

Organizador  
Júlio César Valente Ferreira

# FESTA E MEMÓRIA

perspectivas  
étnico-raciais

Organizador  
Júlio César Valente Ferreira

# FESTA E MEMÓRIA

perspectivas  
étnico-raciais

São Paulo · 2020 ·



Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2020 os autores e as autoras.

Copyright da edição © 2020 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma *Licença Creative Commons: by-nc-nd*. Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural pelo autor para esta obra. Qualquer parte ou a totalidade do conteúdo desta publicação pode ser reproduzida ou compartilhada. O conteúdo publicado é de inteira responsabilidade do autor, não representando a posição oficial da Pimenta Cultural.

## CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICA

Adilson Cristiano Habowski, Universidade La Salle, Brasil.  
Alaim Souza Neto, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil.  
Alexandre Antonio Timbane, Universidade de Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, Brasil.  
Alexandre Silva Santos Filho, Universidade Federal do Pará, Brasil.  
Aline Corso, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil.  
Ana Rosa Gonçalves de Paula Guimarães, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil.  
André Gobbo, Universidade Federal de Santa Catarina / Faculdade Avantis, Brasil.  
Andressa Wiebusch, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil.  
Andreza Regina Lopes da Silva, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil.  
Angela Maria Farah, Centro Universitário de União da Vitória, Brasil.  
Anísio Batista Pereira, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil.  
Arthur Vianna Ferreira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil.  
Bárbara Amaral da Silva, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil.  
Beatriz Braga Bezerra, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil.  
Bernadette Beber, Faculdade Avantis, Brasil.  
Bianca Gabriely Ferreira Silva, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil.  
Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos, Universidade do Vale do Itajaí, Brasil.  
Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa, Universidade Federal da Paraíba, Brasil.  
Carolina Fontana da Silva, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil.  
Cleonice de Fátima Martins, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil.  
Daniele Cristine Rodrigues, Universidade de São Paulo, Brasil.  
Dayse Sampaio Lopes Borges, Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil.  
Delton Aparecido Felipe, Universidade Estadual do Paraná, Brasil.  
Dorama de Miranda Carvalho, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil.  
Doris Roncareli, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil.  
Ederson Silveira, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil.  
Elena Maria Mallmann, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil.  
Elaine Santana de Souza, Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil.



Elisiane Borges Leal, Universidade Federal do Piauí, Brasil.  
Elizabeth de Paula Pacheco, Instituto Federal de Goiás, Brasil.  
Emanoel Cesar Pires Assis, Universidade Estadual do Maranhão, Brasil.  
Fabiano Antonio Melo, Universidade de Brasília, Brasil.  
Felipe Henrique Monteiro Oliveira, Universidade de São Paulo, Brasil.  
Francisca de Assiz Carvalho, Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil.  
Gabiella Eldereti Machado, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil.  
Gracy Cristina Astolpho Duarte, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil.  
Handherson Leylton Costa Damasceno, Universidade Federal da Bahia, Brasil.  
Heliton Diego Lau, Universidade Federal do Paraná, Brasil.  
Heloisa Candello, IBM Research Brazil, IBM BRASIL, Brasil.  
Inara Antunes Vieira Willerding, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil.  
Jacqueline de Castro Rimá, Universidade Federal da Paraíba, Brasil.  
Jeane Carla Oliveira de Melo, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão, Brasil.  
Jeronimo Becker Flores, Pontifício Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil.  
João Henriques de Sousa Junior, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil.  
Joelson Alves Onofre, Universidade Estadual de Feira de Santana, Brasil.  
Joselia Maria Neves, Portugal, Instituto Politécnico de Leiria, Portugal.  
Júlia Carolina da Costa Santos, Universidade Estadual do Maro Grosso do Sul, Brasil.  
Juliana da Silva Paiva, Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia da Paraíba, Brasil.  
Junior César Ferreira de Castro, Universidade de Brasília, Brasil.  
Kamil Giglio, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil.  
Katia Bruginiski Mulik, Universidade de São Paulo / Secretaria de Estado da Educação-PR, Brasil.  
Laionel Vieira da Silva, Universidade Federal da Paraíba, Brasil.  
Lidia Oliveira, Universidade de Aveiro, Portugal.  
Litiéli Wollmann Schutz, Universidade Federal Santa Maria, Brasil.  
Luan Gomes dos Santos de Oliveira, Universidade Federal de Campina Grande, Brasil.  
Lucas Martinez, Universidade Federal Santa Maria, Brasil.  
Lucas Rodrigues Lopes, Faculdade de Tecnologia de Mogi Mirim, Brasil.  
Luciene Correia Santos de Oliveira Luz, Universidade Federal de Goiás / Instituto Federal de Goiás, Brasil.  
Lucimara Rett, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil.  
Marcia Raika Silva Lima, Universidade Federal do Piauí, Brasil.  
Marcio Bernardino Sirino, Universidade Castelo Branco, Brasil.  
Marcio Duarte, Faculdades FACCAT, Brasil.  
Marcos dos Reis Batista, Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Brasil.  
Maria Edith Maroca de Avelar Rivelli de Oliveira, Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil.  
Maribel Santos Miranda-Pinto, Instituto de Educação da Universidade do Minho, Portugal.  
Marília Matos Gonçalves, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil.  
Marina A. E. Negri, Universidade de São Paulo, Brasil.  
Marta Cristina Goulart Braga, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil.  
Maurício Silva, Universidade Nove de Julho, Brasil.



Michele Marcelo Silva Bortolai, Universidade de São Paulo, Brasil.  
Miderson Maia, Universidade de São Paulo, Brasil.  
Miriam Leite Farias, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil.  
Patrícia Biegging, Universidade de São Paulo, Brasil.  
Patrícia Flavia Mota, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil.  
Patrícia Mara de Carvalho Costa Leite, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil.  
Patrícia Oliveira, Universidade de Aveiro, Portugal.  
Ramofly Bicalho dos Santos, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil.  
Rarielle Rodrigues Lima, Universidade Federal do Maranhão, Brasil.  
Raul Inácio Busarello, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil.  
Ricardo Luiz de Bittencourt, Universidade do Extremo Sul Catarinense, Brasil.  
Rita Oliveira, Universidade de Aveiro, Portugal.  
Robson Teles Gomes, Universidade Católica de Pernambuco, Brasil.  
Rosane de Fatima Antunes Obregon, Universidade Federal do Maranhão, Brasil.  
Samuel Pompeo, Universidade Estadual Paulista, Brasil.  
Tadeu João Ribeiro Baptista, Universidade Federal de Goiás, Brasil.  
Tarcísio Vanzin, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil.  
Tayson Ribeiro Teles, Instituto Federal do Acre, Brasil.  
Thais Karina Souza do Nascimento, Universidade Federal do Pará, Brasil.  
Thiago Barbosa Soares, Universidade Federal do Tocantins, Brasil.  
Thiago Soares de Oliveira, Instituto Federal Fluminense, Brasil.  
Valdemar Valente Júnior, Universidade Castelo Branco, Brasil.  
Valeska Maria Fortes de Oliveira, Universidade Federal Santa Maria, Brasil.  
Vanessa de Andrade Lira dos Santos, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil.  
Vania Ribas Ulbricht, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil.  
Wellton da Silva de Fátima, Universidade Federal Fluminense, Brasil.  
Wilder Kleber Fernandes de Santana, Universidade Federal da Paraíba, Brasil.

## PARECER E REVISÃO POR PARES

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

Direção editorial Patricia Biegling  
Raul Inácio Busarello

Diretor de sistemas Marcelo Eying

Diretor de criação Raul Inácio Busarello

Editoração eletrônica Lígia Andrade Machado

Imagens da capa Designed by Freepik

Editora executiva Patricia Biegling

Revisão Organizador

Organizador Júlio César Valente Ferreira

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

---

F418 Festa e memória: perspectivas étnico-raciais. Júlio César Valente Ferreira - organizador. São Paulo: Pimenta Cultural, 2020. 183p..

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-86371-01-7 (eBook)

978-65-86371-00-0 (brochura)

1. Festa. 2. Memória. 3. Étnico-racial. 4. Cultura.  
5. Criatividade. I. Ferreira, Júlio César Valente. II. Título.

CDU: 316.7

CDD: 306

DOI: 10.31560/pimentacultural/2020.1017

---

**PIMENTA CULTURAL**

São Paulo - SP

Telefone: +55 (11) 96766 2200

livro@pimentacultural.com

www.pimentacultural.com



2 0 2 0

## SUMÁRIO

<b>Apresentação</b> .....	<b>8</b>
<i>Júlio César Valente Ferreira</i>	
Capítulo 1	
<b>Japão e Coréia do Sul: a indústria criativa como ferramenta de <i>Soft Power</i></b> .....	<b>16</b>
<i>Rachel Goulart Berto</i>	
<i>Mariza Costa Almeida</i>	
Capítulo 2	
<b>Memória em festa: a <i>Oktoberfest</i> na construção da etnicidade alemã</b> .....	<b>32</b>
<i>Valdir José Morigi</i>	
<i>Luis Fernando Herbert Massoni</i>	
Capítulo 3	
<b>Zé Kéti: o rei dos terreiros</b> .....	<b>48</b>
<i>Onésio Meirelles</i>	
Capítulo 4	
<b>Problematização das questões étnico-raciais no debate sobre as escolas de samba do Rio de Janeiro</b> .....	<b>61</b>
<i>Júlio César Valente Ferreira</i>	
Capítulo 5	
<b>Esta Kizomba é nossa Constituição: o movimento negro na travessia dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro</b> .....	<b>86</b>
<i>André Luiz Porfiro</i>	

Capítulo 6

**Reino Unido da resistência do samba:**o Morro da Liberdade no carnaval  
da cidade de Manaus (AM) ..... 100*Ricardo José de Oliveira Barbieri*

Capítulo 7

**O Transe do Pajé:** visualidade,

geossímbolo e território cultural

do Festival Folclórico de Parintins..... 119

*Cássio Lopes da Cruz Novo**João Gustavo Martins Melo de Sousa*

Capítulo 8

**Congados nas cidades:**

festejando espaços negros ..... 142

*Amanda Moura Souto**Matheus Silva Freitas*

Capítulo 9

**Rememoração e profanação:**

os quatro platôs do Divino Espírito

Santo do Cerrado..... 156

*Bruno Ricardo Vasconcelos***Índice remissivo**..... 177**Sobre os autores** ..... 180

## APRESENTAÇÃO

*Júlio César Valente Ferreira*

A organização desta publicação reuniu pesquisadores de várias partes do país que vislumbram a festa como possibilidade de se compreender os sentidos mais profundos de fixação territorial de agrupamentos humanos e as atuais potencialidades de se estabelecerem comunidades de sentimento (APPADURAI, 1996), as quais prescindem (contemplando todo seu amplo espectro semântico) do território como unidade formadora, considerando-o, em casos mais extremos, como um operador distópico.

“O termo festa performa um campo enunciativo que padece de uma polissemia aguda, seus limites são de tal modo fluidos, que seu potencial pode ser, e frequentemente o é, desgastado pelo esgarçamento de seu alcance heurístico. Como bem nota Norberto Guarinello “[...] festa é um termo vago, derivado do senso comum, que pode ser aplicado a uma ampla gama de situações sociais concretas. Sabemos todos, aparentemente o que é uma festa, usamos a palavra no nosso dia a dia e sentimo-nos capazes de definir se um determinado evento é, ou não, uma festa. Contudo, essa concepção quase intuitiva de festa choca-se, frequentemente, com a diversidade de interpretações de um mesmo ato coletivo: o que é festa para uns, pode não ser para outros”. (PEREZ, 2012, p. 22)

Este conjunto de artigos mostra que a festa responde às mais profundas e permanentes necessidades das sociedades. Nas festas encontramos poderosos momentos de construção de identidades e transcendência, os quais transformam a vida social em vida pública. Com isso, pensar a festa é também incluir aquilo que a torna possível, isto é, suas características identitárias e organizativas, no intuito de se inserir nestas reflexões questões como pertencimento, lembrança, esquecimento, silenciamento e transmissão. “Trata-se de atividade disputadíssima em toda a sociedade, um território pelo qual distintos grupos sociais se enfrentam. É coisa de quem tem muito o que fazer,

SUMÁRIO

dos que desejam promover ou influenciar a produção da identidade de um grupo social.” (FERNANDES, 2004, p. 58).

Diante deste quadro, o qual já nos remete ao conceito de memória social trabalhado por autores como Halbwachs (1990), o qual aponta para além de uma mera reconstrução do passado, e sim uma ressignificação deste no presente, considero importante a inclusão das questões étnico-raciais, as quais (dentre outras, postulo) possibilitam uma abordagem da festa para além do contraditório ao tempo do trabalho e da naturalização de associação entre regimes estéticos, etnia e território (POUTIGNAT; STREIFF-FENART, 1998).

Ao ativarmos a categoria de raça, ela se inscreve em um contexto social específico, como bem discorre Munanga (2004):

“Alguns biólogos anti-racistas chegaram até sugerir que o conceito de raça fosse banido dos dicionários e dos textos científicos. No entanto, o conceito persiste tanto no uso popular como em trabalhos e estudos produzidos na área das ciências sociais. Estes, embora concordem com as conclusões da atual Biologia Humana sobre a inexistência científica da raça e a inoperacionalidade do próprio conceito, eles justificam o uso do conceito como realidade social e política, considerando a raça como uma construção sociológica e uma categoria social de dominação e de exclusão.” (MUNANGA, 2004, p. 22-23)

Nesta obra, coaduna-se com a ideia de que a etnicidade associa-se com contextos de diversas possibilidades de pertencimentos, como linguísticos, religiosos, ancestrais, geográficos, dentre outros, tendo claras as potencialidades de trocas com outros grupos e com a sociedade, em âmbito maior. Poutignat e Streiff-Fenart (1998) entendem o debate sobre as construções étnicas a partir do fato de entendê-las como produto da desigualdade de desenvolvimento, estratégia de reivindicação de recursos ou como forma de resistência organizada ao processo de modernização.

Enquanto o conceito de racismo perpassa pelo construto morfo-biológico, o de etnia direciona-se a veredas calcadas em

questões históricas, culturais e psicológicas. As pesquisas em relações étnico-raciais passam do estudo das características dos grupos e volta-se para as propriedades de processo social.

“Olhando a distribuição geográfica do Brasil e sua realidade etnográfica, percebe-se que não existe uma única cultura branca e uma única cultura negra e que regionalmente podemos distinguir diversas culturas no Brasil. Neste sentido, os afro-baianos produzem no campo da religiosidade, da música, da culinária, da dança, das artes plásticas, etc. uma cultura diferente dos afro-mineiros, dos afro-maranhenses e dos negros cariocas. As comunidades quilombolas ou remanescentes dos quilombos, apesar de terem alguns problemas comuns, apresentam também histórias, culturas e religiões diferentes. Os descendentes de italianos em todo o Brasil preservaram alguns hábitos alimentares que os aproximam da terra mãe; os gaúchos no Rio Grande do Sul têm também peculiaridades culturais na sua dança, em seu traje e em seus hábitos alimentares e culinários que os diferenciam dos baianos, etc. Como a identidade cultural se constrói com base na tomada de consciência das diferenças provindo das particularidades históricas, culturais, religiosas, sociais, regionais, etc. se delineiam assim no Brasil diversos processos de identidade cultural, revelando um certo pluralismo tanto entre negros, quanto entre brancos e entre amarelos, todos tomados como sujeitos históricos e culturais e não como sujeitos biológicos ou raciais.” (MUNANGA, 2004, p. 32)

Sobre a etnia, não se pode considerar como uma entidade estática, bem como a memória. Ambas se inscrevem em um contexto espacial e demarcado na atualidade, como um ato coletivo dos que lembram, o qual se insere em um contexto social e relacional e em um tempo que comporta uma construção. Os indivíduos lembram e se identificam com intensidades distintas e cada memória individual é um prisma diferente de evidenciar a memória coletiva, cuja direção pode ser alterada de acordo com o lugar que o indivíduo ocupa em uma específica coletividade e com as relações desta com outras coletividades (CANDAU, 2013).

Os artigos publicados intencionam a partir da festa e da memória apontar para as questões étnico-raciais, apresentando casos em que pretendem debater os fatores políticos, econômicos,

culturais e psicológicos que permitem dar conta desta emergência. As respostas variam conforme “a etnicidade seja vista como resposta cultural a um problema social ou como determinante cultural da atividade social, conforme a façamos derivar de uma necessidade econômica ou psicológica, ou se coloque o foco nos processos de atribuição ou de realização das identidades étnicas.” (POUTIGNAT; STREIFF-FENART, 1998, p. 84).

Esta coletânea inicia-se com o trabalho de Rachel Goulart Berto e Mariza Costa Almeida sobre a utilização das características étnicas dos produtos da Coréia do Sul e do Japão para a inserção dos países na economia internacional do entretenimento. A festa permanece como uma necessidade humana, mas espalha-se pelos territórios através do conceito de *soft power*. Neste artigo, as autoras mostram nos casos analisados a relativização da ideia das etnicidades serem uma resistência organizada ao processo de modernização ou reivindicatórias de pertença a um lugar, desejando a expansão geográfica e a fixação de uma forma de ordem social particular, apesar da contínua mobilidade de pessoas por diversos territórios e com o suporte das tecnologias de informação.

No segundo capítulo, Valdir José Morigi e Luis Fernando Herbert Massoni remetem ao conceito de memória social para abordar a realização da *Oktoberfest*, festa popular étnica de origem germânica, realizada em diversas cidades da região sul do país, direcionadas à preservação e revitalização do patrimônio cultural destes grupos sociais. O texto procura debater a partir da análise do discurso observável no *site* oficial da *Oktoberfest* realizada em Santa Cruz do Sul (Rio Grande do Sul) as construções dos sentidos étnicos que circulam, além dos processos de etnização engendrados pela mediação da cultura midiática, questionando o mito da homogeneidade cultural no interior do grupo étnico (POUTIGNAT; STREIFF-FENART, 1998).

O terceiro capítulo é um ensaio de Onésio Meirelles, o qual busca mostrar que através da festa do carnaval e dos encontros dos sambistas, a figura de Zé Ketí foi de fundamental importância para a problematização étnico-racial no universo do samba. O artigo também mostra a circularidade de Zé Ketí em diversos meios sociais que produziam e realizam festas em torno do samba, tornando-se em uma espécie de mediador entre estes meios sociais, bem como fora antes Paulo da Portela (FARIAS, 1999).

Eu sou o autor do quarto capítulo, onde trato de uma época particular para o carnaval das grandes escolas de samba do Rio de Janeiro e o movimento negro que afluía no final da década de 1970, pois neste momento histórico, entre o final da década de 1970 e início dos anos 1980, pautas foram apresentadas pelo movimento negro e seus componentes e elas foram incorporadas por membros das agremiações e traduzidas em propostas e ações para que o controle funcional e estético retornasse de fato aos segmentos negros das escolas de samba. A não efetivação dos caminhos propostos por esta abordagem reside no fato do concurso das escolas de samba ser uma disputa altamente acirrada e que a ajuda de setores mais abastados – mesmo que isso significasse a cessão do controle das decisões das agremiações – fosse aceita sem mais questionamentos e da não desconstrução do “mito da democracia racial”, ainda explorado pelas agremiações na narrativa de seus enredos e da ideologia da compensação ao se verificar o crescimento da africanização dos componentes estéticos dos desfiles.

O quinto capítulo escrito por André Luiz Porfiro também tem como objeto as principais escolas de samba do Rio de Janeiro, ambientando sua reflexão no desfile carnavalesco de 1988, ano do centenário da lei que oficialmente aboliu o sistema escravagista no Brasil, tecendo as relações entre a agenda do Movimento Negro e a dinâmica da criação da identidade negra dentro das redes que se configuram nas escolas de samba, sem negar a pluralidade de visões

sobre esta temática nas agremiações. Para o autor, nos tempos atuais, considerando os avanços a partir da promulgação das Leis 10.639/2003 e 11.645/2008, as quais tornaram obrigatório, nos estabelecimentos de Ensino Fundamental e Médio, o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena, e o Estatuto da Igualdade Racial, Lei nº 12.288, de 20 de julho de 2010, o estudo dessa linguagem artística, o desfile das escolas de samba pode representar uma contribuição com a efetivação dos propósitos estabelecidos nestas leis: promover reais condições de inserção dos cidadãos afro-brasileiros em todos os segmentos da vida nacional.

No sexto capítulo, Ricardo José de Oliveira Barbieri foca nas relações entre bairro e escola de samba a partir de um estudo de caso na cidade de Manaus, cujo carnaval é suntuoso como a arquitetura da sua pista de desfiles (com a maior capacidade de público do Brasil), e popular, como comprova a capacidade de mobilizar diversos públicos. Realizado em um estigmatizado bairro da cidade, o autor destaca que a escola de samba Reino Unido da Liberdade reúne pessoas de diferentes estratos da sociedade manauara, as quais compartilham do sentimento de resistência proposto pela escola, colaborando na propagação de um outro olhar, uma outra forma de representar o Morro da Liberdade frente à cidade.

No sétimo capítulo, permanecemos no estado do Amazonas, agora direcionado para o Festival Folclórico de Parintins. Cássio Lopes da Cruz Novo e João Gustavo Martins Melo de Sousa adotam uma abordagem de caráter geográfico interdisciplinar com elementos dos estudos da religião em sua espacialidade e as abordagens visuais do espaço. Para os autores, o local de desfile (conhecido como Bumbódromo) reveste-se de caráter territorial e as relações com os participantes do Festival Folclórico de Parintins o transformam em um geossímbolo, impregnado das culturas expressas no espaço, marcando sua paisagem a partir

dos valores, crenças e religiosidades. Observando os itens “ritual” e “pajé”, quesitos julgados no concurso, os autores refletem acerca da importância dos simbolismos e dos significados ali reunidos, no tempo festivo, como estratégias étnicas de sobrevivência física e imaterial de um grupo cultural.

O oitavo capítulo escrito por Amanda Moura Souto e Matheus Silva Freitas abordam os Congados como espaços negros, considerando o caráter territorial das cidades desvelado através do estudo das relações étnico-raciais. Para os autores, a exclusão racial influencia nas interações que ocorrem em diferentes espacialidades e que os Congados inscrevem através da performance um ambiente de afirmação da negritude e de evocação de “afrografias da memória” nas cidades.

No último capítulo do livro, Bruno Ricardo Vasconcelos trabalha a questão étnica a partir da construção da Igreja do Divino Espírito Santo do Cerrado, através da equiparação de pertencimentos religiosos e do estabelecimento de relações e intercâmbios com outros grupos, sendo invenções, mas não arbitrárias e com causas históricas para a construção intencional deste coletivo. A igreja não se limita à missa e a comunidade que ali se reúne faz festa e encontra seus laços de agregação não apenas no comungar do corpo de Cristo, mas no próprio ato de ser parte do processo construtivo deste templo transformado em ecumênico.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

CANAU, Joël. *Antropologia da memória*. Lisboa: Instituto Piaget, 2013.



SUMÁRIO

FARIAS, Edson. Paulo da Portela, um herói civilizador. *Caderno CRH*, n. 30/31, p. 177-238, 1999.

FERNANDES, Néelson da Nóbrega. A cidade, a festa e a cultura popular. *GEOgraphia*, ano 6, n. 11, p. 55-61, 2004.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. In: BRANDÃO, André Augusto Pereira (Org.). *Programa de educação sobre o negro na sociedade brasileira (Cadernos PENESB; 5)*. Niterói: Ed.UFF, p. 16-34, 2004.

PEREZ, Léa Freitas. Festa para além da festa. In: PEREZ, Léa Freitas; AMARAL, Leila; MESQUITA, Wania (Orgs.). *Festa como perspectiva e em perspectiva*. Rio de Janeiro: Garamond, p. 21-42, 2012.

POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da etnicidade: seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.



SUMÁRIO



1

Rachel Goulart Berto  
Mariza Costa Almeida

**JAPÃO E CORÉIA  
DO SUL:  
A INDÚSTRIA  
CRIATIVA COMO  
FERRAMENTA  
DE *SOFT POWER***

## INTRODUÇÃO

Quando um país deseja, em escala mundial, alcançar determinado objetivo, ele precisa de alguma forma incutir a sua vontade perante aos demais. Segundo Nye Jr. (2008, p.94), este processo ocorre com sucesso quando os outros países “admiram seus valores, imitam seu exemplo, e/ou desejam seu nível de prosperidade e abertura”.

Na esfera da política e diplomacia mundiais, existem o *hard power* e o *soft power*. Enquanto o primeiro se traduz na força e na imposição de um comportamento através de sanções e incitamentos, o segundo foca na mudança das preferências de outros países (SOHN, 2012).

Para que os objetivos desejados por um país se tornem comuns aos demais, é importante atentar à maneira como a mensagem está sendo passada e entendida pelos receptores. Dessa maneira, a forma como os países promovem a sua imagem evolui com o passar do tempo (NYE JR., 2008).

“Pode-se argumentar que existem poucas coisas novas sobre usar uma nação como marca, considerando que as nações historicamente se identificam através de símbolos como bandeiras, uniformes militares, moedas, hinos e outros. Porém, o novo fica por conta do uso de técnicas de gestão de marca do setor de comércio e a aplicação dessas técnicas em países inteiros ao invés de apenas em produtos ou corporações. O objetivo principal de tratar uma nação como marca e da diplomacia pública são usualmente a promoção da exportação, a atração de investimento interno, a promoção do turismo e um aumento da influência internacional.” (DINNIE, 2012, p.13)

O potencial de produtos da indústria criativa japonesa, como o mangá e seus derivados, como ferramentas de promoção nacional é reconhecido pelo governo e pela sociedade, “se transformando em um instrumento de *soft power* com alto potencial econômico

para o país” (BERTO; ALMEIDA, 2018, p.1). Ressalta-se que Mangá é o termo que denomina as histórias em quadrinhos japonesas.

O K-pop como elemento da indústria criativa da Coreia do Sul atrai a atenção do resto do mundo para o país e, dessa forma, “o governo sul-coreano tenta tirar proveito desse fato como um instrumento de diplomacia política e cultural” (BERTO; ALMEIDA, 2015, p. 40). K-pop é o termo que denomina a música pop sul-coreana.

Huang (2011, p. 8) afirma que “tanto o caso do Japão quanto o da Coreia do Sul mostram o cruzamento entre a cultura e a economia na era da globalização”. A construção nacionalista de um país como marca se misturou com a construção capitalista, sendo a exportação de produtos culturais é um negócio altamente lucrativo para além de suas fronteiras ao mesmo tempo em que eleva a moral do país.

“Enquanto a segunda década deste século ganha força, a nova arquitetura das relações internacionais está se tornando evidente. Ela tem muitas características distintivas: a nova e surpreendente abundância de participantes na esfera internacional; a dimensão na qual a evolução da internet mudou fundamentalmente a direção essencial da comunicação; a mudança da fonte de credibilidade de encontro a qual qualquer mensagem de diplomacia pública é julgada.” (CULL, 2012, p. 10)

O presente capítulo irá abordar a maneira como Japão e Coreia do Sul fazem uso de sua indústria criativa como ferramenta de *soft power*. Os dois fenômenos ilustram como a competitividade econômica de um país no mercado global podem ser fortalecidas através da melhoria da imagem de uma nação causada pela sua cultura popular. Dessa maneira, transformar um país em uma marca “foi incorporado no projeto de construção de uma nação no contexto da globalização” (HUANG, 2011, p. 3).

A próxima seção conceituará o termo *soft power*. Em seguida, o tema será abordado do ponto de vista sul-coreano e japonês, com definições breves de K-pop e mangá, respectivamente. Por fim, serão apresentadas as conclusões finais e referências.

## SOFT POWER

O *soft power* de um país é exercido quando este atinge seus objetivos e consegue os resultados esperados ao atrair aliados, ao invés de coagi-los, para seus interesses. Para países medianamente poderosos no cenário mundial, o *soft power* é ainda mais importante, pois ele lhes dá “oportunidades amplas de ganhar influência em assuntos mundiais que vão muito além de suas capacidades materiais limitadas” (GILBOA, 2009, apud SOHN, 2012, p. 30). Cho (2012, p. 35) diz que “o conceito do que tornou conhecido como *soft power* apareceu primeiro em discussões sobre imperialismo e a maneira como a cultura contribui para a influência global”.

As três fontes citadas por Nye Jr. (2008, p. 96) que produzem o *soft power* são: sua cultura, seus valores políticos e sua política exterior. A forma como o país expressa a sua cultura para torná-la atrativa, a coerência de suas práticas internas e externas e a maneira como lida com outros países são os alicerces de um poder legítimo de influência. Para Sohn (2012, p. 32) “se um país busca consistentemente uma identidade nacional alinhada com valores importantes, é mais provável de servir de modelo para outros. Similarmente, políticas que expressam valores importantes são mais suscetíveis à aceitação”.

No que tange o uso de elementos da indústria criativa como ferramentas para o *soft power*, a cultura é a fonte mais relevante, embora as três bases sempre estejam inter-relacionadas. Nye Jr. (2008, p. 96) cita que, entre as muitas formas existentes de manifestações culturais, é comum a divisão entre a cultura erudita da elite e o entretenimento em massa da cultura popular.

Os produtos culturais encontram um mercado consumidor para além de suas fronteiras nacionais devido à transparência e diferença cultural e à hibridização, que diz respeito a maneira

como um país assimila em sua própria cultura traços provenientes de influências externas, podendo estimular a inovação local. A promoção de um país como marca é tanto uma estratégia de marketing internacional por parte do emissor quanto um padrão de consumo adotado pelo receptor, de maneira que a assimilação dos produtos culturais é feita através da interpretação e recodificação do conteúdo (HUANG, 2011).

A relação entre diplomacia pública e diplomacia cultural é destacada por Ogoura (2012, p. 24) como sendo diferentes:

“A diplomacia pública não é, portanto, a mesma coisa que a diplomacia cultural, pois a pública é sempre intimamente associada com um objetivo político bem definido e certas metas pré-determinadas, enquanto a cultural não é necessariamente conectada com um objetivo político específico. As duas se sobrepõem algumas vezes, contudo, porque a diplomacia pública pode incluir esforços para melhorar a imagem nacional por meio de atividades culturais.”

No mundo globalizado atual, saturado de notícias, imagens e informações, e ao mesmo tempo com escassez de tempo e atenção por parte de sua população cada vez mais conectada, é fundamental para os emissores da mensagem que as pessoas efetivamente foquem no seu conteúdo. Para isso, Nye Jr. (2008, p. 100) aponta que a credibilidade e a reputação da fonte são cruciais. Além disso, quando determinado conteúdo cultural aparenta ser apenas uma propaganda do país, ele “pode não apenas ser desprezado, mas também pode ser contraproducente se prejudicar a reputação de credibilidade de um país”. Não há influência nem atração através do *soft power* se não houver credibilidade.

“Foram-se os dias quando as elites políticas podiam conduzir a diplomacia de nações-Estados primariamente como uma articulação hierárquica de políticas e prioridades. O aparecimento da internet e a ascensão das redes sociais alteraram fundamentalmente a natureza da diplomacia pública, multiplicando vastamente o número de vozes e panoramas envolvidos e desafiando a credibilidade das narrativas diplomáticas que os Estados tinham como certas.” (CULL, 2012, p. 8).

Uma diplomacia baseada em *soft power* tem uma perspectiva de longo prazo porque é difícil usar o *soft power* para atingir um objetivo político imediato (SOHN, 2012). As três dimensões da diplomacia pública para Nye Jr. (2008, p. 101) são a comunicação diária, a comunicação estratégica e o desenvolvimento de relações culturais de longo prazo com outros países, através de bolsas de estudo, intercâmbios, entre outros.

Nye Jr. (2008, p. 103) alerta que “falar é muito menos influente do que ações e símbolos que mostram ao mesmo tempo que falam”. O autor (2008, p. 104) ainda afirma que, além das ações precisarem ser coerentes com as palavras, “é importante lembrar que as mesmas palavras e imagens que tem mais sucesso na comunicação para o público doméstico podem ter efeitos negativos para um público estrangeiro”. Ou seja, o uso do *soft power* na diplomacia pública tem sua importância diretamente proporcional a sua complexidade, e precisa ser planejado e aplicado com cautela.

*Soft power* é a capacidade de moldar a preferência dos outros. Para além da habilidade de persuasão e retórica, é preciso seduzir e atrair. Ademais, na medida em que ações valem mais do que meras palavras, qualquer ato de diplomacia pública que aparente ser apenas propaganda e ponte para uma projeção de *hard power* provavelmente não obterá sucesso. Na era da informação, o poder de um país obrigatoriamente inclui uma faceta *soft*, e ela precisa ser exercida com credibilidade para que alcance seus objetivos (NYE JR., 2008).

Lam (2007, p. 358) destaca que “é preciso meses, ou até anos, para se construir o respeito que gera o *soft power* – e tudo que foi conquistado pode ser perdido em um momento”. Dessa maneira, ações ilegítimas por parte dos países, que não condizem com a imagem que tentam promover através de seu aparato cultural, podem minar as estratégias e objetivos estabelecidos devido à perda de confiança gerada.

## CORÉIA DO SUL

Durante a dinastia Joseon até o início do século XX, a cultura musical da Coréia do Sul era caracterizada fundamentalmente pela oposição entre a cultura de elite confuciana, mais contida, e a cultura de massa, mais emotiva. Porém, o contraste entre as duas não era tão grande, e elas possuíam similaridades suficientes para permitir que se traçasse um perfil cultural e musical da península na época. Após o final dessa dinastia, os anos seguintes foram de dominação e forte influência no país pelo Japão e pelos Estados Unidos, sendo o segundo a partir do término da Segunda Guerra Mundial. Dessa maneira, os gêneros musicais japoneses e estadunidenses, assim como a produção cultural e educação musical, passaram a ser tendência na Coréia do Sul. A influência japonesa continuou forte mesmo com o banimento de produtos culturais nipônicos devido a conduta violenta do país durante a Guerra (LIE, 2012).

A era de dominação cultural estadunidense coincidiu com a urbanização do país, facilitando a importação de produtos culturais estrangeiros e a sua disseminação por meios de comunicação como o rádio, o cinema e a televisão. Porém, mesmo com a influência estadunidense durante a década de 1970, a Coréia do Sul vivia um regime político autoritário e agressivamente nacionalista, baseado no anticomunismo e confucionismo. Ou seja, havia restrições na importação e circulação de conteúdos estrangeiros, considerados muitas vezes corruptivos. Mas mesmo assim, era raro um cidadão sul-coreano nesta época que nunca tivesse tido contato com a música do ocidente. O enriquecimento do país, aliado com os avanços tecnológicos, principalmente a televisão e os aparelhos portáteis para ouvir música, facilitaram a disseminação de produtos culturais e de entretenimento (LIE, 2012).

O primeiro grupo que surgiu no formato que o K-pop se apresenta atualmente foi *SeoTaiji and the Boys*, em 1992. Eles incorporavam em suas performances o rap e o hip-hop, além da dança como elemento indispensável em suas performances e o distanciamento do viés político, traço que se tornou comum após as Olimpíadas em Seul em 1988. Em suma, eles não soavam coreanos, apresentando traços claros de influência cultural estadunidense e japonesa (LIE, 2012).

Berto e Almeida (2015, p. 39) citam que “a indústria de filmes e dramas sul-coreanos foi a base da *Hallyu 1.0* nos anos 90, e ainda é presente junto com jogos on-line e, principalmente, o K-pop (música pop sul-coreana) como personagens da *Hallyu 2.0* atual”. Lie (2012, p. 353) explica que a criação da música digital em mp3 e do *Youtube* como plataforma de *streaming* de clipes possibilitaram esse fenômeno, pois “geram a possibilidade de atingir um público em massa fora das fronteiras nacionais sem um investimento massivo”.

O K-pop apresenta diversas características desejadas para um pop se tornar atrativo: fotogenia, movimentos hipnotizantes, habilidades vocais boas aliadas a melodias cativantes, visuais atrativos, entre outras. Além disso, o formato comum de promover em grupos permite que cada membro trabalhe separadamente em diversos campos além do canto e da dança, além de atrair e agradar diferentes tipos de fãs. Há ainda a diferenciação do conteúdo para mirar em países diferentes, como letras em mais de um idioma, membros estrangeiros e o uso de nomes diferentes para o grupo dependendo do local onde estão sendo promovidos. O K-pop é uma indústria explicitamente orientada para a exportação que ao mesmo tempo é capaz de importar e incorporar os melhores recursos de fora (LIE, 2012).

O governo sul-coreano remodelou seu papel perante a sua cultura, passando de censor a promotor, realçando seu *soft power*

através da “marca” Coréia do Sul, inclusive fornecendo arranjos financeiros favoráveis a este ramo da indústria. O K-pop é um representante nacional do qual o estado e os fãs têm orgulho, porém, curiosamente, é ao mesmo tempo um produto global competitivo que remete pouquíssimo aos traços culturais e músicas tradicionais do país, característica sintomática da transformação cultural que o país sofreu ao longo do tempo (LIE, 2012).

Cho (2012) destaca que as atitudes do governo nas relações exteriores são importantes e cooperar com cidadãos e a sociedade civil em outros países é absolutamente necessário:

“Poderia o governo ficar sem fazer nada e deixar a missão da diplomacia pública e cultural para empresas de gestão de K-pop, cantores, produtores de TV e atores? Absolutamente não. Isso acontece porque apenas um governo competente e oficiais diplomáticos podem elaborar um plano estratégico de longo prazo. Não menos importante é a participação de intelectuais que são capazes de enxergar o cenário macro da cultura o qual a Coréia do Sul e o mundo compartilham e coexistem. [...] Eles devem saber não só sobre cultura, mas também sobre política, economia e sociedade. Em outras palavras, intelectuais que dominam tanto o *soft power* quanto o *hard power* devem assumir a liderança em definir a direção e o conceito da Onda Coreana.” (CHO, 2012, p. 39)

A combinação de elementos ocidentais e asiáticos na medida certa é o que atrai a atenção do público para a cultura sul-coreana (BERTO E ALMEIDA, 2015). De acordo com Sohn (2012, p. 31), a popularidade surpreendente do K-pop em todo o mundo “ajuda claramente a aumentar a consciência acerca da apreciação pela Coréia do Sul no público estrangeiro”.

Segundo Huang (2011, p. 6), “o capitalismo global e o nacionalismo sul-coreano se tornaram uma combinação perfeita”. O nacionalismo foi estimulado pela onda de produtos americanos que apareceram no país na década de 80, e a venda de produtos culturais no mercado global passou a ser enfatizada pela ideia de construir uma identidade nacional, indo além do crescimento

econômico somente. A Onda Coreana se tornou uma plataforma de marketing efetiva para tornar a marca sul-coreana algo mundial, acelerando a recuperação da autoconfiança interna no país e, ao mesmo tempo, promove uma imagem positiva do país no mundo, e ainda gera uma receita alta.

No entender de Cho (2012, p. 39), “da mesma forma que a industrialização, democratização e a cultura popular da Coréia do Sul surgiram no contexto do rápido crescimento, a simpatia global acerca da Onda Coreana surgiu no mesmo cenário”.

Sohn (2012) questiona a verdadeira dimensão da Onda Coreana, citando o que acontece no Japão. A relação problemática entre os países também afeta os produtos culturais sul-coreanos que chegam ao território nipônico, apesar de haver aceitação por parte do público japonês. Lie (2012) também aborda esta situação, citando que o entusiasmo acerca do K-pop no Japão deu origem a um movimento anti-*Hallyu*. Algumas das críticas feitas remetem às condições de trabalhos dos ídolos sul-coreanos, consideradas impróprias.

## JAPÃO

Grandes potências mundiais comumente possuem tanto o advento do *hard power* quando do *soft power*. Neste quesito, o Japão é diferente pois, após a Segunda Guerra Mundial, ele passou a não poder mais exercer o *hard power*. Dessa maneira, após 1945, o foco do país não compreendia mais ambições militares e passou a ser a reconstrução e o crescimento econômicos e a reparação de laços diplomáticos para entrar novamente na comunidade internacional. Depois da Guerra Fria, instrumentos de *soft power* como o uso da cultura e da imagem de um país tiveram seu uso fortalecido em

escada global. A busca pelo *soft power* tornou-se, então, consenso em território japonês (LAM, 2007).

O mangá se tornou uma parte fundamental da cultura popular japonesa, fornecendo um pano de fundo para muitas outras formas importantes de cultura popular no Japão (PROUGH, 2010, p. 56, apud BERTO e ALMEIDA, 2018). Entretanto, Lie (2012) pondera que o J-pop poderia ter assumido um papel similar ao que o K-pop tem na Coreia do Sul, caso tivesse disposto das mesmas condições favoráveis. Porém, no auge do estilo nos anos 80 e 90, havia pouco incentivo e muitos ricos para o estilo buscar expansão internacional. A globalização cultural e os avanços tecnológicos ainda não eram tão fortes, e o mercado estrangeiro não tinha o mesmo potencial que o mercado interno japonês na época. Ainda assim, a música japonesa é um dos produtos culturais exportados pelo Japão, principalmente, mas não somente, no formato de aberturas e encerramentos de *animes*, dramas e filmes nipônicos.

O Japão também desenvolveu um programa de intercâmbio que traz estudantes de vários países todos os anos para ensinarem seu idioma em escolas nipônicas, contribuindo para criar relações de amizade (NYE JR., 2008). Desta forma, muito antes de o Estado japonês utilizar o mangá e o *anime* para se promover diplomaticamente, o principal instrumento eram programas de intercâmbios de alunos para o país. Aceitar estudantes estrangeiros no país e incentivar o estudo da língua japonesa é uma maneira de fortalecer a boa vontade e aceitação para com o país anfitrião (LAM, 2007). Atualmente, o mangá e o *anime* servem de inspiração e fonte de atração para que estudantes de todo o mundo aprendam o japonês, buscando um melhor entendimento acerca do país.

“O estabelecimento da Fundação Japão em 1972 foi evidência adicional dessa diplomacia cultural positiva. Criada com uma doação de 5 bilhões de ienes (que foi aumentada mais tarde para 50 bilhões de ienes), as três atividades principais da fundação

eram assistência para a educação em língua japonesa no exterior; intercâmbio cultural, incluindo intercâmbio entre artistas e músicos; e o encorajamento de estudos japoneses no exterior.” (OGOURA, 2012, p.25).

O Japão tem polido sua imagem internacional através de mídias como os mangás e os *animes*, que simultaneamente têm um estilo distintivamente japonês e são atraentes universalmente (LAM, 2007). Os mangás atendem a um público amplo, podendo-se afirmar que “existe mangás para atender a grupos de praticamente qualquer idade ou interesse: meninos, meninas, jovens, mulheres jovens, executivos, aficionados por jogos, pessoas com seus 40 ou 50 anos” (NATSUME, 2003, p. 4, apud BERTO e ALMEIDA, 2018, p. 1). No entender de Ogoura (2012, p. 24), “o Japão tem, por muitas décadas, passado por uma transformação rápida de sua sociedade e, como resultado, de sua posição na comunidade internacional”.

A cultura pop japonesa é promovida através do conceito de *Cool Japan* (Japão Legal). A difusão e o consumo em escala global do conteúdo dos mangás e *animes* teve como catalisadores, primeiramente, a criatividade e não-conformidade dos artistas japoneses, as forças do mercado e a preferência dos consumidores. Porém, o governo do país passou a se aproveitar desses produtos como ferramentas de *soft power*, transformando os conceitos de “legal”, “moderno” e “divertido” em assuntos nacionalmente importantes. A população japonesa também vê com bons olhos o reconhecimento do país como potência cultural e exemplo de estilo de vida moderno (LAM, 2007).

Huang (2011, p. 5) diz que “a rota japonesa para a modernização foi acompanhada pela busca de identidade”. A cultura popular ajudou a cultura nipônica como um todo a se espalhar pelos outros países do Leste asiático e pelo mundo, sendo inundada por diversas representações do “Japão real” e possibilitando o consumo e a aquisição da tradição. Além disso, para fins de exportação, a

cultura japonesa também utiliza símbolos do Japão moderno. Isso evidencia uma estratégia de transformar a nação em uma marca para se reposicionar favoravelmente no cenário econômico mundial. Um dos elementos que salvou o país da estagnação econômica foi o turismo, tanto para a moderna Tóquio quanto para outras localidades que assumiram a faceta do Japão tradicional. Ogoura (2012, p.24) diz que “a diplomacia pública do Japão tem sido intimamente ligada à sua diplomacia cultural porque a imagem do país na comunidade internacional tem sido intimamente conectada com a própria identidade cultural ou nacional do Japão”.

“Ao invés de enfatizar os aspectos exóticos da cultura japonesa, o Japão teve que se apresentar como um pioneiro da cultura pós-moderna. Anime, mangá, moda, música pop, culinária e romances, de jovens autores começaram a ocupar um papel importante nas atividades culturais internacionais do Japão. A maioria dessas atividades, contudo, são comerciais por natureza, enquanto a diplomacia cultural do Japão se tornou intimamente associada com sua política comercial, como por exemplo a proteção dos direitos de propriedade intelectual ou participação em festivais de cinema e feiras de livros. Essa nova direção foi simbolizada melhor pela propagação da “indústria de conteúdo”, que se refere a música, anime, cinema, moda e serviços industriais relacionados.” (OGOURA, 2012, p. 27)

O principal problema de imagem que o Japão enfrenta remete ao seu passado militarista e protecionista, pelo qual, nos olhos de países vizinhos diretamente afetados, muitas vezes não demonstra remorso. Uma reconciliação histórica com a China e a Coreia do Sul, assim como países do Sudeste Asiático, seria necessária para que o Japão conseguisse verdadeiramente conquistar os corações e as mentes de seus habitantes. Mesmo que eles apreciem os produtos culturais nipônicos, somente isso nem sempre é o suficiente para que a imagem do Japão seja atraente o suficiente para que eles passem a apoiar os objetivos do país. Apesar de a cultura pop japonesa ser muito atrativa, os fardos históricos não superados são o que minam a busca do país pelo *soft power* (LAM, 2007).



SUMÁRIO

Sohn (2012) cita a diplomacia baseada nos Direitos Humanos no Japão. Apesar dos relatórios e registros internos serem positivos, internacionalmente, as atrocidades cometidas durante a Segunda Guerra que não são apropriadamente reconhecidas e abordadas pelo governo japonês acabam por prejudicar a sua reputação. Similarmente, Lam (2007) afirma que a imagem de um país ambientalmente amigável criada e embasada pelo Protocolo de Kyoto é danificada pela insistência em ser um dos únicos países no mundo a ir contra o banimento da pesca comercial de baleias.

## CONCLUSÃO

Japão e Coréia do Sul exemplificam a maneira como produtos culturais podem ser utilizados na promoção da imagem do país no cenário mundial. O primeiro começou com o estabelecimento de programas sólidos de intercâmbio cultural e linguístico, que continuam em vigor até hoje, e vê o mangá e seus produtos complementares como embaixadores culturais amplamente consumidos ao redor do mundo. O segundo começou a exportar seus filmes e dramas para o leste asiático, e hoje conta com o K-pop como o protagonista da divulgação de sua imagem para os outros continentes. Além disso, ambos os países também promovem seu turismo, sua gastronomia e outros elementos inerente às suas culturas.

Ao mesmo tempo em que o fortalecimento da indústria criativa dos dois países é resultado do crescimento econômico de ambos, ela também é uma ferramenta importante para que ambos cresçam ainda mais. O *soft power* simboliza a reconstrução do Japão e a aparição da Coréia do Sul como personagens relevantes no cenário mundial.

A história de ambos os países se intercalam e apresentam aspectos em comum, ao mesmo tempo em que possuem diferenças que permanecem sem serem resolvidas completamente. É importante ressaltar que a relação de ambos tanto entre si quanto com relação a outros países da Ásia e do resto do mundo obteve avanços positivos, o que é indispensável principalmente para países que dependem bastante de produtos culturais na promoção de sua imagem, na defesa de seus interesses e na busca pelos seus objetivos.

Portanto, o sucesso do uso do *soft power* é o resultado da coerência entre as palavras ditas e as ações executadas pelo país. A legitimidade e a credibilidade são fundamentais para que uma imagem internacional positiva seja construída para que se alcance os objetivos traçados e os resultados esperados.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERTO, Rachel Goulart; ALMEIDA, Mariza Costa. A Cadeia Produtiva do Mangá. In: VI Encontro de Engenharia no Entretenimento, 2018, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2018.

BERTO, Rachel Goulart; ALMEIDA, Mariza Costa. Quem são os fãs de K-pop no Brasil? *Tecnologia & Cultura*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 25, 2015, p. 38-44.

CHO, Wo-Suk. Riding the Korean Wave from 'Gangnam Style' to global recognition. *Global Asia*, v. 7, n. 3, 2012, p. 35-39.

CULL, Nicholas John. Listening for the Hoof Beats: Implications of the rise of soft power and public diplomacy. *Global Asia*, v. 7, n. 3, 2012, p. 8-12.

DINNIE, Keith. More than tourism: the challenges of nation branding in Asia. *Global Asia*, v. 7, n. 3, 2012, p. 13-17.

HUANG, Shuling. Nation-branding and transnational consumption: Japanmania and the Korean wave in Taiwan. *Media, Culture & Society*, v. 33, n. 1, 2011, p. 3-18.

LAM, Peng Er. Japan's quest for "soft power": attraction and limitation. *East Asia*, v. 24, n. 4, 2007, p. 349-363.

LIE, John. What is the K in K-pop? South Korean popular music, the culture industry and national identity. *Korea Observer*, v. 43, n. 3, 2012, p. 339-363.

NYE JR., Joseph Samuel. Public diplomacy and soft power. *The Annals Of The American Academy Of Political And Social Science*, v. 616, n. 1, 2008, p. 94-109.

OGOURA, Kazuo. From Ikebana to manga and beyond: Japan's cultural and public diplomacy is Evolving. *Global Asia*, v. 7, n. 3, 2012, p. 24-28.

SOHN, Yul. 'Middle Powers' like South Korea can't do without soft power and network power. *Global Asia*, v. 7, n. 3, 2012, p. 30-34.



SUMÁRIO



# 2

**Valdir José Morigi**  
**Luis Fernando Herbert Massoni**

**MEMÓRIA EM FESTA:  
A OKTOBERFEST  
NA CONSTRUÇÃO  
DA ETNICIDADE ALEMÃ**

## INTRODUÇÃO

A região Sul do Brasil conta com festas populares nacionalmente conhecidas, que celebram um passado compartilhado pelo grupo social e seus antepassados, constituindo-se como lugares de memória, por pairar sobre eles a intencionalidade de representar os costumes e valores da comunidade local. Tais rituais festivos preservam e revitalizam o patrimônio cultural dos grupos sociais. Exemplo é a *Oktoberfest*, festa popular étnica de origem germânica realizada no mês de outubro, possuindo grande visibilidade nos meios de comunicação. Ocorrendo concomitantemente em diversas cidades, este evento possibilita aos moradores das respectivas localidades compartilharem tradições com outros atores sociais, tanto no espaço da festa como via *sites* e imagens contextuais atreladas à produção dos sentidos de lugar e de pertencimento.

Essas festas são momentos de descontração e entretenimento, de encontro e confraternização, de reuniões com os familiares e amigos, conagração entre os membros de uma comunidade. Elas são espaços de comunicação e compartilhamento de crenças e de valores, enraizados e cultuados pelas tradições. Além disso, essas festas são comemorações grupais que procuram preservar a memória das raízes culturais.

Neste texto, refletimos sobre as construções dos sentidos étnicos que circulam no *site* oficial da *Oktoberfest* realizada em Santa Cruz do Sul (Rio Grande do Sul), além dos processos de etnização engendrados pela mediação da cultura midiática. Trata-se de um estudo com abordagem qualitativa, realizado em outubro de 2018, com a análise da narrativa veiculada no *site*. Para tanto, utilizamos os pressupostos teóricos da narratologia, método de pesquisa que orienta a análise de narrativas através da observação de sua estrutura.



SUMÁRIO

## CULTURA, MEMÓRIA E ETNICIDADE

As atividades através das quais os povos expressam suas formas de ser constituem a sua cultura, fenômeno humano formado tanto pela linguagem com que as pessoas se comunicam, como pela forma como ocupam o espaço, preparam seus alimentos, rezam e fazem festas. Cultura e memória atuam juntas, fazendo com que as pessoas se identifiquem umas com as outras, formando a identidade cultural dos grupos sociais. E a cultura liga-se à representação porque está relacionada à partilha de significados.

Nesse sentido, é fundamental compreendermos a que estamos nos referindo quando falamos em cultura, pois esse conceito foi alterado ao longo do tempo. O conceito tradicional, conforme García Canclíni (2004), relaciona a cultura à civilização e está calcado na educação, no refinamento, no acúmulo de conhecimentos e aptidões intelectuais e estéticas. Muitas vezes é utilizado no senso comum, quando nos referimos a um sujeito educado e refinado como sendo “culto”, entendendo-se cultura como erudição. Entretanto, conforme Eagleton (2005), a visão que aproxima cultura de civilização é excludente, o que não ocorre quando a cultura é vista como forma de vida.

Foi a Antropologia, de acordo com García Canclíni (2004), que deslocou essa visão eurocêntrica de cultura – criando o conceito antropológico de cultura. Tal visão compreende como cultura toda a criação humana, em todas as sociedades e em todos os tempos, admitindo que há várias formas e manifestações da cultura. Assim, não há grupos sociais com mais ou menos cultura, mas indivíduos com culturas diferentes. Nesse sentido, Geertz (1989) entende a cultura como contexto, no qual se desenvolvem os acontecimentos, comportamentos, as instituições e os processos. A cultura é, para o autor, as teias de significado que o próprio homem teceu e às quais está amarrado.



SUMÁRIO

Mas essas teias seriam frágeis demais se não houvesse um componente fundamental que atua em favor da sua manutenção: a memória dos grupos sociais. Isso porque, como lembra Nora (1993), a memória é a vida, sempre carregada pelos grupos vivos, em constante evolução na dialética entre a lembrança e o esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas ou mesmo vulnerável aos usos e manipulações. Segundo Bosi (1994), o cotidiano, o compartilhamento de vivências, sentidos e sentimentos de pertença, conecta pessoas e cria pontos de contato entre uma e outra lembrança, fruto da mistura entre passado, vozes e existências materiais ou não. As reminiscências moldam a identidade das pessoas, moldam o que acreditam ser, o que querem ser e influenciam no que julgam ter sido. Para Thomson (1997), as histórias que relembramos não são representações exatas de nosso passado, mas trazem aspectos desse passado e os moldam para que se ajustem às nossas identidades e às aspirações atuais.

A forma e a duração da memória coletiva estão no fato de ter, como suporte, homens que pensam a própria vida e que recordam na condição de membros de grupos sociais (BOSI, 1994). Há sempre um sujeito social que lembra e a lembrança sempre vêm à tona com entrelaçamentos particulares. Além dos documentos e demais suportes de memória, as celebrações também se caracterizam como momentos de lembrança. É o caso da *Oktoberfest* que, uma vez por ano, no mês de outubro, traz à tona sons, cores, cheiros, sabores e vozes, que escolhem o que lembrar. Essa festa comemorativa fortalece laços de pertencimento com as comunidades locais de onde ocorre, perpetuando tradições nas mentes de todos que participam do evento através de narrativas que somam experiências e dão força a outras histórias passadas.

Os principais postulados dos estudos sobre a memória coletiva afirmam que ela é funcional, dinâmica, processual e se insere em dinâmicas grupais e não individuais. Em relação à função

da memória coletiva, é preciso abordá-la para além do ato de coletar informações, pois ela auxilia a nos relacionarmos uns com os outros no tempo e no espaço. Além disso, através da recordação, ela possui funções sociais, políticas e culturais, pois “o ato de recordar nos leva à tomada em consideração do uso da memória para moldar a pertença grupal e a exclusão, a ordem social e a comunidade.” (VALENCIA, 2005, p. 110). A função política da memória coletiva se refere à política em seus níveis mais amplos ligados à esfera cotidiana. Nela, se inclui a identidade, continuidade e estabilidade de um regime, repressão e poder político. A

[...] “manutenção de uma identidade política se constitui através de uma visão de um passado estável que se une intimamente ao grupo. Nesse sentido, os mitos, os símbolos e recordações de fundação, tomados em seu conjunto, constituem a identidade de um povo lhes provê em orientação em tempo e espaço.” (p. 111)

O autor complementa que “o trabalho em memória coletiva aqui tem prevalência para os limites das raças, nacionalidades e religiões, pois ajudam para que apareçam como categorias *naturais*, ainda que tenham sido constituídas socialmente.” (VALENCIA, 2005, p. 111, *grifo do autor*). Segundo essa abordagem, a função cultural da memória coletiva está ligada à atividade de criar significados. A memória coletiva está relacionada com o passar do tempo, pois este ajuda a comunidade ou os grupos sociais a se compreenderem. O tempo pode auxiliar a comunidade na sua capacidade de articulação; em virtude de sua repetição, pode moldá-las.

Cultura e memória são, assim, elementos que se articulam cotidianamente em nossas vidas. Como ressalta García Canclíni (2004), para estudar cultura é necessário também estudar as manifestações culturais expressas nos fenômenos comunicativos. Nessa perspectiva, Caune (2014) defende que, sendo a cultura um acontecimento social, ela só existe porque é manifestada, transmitida e vivenciada pelos indivíduos, fazendo com que, para compreendê-la, seja preciso analisar os seus modos de transmissão.

Conforme Dodebei e Abreu (2008), o mundo é cada vez mais interligado por redes de computadores, surgindo complexidades que colaboram para a construção de sentido e a virtualização do patrimônio cultural. O patrimônio é nutrido de particularidades como organização de bens patrimoniais digitalizados, digitais, que circulam na memória virtual do mundo. Conforme as autoras, “[...] a invenção ou a reinvenção do patrimônio imaterial, a partir da mudança da tecnologia da escrita para a tecnologia da informática mediática, nos aproxima do polo da oralidade mítica, e aproxima também a narrativa da informação.” (p. 8). As narrativas presentes em ambientes virtuais visibilizam as interconexões entre as pessoas e o contexto social, possibilitando transformações nos modos de pensar.

A memória se faz presente em diferentes suportes, sendo socializada por meio da linguagem e das narrativas (BOSI, 1994). Neste estudo, nos propomos a estudar as narrativas sobre a *Oktoberfest* através de um *site* oficial de divulgação do evento. Compreendemos que essas narrativas realizam a mediação dos sentidos comuns sobre a etnicidade, servindo tanto para a manutenção das representações e reconstrução da identidade cultural étnica, como para legitimar ações e comportamentos dos atores sociais. Nos ambientes virtuais, a chamada para vivenciar a “experiência” diferenciada de sociabilidade é acenada por meio de fragmentos, sinais patrimoniais que contribuem fortemente para a produção de sentido e de pertencimento das pessoas.

A história narrada pelo *site* da *Oktoberfest* é complexa, amparada por representações e lembranças sobre a festividade que fortalecem o sentimento de pertença e os vínculos com os moradores locais. Por meio dos sinais com visibilidade nos ambientes virtuais, a *Oktoberfest* tonifica o patrimônio que, oscilando entre a materialidade e a imaterialidade, faz referência à história, à memória e à identidade dos moradores (GONÇALVES, 2005). Os conteúdos virtuais presentes nos *sites* elencam referências que são vitais aos contextos onde a festa é realizada.

Os componentes da memória elegida pelo grupo são as mediadoras simbólicas dos valores das tradições herdadas e cultivadas pelos grupos étnicos, operando como distintivos das construções identitárias e das formas de produzir e perceber o mundo. Os objetos e as suas representações portam referências que qualificam as ações e as experiências dos sujeitos que podem ser compreendidos como definidores de padrões comportamentais étnicos. Conforme Poutignat e Streiff-Fernat (1998), a identidade étnica é um quadro cognitivo comum que orienta as relações sociais e a interpretação das situações, pois os símbolos e as marcas étnicas são referentes cognitivos manipulados com a finalidade pragmática de compreender o sentido comum e mobilizados pelos atores para assegurar seu comportamento.

A etnicidade é o resultado da atividade simbólica de partilhar e comunicar as diferenças socioculturais, ou seja, “[...] a etnicidade é vista como um idioma por meio do qual são comunicadas diferenças culturais em contextos que variam segundo o grau de significações compartilhadas.” (POUTIGNAT; STREIFF-FENART, 1998, p. 111). Podemos compreendê-la como a marca de pertença e de construção de sentidos partilhados, manifestados e legitimados nas interações sociais. Assim, as festas étnicas populares, ao mobilizarem e se apropriarem dos sentidos através das comemorações, dos costumes, das tradições herdadas e da sua ritualização, informam e tensionam as representações sobre os processos imigratórios, nos quais a etnicidade é uma das mais distintas formas de sua expressão.

## A ETNICIDADE NO SITE DA OKTOBERFEST DE SANTA CRUZ DO SUL

O *site* oficial de divulgação da *Oktoberfest* de Santa Cruz do Sul é um ambiente virtual onde constam informações importantes sobre a festa, orientando aos moradores locais e visitantes sobre os principais atrativos da celebração. Na narração da festa, é utilizada uma linguagem de fácil compreensão, elemento fundamental para a construção de sentidos sobre o evento. Como se trata de um *site* de divulgação publicitária, com a finalidade de atrair turistas e fomentar o consumo cultural, predomina o uso da comunicação persuasiva.

Neste estudo, analisamos esse *site*, considerando-o como uma narrativa acerca do evento. Para tanto, lançamos mão dos pressupostos teóricos da narratologia, método de pesquisa que orienta a análise de narrativas através da observação de seus elementos. As narrativas tecem nossas vidas, criando as representações de nós mesmos e das nossas identidades individuais e coletivas (MOTTA, 2013). Estudar narrativas é identificar resquícios de memórias individuais em cruzamento com a memória social e, conforme Barbosa (2003), a narrativa transforma os eventos em episódios e os atores sociais em personagens, o que enriquece a identidade, formada na dinâmica entre a experiência e a narrativa.

De acordo com Motta (2013), as narrativas se manifestam em suportes como testemunhos, cartas e relatos, mas contemporaneamente também em *blogs* e em redes sociais, o que as dinamiza ainda mais, pois estão em constante desenvolvimento, parecendo não ambicionar o fim da história. Para o autor, elas constituem um “mar de relatos” em que deságuam diversas histórias e esse mar cada vez se torna mais polissêmico e polifônico, devido aos fluxos e refluxos do maremoto discursivo contemporâneo. A partir dos pressupostos teóricos sobre a narratologia (BARBOSA,

2003; GANCHO, 2002; MOTTA, 2013), que é o método de análise de narrativas, propomos uma análise da narrativa sobre a etnicidade alemã apresentada no *site* da *Oktoberfest* a partir dos seguintes elementos: enredo, episódios, cenários, personagens e tempos. Na análise das personagens, as caracterizamos com relação aos atributos e funções, vestimentas, adereços, além da rede de relações formada entre elas. Sobre os episódios, verificamos a ordem temporal dos fatos, a história e sua relação com a festa e as atividades que a compõem. O enredo se refere ao tema da festa e seus significados. Os cenários constituem os espaços e lugares onde transcorrem os fatos. O tempo diz respeito às menções à história e às origens da festa, bem como às novas apropriações pelas quais essa tradição passa no momento presente.

A *Oktoberfest* é uma festa popular étnica originada das tradições germânicas, expressas por meio das músicas, danças, trajes típicos, jogos e culinária alemã (OKTOBERFEST SANTA CRUZ DO SUL, 2018). Também referida como a “Festa da Alegria”, em sua 34ª edição, realizada entre os dias 10 a 21 de outubro, a festa de Santa Cruz do Sul tem como tema “Santa Cruz: nossa terra, nossa gente”. Percebemos que esse tema, em especial, que constitui o enredo da narrativa, deixa claro que, mais do que rememorar as tradições germânicas, essa edição da festa tem o interesse de comemorar a cidade como um todo, envolvendo a participação dos cidadãos locais.

A narrativa do *site* lembra a chegada dos primeiros imigrantes alemães à região, em 1849, bem como o desenvolvimento do local que se deu devido à sua presença, até chegar à emancipação política da cidade, em 1878. Nesse sentido, a festa deseja “[...] celebrar e comemorar estas grandes conquistas no ano em que completa 140 anos de emancipação política e administrativa. Vamos juntos comemorar este grande legado e reafirmar o nosso compromisso de continuar trabalhando pelo progresso de nossa

terra.” (OKTOBERFEST SANTA CRUZ DO SUL, 2018). O orgulho e o culto às origens e ao legado do povo local ficam, assim, expressos na apresentação da festa.

Com relação aos episódios da festa, que são os acontecimentos que a dinamizam, recebem destaque, na programação do evento, elementos musicais, como as apresentações de grupos folclóricos. O desfile dos carros alegóricos é o momento mais esperado do festejo e ocorre em um espaço bastante apreciado pela população local, que o tem como um cartão-postal da cidade: o Túnel Verde. Outro acontecimento que recebe destaque são as danças típicas alemãs de vários grupos folclóricos, tanto infantis como adultos, que demonstram a arte herdada dos colonizadores.

Outro aspecto que compõe o repertório de atividades da festa é a alimentação, que é um dos elementos mais importantes na caracterização de qualquer cultura, tendo em vista que as iguarias são sempre imbuídas de significados. Para Lucena (2008), a alimentação desempenha uma função identitária e socialmente construída, os rituais de consumo dos alimentos estabelecem algumas de nossas relações de afeto. Sob o lema “os segredos das receitas de família traduzidos em sabor”, uma atividade importante é o Concurso Prático Típico Alemão, que está em sua 2ª edição e premia os melhores quitutes de família. A culinária é um elemento muito importante para a festa, com destaque às cucas e linguças, que podem ser saboreadas em diversos locais espalhados pela festa, além da cerveja oficial, que é símbolo do evento. É mencionada a importância das cucas para a cidade, que possui uma história com a iguaria vivida “até os dias de hoje”, tornando Santa Cruz conhecida em todo o Rio Grande do Sul. Ainda na temática da culinária, são oferecidas aulas gratuitas sobre iguarias alemãs, incluindo desde pratos simples até os mais elaborados.

Os jogos germânicos são outra atividade que dinamiza a festa, especialmente para os estudantes das escolas municipais, que levam seus alunos ao local para conhecerem as competições. A festa étnica, entretanto, também resguarda espaço para a religiosidade, através de uma Celebração Ecumênica que ocorrem em colaboração com a igreja católica, a luterana e a evangélica, objetivando fortalecer a integração e agradecer por todas as dádivas de Deus (OKTOBERFEST SANTA CRUZ DO SUL, 2018).

Outro aspecto das festas populares são os personagens, responsáveis pela ação e pelas interações que dinamizam e dão vida às festividades. A caracterização dos personagens perpassa o orgulho em relação aos ancestrais que imigraram e fizeram da região sua nova morada, desenvolvendo a cidade:

“A dedicação ao trabalho, o valor da educação, a religiosidade, a ajuda mútua fizeram os imigrantes vencer na nova terra. Para superar a saudade de sua terra natal, organizaram-se em grupos e atividades culturais e sociais das quais tinham vivência. Surgiram sociedades de cantos, de bolão, de tiro ao alvo, que se tornavam pontos de encontro e convívio.” (OKTOBERFEST SANTA CRUZ DO SUL, 2018)

Como é possível perceber, a saudação aos imigrantes está presente tanto nas menções às suas qualidades enquanto pessoas trabalhadoras e dedicadas, que cultuavam a educação e a religião, como também nas referências às vivências coletivas, reforçando a ideia de que se tratavam de pessoas fraternas e calorosas. A indumentária auxilia na construção da identidade étnica, através do reforço de um determinado visual que se considera representativo dos imigrantes. A identidade visual dos personagens mostra os trajes típicos utilizados nos festejos e o *site* apresenta uma sessão específica em que eles são apresentados. São mencionadas inclusive as origens desses trajes:

“Na Alemanha cada cidade e vilarejo têm características que influenciaram na confecção das roupas, inclusive o clima, a

geografia e os materiais disponíveis na região também eram fatores decisivos na hora de confeccionar a roupa. Os modelos que foram trazidos para o Brasil, foram os trajes de uso do dia-a-dia e tem características das roupas usadas pelos plebeus antigamente na Alemanha, que se transformaram nas roupas oficiais dos grupos folclóricos.” (OKTOBERFEST SANTA CRUZ DO SUL, 2018)

O traje feminino é composto por uma saia rodada e um corpete, meias e sapatos, com o cabelo preso ou com uma tiara, enquanto o masculino é formado por uma calça Knicker, um suspensório (podendo ou não ser acompanhado de colete), chapéu preto ou verde, meias e sapatos. Como afirmado por Flores (1997), os turistas ficam encantados com a beleza do povo que desfila na festa, seus traços culturais tão peculiares, que remetem ao imaginário do imigrante colonizador. Personagens que recebem destaque na festa são as “soberanas”, que a cada ano são três moças diferentes. Na 34ª edição da festa, as soberanas são três moças loiras, com idades entre 23 e 24 anos, apresentadas com destaque no *site* do evento, onde percebemos a indumentária típica: cabelos presos em coque, enfeitados por uma coroa. Nos vestidos longos e bastante ornamentados com flores, as cores vermelho, preto e branco se sobressaem. Outros personagens destacados são “Fritz e Frida”, mascotes do evento, que participam nos desfiles da festa e também são empregados na sua divulgação do evento.

O cenário da festa é o Parque da *Oktoberfest*, com uma área de 14 hectares localizada na região central da cidade, com infraestrutura para serem realizados eventos esportivos, de lazer e turismo, onde encontramos um ginásio com capacidade para oito mil pessoas (OKTOBERFEST SANTA CRUZ DO SUL, 2018). O parque ainda possui um campo de futebol, pista atlética, quadras de basquete e futsal, pista de bicicross e alguns pavilhões para feiras e exposições. O *site* menciona a cidade e o fato dessa ser fortemente influenciada pela colonização alemã. Entretanto, não encontraram outras referências textuais ou fotográficas sobre o estilo arquitetônico das casas e dos

prédios. As cores que predominam no espaço onde é comemorado o evento são vermelho, preto, amarelo e branco, alusão que lembra as cores da bandeira oficial da Alemanha.

O tempo é um aspecto fundamental para a memória e é a significação atribuída a ele que dá à festa o caráter de autenticidade nas representações sobre a etnicidade alemã. São destacadas, no *site*, as origens da *Oktoberfest*, tanto na Alemanha como em Santa Cruz do Sul:

“A Oktoberfest, na Alemanha, surgiu como tradição ao enorme público que compareceu ao casamento do príncipe herdeiro Ludwig com a princesa Therese Von Sachsen-Hildburghausen, na cidade de Munique, na Baviera. Em Santa Cruz do Sul, a história da festa começou a ganhar forma em dezembro de 1849, quando chegaram à colônia os primeiros imigrantes. As primeiras dificuldades enfrentadas pelos colonizadores nas novas terras logo foram superadas e em 1851 já demonstravam progresso, especialmente com a produção de tabaco, feijão, linho, cevada, trigo, milho, abóboras e batatas.” (OKTOBERFEST SANTA CRUZ DO SUL, 2018)

Percebemos que a valorização da festa perpassa seu enraizamento na história da cidade, como reflexo da imigração germânica. Além disso, convém lembrar que todos os elementos anteriormente mencionados alimentam a questão temporal: através da organização dos cenários, das vestimentas típicas e dos acontecimentos singulares que reforçam a temática da festa, é como se, ao mesmo tempo em que os sujeitos lembram esse suposto passado compartilhado, eles também fossem transportados para ele, através das vivências da festa. A questão temporal, assim, perpassa toda a concepção da celebração.

Outro aspecto no que diz respeito ao tempo da *Oktoberfest* de Santa Cruz do Sul é o hibridismo que identificamos entre as manifestações culturais tradicionais da festa e os novos arranjos musicais, tendo em vista que a festa se abre para *shows* de bandas contemporâneas, que tocam músicas bem distintas das tradicionais

bandinhas alemãs. Estão previstos, por exemplo, apresentações das bandas Raça Negra, Bruno e Marrone, Maiara e Maraísa, Henrique e Juliano, Michel Teló, Gustavo Lima, dentre outros.

Assim, pelo caráter mesclado desses *shows*, percebem-se atravessamentos e a inexistência de uma voz “autêntica” do passado, pois o presente e as manifestações artísticas contemporâneas também estão presentes. Para Thomson (1997), o momento presente é o que vai dizer o quê e como lembrar, pois recompor um passado nunca é algo inteiramente bem-sucedida, apesar do homem se identificar quando recorda. Assim, a esse passado celebrado pela festa, são atribuídos novos significados, através da mescla de elementos do presente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A *Oktoberfest* realizada em Santa Cruz do Sul é uma festa-espetáculo utilizada para fortalecer as construções identitárias étnico-raciais, em que a comemoração da festa ativa a memória coletiva dos antepassados. Ao estar inserida em um campo de lutas e de relações de poder, a memória adquire um valor altamente disputado. Neste caso, através da comemoração, ela mobiliza um conjunto de imagens, símbolos, relativas ao festejo e a cultura alemã que possibilitam e ativam as recordações do passado no presente, ajudando na construção da identidade e na integração do grupo social.

A análise dessas cinco dimensões da festa – personagens, enredos, episódios, cenários, tempos – evidenciou que elas se entrelaçam e se complementam, contribuindo para a construção e o reforço da identidade germânica que a festa deseja comemorar. Na *Oktoberfest*, as marcas da cultura germânica são destacadas, em uma narrativa que privilegia seu caráter étnico e comunitário.

Através dessa mediação desenvolvida pelos dispositivos midiáticos, surgem novas formas de registro da memória da festa, auxiliando na memorização das práticas socioculturais inerentes no processo de comemoração da festa de Santa Cruz do Sul, tendo em vista o poder de alcance dos meios virtuais. Compreendemos que esse trabalho atua na construção de uma esfera pública interconectada, visibilizando as características, as tradições e os feitos exaltados pela festa.

O *site* destaca, em diversos momentos, as características da cultura germânica, como nos trajes típicos, nas iguarias e nas danças, o que fortalece o pertencimento dos sujeitos com o grupo social. Por outro lado, a festa abre espaço para manifestações da cultura pop contemporânea, através de artistas e bandas que fogem do repertório da tradição alemã. Assim, a festa conquista um caráter híbrido e reforça um aspecto fundamental nos estudos culturais: nenhuma cultura é pura, todas são influenciadas por elementos externos e se adaptam às novas demandas socioculturais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOSI, E. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAUNE, Jean. *Cultura e comunicação: convergências teóricas e lugares de mediação*. São Paulo: Ed. UNESP, 2014.

DODEBEI, Vera.; ABREU, Regina. (Orgs.). *E o patrimônio?* Rio de Janeiro: Contra Capa; Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

EAGLETON, Terry. Versões de cultura. \_\_\_\_\_. In: *A ideia de cultura*. São Paulo: Ed. UNESP, 2005, p. 11-47.

FLORES, Maria Bernadete Ramos. *Oktoberfest: turismo, festa e cultura na estação do chopp*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1997.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2002.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. A cultura extraviada nas suas definições. In: \_\_\_\_\_. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004, p. 35-53.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: \_\_\_\_\_. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989, p. 13-41.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos Ressonância, Materialidade e Subjetividade: as culturas como patrimônios. *Horizontes Antropológicos*. n. 23, 2005, p.15-36.

LUCENA, Célia Toledo. Comida em festa: cozinheiros, doceiras e festeiros. In: LUCENA, Célia Toledo; CAMPOS, Maria Christina de Souza. (Orgs.). *Práticas e representações*. São Paulo: Humanitas/CERU, 2008, p. 177-196.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, n. 10, p. 7-28, 1993.

OKTOBERFEST SANTA CRUZ DO SUL. [Site institucional]. Santa Cruz do Sul: 2018. Disponível em: < <http://www.oktoberfestsantacruz.com.br> >. Acesso em: 14 out. 2018.

POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da etnicidade: seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

THOMSON, Alistair. Reconstituo a memória: questões sobre a relação entre a história oral e suas memórias. *Projeto História*, n. 15, p. 51-84, 1997.

VALENCIA, José Francisco. Representações sociais e memória social: vicissitudes de um objeto em busca de uma teoria. In: SÁ, Celso Pereira *Memória, imaginário e representações sociais*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2005, p. 99-119.



**3**

**Onésio Meirelles**

**ZÉ KÉTI: O REI  
DOS TERREIROS**

“Quanto riso, ó quanta alegria.  
 Mais de mil palhaços no salão  
 Arlequim está chorando  
 Pelo amor da colombina  
 No meio da multidão...”  
 (Máscara Negra)

O carnaval carioca nos anos de 1950/1970 eram dominados por músicas feitas exclusivamente para ele. A cada ano surgiam musicas novas que se integravam com as mais antigas no domínio do carnaval. Sambas, marchinhas, marcha-rancho eram as que mandavam no carnaval levando os foliões a loucura, seja no carnaval de rua, seja na sede dos clubes como Flamengo, América, Monte Líbano ou Sírio Libanês, dentre outros, além do Teatro Municipal.

Da zona norte a zona sul do Rio de Janeiro os foliões se soltavam cantando e dançando as musicas de carnaval. Cada compositor brilhando numa época.

Lamartine Babo, autor dos hinos de todos os clubes de futebol de primeira linha do Rio de Janeiro, que teve como seu maior sucesso de carnaval, “O teu cabelo não nega”, desde a década de 1930 nos presenteava com grandes obras a serem cantadas no carnaval carioca.

*“O teu cabelo não nega mulata  
 Porque és mulata da cor  
 Mas como a cor não pega mulata  
 Mulata eu quero seu amor”  
 (O Teu Cabelo Não Nega)*

Depois dele, Braguinha, autor da letra de “Carinhoso” na parceria com Pixinguinha, brilhou e muito com suas marchinhas interessantes sobre mulheres, costumes e críticas.

*“Lourinha, lourinha  
 Dos olhos claros de cristal*



SUMÁRIO

*Desta vez em vez da morena  
Serás a rainha do meu carnaval”  
(Linda Lourinha)*

Outros nomes brilharam fazendo musica para o carnaval e um deles virou o rei das marchinhas, João Roberto Kelly. Este durante anos seguidos emplacou suas marchinhas de carnaval, vencendo em vários deles, usando na maioria das vezes a voz da cantora Emilinha Borba para dar o seu recado.

*Olha a cabeleira do Zezé  
Será que ele é?  
Será que ele é...?  
(Cabeleira do Zezé)*

Zé Kéti que era sambista e que já havia feito sucesso no carnaval de 1952 com o samba “Amor Passageiro”, gravado por Linda Batista resolveu também entrar nesta praia de marcha para o carnaval, deixando um pouco o samba de lado. Para o carnaval de 1967, através da cantora Dalva de Oliveira lançou “Máscara Negra” que explodiu e, posteriormente, o próprio gravou.

A marcha-rancho estourou pelo Brasil afora, consagrando mais ainda o compositor portelense. Foi a música mais tocada no carnaval de 1967, tornando-o um ídolo nacional naqueles tempos. Ganhou muito dinheiro, mas não aproveitou... Zé Kéti faleceu há quase vinte anos, mas a “Máscara Negra” continua rendendo bem em direitos autorais no período de carnaval, dando um ótimo retorno a seus herdeiros.

Retornando para seu início, a carreira de Zé Kéti como compositor começou mesmo no final da década de 1930, quando ingressou na Ala de Compositores da Portela.

Na década de 1930, Zé Kéti ainda jovem se aborreceu em casa com seu padrasto, que queria que ele estudasse pra ser

dentista, e ele queria ser músico e frequentava o Café Nice, reduto dos grandes compositores. Graças às amizades que fez ali, acabou saindo de casa em consequência e foi morar no Morro da Mangueira, levado para lá pelo amigo Luiz Soberano.

Na Mangueira, conviveu com vários compositores da escola de samba, inclusive com Cartola. Então pela primeira vez conheceu de perto uma escola de samba, a Estação Primeira, com sede na Rua Saião Lobato, na localidade conhecida como Buraco Quente.

Em sua convivência no morro assistiu uma briga feia entre Chico Porrão, valente da época, com um sujeito chamado Foguista. Assustado com aquilo resolveu ir embora do morro e voltar para casa pra morar com sua mãe e o padrasto que estavam morando em Bento Ribeiro. Lá conheceu o compositor Armando Santos<sup>1</sup> que o levou para a ala de compositores da Portela.

E ali, ele definiria a linha que seguiria em sua carreira. A defesa da cultura e a voz dos oprimidos, principalmente dos negros e pobres dos morros e favelas cariocas, que naqueles tempos não tinha saneamento básico, faltava água encanada e a luz era precária (aliás, problemas que se estendem até hoje). Em defesa do samba ele cantou nos ensaios da Portela.

"Samba meu  
Que és do Brasil também  
Estão querendo fazer de ti  
Um desprezado, João ninguém.  
Só o morro não te esqueceu  
Para nós o samba não morreu."  
(Samba Meu)

1. Armando Santos foi presidente da ala de Compositores, presidente do G.R.E.S. Portela e também da Associação da Velha Guarda das Escolas de Samba, que ajudou a fundar.

Em 1939, Zé Kéti então com 18 anos já pertencia a Portela como compositor. Começou a se destacar com seus sambas de terreiros que eram bem cantados e, entre 1950 e 1951, o seu samba de quadra “Amor Passageiro” fazia muito sucesso e chegou ao conhecimento da cantora de rádio Linda Batista, que o gravou para o carnaval de 1952 e foi o grande sucesso daquele ano.

Depois deste, outro sucesso nos ensaios da Portela era o samba “Leviana”. Em 1953, a Portela foi convidada para uma festa de confraternização na Mangueira e se apresentou cantando este samba, que chamou a atenção do cantor Jamelão, em início de carreira, que pediu ao compositor para gravá-lo. Foi o primeiro grande sucesso do cantor mangueirense no disco de 1954.

Neste mesmo período foi acusado por outros compositores da Portela de se apropriar de um samba de um compositor em estado de morte. Aborrecido, se afastou da escola indo parar em outra próxima do bairro. Zé Kéti bandeou-se para a Escola de Samba União de Vaz Lobo<sup>2</sup> e lá compôs o seu mais longínquo sucesso, “A Voz do Morro”, cantado até hoje nas rodas de sambas e em programas ou shows que fazem referência ao Samba. Portanto, há mais de 60 anos se ouve este samba, que foi composto em defesa da nossa cultura, já que a música estrangeira começava a invadir o Brasil.

“Eu sou o samba  
A voz do morro sou eu mesmo  
Sim sinhô  
Quero mostrar ao mundo  
Que eu tenho valor  
Eu sou o rei dos terreiros  
Eu sou o samba  
Sou natural aqui do Rio de Janeiro

2. Fundada em 1930, trata-se de uma das mais antigas escolas de samba do Rio de Janeiro, mas que, desde 1954, não desfila no grupo principal.

Sou eu quem leva a alegria  
Para milhões  
De corações brasileiros...”  
(A Voz do Morro)

Quando voltou para a Portela, voltou por cima. Já tinha músicas gravadas por Ângela Maria e Marlene, duas das maiores cantoras do rádio na época. Em seu retorno, o destaque foi o samba “Natural do Rio de Janeiro”, que incendiava a quadra nos ensaios da Portela.

Em 1962 a Portela desfilou com o tema “Rugendas” e foi campeã do carnaval carioca com um samba de Zé Kéti, Batatinha, Marques Balbino e Carlos Elias. Esta música foi pioneira na junção de duas obras em uma disputa de samba-enredo, pois a direção da escola pegou a primeira parte do samba de Zé Kéti e juntou com a segunda dos outros parceiros.

Nesta década de 1960 ele era o compositor mais badalado da Portela, tendo mais tarde desenvolvido a função de Diretor de Relações Públicas da agremiação e se deslocava para as emissoras de rádio e redações de jornais para divulgar as atividades de sua Portela. Em 1968, como representante da Portela, foi eleito Cidadão Samba, cargo de bastante relevância nos carnavais de outrora.

E, para a alegria de Zé Kéti, surgiu em sua vida um cineasta em começo de carreira, um revolucionário do cinema brasileiro que o conheceu através de um amigo. E lá, no restaurante Vermelhinho, da Cinelândia<sup>3</sup>, e que existe até hoje, ao lado do restaurante Amarelinho, se reuniu com Nelson Pereira da Silva, o qual conheceu

3. A Cinelândia é o nome popular da região do entorno da Praça Floriano, no centro da cidade do Rio de Janeiro, englobando a área desde a Avenida Rio Branco até a Rua Senador Dantas, e da Evaristo da Veiga até a Praça Mahatma Gandhi. O nome Cinelândia popularizou-se a partir dos anos 1930. Dezenas de teatros, boates, bares e restaurantes instalaram-se na região, tornando-a referência em matéria de diversão popular. A Cinelândia foi também palco de algumas das manifestações políticas mais importantes da história do Brasil e ainda é um dos locais favoritos para manifestações sociais na cidade.

alguns de seus sambas. No seu primeiro filme (sendo um dos que revolucionou o cinema nacional), “Rio 40 Graus”, o samba “A voz do Morro” foi o principal da trilha sonora, dentre outros sambas dele incluídos no filme. O filme foi um marco no cinema nacional e consagrou o cineasta que depois fez muitos outros filmes, sendo bastante premiado e tendo reconhecimento internacional.

O chamado Cinema Novo aparece para discutir questões sociais, colocando o negro não como serviçal, mas sim como ator principal, mostrando a favela e os costumes do morro pela primeira vez no cinema. E Zé Kéti, a partir daí, musicou mais de dez filmes, incluindo os de outros cineastas como Cacá Diegues.

Sempre preocupado com as questões sociais, Zé Kéti usou sua arte para reivindicar direitos e cidadania para os menos privilegiados como os moradores dos morros e favelas, negros e negras excluídos da sociedade.

No início dos anos 1960, quando o governador da cidade/estado Rio de Janeiro era Carlos Lacerda, e em plena época de ditadura, havia uma favela próxima à lagoa Rodrigo de Freitas, que a elite se incomodava porque “tornava o lugar feio”, a qual foi removida e seus moradores foram transferidos para a zona oeste carioca, bem longe da zona sul. Diante disto, Zé Kéti compôs “Opinião”, samba de resistência contra o ato de transferência dos moradores da favela, para um local bem longe e desconhecido deles.

*Podem me prender*

*Podem me bater*

*Podem até deixar-me sem comer*

*Que eu não mudo de opinião*

*Daqui do morro eu não saio não...*

*(Opinião)*



SUMÁRIO

Gravado por Nara Leão como um samba de protesto e fazendo muito sucesso, também cantado nas passeatas de estudantes universitários contra a Ditadura Militar, tanto no Rio de Janeiro, como em São Paulo, “Opinião” também fez sucesso emprestando o nome a um show teatral musical no teatro de Arena em Copacabana. Seu sucesso estrondoso fez com que o teatro fosse batizado como Opinião.

O Zicartola<sup>4</sup> chamava atenção com suas rodas de samba e, por intermédio de Zé Kéti, estudantes universitários de esquerda e que faziam parte do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional de Estudantes (UNE), que tinha em suas fileiras, escritores, produtores e a turma que gostava de compor e cantar, começaram a frequentar o local. Ali, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e outros tiveram a ideia de fazer um show teatral musical e pegaram o título do samba de Zé Kéti.

O show foi estrelado por Zé Kéti, Nara Leão e João do Valle. Zé Kéti fazia o papel de um malandro do morro, João do Valle, um nordestino, e Nara Leão, a dama da sociedade. Em pleno sucesso da peça, a cantora adoeceu e precisava ser substituída. Ela então indicou uma cantora da noite em início de carreira na Bahia em Santo Amaro da Purificação. Levou a ideia de colocar a cantora em seu lugar para os diretores do evento, mas estes queriam o parecer de Zé Kéti que respondeu, “se ela é boa, pode trazer”. E assim, surgiu Maria Bethânia para o Brasil.

Neste mesmo teatro passou a ter rodas de samba às segundas-feiras, onde muitos sambistas que depois se tornaram

4. O Zicartola (acrônimo de Zica e Cartola) foi um restaurante aberto na cidade do Rio de Janeiro, entre 1963 e 1965, pelo compositor e sambista Angenor de Oliveira, o Cartola, e sua mulher Euzébia Silva do Nascimento, a Dona Zica. Foi ponto de encontro de sambistas de destaque na cultura brasileira, como Elton Medeiros, Nelson Cavaquinho, Ismael Silva e Aracy de Almeida, e grandes nomes da bossa nova, como Carlos Lyra e Nara Leão. Também foi palco do lançamento de Paulinho da Viola.

nomes bem conhecidos se apresentavam lá, como Clementina de Jesus, Martinho da Vila, Aniceto do Império, Xangô da Mangueira, Padeirinho e outros.

Passeando por suas composições, a voz dos terreiros Zé Kéti ecoou as mais diversas críticas e denúncias.

Acender as velas já é profissão  
 Quando não tem samba  
 Tem desilusão  
 O doutor chegou tarde demias  
 Porque no morro não tem automóvel pra subir  
 Não tem telefone pra chamar  
 E não tem beleza pra se ver  
 E a gente morre sem querer morrer...  
 (Acender as velas)

Como se vê, este samba ele compôs para reclamar que no morro o povo pobre morre porque não tem assistência; a ambulância não sobe, pois não tem ruas; o socorro é difícil, pois não tem telefone no morro para se chamar a ambulância. Em virtude da falta de infraestrutura, todo dia praticamente morre um. Sucesso na voz de Nara Leão e depois com Elis Regina.

Quatrocentos anos de favela  
 Sem água, sem nada  
 Arranjou um moço na cidade  
 Hoje ela tem vida melhor  
 Quatrocentos anos de favela  
 E eu só levando a pior.  
 (Quatrocentos anos de favela)

Neste samba, reclamando da falta d'água no morro, não perdeu seu jeito carioca e irônico, cantando que perdeu até a mulher por causa do desconforto. Este samba foi regravado pelo grupo Casuarina.



SUMÁRIO

Mais um malandro fechou o paletó  
 Eu tive dó, eu tive dó  
 Quatro velas acesas  
 Em cima de uma mesa  
 E uma subscrição para ser enterrado.  
 Morreu Malvadeza Durão  
 Valente, mas muito considerado...  
 (Malvadeza Durão)

Este samba fala de Malvadeza Durão, que se renova, morre um hoje, nasce outro valente amanhã, pois ele não vê perspectiva de vida sadia. Gravado por Germano Matias inicialmente, este samba fez parte da trilha sonora do filme “Rio Zona Norte”, de Nelson Pereira dos Santos, depois regravado com sucesso por Elizeth Cardoso.

Quem é que não se lembra da jaqueira  
 Da jaqueira da Portela  
 Minha fiel amiga e companheira  
 Eu sinto saudades dela...  
 (Jaqueira da Portela)

Este samba ele compôs em homenagem a jaqueira que havia no meio da quadra antiga da Portela (também conhecida como Portelinha), que não tinha cobertura. Durante o dia as pessoas ficavam embaixo da árvore para se proteger do sol e se beneficiavam nas sombras dela. Quando tiveram condições de cobrir a quadra que era descoberta, tiveram que derrubar a jaqueira que por muitos anos foi testemunha de fatos históricos da Portela. Zé Kéti na ocasião fez o samba que lamentava a derrubada da jaqueira e que foi gravado por Paulinho da Viola.

O compositor sempre preocupado com as questões sociais mobilizou, juntou em 1964 os compositores de samba nas escadarias da câmara dos vereadores, na Cinelândia e convocou a imprensa para que testemunhasse que o objetivo

daquela reunião era para convencer a classe de compositores para que se profissionalizassem.

Ele tinha liderança e credibilidade no meio e lutava realmente pela classe. Naqueles tempos, ele era o sambista de maior relevância no mundo artístico e brilhava no Zicartola como diretor artístico. Com seus sambas, chamou a atenção, dentre outros, da musa da Bossa Nova, Nara Leão quando esta começou a frequentar a casa. Ela o convidou para ir a sua casa, mas ele fez questão de levar Nelson Cavaquinho e Cartola junto.

No primeiro disco em que Nara gravou samba, este foi de Zé Kéti, "Diz Que Fui Por Ai". Já no segundo disco da cantora, ela gravou mais dois sambas de Zé Kéti, "Opinião" e "Acender as Velas", um de Nelson Cavaquinho, "A Flor e o Espinho", e um de Cartola, "A Sorrir", parceria com Elton Medeiros e Hermínio Bello de Carvalho.

Nesta mesma época, Zé Kéti foi convidado para mostrar seus sambas a uma gravadora. Ele concordou desde que seus amigos de luta e frequentadores do Zicartola também fossem. Nasceu assim o primeiro grupo de samba de raiz, composto de instrumento de percussão, violão e cavaquinho. Era o conjunto "A Voz do Morro", composto por Zé Kéti, Jair do Cavaquinho, Elto Medeiros, Anescarzinho do Salgueiro, Oscar Bigode, Zé Cruz e Paulinho da Viola, que foi batizado com este nome artístico por Zé Kéti e pelo jornalista Sérgio Cabral.

Segundo Zé Kéti, o nome Paulo Cesar Faria não ficava bem para um artista. Então, em homenagem ao grande compositor do Império Serrano, Mano Décio da Viola, resolveu batizar o afilhado com o nome de Paulo da Viola. Mas, Sérgio Cabral sugeriu Paulinho e assim nasceu Paulinho da Viola.

O grupo não durou muito, mas deixou três discos antológicos, além de fazer escola, pois, a partir dele, foram surgindo outros

grupos musicais similares, como o “Nosso Samba”, “Mensageiros do Samba”, “Originais do Samba” e “Fundo de Quintal”, os quais trouxeram outros instrumentos para um conjunto do que hoje se conhece como “samba de raiz”.

O sambista revolucionário se desligou da Portela em 1974 por não estar de acordo com o critério de escolha de samba-enredo. A direção da escola chamou a dupla de compositores de grandes sucessos de musica romântica Jair Amorim e Evaldo Gouveia para a disputa de samba-enredo. Zé Kéti, assim como outros se rebelou, pois eles não pertenciam a ala de compositores da agremiação.

Depois, se bandeou para Niterói, mais precisamente em Itaipu, quando já estava separada da mãe da Geisa Ketti, sua filha, e lá montou um restaurante especializado em peixes e frutos do mar. Porém, com seu espírito inquieto, na década de 1980 foi para São Paulo, cidade que o acolheu com carinho. Lá, criou um escritório de produção artística de nome “Abraça-me”, onde seus shows, que eram muitos, e de outros artistas eram contratados.

Na década de 1990, por insistência de sua filha Geisa e de seu filho Zé Carlos, retornou ao Rio de Janeiro. Voltou com muitas honrarias, como o CD de Zé Renato lhe fazendo homenagens. “Natural do Rio de Janeiro” resgatou vários sucessos do compositor. No mesmo ano, em um projeto patrocinado pela prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, lançou o CD “Zé Kéti: Setenta e Cinco Anos de Samba”. Neste momento, a mídia volta-se para sua obra e assinalou sua importância por tudo que ele representava para a cultura do samba, construída por negros, pobres e favelados.

Em 1995, já em final de carreira, e em sua volta definitiva para o Rio de Janeiro, Zé Kéti desfilou como destaque em um dos carros alegóricos da Portela, que ficou em segundo lugar naquele carnaval com o tema “Gosto Que Me Enrosco”, samba de seu amigo Noca da Portela e seus parceiros.

Em 1998, Zé Kéti foi agraciado com o Premio Shell pelo conjunto da obra, assim como Tom Jobim, Vinicius, Chico Buarque e outros. A entrega do prêmio foi no Canecão, a grande casa carioca de espetáculos na época. Participaram do show, além do contemplado, Dona Ivone Lara, Paulinho da Viola e a Velha Guarda da Portela.

Por fim, em 1999, desfilou como destaque em uma dos carros da Mangueira; ano este que marca seu falecimento. Mas, ele não ficou esquecido pelos artistas, mesmo depois de sua morte e já teve mais de 20 gravações de suas músicas por cantores como Zeca Pagodinho, Elza Soares, Nilze Carvalho, Tereza Cristina, Fernanda Takai e Diogo Nogueira.

Hoje, as novas gerações quase não ouvem mais falarem dele. Mas, com certeza, foi um dos nomes mais importantes da MPB. Zé Kéti, o Rei dos Terreiros deixou seu nome gravado na história do samba. Ele não morreu. Quem morreu foi José Flores de Jesus.

ZÉ KÉTI VIVE!



SUMÁRIO



# 4

Júlio César Valente Ferreira

**PROBLEMATIZAÇÃO  
DAS QUESTÕES  
ÉTNICO-RACIAIS  
NO DEBATE  
SOBRE AS ESCOLAS  
DE SAMBA  
DO RIO DE JANEIRO**

## INTRODUÇÃO

Durante a pesquisa de doutoramento sobre os blocos de enredo no carnaval da cidade do Rio de Janeiro, realizei extensa pesquisa bibliográfica que incluiu as escolas de samba devido à sua proximidade identitária e organizacional. O resultado desta pesquisa revelou que, em um determinado momento, ensaiou-se trazer as questões étnico-raciais para o debate sobre as escolas de samba, considerando que elas seriam lugares, ou seja, espaços socialmente produzidos, onde se instalam processos de continuidade, salvaguarda e circulação das culturas afro-brasileiras.

Desta forma, o objetivo do presente trabalho é trazer luz à produção intelectual que abordou as escolas de samba a partir de um viés étnico-racial. Para este contorno, recorreram-se às publicações sobre as escolas de samba do carnaval carioca, não mais inserindo esta festa no restrito lugar do ritual<sup>1</sup>, mas a entendendo como mais uma arena de reprodução dos mecanismos de subalternização. Mais especificamente, no que tange às questões étnico-raciais, destacam-se os escritos de Araújo (1978), Candeia Filho e Araújo (1978) e Rodrigues (1984), configurando um período temporal onde esta problematização foi considerada importante no pensar sobre a organicidade desta forma de manifestação carnavalesca<sup>2</sup>.

1. Neste capítulo, assumo a noção de ritual como "esses agregados de condutas e ações simbólicas que, sempre feitos e refeitos no curso do tempo, permeiam a experiência social, conferindo-lhes graça, intensidade e ritmo próprio" (CAVALCANTI, 2014, p. 10)

2. Cabe destacar que o recorte adotado é o mesmo empregado pelos autores citados neste parágrafo, isto é, as agremiações pertencentes à principal divisão hierárquica, hoje denominada como Grupo Especial. Sobre as escolas de samba das demais divisões, não é possível estabelecer um paralelo imediato neste debate. Mesmo academicamente, as escolas de samba não pertencentes ao Grupo Especial foram objetos de poucos trabalhos acadêmicos e eles pontuam questões identitárias e organizacionais que relativizam este debate para estas agremiações (BARBIERI, 2009) (FERREIRA, 2008).

Desta forma, a premissa aqui assumida foi a de estruturar o campo do carnaval carioca como mais um lugar de luta configurado socialmente onde se contesta ou reproduz a hegemonia (BEVERLEY, 1999). Abordar o carnaval carioca como um campo, segundo a abordagem de Bourdieu (1990) é entendê-lo como um microcosmo social dotado de certa autonomia, com leis e regras específicas, ao mesmo tempo em que influenciado e relacionado a um espaço social mais amplo. É um lugar de luta entre os agentes que o integram e que buscam manter ou alcançar determinadas posições. Essas posições são obtidas pela disputa de capitais, conforme definidos por Bourdieu (2003), valorizados de acordo com as características de cada campo. Os capitais são possuídos em maior ou menor grau pelos agentes que compõem os campos, diferenças essas responsáveis pelas posições hierárquicas que tais agentes ocupam. Pensar a partir do conceito de campo é pensar de forma relacional, concebendo o fenômeno em constante relação e movimento.

No processo de estruturação de um campo, conforme Guha (1997), duas formas de subordinação são exequíveis. No primeiro caso, Guha (1997) ao estabelecer uma definição do subalterno, não estipula condições de contorno fechadas, considerando toda e qualquer forma de subordinação por conta da classe, gênero, idade ou outra qualquer, caracterizando-o como o ser a quem é negado algo e sem possibilidade de auto representação, fora do poder da estrutura hegemônica. Somando-se a estas considerações, Spivak (2004) entende o termo subalterno representativo dos que não conseguem lugar no contexto capitalista globalizante e sem direito de voz. Seguindo este viés de análise, a autora identifica que a condição de subalternidade é a condição do silêncio e que o subalterno carece necessariamente construir ou delegar uma representação, limitando as possibilidades de resistência. A questão que a autora coloca e que se ombreia com a posição assumida por Bourdieu (2004) é referente às possibilidades de subjetivação

autônoma do subalterno para que esta representação não sofra uma operação de tradução através do discurso hegemônico internalizado por quem pretende praticar qualquer ato de resistência em nome do subalterno. Para a autora, este mesmo agente pode atuar contra a subalternidade, potencializando espaços em que a fala do subalterno possa ser promovida e ouvida.

Outro caminho é apontado por Storey (2015), o qual postula que a hegemonia é uma forma de diálogo que, de uma forma ou outra, promove espaços para a manifestação dos subalternos ser considerada. Esta abordagem entende o subalterno como parte atuante do poder hegemônico, com grau de influência menor, porém existente, não sendo somente uma resistência passiva. Com isto, em relação ao exposto no parágrafo anterior, trata-se de uma abordagem mais dinâmica, possibilitando de forma mais explícita entender que as transformações das manifestações carnavalescas ao longo do tempo não são apenas decididas pela classe dominante.

Entre a segunda metade da década de 1970 e a primeira metade da década de 1980, as publicações de Araújo (1978), Candeia Filho e Araújo (1978) e Rodrigues (1984) trabalharam a questão étnico-racial nas escolas de samba do Rio de Janeiro a partir do primeiro caso de estruturação do campo do carnaval carioca<sup>3</sup>, postulando a tese de que elementos da classe média da sociedade carioca, composta por brancos em sua grande maioria, tomaram a administração e elaboração dos desfiles das classes subalternas, formadas por negros majoritariamente, os quais aceitaram em nome da própria sobrevivência e da possibilidade de auferir capitais econômicos para a consecução de um desfile que permitisse a conquista do título da competição anual entre as agremiações.

3. As obras de Candeia Filho e Araújo (1978) e Rodrigues (1984) apontam para a necessidade de se enfrentar esta hegemonia, dialogando com a mesma. Porém, estes textos deixam claras as restritas condições de contorno que configuram este espaço de troca.

“A história das escolas de samba tem sido um encadear de violência, às vezes manifesta, mas silenciosa o mais das vezes, tendendo a configurá-las como atividades marginais, de desviantes potencial ou abertamente hostis aos padrões dominantes na sociedade. Não obstante, à medida que se organizam e crescem, as escolas de samba passam a ser absorvidas por estes padrões dominantes e aceitas como “genuínas manifestações da cultura popular”. Ao mesmo tempo, a história das escolas de samba nos exibe a absorção em suas organizações internas, dos princípios de racionalidade urbano-industrial (e capitalista), com o que elas absorvem também um sistema de forças que, de dentro, irá dominá-las.” (ARAÚJO, 1978, p. XVI)

A leitura dos autores referenciados acima estabelece que a subordinação que configura o segundo caso de estruturação do campo do carnaval carioca possui boa parte de seus referenciais calcados no mito da “democracia racial”. “De certa maneira, o Brasil criou o melhor dos mundos possível. Enquanto mantém uma estrutura de privilégios para o branco e de subordinação para as populações de cor, impede a raça de se tornar um princípio de identidade coletiva e de ação política. O mito da democracia racial na prática sustenta o oposto” (PEREIRA, 2010, p. 151).

Para Pereira (2010), evidencia-se a presença da ideia de raça na experiência de vida e no processo de construção identitária junto aos militantes do movimento negro. Para Munanga (2000), apesar de concordar sobre a inexistência científica de raça, este conceito possui importância como construção sociológica, refletindo uma das formas de operacionalização da subalternidade.

Apesar de reconhecer que a produção bibliográfica sobre as escolas de samba do Rio de Janeiro é vasta, porém, não é menos verdade que muito pouco foi produzido a partir dos olhares e leituras dos sujeitos subalternos – em nosso caso, sendo os negros considerados por estes autores – sobre esse processo de modificação na organização desta manifestação cultural a partir de elementos não oriundos deste grupo social, sendo então um

sério entrave às possíveis ações de resistência ao mesmo, pois, como afirma Rodrigues (1984), a falta de acesso aos meios de comunicação é um fator determinante para que não se conheça o pensamento, o espírito crítico e a leitura dos agentes passivos, sobre as transformações ocorridas no seu patrimônio cultural.

## CONSIDERAÇÕES SOBRE A DINÂMICA DAS ESCOLAS DE SAMBA NO RIO DE JANEIRO

As escolas de samba surgem entre as décadas de 1920 e 1930 como manifestação popular oriunda de segmentos marginalizados, periféricos e que buscaram se diferenciar principalmente dos cordões e dos blocos mais violentos a partir de um discurso e de uma prática carnavalesca organizada, desejosa de reconhecimento por parte dos poderes públicos e das classes dominantes. Como forma de se afirmar como manifestação cultural e incorporando elementos de outros grupos carnavalescos (CABRAL, 2011) (COSTA, 2001), as escolas de samba se valeram de duas formas de associação como tática: as associações com o poder público e com os meios de comunicação.

“Ao contrário do que poderia supor uma visão romântica, sempre houve grande afinidade entre escolas e a comunicação de massa, ou a chamada indústria cultural. Seu meio social nascente reuniu o meio radiofônico e os sambistas de origem popular. Como vários pesquisadores demonstram, a expansão do samba acompanhou a extraordinária expansão do rádio a partir dos anos 30. Rádio, samba e escolas de samba alimentaram-se reciprocamente.” (CAVALCANTI, 1999, p. 84)

Em 1935, o desfile das escolas de samba é oficializado e é inserido na programação turística da recém-criada Diretoria Geral de Turismo do Distrito Federal. Esta oficialização foi obtida logo após a União das Escolas de Samba (UES), primeira entidade

representativa destas agremiações, em carta dirigida ao prefeito Pedro Ernesto, esclarecer suas finalidades, estabelecer posições e demandar ações dos poderes públicos (SILVA, 2007)<sup>4</sup>.

Segundo Augras (1993):

“A iniciativa de Pedro Ernesto, ao criar o registro policial, o incentivo da subvenção, a premiação do concurso, marca claramente a intervenção do Estado no mundo do samba. Tudo deixa supor que a transformação progressiva do desfile, da estrutura das escolas de samba e, particularmente, a importância cada vez maior do sambanredo, caminham *pari passu* com a expectativa oficial. Não se trata de um processo linear de repressão e dominação, mas sim da construção mútua de nova modalidade de expressão popular.” (AUGRAS, 1993, p. 93)

As escolas de samba acabaram se tornando a manifestação cultural por excelência para a constituição essencialista cultural nacional, auxiliadas pela difusão nos meios de comunicação e sua capacidade de diálogo aberto com o poder público.

No âmbito federal, a chamada Era Vargas tinha como uma de suas características a busca por identidades, e principalmente pela consolidação de uma identidade nacional brasileira. O momento era de centralização política autoritária e grande a necessidade de uma identidade de nação. Assim, aspectos ligados à cultura da população tornaram-se decisivos para a construção dessa identidade cultural. Os aspectos “nacionais” tinham maior relevância que os regionais. E, na hora em que foi preciso escolher quais aspectos regionais seriam elevados à condição de símbolo da brasilidade, as manifestações que ocorriam no Rio de Janeiro (capital do país na época) foram privilegiadas. Ou seja, o samba e o formato do carnaval carioca das

4. Com relação à comercialização dos desfiles, Silva (2007) destaca que a carta das escolas de samba de 1935 já postulava a importância daquela manifestação carnavalesca para o turismo da cidade. Portanto, desde seu início, as escolas de samba visualizavam esta inserção; e não somente a partir da década de 1960, época considerada por Araújo (1978) e Rodrigues (1984) em que se fez a opção pelo turista.

escolas de samba foram nacionalizados e transformados em uma espécie de “patrimônio cultural nacional” (SANTOS, 2010).

O desenvolvimento das escolas de samba implicou em estabelecer relações com os poderes públicos, mas sem o auxílio de canais institucionais como partidos políticos e sindicatos. Este tipo de relacionamento implicou na acumulação de capital social, porém em discursos e práticas que não permitem avaliar as escolas de samba simplesmente como ferramenta de domesticação das massas, conforme afirma Queiroz (1992), bem como tipificar uma crítica totalizante de comercialização dos desfiles e de uma infiltração das classes dominantes no que seria uma manifestação legítima das classes populares (SILVA, 2007)<sup>5</sup>. Observa-se em Augras (1993) a afirmação de que o processo de negociação empreendido pelas escolas de samba, mais que uma simples submissão aos poderes públicos e às classes dominantes expressou um comportamento pragmático destas agremiações para sua expressão, expansão e reconhecimento por parte da cidade.

Um exemplo interessante neste sentido é descrito por Marques (2018), o qual postula o mútuo diálogo entre as escolas de samba e o teatro de revista. A estética do vestuário das vedetes do teatro de revista foi adotada por escolas de samba nas décadas de 1940 e 1950, enquanto muitos de seus ritmistas compuseram o quadro de músicos atuantes nos espetáculos. Porém, até este momento, segundo Candeia Filho e Araújo (1978) e Rodrigues

5. Conforme analisado por Fernandes (2001), as escolas de samba agiram de forma consciente e autônoma no direcionamento de sua manifestação carnavalesca ao imaginário da identidade nacional brasileira como forma de obter legitimidade política e cultural, incluindo aí a questão da exigência da temática nacional nos desfiles. Aqui, Augras (1993) pontua que foram as próprias escolas de samba em seus regulamentos que estabeleceram tal obrigatoriedade em uma época em que esta condição não aparecia nos regulamentos de outras manifestações carnavalescas, como as grandes sociedades e os ranchos. Porém, um detalhe importante apontado por Silva (2007) é a formatação dos enredos das escolas de samba, que nem sempre se ombreou com o discurso oficial, por vezes rasurando o mesmo e dialogando com a população temas referentes às questões sociais a partir de um viés crítico.

(1984), diálogos como este citado acima não implicavam em relações de subalternidade, as quais começam a se estabelecer na década de 1960.

A implementação do modelo estético e administrativo hoje consolidado pelas escolas de samba ocorre a partir desta década, através do televisionamento ao vivo dos desfiles e da introdução da figura do carnavalesco, profissional responsável pela parte plástica do desfile e possuidor de formação acadêmica e/ou experiência nesta área de conhecimento.

Outro fator importante neste processo é o mecenato oriundo dos responsáveis pelo jogo do bicho, pois com o aumento dos custos para a montagem de desfiles em padrões cada vez mais exigentes para a vitória na competição carnavalesca, a participação financeira destes mecenas foi de fundamental importância para as mudanças estéticas implementadas pelos carnavalescos (CAVALCANTI, 1999) (CHINELLI; SILVA, 1993). Para casos como o mecenato em questão, colabora a desestabilidade do Estado que, em épocas de reestruturação, pode resultar no fortalecimento de organizações paraestatais (YÚDICE, 2004)<sup>6</sup>.

A conjunção entre a visualização da cultura como recurso por parte do poder público e a atuação dos mecenas ligados ao jogo do bicho configuraram uma mudança na atuação da prefeitura da cidade do Rio de Janeiro com relação à organização do carnaval,

6. Primeiramente, esta patronagem permitiu a incorporação de capital econômico pelas escolas de samba, pois a verba destinada pelos poderes públicos ficava cada vez mais insuficiente para a promoção do desfile nos padrões (que serão discutidos posteriormente a partir da presença dos segmentos médios da sociedade nesta conjuntura) compatíveis a um grande espetáculo. Esta capitalização também permitiu a realização de eventos ao longo do ano e a diversificação de suas atividades (incluindo as assistenciais, recreativas e educacionais) que também interessava a estes patronos como forma de se legitimarem perante a comunidade. Além disso, os patronos implementaram a mesma dinâmica comercial nas escolas de samba que antes já haviam empreendido em seus negócios e romperam parcialmente com a dependência dos poderes públicos a partir da criação de organização própria de gestão e representação das escolas de samba.

a qual posteriormente impactou nas demais escolas de samba e outras manifestações carnavalescas do campo do carnaval carioca.

“Se, até a criação da RIOTUR<sup>7</sup>, estas parecem ter sido tendências subterrâneas e não-intencionais, a partir desse momento elas se tornam uma questão aberta, um objetivo explícito nas estratégias dos diferentes agentes envolvidos. Na base desta mudança está uma significativa reorientação no modo de atuação dos órgãos governamentais. Das tentativas de interferência no que era entendido como atividades culturais fundadas no controle (ou pelo menos supervisão) político-administrativo direto, que implicava a alocação de subvenções cada vez mais expressiva, eles passam a conceber suas relações com as escolas de samba no quadro de uma política econômica de turismo que inicialmente transforma as grandes agremiações em prestadoras de serviços e atualmente as coloca na posição de parceiros dominantes em um gigantesco empreendimento fundado na lógica empresarial do lucro. Mas, definitivamente, este não foi um movimento de mão única: as próprias escolas – associadas às organizações de jogo do bicho numa relação que, é bom não esquecer, confere aos banqueiros um poder indiscutível e crescente – se organizam e racionalizam internamente, procuram livrar-se da posição de clientes do poder público pressionando cada vez mais pela autonomia definida em termos econômicos.” (CHINELLI; SILVA, 1993, p. 43)

## A “SAÍDA PELO CULTURAL” NO MOVIMENTO NEGRO

Constata-se que este debate foi suportado inicialmente por instituições culturais onde a temática étnico-racial era posta como protagonista, considerando a década de 1970 como marco na inflexão no movimento negro. Pereira (2010) afirma que os desafios postos eram a denúncia do chamado “mito da democracia racial” e a construção de identidades político-culturais negra.

7. Autarquia da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro fundada em 1972 e encarregada pela execução da política municipal de turismo, sendo também responsável pela organização do carnaval da cidade.

No caso das escolas de samba do Rio de Janeiro, duas instituições são mencionadas como fundamentais: o Instituto de Pesquisa de Culturas Negras (IPCN), fundado em 1975 e citado por Araújo (1978), e o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba (G.R.A.N.E.S.) Quilombo, fundado em 1975 e apontado por Candeia Filho e Araújo (1978).

“Joel Rufino dos Santos afirma que o fato de haver em geral “pesquisa” e “cultura” nos nomes das organizações negras surgidas na década de 1970, mesmo não sendo estas organizações estritamente culturais, se deve, de um lado, ao impedimento legal de se registrar uma entidade como sendo “racial”, mas também ao fato de “a raça” sozinha não ser catalisadora, sendo necessário misturá-lo à “cultura”. “Negro”, nesse contexto, “é mais uma soma de raça e cultura.” (PEREIRA, 2010, p. 166)

O autor também pontua a questão da ênfase em aspectos culturais para não alardear os aparelhos de repressão política da época. Financiamentos de organismos internacionais ao IPCN e ao G.R.A.N.E.S. Quilombo eram justificados como investimentos de valorização dos aspectos culturais formativos da identidade negra dos participantes destas instituições e seus efeitos multiplicadores.

Ressalta-se, porém, que justamente os componentes desta identidade eram lidos (não em todos os locais, evidentemente) como faces não comunicativas, polarizando uma construção que, em determinadas situações sociais, colaborava para o inverso, desestruturando um processo através dos contornos limitados de diálogos entre elas.

“Os debates sobre política e cultura no movimento negro contemporâneo brasileiro foram muito intensos até recentemente. Havia, principalmente no final da década de 1970 e início dos anos 1980, grupos de movimento que se autodenominavam como grupos estritamente políticos e avessos a muitas práticas chamada por eles de “culturais” ou “culturalistas”. (PEREIRA, 2010, p. 168)

Uma destas práticas “culturalistas”, os bailes *soul* ou *afro-soul* é trabalhado por Fry (1982), o qual considera que apontam

para outras manifestações culturais com mais dinamismo em dialogar com a presente questão étnico-racial do artigo em relação às escolas de samba.

Situação social análoga é trabalhada por Risério (2012) ao delinear os blocos afros da Bahia, os quais, segundo o autor tornaram-se pontas de lança para a africanização do carnaval.

“A proliferação de bailes afro-soul em São Paulo e no Rio é um exemplo de situações em que os brasileiros negros criam novos símbolos de etnia, de acordo com sua experiência social. Embora algumas pessoas acreditem que esses fenômenos são exemplos de 'dependência cultural', ou da capacidade das multinacionais de vender os produtos que bem entenderem, não tenho dúvida de que, apesar de tudo, eles representam um movimento de grande importância no processo da identidade no Brasil.” (FRY, 1982, p.15)

Cabe destacar que ocorriam conflitos identitários político-culturais negros entre estas manifestações “culturalistas” (OLIVEIRA, 2014) (TREECE, 2018), nas palavras de Risério (2012), enfraquecendo ainda mais o lugar de fala das escolas de samba. No caso destas agremiações, Faria (2014) pontua que a década de 1960 representa um hiato na história da trajetória de organização e luta do movimento negro, caracterizando desta forma o apagamento das escolas de samba desta narrativa.

“As escolas de samba, associações culturais com grande importância nos anos 60 na cidade do Rio de Janeiro, eram visivelmente núcleos de negros e mulatos, que, pela via artística, demarcavam espaços para o que se convencionava chamar de cultura negra. Mesmo com essa nítida percepção de serem as agremiações associações recreativas e culturais de origem negra, as escolas de samba foram ignoradas na construção da trajetória dos movimentos negros na historiografia produzida até os dias atuais.” (FARIA, 2014, p. 31)

Considerando as escolas de samba, as três obras citadas como base para o artigo refletem um pensamento de que a questão étnico-racial perpassa pela pertença a um lugar, a qual demanda sua organização para legitimação e construção territorial, reivindicando



SUMÁRIO

seu lugar de fala. Este pensamento foi trabalhado de forma mais incisiva nas obras de Araújo (1978) e Candeia Filho e Araújo (1978) como um “retorno às origens”, aos “tempos heróicos” quando as escolas de samba eram manifestações negras e autênticas.

Remetendo ao capital simbólico, sobre o conceito de tradição, o qual se estabelece como arcabouço para o capital cultural, o mesmo pode residir no universo de significações coletivas as quais inserem os indivíduos e os grupos sociais em uma ordem imutável, necessária e já existente. Este conceito é adotado em diversos discursos dentro do universo do carnaval, sempre no intuito de legitimar protagonismos e ações, os quais estariam no sentido de preservar elementos de autenticidade da manifestação cultural popular. Entretanto, concordando com Candau (2013), as tradições não se perpetuam e nem sobrevivem, ocorrendo de fato operações de reconstrução e invenção a partir de uma ação consciente de um grupo social específico no intuito de estabelecer uma determinada hegemonia. Ainda sobre este ancoramento e complementando a afirmação da frase anterior, Santos (1998) destaca que tradição e modernidade possuem significados diferentes em função da posição que os indivíduos ocupam ou que procuram ocupar em uma coletividade, disputando graus de exercício de poder de influência ou de legitimação, internamente e em relação aos demais setores sociais. Por fim, cabe destacar o alerta de Candau (2013) sobre o fato da memória coletiva fincar-se em uma permanência que idealiza uma parte do passado, podendo inclusive fabricar novas tradições, sendo um passado atualizado no presente.



SUMÁRIO

## AS ESCOLAS DE SAMBA: UM EPISÓDIO ANTROPOFÁGICO

Inicialmente, cabe destacar que a obra de Araújo (1978) inicia-se com uma nota dos editores, identificando o texto como não acadêmico por não seguir os ditames da Associação Brasileira de Normas Técnicas na composição das referências bibliográficas, revelando e demarcando as limitações do lugar de fala do autor, além de reafirmar sua condição de subalterno.

Ari Araújo era integrante do Grêmio Recreativo Escola de Samba (G.R.E.S.) Portela e destaca no início da publicação a influência dos debates travados no IPCN, instituição esta considerada pelo autor como trincheira aberta pela defesa destes valores culturais. E, através desta tática de saída pela cultura, o autor dedica a primeira parte da obra a escrutinar as culturas negras que compõe o que se denomina como cultura brasileira e estabelecê-las como esteio para o surgimento do samba e das escolas de samba a partir de um panorama musical estabelecido pela elite branca no final do século XIX.

O autor não descarta o diálogo com outras manifestações carnavalescas para a formação das escolas de samba, onde o princípio da competição determina sua dinâmica *mutatis mutandis*, porém ressaltando que “as escolas mantiveram, até os finais da década de 50, seu desenvolvimento natural fiel às raízes de suas culturas originárias.” (ARAÚJO, 1978, p. 65).

Para o autor, o conceito de antropofagia, que dará suporte à sua tese de expropriação das escolas de samba pelos brancos burgueses (ensaiando um conflito de classes que ficará mais explícito e problematizado em Rodrigues (1984)) a partir da década de 1960 é:

"Antropofagia significa a deglutição frenética de uma tradição popular pela pequena burguesia, ávida de novidades, capazes de preencher seu vazio ideológico, e que encontrou nos ensaios das Escolas oportunidades nunca vislumbradas em seu estreito e angustiado horizonte [...] uniu-se o desejo de ascensão social do negro, achatado nesse seu lugar [...] Tudo isso, por outro lado, compensado pela presença prestigiosa e pelo abraço amigo do "Doutor", sempre "gente muito boa..."." (ARAÚJO, 1978, p. XXXIII-XXXV)

A questão da competição é tratada como brecha à abertura para a entrada dos elementos da burguesia, permitindo espaços para o financiamento e busca de alternativas de atividades para auferir lucros, padronização das performances e estabelecimento de padrões estéticos que iriam de encontro àqueles próprios da comissão julgadora (formada por brancos, majoritariamente, indicados pela municipalidade). Para o autor, a solução estava na resistência e retomada do controle das escolas de samba pelos negros, na:

"saída pela conscientização e resistência do negro, de retomar o lugar antes do desmantelamento das escolas de samba, "tão logo surja outra novidade a ser consumida e deglutida pela burguesia". (ARAÚJO, 1978, p. 77-78)

## ESCOLA DE SAMBA: ÁRVORE QUE ESQUECEU A RAIZ

Na publicação de Candeia Filho e Araújo (1978), também se inicia com uma nota dos editores, identificando o texto como não acadêmico, bem como ocorreu no trabalho de Araújo (1978), os quais ainda suportam outra questão – todos pertenceram aos quadros do G.R.E.S. Portela.

Esta publicação tinha como objetivo inicial ser um memorial do G.R.E.S. Portela, contando sua história e de suas figuras referenciais através da realização de entrevistas individuais e em grupos de memória (entendo aqui, coadunando com Halbwachs

(1990)), como o caráter das interações entre os indivíduos em um determinado grupo e seus processos comunicativos como orientadores das recordações). Porém, a expansão do projeto causada pela motivação dos participantes desta empreitada ao longo das entrevistas abarcou questões em relação às transformações ocorridas nas escolas de samba.

Contrastando com os embates relatados e analisados por Pereira (2010), o projeto do G.R.A.N.E.S. Quilombo explicitado no livro delineava uma organização de contestação negra, de cunho racial e político, aramadas com a manifestação cultural da escola de samba que, a partir da afirmação cultural, inseria-se na luta política de cunho étnico-racial.

O livro é dividido em sete partes: (i) O samba e suas raízes, (ii) Portela, (iii) Os setores de uma escola de samba (importância, origem e aspectos básicos), (iv) Curiosidades históricas (pesquisa), (v) Cultura própria da escola de samba, (vi) Criatividade do sambista, (vii) A vida sócio-econômica do sambista, (viii) Dilemas das organizações de sambistas e (ix) Futuro e ideal das escolas de samba.

Para os autores, o problema da árvore “escola de samba” é que as raízes foram esquecidas.

“O problema residia portanto, na falta de conhecimento e reconhecimento dos novos integrantes das escolas de samba (tanto de classes médias que chegavam como dos filhos mais novos de antigos componentes) do passado e da importância dos antigos componentes na construção da escola. Para isso era necessária a promoção dessas histórias pelas próprias agremiações.” (BUSCÁCIO<sup>8</sup>, 2005, p. 106)

Outra crítica (e que é promovida nas demais publicações aqui analisadas) é sobre a não participação dos sambistas nas

8. Apesar de tratar dos movimentos negros e as escola de samba na década de 1970, a autora não inclui neste debate as duas demais obras citadas neste artigo sobre o assunto em voga neste capítulo.

decisões tomadas pelo corpo diretor. Porém, diferentemente das obras de Araújo (1978) e Rodrigues (1984), Candeia Filho e Isnard (1978) apontam para uma causa mais remota que o propalado embranquecimento das escolas de samba. Para eles, a origem estava nos antigos estatutos das escolas de samba, onde não eram previstos mecanismos democráticos de participação. Entretanto, os autores coadunam-se com as demais publicações ao concordarem que a chegada da classe média branca e o aporte financeiro conjugado por ela incrementou a inversão dos grupos de poder e sua concentração.

Entreamando-se nas questões econômicas, os autores chegam a propor a divisão das escolas de samba em dois grupos, de forma a manter o “retorno às origens” e aos “tempos heróicos”, separando as “escolas show” das escolas “cultura popular”. Os autores até se manifestam a favor da integração de outros segmentos sociais, mas afirmam que as agremiações de sambistas não estavam preparadas para recebê-los, assim perdendo seu controle administrativo e sucumbindo aos interesses socioeconômicos que estes novos participantes trouxeram – interesses esses explorados exaustivamente por Rodrigues (1984).

## SAMBA NEGRO, ESPOLIAÇÃO BRANCA

A obra de Rodrigues (1984) não possui a nota do editor verificada nas publicações anteriores. Isto se deve ao fato de que este texto é oriundo da pesquisa de mestrado da autora<sup>9</sup>.

A autora utiliza-se do conceito de espoliação para propor a tese do processo de branqueamento das escolas de samba, abrandando-o

9. A dissertação de mestrado foi defendida em 1981 com trabalho de campo realizado entre 1975 a 1977. Eram outros tempos em que os prazos de conclusão do mestrado (24 meses) e de doutorado (48 meses) não eram parâmetros perseguidos de forma frenética como hoje...

em suas discussões ao ponderar que os dois grupos não parecem possuir consciência real do processo de que fazem parte, apesar do registro do preconceito que permeava (e, assim continua...) as situações de contato, quer nos ensaios, quer nos desfiles.

“Parece-me que, menos que uma inversão social, o que ocorre, na verdade, é uma divisão, ou melhor, uma definição clara de poder, definição que nada mais é do que uma reprodução do tipo de poder exercido pela sociedade dominante fora das escolas de samba. Aos negros caberia a parte técnica, sambar propriamente dito; aos brancos, a direção, o controle. Ao reforçar o estereótipo de supremacia do negro em certas atividades, o grupo dominante estaria dando ênfase à ideologia da compensação já comentada.” (RODRIGUES, 1984, p. 11)

Ampliando o espectro para além da espoliação sociocultural, mais observável nas obras anteriores, a autora também aponta para a exploração econômica do negro nas escolas de samba, questão essa que as obras de Araújo (1978) e Candeia Filho e Araújo (1978) justificam pelo fato do negro buscar através das escolas de samba mecanismos de ascensão social e econômica. O argumento da autora passa pelo suporte ideológico, o qual inclusive revela seu poder em mascarar a “saída pelo cultural” como algo permitido pela ideologia da compensação.

“As brechas que permitem a ascensão individual do elemento negro são mantidas e estimuladas. O objetivo de manter-se a mobilidade a nível individual prende-se a duas questões ligadas à política de branqueamento: a divisão do grupo negro por um lado e a confirmação de que a sociedade maior não exclui o elemento negro, no caso o sambista, dos seus quadros profissionais, desde que se mostre capaz, já que as oportunidades existem igualmente para todos. O que também serve de provimento à política da democracia racial.” (RODRIGUES, 1984, p. 125-126)

A autora postula que a década de 1960 é o marco da perda paulatina de comando das escolas de samba pelos negros, coadunando-se com Araújo (1978) e Candeia Filho e Araújo (1978), considerando dois processos: (i) a afirmação de que, por direito,

o negro não é responsável pela concepção e desenvolvimento da manifestação carnavalesca e (ii) a interferência consciente e constante em valorar a dimensão agonística do desfile, entendendo o mesmo como um ritual que tem a cidade como palco. Além da dimensão do espetáculo, o ritual representativo do desfile das escolas de samba também apresenta um caráter competitivo, onde as agremiações rivalizam entre si com o objetivo de ser a primeira colocada após a apuração das notas dos jurados e controlam esta disputa através de regras determinadas por consenso.

Para Rodrigues (1984), uma das formas de interdito à administração ao negro a partir da década de 1960 é a utilização de dados numéricos de auto declarações raciais, quando à época àquele não eram somados os que se declaravam pretos e pardos, sendo um caso o qual poderia ser perfeitamente combatido a partir da regra do *one drop rule*<sup>10</sup>, analisado por Risério (2012), somado ao processo de combate à antropofagia citado por Araújo (1978).

Para a autora, os mediadores deste processo espoliativo pelo lado da população branca foram os carnavalescos, cujas percepções em separar as funções de trabalho para um desfile (e inclusive nas proporções de remunerações), considerando a competência técnica demandada, valorando os saberes estéticos e, por outro lado, naturalizando e relegando a um segundo plano na questão do pagamento de serviços os saberes musicais e performáticos.

Independente de todas as questões levantadas anteriormente neste texto e nos outros dois anteriores analisados, existe a meta a ser alcançada por toda escola de samba: vencer o concurso de carnaval, mesmo que isto implique em sacrifícios físicos e financeiros dos integrantes das agremiações.

10. A regra conhecida como *one drop rule* baseia-se no não reconhecimento de mestiços. “Nos EUA (e só nos EUA, entre todos os países das Américas), qualquer indivíduo que tenha um mínimo de “sangue negro” é automaticamente classificado como negro. É a regra da “descendência” – *hypodescent* (ou *one drop*) *rule*, que não abre espaço para os mestiços. O sujeito é irremissivelmente *black – ou white*. (RISÉRIO, 2012, p. 18)

A autora prolonga seu entendimento de espoliação no caso estudado ao apontar para os enredos apresentados pelas escolas de samba, afirmando que não foram os negros que lutaram para uma valorização de elementos do “mundo negro”<sup>11</sup>. Esta tarefa coube aos carnavalescos e dirigentes brancos, vinculada a uma visão dos segmentos dominantes das agremiações sobre o que “[...] deva ser uma festa realizada por descendentes de africanos, ou, indo um pouco mais além, uma exploração do que existe de folclórico nesses padrões culturais, com finalidades explicitamente lucrativas.” (RODRIGUES, 1984, p. 61).

Para a autora, a consciência da necessidade de se organizar para interromper este processo de exploração das escolas de samba estaria no nível pessoal e que seria impossível reverter o processo de “embranquecimento” das agremiações, o qual gerava uma polarização de classes, onde os brancos detinham os meios de produção e os negros comporiam a mão-de-obra especializada no exercício de se produzir um desfile de escola de samba.

“É possível que, no momento em que redijo este texto, um processo de conscientização dos valores e heranças afro-brasileiras já tenha se iniciado pelos negros em nosso país. Embora ligado a movimentos internacionais semelhantes, estes processos podem ser eficazes enquanto revelarem a dicotomia existente em pessoas que se encontram divididas ideologicamente: negros por fora e brancos por dentro.” (RODRIGUES, 1984, p. 109)

Entretanto, em forma de crítica, observando a experiência de Candeia Filho e Araújo (1978), a autora constata que a participação dos negros no Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo era um momento de complementaridade do carnaval, pois seria um “momento de volta às origens”, sendo que depois todos retornariam para desfilarem e competir em suas escolas de

11. “O “mundo negro”, expressão que para mim representa, ao mesmo tempo, o caráter transnacional dos movimentos negros no mundo e o conjunto de referenciais estéticos, políticos e culturais assumidos pelo movimento negro como base para sua própria constituição.” (PEREIRA, 2010, p. 240)

samba<sup>12</sup>. Este tipo de dupla filiação para a autora seria uma barreira para a interrupção do processo de exploração que analisou, sendo mais um componente da ideologia da compensação através da “saída pelo cultural”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pressionada pela parcela do movimento negro que identificava nos bailes *soul* e nos blocos afro baianos suas referências de valorização da identidade negra e pela atuação na política representativa, ainda com o agravante de não terem continuado a problematização do “mito da democracia racial”, as escolas de samba do Rio de Janeiro foram escanteadas dos processos de circularidade no “mundo negro”.

Com isso, o debate sobre a identidade das escolas de samba do Rio de Janeiro não mais contemplou as questões étnico-raciais como estruturantes deste processo, relativizando a ideia de subalternização entre classes. Como prova desta constatação, reside-se no fato de que o documento enviado à direção do G.R.E.S. Portela, também publicado na obra (CANDEIA FILHO E ARAÚJO, 1978), não causou repercussão, muito menos tendo sido comentado ou respondido pela direção da escola, além de não ter ressoado nos demais segmentos da agremiação.

Apesar da necessária discussão sobre a questão étnico-racial no carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro, ela arrefeceu-se

12. Cabe o alerta de que esta situação social já era prevista por Candeia Filho e Isnard (1978). “Uma outra característica interessante da Quilombo é que o sambista não precisa deixar sua escola de origem para se tornar quilombola. Numa tentativa de reunir a maior quantidade possível de sambistas descontentes em suas escolas, mas que tinham suas histórias de vida ligadas a elas, a Quilombo propunha ser uma opção a mais, e não uma mudança de agremiação.” (BUSCÁCIO, 2005, p. 124)

desde a segunda metade da década de 1980. Atualmente, mesmo com a emergência das questões étnico-raciais dentro de um debate maior sobre a produção cultural no Rio de Janeiro, no caso das escolas de samba, esta problematização não mais se mostrou latente a partir do entendimento, por conta dos segmentos das agremiações, de não considerarem esta questão como importante e, por exemplo, apontando para o crescimento do número de enredos abordando elementos culturais do “mundo negro”, configurando o segundo caso de entendimento do campo do carnaval carioca, onde se postula um diálogo proativo entre as classes.

Atualmente, o quadro apresentado pelas escolas de samba é a presença de elementos do “mundo negro” nos enredos apresentados, possibilitando afirmar que a “saída pelo cultural” foi o único passo dado com relação às questões étnico-raciais nestas agremiações.

Entretanto, no carnaval carioca, encontram-se espaços territorializados temporalmente onde a afirmação destas questões étnico-raciais continua sendo posta a partir do viés de resistência aos que não conseguem lugar no contexto capitalista globalizante e sem direito de voz. Hoje, esta tarefa é assumida pelos blocos afro e afoxés, inspirados nas agremiações baianas, que desfilam no carnaval carioca desde a década de 1980, como o Bloco Alaafin Aiyê. Atualmente, estas agremiações se organizam na Federação dos Blocos Afros e Afoxés do Rio de Janeiro (FEBARJ) e desfilam na terça-feira de carnaval na pista preparada pela municipalidade e situada na região central da cidade, por onde também se apresentam os clubes de frevo, blocos de enredo e blocos de embalo.

Muito ainda há de se pesquisar entre relações étnico-raciais e carnaval carioca. Aqui, o recorte foi referente às escolas de samba da primeira divisão hierárquica, expressão de maior apelo popular e significador do carnaval carioca. Mesmo com estes contornos, cabe designar o seu devido lugar de provocações iniciais em um assunto



SUMÁRIO

que é revestido como simples, mas carrega uma complexidade, inclusive na própria proposição em levar à voga.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Ari. As escolas de samba: um episódio antropofágico. In: ARAÚJO, Ari; HERD, Erika Fraziska. *Expressões da cultura popular: as escolas de samba e o amigo da madrugada*. Petrópolis: Vozes; Rio de Janeiro: Instituto Estadual do Livro, 1978, p. 1-101.

AUGRAS, Monique Rose Aimee. A ordem na desordem: a regulamentação do desfile das escolas de samba e a exigência de “motivos nacionais”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 8, n. 21, p. 90-103, 1993.

BARBIEIRI, Ricardo José de Oliveira. *Conflito e sociabilidade em uma pequena escola de samba: o Acadêmicos do Dendê da Ilha do Governador*. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

BEVERLEY, John. *Subalternity and representation: arguments in cultural theory*. Durham: Duke University Press, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil 1990.

\_\_\_\_\_. *Questões de sociologia*. Lisboa: Fim de Século, 2003.

\_\_\_\_\_. Os usos do “povo”. In: \_\_\_\_\_. *Coisas ditas*. 1. ed. 1. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 181-187.

BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. *“A chama não se apagou”*: Candeia e a GRAN Quilombo – movimentos negros e escolas de samba nos anos 70. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

CABRAL, Sérgio. *Escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lazuli; Companhia Editora Nacional, 2011.

CANDAU, Joël. *Antropologia da memória*. Lisboa: Instituto Piaget, 2013.

CANDEIA FILHO, Antônio; ARAÚJO, Isnard. *Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro: Lidador; Secretaria Estadual de Educação e Cultura, 1978.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. O rito e o tempo: a evolução do carnaval carioca. In: \_\_\_\_\_. *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 71-86.

\_\_\_\_\_. Introdução. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Ritual e performance: 4 estudos clássicos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014. p. 9-19.

CHINELLI, Filippina; SILVA, Luiz Antônio Machado da. O vazio da ordem: relações políticas e organizacionais entre as escolas de samba e o jogo do bicho. *Revista Rio de Janeiro*, v. 1, p. 42-52, 1993.

FARIA, Guilherme José Motta. As escolas de samba e os movimentos negros nos anos 1960: uma página em branco na historiografia brasileira. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, v. 11, n. 2, p. 29-46, 2014.

FERNANDES, Nélson da Nóbrega. *Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados – Rio de Janeiro, 1928-1949*. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural; Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001.

FERREIRA, Antônio Eugênio Araújo. *Valorizando a batucada: um estudo sobre as escolas de samba dos grupos de acesso C, D e E do Rio de Janeiro*. Tese (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

FRY, Peter. *Para inglês ver: identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GUHA, Ranajit. Sobre algunos aspectos de la historiografía colonial de la India. In: CUSICANQUI, Silvia Rivera; BARRAGÁN, Rossana (Orgs.). *Debates post coloniales: una introducción a los estudios de la subalternidad*. La Paz: Editorial Historia; Ediciones Aruwiyiri. Rotterdam: SEHIS, 1997, p. 25-32.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

MARQUES, Maximiliano Almeida Bastos da Costa. *A cuíca está roncando: uma abordagem dos aspectos visuais das revistas carnavalescas de Walter Pinto dos anos 40 e seu diálogo com o carnaval carioca*. Tese (Programa de Pós-Graduação em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. In: BRANDÃO, André Augusto Pereira (Org.). *Programa de educação sobre o negro na sociedade brasileira (Cadernos PENESB; 5)*. Niterói: Ed.UFF, 2004, p. 16-34.

OLIVEIRA, Iris Agatha de. *Black Soul e "Samba de Raiz": convergências e divergências do Movimento Negro no Rio de Janeiro*. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Memória Social), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

PEREIRA, Amílcar Araújo. *"O Mundo Negro": a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995)*. Tese (Programa de Pós-Graduação em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

RISÉRIO, Antônio. *A utopia brasileira e os movimentos negros*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

RODRIGUES, Ana Maria. *Samba negro, espoliação branca*. São Paulo: Hucitec, 1984.

SANTOS, Fernando Burgos Pimentos dos. *Carnaval e administração pública: o papel dos governos locais na configuração das festas*. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, v. 7, n. 2, p. 61-74, 2010.

SANTOS, Myriam Sepúlveda dos. *Mangueira e Império: a carnavalização do poder pelas escolas de samba*. In: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (Orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Editora FGV, p. 115-144, 1998.

SILVA, César Maurício Batista da. *Relações institucionais das escolas de samba, discurso nacionalista e o samba enredo no regime militar 1968-1985*. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Ciência Política) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* 2. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

STOREY, John. *Teoria cultural e cultura popular: uma introdução*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

TREECE, David. *Candeia, o projeto Quilombo e a militância antirracista nos anos 1970*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 70, p. 166-188, 2018.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.



5

**André Luiz Porfiro**

**ESTA KIZOMBA  
É NOSSA  
CONSTITUIÇÃO:  
O MOVIMENTO  
NEGRO NA TRAVESSIA  
DOS DESFILES DAS  
ESCOLAS DE SAMBA  
DO RIO DE JANEIRO**

“Acredito que a escola de samba, como organismo catalisador da alma popular, é uma fatalidade histórica. Seu trajeto começou a ser urdido nas senzalas, entre as lembranças da terra distante, do sofrimento e humilhação impostos na travessia não desejada, na impiedade dos leilões, e na saga que começava a ser vivida. Tudo isto teria que ser contado depois e, para ser fiel aos depositários das lembranças, na sua forma predileta. Em canto, [bataque] e dança.”  
(COSTA, 2001, p. 211)

Certa noite acordei acendendo a memória por uma passagem da infância, uma memória iluminada por uma época de lamparina e de pequenos lagos ainda propícios ao banho. Os pequenos lagos faziam a alegria das crianças com mergulhos e caça aos peixinhos e girinos. Eu, meus primos e os colegas dos dias que passava na casa de minha avó, em Manilha, Itaboraí, Estado do Rio, fazíamos algazarras e inventávamos brincadeiras antes de iniciar a noite.

Creio que outrora era um lago maior, a necessidade de criar uma estrada fez com que colocassem manilhas subterrâneas, aterrando uma parte do lago. Agora eram dois. Um facilmente visto ao passar na nova estrada, o outro oculto, escondido por trás do mato extenso. Uma das brincadeiras inventadas no lago era passar nadando por dentro das manilhas que uniam os dois lagos. Para os garotos de Manilha era algo normal, uma brincadeira repetida, que na repetição afirmavam a coragem com alegria: entravam no escuro com todos os seus perigos e saíam ilesos. Para mim, era um desafio.

Eu estava, ao acordar naquela noite, sendo desafiado pelos primos se seria capaz de fazer a travessia.

Medo. Medo de cobra. Medo do escuro. Medo por não saber nadar. MEDO!!! Tudo em mim era medo.

Tenho em meu corpo até hoje a sensação. Meus olhos esbugalhados, a água pela metade da manilha fazendo com que eu mantivesse a cabeça erguida. Ao mesmo tempo, a cabeça batia na extremidade superior do artefato de cimento, molhando o queixo e,

por vezes, engolindo a água. O tempo ficou longo, via a luz e o mato do outro lado, mas o outro lado insistia em não chegar. Nadava e arrastava o corpo, nadava e arrastava o corpo...

Fiz a travessia.

Desde a travessia forçada de homens e mulheres originários do continente africano para terras sul-americanas, em fins do século XVI e início do século XVII, suas manifestações foram reprimidas pelos traficantes de pessoas e pelo europeu colonizador. Os africanos e seus descendentes, em sua criatividade, forjaram meios para a ressignificação de sua cultura em outros patamares. Entrelaçando hábitos trazidos da África com os costumes adquiridos na nova terra inventaram manifestações culturais e religiosas e formas artísticas que dimensionam a importância do legado construído pelos milhões de sequestrados que aportaram em diversas regiões do que hoje conhecemos como Rio de Janeiro, Brasil, Américas.

Entendo as escolas de samba como espaços de manutenção, preservação e circulação das culturas de matriz africana e afro-brasileira. Pretendo, neste artigo, ambientado no desfile carnavalesco de 1988, tecer as relações entre a agenda do Movimento Negro e a dinâmica da criação da identidade negra dentro das redes que se configuram nas escolas de samba.

Os textos das sinopses dos enredos, as letras dos sambas de enredo e as imagens que comentaremos neste artigo, revelam o protagonismo afro-brasileiro na construção de uma linguagem artística, construída e desenvolvida, predominantemente, no Rio de Janeiro: o desfile das escolas de samba. Esses desfiles estabelecem relação com as lutas universais contra a opressão e o racismo, resgatando e restaurando, sob o prisma de uma festa popular, identidades sociais negras: histórias e tradições africanas e afro-brasileiras.



SUMÁRIO

A partir da promulgação das Leis 10.639/2003 e 11.645/2008, tornou-se obrigatório, nos estabelecimentos de Ensino Fundamental e Médio, o ensino sobre História e Cultura Afro-brasileira e Indígena. Este marco legal assinala a necessidade de estabelecer novas diretrizes curriculares para a educação das relações étnico-raciais no Brasil. Compreendo que o deslocamento do desfile das escolas de samba e seus elementos constitutivos para a sala de aula possa colaborar para a superação dos entraves que ocorrem cotidianamente para implementação das referidas leis.

## MOÇO... NÃO SE ESQUEÇA QUE O NEGRO TAMBÉM CONSTRUIU AS RIQUEZAS DO NOSSO BRASIL OU LIVRE DO AÇOITE DA SENZALA, PRESO NA MISÉRIA DA FAVELA<sup>2</sup>

Em 1988, ano do centenário da lei que oficialmente aboliu o sistema escravagista no Brasil, estimulados pelo Movimento Negro, foi proposto que todas as Escolas de Samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro<sup>3</sup> desenvolvessem seus enredos a partir da temática da contribuição dos afrodescendentes para a formação do Brasil. Quatro escolas optaram por desfilar na Passarela do Samba<sup>4</sup> enredos

2. Versos do samba de enredo da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, carnaval 1988.

3. Os desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro estão divididos em Grupo Especial, com 13 Escolas de Samba – concurso organizado pela LIESA – Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro-. Série A, com 13 Escolas de Samba – concurso organizado pela LIERJ – Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro-. Os dois primeiros grupos fazem seus desfiles no Sambódromo, Av. Marquês de Sapucaí, centro do Rio de Janeiro. Grupo B, com 12 Escolas de Samba, Grupos C, com 14 Escolas de Samba, Grupos D, com 14 Escolas de Samba e Grupo E com 15 Escolas de Samba – concurso organizado pela LIESB – Liga das Escolas de Samba do Brasil. As Escolas de Samba afiliadas a LIESB desfilam na Av. Intendente Magalhães, no bairro de Campinho, subúrbio do Rio de Janeiro. Dados dos desfiles de 2018. Fonte: sites da LIESA, LIERJ e LIESB.

4. Local de apresentação dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, Av. Marquês de Sapucaí, centro do Rio de Janeiro.

apresentando, sob diferentes óticas, a cultura afro-brasileira. As Escolas de Samba Tradição, Beija-Flor de Nilópolis, Unidos de Vila Isabel e Estação Primeira de Mangueira, apresentaram suas versões no desfile em comemoração ao centenário da “abolição”.

De acordo com Guimarães:

“a invisibilidade da discriminação racial no Brasil se deve ao fato de que os brasileiros, em geral, atribuem, à discriminação de classe a destituição material a que são relegados os negros. O termo “classe”, utilizado dessa maneira, passa a significar, ao mesmo tempo, condição social, grupo de *status* atribuído, grupo de interesses e forma de identidade social. Além disso, para muitos, falar em discriminação racial significaria incorrer num equívoco teórico, já que não existem raças humanas.... Ficamos, portanto, presos em duas armadilhas sociológicas, quando pensamos o Brasil contemporâneo. Primeiro, o conceito de classes não é concebido como podendo referir-se a uma certa identidade social ou a um grupo relativamente estável, cujas fronteiras sejam marcadas por formas diversas de discriminação, baseada em atributos como a cor — afinal é esse o sentido do dito popular, de senso comum, de que a discriminação é de classe e não de cor. Segundo, o conceito de “raças” é descartado como imprestável, não podendo ser analiticamente recuperado para pensar as normas que orientam a ação social concreta, ainda que as discriminações a que estejam sujeitos os negros sejam, de fato, orientadas por crenças raciais.” (GUIMARÃES, 2002, p. 47)

A partir dos textos dos enredos e das letras dos sambas de enredo, relatarei as visões das diferentes Escolas de Samba para, ao final, centrar a reflexão no carnaval da Unidos de Vila Isabel, vencedora do concurso do ano de 1988. Creio ser importante tal descrição, pois mostra como naquele momento, e ainda hoje, há uma pluralidade de visões sobre esta temática.



SUMÁRIO

## O MELHOR DA RAÇA – O MELHOR DO CARNAVAL; SOU NEGRO DO EGITO À LIBERDADE; 100 ANOS DE LIBERDADE – REALIDADE OU ILUSÃO?; KIZOMBA, A FESTA DA RAÇA<sup>5</sup>: OLHARES DA FESTA SOBRE O ESCRAVISMO

Nenhuma das cabeças que conceberam o primeiro torneio oficial entre as escolas de samba, realizado em 1932, na Praça XI, imaginou que estavam dando partida a um evento que se tornaria o protagonista das comemorações carnavalescas e do calendário festivo no Rio de Janeiro, além de se impor como um ícone carioca e brasileiro, com forte repercussão internacional.

No mesmo compasso, da reunião lúdica, agregando diferentes comunidades cariocas situadas em áreas periféricas e favelas, mediante os efeitos musicais e percussivos do samba, as apresentações das escolas consagraram a extraordinária capacidade associativa dessas instituições recreativas de atrair públicos tão heterogêneos e sempre maiores para suas fileiras internas e/ou à platéia.

O carnaval do ano de 1988 marca o estreitamento do diálogo entre o desfile e as vozes negras organizadas para reivindicarem direitos equânimes ao dos brancos. As vozes múltiplas vão desde a reafirmação da famigerada “democracia racial” à constituição de uma sociedade igualitária, tendo como referência, não a modernidade democrática eurocêntrica, mas a reunião cultural afro-brasileira: uma kizomba.

5. Enredo das Escolas de Samba Tradição, Beija-Flor de Nilópolis, Estação Primeira de Mangueira e Unidos de Vila Isabel no carnaval de 1988.

Descrevo, agora, momentos dos desfiles, a partir das sinopses, das letras dos sambas de enredo e de textos analíticos.

A Escola de Samba Tradição levou para a Sapucaí o enredo “*O Melhor da Raça, o Melhor do Carnaval*”. Sua concepção estava ligada ao mito da democracia racial, que tem na obra de Gilberto Freyre seu maior expoente. Na sinopse do enredo, o carnavalesco João Rozendo apontava “*que o objetivo é o de mostrar que nosso povo reúne em si o melhor de cada uma das etnias formadoras da nação brasileira*”<sup>6</sup>. Apresentava o índio como dono da terra; o negro, a força da vitalidade; o branco, o conquistador, o nobre, colonizador. A mistura das três raças apresenta a “Tradição da cor brasileira”<sup>7</sup>.

A Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis apresentou o enredo “*Sou Negro do Egito a Liberdade*”, criado e desenvolvido pelo carnavalesco Joãozinho Trinta. Envolvido em polêmicas e acusado de desvirtuar a tradição, Trinta recebeu severas críticas de intelectuais e acadêmicos, tanto em virtude da exuberância e luxo de suas alegorias, quanto da explicitação da representação do negro e das culturas de matriz africana e afro-brasileira em seus desfiles. Neste desfile, o refrão apresentava-se em bantu, uma língua africana: “*Dunga Tara Sinherê, Êrerêrêrê, Êrerêrêrê.*”

Lima, analisando a trajetória da escola de samba de Nilópolis<sup>8</sup>, reconfigura com outras tintas a crítica ao carnavalesco. Imbuído no cotidiano da cidade, Trinta tem sua criação imbricada com os costumes da Beija-Flor.

“Sua [da Beija-Flor] representação intimamente colada à pesquisa das culturas e das linguagens africanas tem sido, por sua vez, criticada pelo uso de palavras estrangeiras que tornam difícil a

6. Sinopse do enredo da Escola de Samba Tradição, carnaval de 1988.

7. Ibidem

8. Cidade da região metropolitana do Estado do Rio de Janeiro. Sede da Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis

compreensão do samba pela comunidade nilopolitana. Pergunto: não seria este um protesto de quem se esquece de que o próprio termo - samba possui origens africanas? Se uma comunidade como a de Nilópolis não entende o que canta, o uso de termos africanos pode aproximá-la de seu próprio modo de compreensão não racional. Cantar em iorubá ou qualquer outra língua africana é um modo de dizer que, embora a África esteja distante do horizonte de vida dos foliões da Beija-Flor, o que ressurgir a cada ano[...], é a questão: o que pode ser considerado estrangeiro num enredo nacional? Baseada na experiência [...], a conclusão é fácil: a África é aqui." (LIMA, 2011, p. 252)

A escola de Nilópolis apontava no enredo de 1988, questões que hoje são bastante pertinentes no estudo sobre a africanidade e suas diásporas. Apresentando a África como berço da humanidade se apoiou na ideia de que o negro estava na origem de grandes civilizações históricas, estabelecendo uma continuidade complementar entre a cultura egípcia, a africana e a brasileira.

Joãosinho Trinta ressaltava que o enredo pretendia naquele momento *“resgatar simbolicamente essa continuidade histórica constitui a nossa contribuição para a construção da identidade do povo brasileiro”*<sup>9</sup>. Apesar de o enredo exaltar as liberdades e a cultura africana e afro-brasileira, o samba-enredo destoou da concepção de Trinta, optando por enfatizar o processo de escravização a que foram submetidos os negros africanos e brasileiros. Em seus versos, a Escola cantava *“a história e a arte dos negros escravos”* e no refrão denunciava *“Eu sou negro, fui escravo e a vida continua. A liberdade riou, mas a igualdade não”*<sup>10</sup>.

A Estação Primeira de Mangueira, no enredo *“1988, Lei Áurea: Cem Anos de Liberdade ou de Discriminação”* criado e desenvolvido pelo carnavalesco Júlio Matos, enfatizou diretamente o preconceito racial e de classes na sociedade brasileira. No samba de enredo, a

9. Sinopse do enredo da Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, carnaval de 1988.

10. Versos do samba de enredo da Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, carnaval de 1988.

estrutura discriminatória brasileira foi entoada com os versos: *“Ontem negro, escravo; hoje gari, cozinheira. Só alguns deram certo. Livre do açoite da senzala, preso na miséria da favela”*.<sup>11</sup> Continuava, em outros versos, questionando qual a liberdade que resultou da Lei Áurea: *“onde está que ninguém viu?”*. Diante de todas as situações adversas estabelecidas pelo modelo de racismo estrutural brasileiro, afirma que o afrodescendente *“também construiu as riquezas do nosso país”* e que no carnaval *“ele é o rei na verde e rosa da Mangueira”*<sup>12</sup>.

O Brasil do ano de 1988 passava por momentos de intensa transformação. A Assembleia Constituinte estava formada e o futuro do país para a maior parte da sua população estava sujeita às pressões advindas do debate político e dos movimentos sociais organizados. O direito de propriedade definitiva da terra para os remanescentes das comunidades dos quilombos, questão não resolvida até os dias atuais, e a criminalização do racismo pelo item XLII do artigo 5º na Constituição de 1988, prevendo crime inafiançável e imprescritível, sujeito a pena de reclusão, foram conquistas que emergiram das lutas sociais do movimento negro contemporâneo na Carta Magna.

A Passarela do Samba do Rio de Janeiro tornara-se, então, em 1988, uma vitrine privilegiada e de longo alcance para mostrar, denunciar e propor medidas para alterar “o ciclo cumulativo de desvantagens” do negro no país.

Segundo Guimarães:

“há aquilo que Hasenbalg e Silva (1992) chamam de “ciclo cumulativo de desvantagens” dos negros. As estatísticas demonstram que não apenas o ponto de partida dos negros é desvantajoso (a herança do passado), mas que, em cada estágio da competição social, na educação e no mercado de trabalho, somam-se novas discriminações que aumentam tal desvantagem. Ou seja, as esta-

11. Versos do samba de enredo da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, carnaval de 1988.

12. Versos do samba de enredo da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, carnaval de 1988.

tísticas demonstram que a desvantagem dos negros não é apenas decorrente do passado, mas é ampliada no tempo presente, através de discriminações." (GUIMARÃES, 2002, p. 67)

A Unidos de Vila Isabel, tomou para si tais questões. Em congruência com as demandas e reivindicações do Movimento Negro, assumiu no desfile uma proposta político-cultural, trazendo para a Passarela do Samba, "*Kizomba, a Festa da Raça*".

Cavalcanti revela que:

"No enredo da Vila, a ideia de uma democracia racial é deslocada de perspectiva. Enfatiza-se a luta por direitos que rompem a barreira do nacional, a autonomia de uma identidade. Os heróis nomeados são os heróis radicais, os da não transigência com o sistema escravista – Zumbi e a nova heroína, Anastácia... Diante da opressão, a escolha de ambos pela integridade os conduz à morte. Mas há um espaço para negociação: "há o jongo, o batuque, a kizomba". A ótica que a define, contudo, é inteiramente outra. Uma irrupção: "Nossa kizomba é nossa constituição." (CAVALCANTI, 1990, p. 37)

Criado por Martinho da Vila, o enredo encontra profunda ligação com o momento histórico de diversos países africanos que viviam seus processos de descolonização. Em especial, este enredo é ligado com Angola, país que Martinho da Vila já frequentava desde os anos de 1970, devido a sua carreira artística como cantor. Na sinopse do enredo, a Escola define *Kizomba* como:

"uma meditação sobre a influência negra na cultura universal, a situação do negro no mundo, a abolição da escravatura, a reafirmação de Zumbi dos Palmares como símbolo da liberdade do Brasil. Informa-se sobre líderes revolucionários e pacifistas de outros países; conduz-se a reflexão sobre a participação do negro na sociedade brasileira, suas ansiedades, sua religião; protesta-se contra a discriminação racial no Brasil, e manifesta-se contra o *apartheid* na África do Sul, ao mesmo tempo que come-se, bebe-se, dança-se, canta-se e reza-se, porque acima de tudo, kizomba é uma festa, a festa da raça negra"<sup>13</sup>



SUMÁRIO

13. Sinopse do enredo da Escola de Samba Unidos de Vila Isabel, carnaval de 1988.

O enredo “*Kizomba, a Festa da Raça*” estabeleceu um tom pan-africanista ao carnaval do Rio de Janeiro. O Pan-africanismo é uma ideologia criada pelos pensadores da diáspora. Tem como base a ideia que há um destino comum entre os povos africanos e afro-americanos e que não poderia haver uma desvinculação das lutas na busca da emancipação.

Para Moore:

“A implantação progressiva da colonização europeia na África a partir de 1860 coincidiu, nas Américas, com o fim da escravidão, na maioria dos países, e o começo das lutas da pós-abolição pela conquista dos direitos civis dos afro-americanos. Ou seja, assim que obtida a emancipação, os ex-escravos afro-americanos se viram compelidos a abraçar as lutas anticoloniais no continente de origem, lugar para onde muitos sonhavam regressar. Dessa junção entre uma corrente repatriacionista diaspórica e a dinâmica das próprias lutas dos africanos contra o invasor europeu, surgiu uma ideologia de libertação comum - o Pan-africanismo.” (MOORE, 2010, p. 69)

Desenvolvido por Milton Siqueira, com a colaboração de Paulo Cezar Cardozo e Ilvamar Magalhães, a escola da Zona Norte do Rio de Janeiro inverteu a lógica dos desfiles grandiosos e a exuberância de riquezas na Passarela do Samba. Em todas as partes do desfile estabeleciam-se elos entre a África e a diáspora no Brasil. Na sinopse do enredo apontava que, no carro abre-alas viria um dos fundadores da Escola, Paulo Brazão, “*representando um Soba, o grande chefe, e o desfile encerrar-se-á com um grupo de samba no pé, logo depois do quadro que reverencia os grandes líderes, tendo à frente a Ala Anti-Apartheid*”<sup>14</sup>.

A religiosidade afro-brasileira, característica intrínseca das Escolas de Samba, estava claramente presente na letra do samba de enredo: “*Que magia / Reza, ajeum e orixás / Tem a força da cultura / Tem a arte e a bravura / E um bom jogo de cintura / Faz valer seus ideais / E a beleza pura dos seus rituais*”<sup>15</sup>.

14. Sinopse do enredo da Escola de Samba Unidos de Vila Isabel, carnaval de 1988.

15. Samba de enredo da Escola de Samba Unidos de Vila Isabel, carnaval de 1988.

De acordo com Cavalcanti:

“Numa estética de inspiração africana, com várias alas de pés no chão, muitos adereços de mão, explorando materiais considerados “pobres” no Carnaval, como o tecido, o couro, a corda, a palha, a Vila deu um *show* na passarela, desfilando coesa e unida. O samba de enredo confirmava o enredo. O refrão entoava: “Ôôôô Nega Mina / Anastácia não se deixou escravizar / Ôôôô Clementina / o pagode é o partido popular.” E ao final: “Nossa sede é a nossa sede / de que o *apartheid* se destrua.” (CAVALCANTI, 1990, p. 36)

O resultado do concurso de 1988 consagrou o conagraçamento das raças sob uma ótica diferenciada dos dias comuns, onde o racismo brasileiro é tácito e tático. Era carnaval, e na “*inversão carnavalesca o comportamento cotidiano é temporalmente revirado.*” (DAMATTA, 1973, p. 36). A Unidos de Vila Isabel era a campeã. A Escola da Zona Norte do Rio de Janeiro conquistava seu primeiro título nos Desfiles de Escolas de Samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro.

## FECHANDO O PORTÃO DA SAPUCAÍ OU E UM BOM JOGO DE CINTURA, FAZ VALER SEUS IDEAIS<sup>16</sup>

A travessia da Passarela do Samba ao som dos batuques, unindo canto e dança, tal qual num terreiro de candomblé, mostra que existe a possibilidade de construirmos um país mais equânime. Em dias carnavalescos, sob as mágicas luzes do Sambódromo, essa possibilidade é expandida e o conagraçamento se dá ao fim dos desfiles, na Praça da Apoteose. *Kizomba, a Festa da Raça*, se estabelece, então, como um manifesto negro na direção do reconhecimento dos direitos para a maioria da população brasileira: os afrodescendentes.

Mais de um quarto de século após esse memorável desfile, muitas das questões ainda não encontraram eco de maneira definitiva

16. Versos do samba de enredo da Escola de Samba Vila Isabel, carnaval de 1988.

na sociedade brasileira. Avanços foram conquistados, as Leis 10.639/2003 e 11.645/2008 e o Estatuto da Igualdade Racial, Lei nº 12.288, de 20 de julho de 2010, são exemplos. Entendo que através do estudo dessa linguagem artística, eminentemente construída e desenvolvida no Rio de Janeiro, exportada para diversas regiões do país e do mundo, o Desfile das Escolas de Samba, possamos contribuir com a efetivação dos propósitos estabelecidos nas Leis: promover reais condições de inserção dos cidadãos afro-brasileiros em todos os segmentos da vida nacional.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL, Congresso Nacional. *Constituição da República Federativa do Brasil*, Brasília, 1988.

\_\_\_\_\_, Congresso Nacional. *Lei 10.639/2003*, Brasília, 2003.

\_\_\_\_\_, Congresso Nacional. *Lei 11.645/2008*, Brasília, 2008.

\_\_\_\_\_, Congresso Nacional. *Lei nº 12.288/2010: Estatuto da Igualdade Racial*, Brasília 2010.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. A temática racial no carnaval carioca: algumas reflexões. *Estudos Afro-Asiáticos*, v. 18, p. 27-45, 1990.

\_\_\_\_\_, *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*, Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 4. ed., 2008.

DAMATTA, Roberto. O carnaval como um rito de passagem. In: \_\_\_\_\_. *Ensaios de antropologia estrutural*. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 121-168.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Classes, raças e democracia*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

LIMA, Fátima Costa de. *Alegoria benjaminiana e alegorias proibidas no Sambódromo carioca: O Cristo Mendigo e a carnavalíssima Trindade*. Tese (Programa de Pós-Graduação em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

MOORE, Carlos. *A África que incomoda: sobre a problematização do legado africano no cotidiano brasileiro*. Belo Horizonte: Nandyala, 2. ed., 2010.

MUNIZ JÚNIOR, José. *Do batuque à escola de samba*. São Paulo: Símbolo, 1976.

SILVA, Eduardo Pires Nunes. *As Vozes da Kizomba: o carnaval da Vila Isabel como manifesto negro (1988)*. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso de História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

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

## PÁGINAS ELETRÔNICAS:

<http://www.academiadosamba.com.br/passarela/tradicao/index.htm>, em 29/03/2015

<http://www.academiadosamba.com.br/passarela/beijafior/index.htm>, em 30/03/2015

<http://www.academiadosamba.com.br/passarela/mangueira/index.htm>, em 30/03/2015.

<http://www.academiadosamba.com.br/passarela/vilaisabel/index.htm>, em 19/03/2015.

## OUTROS:

Arquivo do Centro de Memória da Liga Independente das Escolas de Samba.



SUMÁRIO



6

Ricardo José de Oliveira Barbieri

**REINO UNIDO  
DA RESISTÊNCIA  
DO SAMBA:  
O MORRO  
DA LIBERDADE  
NO CARNAVAL  
DA CIDADE  
DE MANAUS (AM)**

Entre 2012 e 2016 pesquisei para minha tese de doutoramento em Antropologia as escolas de samba de Manaus. O fenômeno me chamou atenção por alguns motivos que relato a seguir. Foi em uma estadia de conexão para Parintins ainda em 2010. Ocasão em que conheci o sambódromo local. Aquele que os sambistas da cidade se orgulham por ser o maior em capacidade de público do país. Foi também o momento da decisão por pesquisar aquele carnaval de escolas de samba, suntuoso como a arquitetura da sua pista de desfiles; popular, como comprova a capacidade de público do local.

Um ano depois, estava de volta à cidade de Manaus. Dei prosseguimento à elaboração de uma proposta de pesquisa. Para tanto, contei com a intermediação de um compositor da escola de samba manauara Reino Unido da Liberdade. Naquela tarde ocorreram uma série de felizes encontros. Então, no mesmo dia citado, entendi que o mundo das escolas de samba manauenses ia além do seu suntuoso sambódromo. Toda uma rede de relações e rivalidades se desvelou com riqueza impressionante.

A cidade pode ser conhecida por suas festas. A polissemia do universo festivo guarda não somente relações entre atores sociais, também é mobilizadora de possibilidades diversas de pertencimentos. A fusão destas duas noções se descortina de forma exemplar ao debruçarmos por mais essa festa, mais esse bairro. As linhas a seguir, gostaria que servissem de inspiração para mais e mais pesquisas com as escolas de samba em Manaus. Ou indo além, com as escolas de samba pelo Brasil.

Pensando na polissemia festiva e no mosaico de pertencimentos, passemos pelo bairro do Morro da Liberdade em sua preparação para o carnaval. As relações que mobilizaram historicamente bairro e escola de samba são ótimas para pensar nas relações com outros espaços da cidade. Bem como as escolas de samba são ótimas para refletir sobre possibilidades de superação de

estigmas e de realização para o lazer cidadão. Outro exemplo temos no caso do bairro pensando sua reinvenção simbólica através da mobilização jovem da torcida organizada da escola de samba. Enfim, chegaremos ao momento onde a catarse do desfile é performada e encenada todos os finais de semana de janeiro até o dia da apresentação competitiva oficial. Um conjunto de questões, portanto, que ressaltam a vivacidade do fenômeno das escolas de samba.

## O MORRO DA LIBERDADE

O bairro do Morro da Liberdade está localizado na zona sul da cidade de Manaus. Situado a 7 km do centro da cidade, com uma população de 13.599 moradores, tem como principal via de circulação a Avenida Adalberto Valle. Tem como bairros limítrofes: Cachoeirinha, Raiz, Educandos, São Lázaro e Betânia.

A data de fundação do bairro foi estipulada por decreto de autoria do então vereador Bosco Saraiva, este um dos fundadores da escola de samba Reino Unido da Liberdade e nascido no Morro. A data de 4 de dezembro de 1892 foi escolhida tomando como referência o dia da fundação do terreiro de Santa Bárbara por Joana Gama, mãe de santo maranhense. Ela foi uma dentre muitos imigrantes maranhenses que aportaram em Manaus naquele ano. A corrente migratória foi estimulada pelo então governador Eduardo Ribeiro, também maranhense, no auge do ciclo da borracha (BENCHIMOL, 1999). Quando Joana Gama chegou ao porto da Pancada onde atracavam as catraias<sup>1</sup> vindas do bairro da Cachoeirinha, vizinho ao Morro da Liberdade, pelo Igarapé do

1. As catraias eram pequenas embarcações cobertas de toldo com capacidade de 15 a 20 passageiros, utilizadas como meio de transporte na travessia entre os igarapés de Manaus até meados de 1980 (OLIVEIRA, 2003).

Quarenta, este ainda era o Morro dos Tucumãs, uma referência a vegetação predominante do local. Foi de Joana a primeira moradia do local. A inauguração do terreiro de umbanda coincide com a festa de Santa Bárbara que movimenta o bairro.

Atualmente, o Terreiro de Santa Bárbara encontra-se fechado. Isto desde 2006, quando faleceu umas das lideranças religiosas emblemáticas da cidade, Mãe Zulmira. O local onde o terreiro funciona encontra-se preservado na esquina Rua São Benedito com a Adalberto Vale. Todos os becos, ruas e vielas ao seu redor, que antes eram reconhecidos por numerais foram rebatizados com nomes de mães de santo, sambistas e moradores falecidos do Morro da Liberdade.

No Morro da Liberdade, dois clubes – o Libermorro e o Olaria - ainda funcionam não tendo mais o futebol como principal atividade, mas sim festas dançantes e forró. O festival folclórico do bairro e rodas de samba e pagode também são realizados na quadra da escola de samba Reino Unido da Liberdade, que atualmente é a principal referência de lazer do Morro.

O bairro do Morro da Liberdade se expandiu sob o estigma da marginalização. Esta visão que promove a estigmatização social (GOFFMAN, 1980) se encontra difundida na cidade e sustenta a segregação espacial da região conhecida como “zona vermelha” por conta dos supostamente elevados dados relativos à criminalidade. Uma primeira impressão que reforça a visão estigmatizada do bairro e seus moradores temos ao lançar uma pesquisa em sites de buscas na internet. Dentre as cinco primeiras imagens que aparecem como resultado relacionado a “Morro da Liberdade”, três são de homicídios ocorridos no bairro.

Conforme já relatado, na minha primeira visita ao bairro, fui apresentado a localidade pelo compositor Schneider para quem ali

*“era um bairro tranquilo como cidade de interior, com a simplicidade das favelas cariocas”*. Posteriormente, quando contei a amigos na cidade sobre minha visita ao Morro da Liberdade, eles receberam meu relato com espanto e certo temor: *“cuidado que lá é muito perigoso”* foi a frase que ouvi.

Alguns moradores do Morro da Liberdade buscam imprimir uma visão diferente. No entanto, e boa parte da representação positiva do “Morro” - como o bairro é chamado de forma simplificada pelos seus moradores - advém da escola de samba lá sediada, o Reino Unido da Liberdade.

Avançando na questão pela qual o Morro da Liberdade ficou estigmatizado, buscamos nos dados sobre violência na cidade de Manaus algo que justificasse o estigma imputado de “lugar violento”. Fora a impressão causada em reportagens policiais veiculadas por jornais populares de Manaus, tivemos a já notada impressão inicial através da busca na internet aqui relatada. Nas recomendações para que me afastasse do “perigoso bairro do Morro da Liberdade” constava a indicação do mesmo como uma “zona vermelha” e, portanto, de altos índices de crimes.

Instigado por esses alertas procurei dados junto à Secretaria de Segurança Pública do Estado do Amazonas. Não encontrei nenhum relatório que indicasse uma gradação de bairro mais ou menos violento por cores. Algumas destas indicações partem de matérias publicadas em jornais, sem que eu encontrasse, porém, referências relacionando o Morro da Liberdade a uma zona vermelha.

Contrapondo dados sobre criminalidade violenta na cidade de Manaus, no caso de crimes como homicídio, latrocínio, furto, roubo e tráfico; o Morro da Liberdade apresenta índices irrisórios. Tais dados nos levam a concluir que a noção de que se trata de uma zona a ser evitada foi construída através dos tempos e provavelmente

a expansão da cidade deslocou estes índices criminais. Um fato é que a região Sul e Centro-Sul, onde o Morro da Liberdade se localiza, concentra muitos bairros com índices apontados como preocupantes no relatório. Bairros limítrofes ao Morro da Liberdade chegam a liderar certas taxas criminais na cidade como é o caso dos bairros da Raiz e do Educandos.

Um dos exemplos de possível via de ressignificação circulava em formato de “meme” na internet através de uma página de humor local chamada “No Amazonas é Assim”. A imagem contrapunha três momentos, contextualizada por um viral das redes sociais onde a brincadeira era opor significados diferentes para “como as pessoas imaginam”; “como eu vejo; e “como realmente é”. O título da imagem era “quando eu digo que moro no Morro da Liberdade”. A imagem representativa ao “como as pessoas imaginam” consistia em uma foto genérica – ou seja, não foi feita no Morro da Liberdade – de três homens armados com olhar ameaçador para a câmera, sendo dois deles encapuzados. A imagem central acompanhada do título “como eu vejo” trazia o registro de uma carreata após a apuração de 2012, quando os sambistas da Reino Unido da Liberdade comemoravam mais um título. Finalmente, a imagem legendada “como realmente é” trazia uma rua aparentemente pacata do Morro da Liberdade registrada com a forte luz do sol da tarde de Manaus e as casas simples características do Morro. Uma imagem bem parecida com aquela evocada por um compositor da Reino Unido e já citada no início deste texto. Aqui se constata a importância da representação carnavalesca do Morro da Liberdade através de sua escola, a Reino Unido. E, como veremos adiante, não apenas para o Morro da Liberdade, mas também seus bairros vizinhos como os já citados Raiz e Educandos.

## O REINO UNIDO DA LIBERDADE

Fundado em 1981, o Grêmio Recreativo e Escola de Samba Reino Unido da Liberdade foi batizado dessa forma em referência ao bairro onde se localiza a sua sede. Tornou-se a partir de sua fundação, referência como reduto boêmio da cidade graças ao “Pagode da Resistência”, realizado durante todo ano aos sábados, às 21 horas. Quando de sua fundação em 1981, o ainda bloco, que realizaria ensaios no campo do Libermorro Futebol Clube, tinha como objetivo declarado em ata<sup>2</sup> mudar a imagem tão desgastada do bairro. O bloco cresceu e inclusive passou a pautar os investimentos sociais no bairro através de seus líderes-fundadores, conhecidos até hoje como “Meninos do Morro”, pleiteando o asfaltamento de ruas, por exemplo. Por sua vez, abriram espaço para o crescimento simultâneo da agremiação e do samba no bairro. O reduto boêmio tornou-se conhecido na cidade atraindo os jovens dos bairros vizinhos como Educandos, Raiz e Cachoeirinha. Em meados da década de 80, *“muita gente ia pro Morro antes e depois das festas das diversas casas de show do bairro da Cachoeirinha”* (SALES, 2008, p. 185). Um dos objetivos declarados de seus fundadores parece assim ter sido cumprido.

Uma das atuais referências do Reino Unido da Liberdade é o então diretor de carnaval Ivan Oliveira. Comunicador e ator, comandou diversos programas em rádios locais e atualmente é o apresentador da webradio da escola. Os eventos na quadra

2. Os fundadores do bloco eram Ivamar Nascimento (Pirulito), este aclamado primeiro presidente da agremiação; Elí da Costa Manso, Roberto Aragão (Dinamite), Bosco Aquino, Jorge Halen (Chocolate) Odilson Gomes, Francisco Maciel (Chico Pernetá), Vicente Neto Machado da Costa (Neto Bacurau), Jairo de Paula Beira-Mar, João Antônio da Silva (Maleta), Ozias Mendonça da Silva (Gaia), Gerson Lopes da Costa (Xen-Xen), José Ribamar Saraiva, Zeca do Passo, Francisco Campos dos Santos (Calama) e Bosco Saraiva. O último citado enveredou inclusive em carreira política tendo sido duas vezes eleito vereador, um mandato legislativo Estadual, um mandato como vice-governador do estado do Amazonas e foi eleito deputado federal em 2018.

também contavam com sua apresentação e locução. Extremamente carismático é conhecido pelos discursos que injetam ânimo nos componentes em momentos tensos antes dos desfiles. Antecipa-se em receber e apresentar a escola a todos que visitam pela primeira vez o bairro e a escola de samba, tornando-se assim uma espécie de cônsul geral da Reino Unido da Liberdade. Sua história e seu envolvimento com o Morro da Liberdade caminham paralelamente à criação da escola Reino Unido. Ele conheceu todos os fundadores.

*“Por incrível que pareça eu não gostava de samba. Morei no Rio, mas não gostava de samba. Eu gostava era de rock. Quando vim para Manaus que comecei a gostar. (...) Eu fazia teatro e comecei a me envolver em projetos sociais. Achei interessante a ideia do bloco aqui no Morro. Quando fundamos a agremiação a ideia era justamente essa, de um resgate do bairro. Queríamos mudar a cara do bairro para a cidade. O Morro era muito discriminado, ninguém queria vir aqui. A polícia dizia que era uma zona vermelha de alta criminalidade. Isso nos marginalizava e a escola resgatou a imagem do Morro na cidade.” (Ivan Oliveira, fundador do Reino Unido da Liberdade – em entrevista realizada em 21/11/2011)*

Temos neste trecho do depoimento de Ivan sobre sua vida um importante registro da razão que incita o surgimento de escolas de samba nos mais diferentes estados e cidades do Brasil. Com as escolas de samba do Rio de Janeiro despontando como exemplares a serem seguidos, buscando um carnaval organizado e modelar do Estado Novo no final da década de 1940, muitos carnavais que tem as escolas de samba como protagonistas se espalharam pelo Brasil. Assim não só nos subúrbios do Rio de Janeiro, como em diferentes cidades, entre elas Manaus, temos o surgimento de escolas de samba.

A Reino Unido da Liberdade desfila como escola de samba no carnaval de Manaus desde 1984. Entre as escolas do atual Grupo Especial, a 1ª divisão entre as escolas de samba, desfila ininterruptamente desde 1987. Seu primeiro campeonato viria apenas dois anos depois, no carnaval de 1989, com o enredo “Mãe Zulmira,



SUMÁRIO

o amanhecer de uma raça”. O samba ficou conhecido na cidade com grande divulgação nas rádios e foi definido pelo historiador Daniel Sales em seu livro como “o melhor samba que Manaus ouviu até hoje” (SALES, 2008). A escola entrara às 7 horas da manhã na avenida Djalma Batista cantando o refrão de Gilson Nogueira “Poeta” e Almeron do Reino: *“Axé, Mãe Preta dê felicidade/Em seu palácio mostre a liberdade/Me dê amor, carinho e proteção,/ Eparrei é Mãe Zulmira, /O amanhecer desta nação!”* Neste ano, pela primeira vez, um já conhecido parceiro de Joãozinho Trinta na Beija-Flor desembarcaria em Manaus: Shangai era o carnavalesco da Reino Unido da Liberdade e substituindo outro carioca, Oswaldo Jardim que anos depois viria a ser revelação no Rio de Janeiro. Dali em diante seriam mais onze campeonatos, totalizando doze títulos na história.

A cada campeonato as rivalidades se acirravam com suas principais concorrentes. Inicialmente, as mais antigas rivais, Vitória Régia e Mocidade de Aparecida, a quem a Reino Unido teve que desbancar para ganhar o primeiro campeonato. Logo a seguir viria A Grande Família, escola de samba sediada em um populoso bairro da Zona Leste de Manaus, o São José Operário.

O orgulho demonstrado pelos componentes do Reino Unido da Liberdade vai além dos títulos conquistados em sua história. As referências positivas englobam o fato de a Reino Unido ter a única escola de samba mirim da cidade, o Instituto Reino do Amanhã, fundado em 1983. Em 2001, a escola foi tema do noticiário dominical da Rede Globo, “Fantástico”. Mais que uma escola mirim com formação de artistas, músicos e ritmistas, a Reino do Amanhã faz acompanhamento pedagógico e tornou-se uma das únicas opções de lazer infanto-juvenil no Morro da Liberdade. Vemos na iniciativa da escola mirim mais um esforço para superar a estigmatização do bairro. Em Manaus, não há iniciativa similar até o momento. Por essa razão, o desfile do Reino do Amanhã composto apenas por crianças em todos os segmentos e alas é celebrado no Morro da



SUMÁRIO

Liberdade como a ocasião que prenuncia o início das atividades da escola de samba pelas ruas do bairro. Geralmente as crianças fazem o mesmo percurso que a Reino Unido da Liberdade em seus ensaios de rua. As crianças fantasiadas com material reciclado do desfile anterior e com participação estimulada no processo de confecção. Para participar há uma cobrança da agremiação em relação ao desempenho escolar da criança. Algo bem parecido com o que ocorre entre as escolas mirins cariocas.

Além do Reino do Amanhã, outro espaço de socialização dentro do bairro é o já citado “Pagode da Resistência” que acontece todos os sábados e reúne sambistas de várias escolas de samba de Manaus. Torna-se especialmente concorrido quando se aproxima o carnaval, mas a boa audiência se perpetua nos demais meses do ano, quando as rodas de samba são menos frequentes na cidade.

Os componentes da Reino Unido, orgulhosos do reconhecimento insistem em preservar o evento, cuidando para afastar o estigma da violência, respondendo a matérias em jornais de grande circulação que apontam alguma ocorrência no Morro da Liberdade. Vemos também o cuidado dos componentes em organizar o espaço do entorno do evento, fazendo acordos com moradores, ambulantes e donos de carros com potentes aparelhagens de som no sentido. Estampam ainda esse orgulho no lema da escola repetido todos os anos no grito de guerra antes dos desfiles: “*Reino Unido da Liberdade, aqui reina o espírito imortal da resistência do samba! Uma escola de vida!*” Nem sempre a relação com o seu entorno é harmônica. A realidade das relações em determinados momentos mostra suas faces. Um dos problemas enfrentados na preparação para o carnaval de 2014 eram justamente estes carros de aparelhagem.



SUMÁRIO

## OS GIGANTES DO MORRO

*“Eu sou o seguinte. Eu faço a torcida e vou te contar porquê. Eu faço a torcida porque quero viver o momento. Então como eles não me proporcionam, eu me proporciono. Vamos supor que tu gosta de uma coisa e tu vê aquilo que te emociona, tu não vai criar?” (Célia Colares, fundadora da Torcida Gigantes do Morro – 25/01/2015)*

Um dos mais interessantes aspectos do carnaval de Manaus é que o sambódromo foi espontaneamente setorizado pelos espectadores conforme a torcida de cada uma das grandes escolas nos dias de desfiles. Durante os desfiles, mesmo sem constituir-se em quesito, as torcidas de cada escola fazem uma competição paralela entre qual delas promove a festa mais bonita e agrega o número de adeptos mais numeroso. Uma das poucas organizadas institucionalmente é a Torcida Organizada Gigantes do Morro ligada à Reino Unido da Liberdade.

Durante os desfiles, nos ensaios da escola e de forma muito ativa nas redes sociais da internet, os Gigantes do Morro participam de forma associada a Reino Unido da Liberdade. Fundada em 1985 por Célia Colares, aposentada de 75 anos de idade e moradora do Morro da Liberdade. A vivacidade da torcida mimetiza sua fundadora e seus fiéis escudeiros, o núcleo duro da organizada formado por uns quinze mais próximos da liderança e oriundos de diferentes partes da cidade, mas sua maior parte moradora do Morro. São quinze jovens na faixa dos 20 a 30 anos, todos mobilizados pela neta de Célia e liderança da torcida ao lado da avó, a designer Bruna Colares de 26 anos.

São estes jovens que movimentam o grosso das atividades da torcida. E quais seriam estas atividades? As principais envolvem a preservação e valorização do nome da Reino Unido da Liberdade, “*onde a escola estiver a Gigantes estará*”. Isso envolve a conservação de bandeiras e faixas nos moldes das torcidas organizadas de



SUMÁRIO

futebol, agitadas a qualquer momento de celebração da escola. São ensaios, feijoadas, pagodes. Mas, todo este aparato é mobilizado para o objetivo final: a arquibancada G no desfile da Reino Unido da Liberdade. Neste dia são mobilizadas não apenas as bandeiras maiores de quatro metros de altura. Para o dia do desfile, Célia, Bruna e seus quinze escudeiros preparam mais de dezesseis mil bandeirolas verde e brancas, balões de festa nas mesmas cores, fogos de artifício, fumaça e faixas plásticas nas cores da agremiação.

Um movimento que alguns poderiam apontar como inspirado pelas escolas de samba cariocas com suas torcidas<sup>3</sup> ou pela entrada das torcidas organizadas de futebol de São Paulo nas competições das escolas de samba da cidade. No entanto, para os Gigantes foi o desejo pessoal de Célia Colares participar de alguma forma dos desfiles da Reino Unido da Liberdade.

*“Naquele tempo, meu irmão carregava os carros tudinho num caminhão. E eu ia atrás com café, pão e levava pros meninos que iam empurrando. Num desses anos em um carnaval do dia 10 de março, telefonaram de Santarém (PA) dizendo que meu pai havia falecido. Ai acabou o carnaval pra gente né? Meu irmão terminou o serviço mas nós não tivemos aquela empolgação de participar do carnaval. Eu resolvi assistir mesmo assim. Quando olhei foi aquela decepção. Reino Unido morto, sem aquela empolgação. Eu olhei assim e falei cadê a torcida da Reino Unido? (...) Ai eu resolvi fazer, mas fazer uma coisa bonita né?” (Célia Colares, fundadora da Torcida Gigantes do Morro – 25/01/2015)*

Atualmente, Bruna confessa até buscar inspiração nas organizadas de futebol mesmo por influência de alguns de seus amigos. Estes fazem parte de núcleos de torcida organizada de

3. Até o momento em que esta pesquisa foi encerrada, cataloguei as seguintes torcidas ligadas a escolas de samba em atividade no Rio de Janeiro: Raiz Mangueirense e Nação Verde e Rosa (Estação Primeira de Mangueira); Nação Leopoldinense (Imperatriz Leopoldinense); Independentes da Mocidade (Mocidade Independente de Padre Miguel); Nação Salgueirense (Acadêmicos do Salgueiro); Cobras da Caprichosos (Caprichosos de Pilares); Leões da Estácio (Estácio de Sá); Família Tijucana (Unidos da Tijuca); Devotos da Coroa (Império Serrano); La Pandilla Clementiana (São Clemente); Amigos da Águia, Porteleamor e Guerreiros da Águia (Portela).

clubes cariocas em Manaus como a Raça Rubro Negra (Flamengo) e Força Jovem (Vasco). Outros tem participação ativa nas organizadas do futebol local como a torcida organizada Esquadrão Tricolor (Fast Clube) e Narraça (Nacional). Ela pessoalmente diz ter pesquisado na internet sobre as organizadas das escolas de samba cariocas.

Fato é que inspirações fora do futebol e das escolas de samba cariocas não faltariam aos Gigantes do Morro. Os bois do Festival Folclórico de Parintins (AM) são evidente indicação disto e Célia não esconde que reserva parte de suas energias para apoiar o Boi Caprichoso na galera azul do festival em junho. A galera dos bois de Parintins é item julgado naquela competição e para sobrepor o adversário os grupos lançam mão de todos os artifícios visuais e performáticos que uma torcida organizada de futebol lança mão (BARBIERI, 2013). A sociabilidade jovem aparece como outro elemento que as ligam as organizadas do futebol (TOLEDO, 2008). O modelo de organização e participação das galeras dos bois em Parintins foi adaptado e utilizado em outras festas amazônicas (NOGUEIRA, 2008) como nas cirandas de Manacapuru (AM), nos botos do Sairé de Santarém (PA) ou mesmo nas tribos do “festribal” de Juriti (PA).

Os Gigantes do Morro se aproximam ainda mais destas festas quando tomamos a dimensão ritual da rivalidade entre as agremiações nas festas citadas e entre as escolas de samba em Manaus. A rivalidade é celebrada através das galeras nos dias antecedentes ao festival de Parintins em símbolos, músicas e especialmente na elaboração discursiva (CAVALCANTI, 2018). Mesmo sem julgamento, notamos a preocupação em fazer a maior e melhor festa nas arquibancadas do sambódromo e assim superar suas rivais:

*“Não vai te prestar a fazer uma coisa pela metade. (...) São coisas que eu gosto de fazer: é não entregar bandeira antes da Aparecida. (...) Essa rivalidade eu acho é gostoso porque eu quero fazer é o mais bonito para minha escola só para dar inveja nelas. Agora elas morreram. Antigamente era a Aparecida. Agora vai ver a torcida da Aparecida. Vê se tu compara igual a nossa? Hoje a maior rival nem*

*tem. A maior rival assim entre aspas é A Grande Família que ocupa a ferradura, a maior arquibancada, mas aquela coisa que eles tinham de fazer, de bandeira já está morrendo. Igual foi com a Aparecida. A gente deu prova nessa chuvada que teve. Cadê as outras torcidas, das outras escolas? Ficaram tudinho embaixo da arquibancada.” (Célia Colares, fundadora da Torcida Gigantes do Morro – 25/01/2015)*

No mesmo depoimento, dona Célia conta outras histórias que evidenciam esta rivalidade como na ocasião em que tentou expandir o espaço da torcida da Reino Unido indo para a arquibancada F ocupada pela torcida da Vitória Régia. Ela e alguns amigos precisaram de escolta policial para sair da arquibancada F. Ou mesmo da ocasião em que uma autoridade local ligada à Mocidade de Aparecida, pediu com gestos que os Gigantes aplaudissem sua escola. Um dos torcedores respondeu com impropérios e um gestual mais agressivo que o da autoridade. O desfecho foi um enfrentamento entre os Gigantes e policiais militares que foram buscar o exaltado torcedor que agrediu a figura pública. Rende ainda fábulas que denotam a importância dos Gigantes para a escola como quando Ivan de Oliveira conta o carnaval em que uma escultura de Dom Bosco, enredo da escola, quebrou em plena avenida, “*mas com a cabeça pendendo exatamente para a arquibancada G de Gigantes*”, como em uma providência divina. São exemplos da competição agonística nos termos da antropologia clássica (MAUSS, 2001). O lugar onde se deve gastar o máximo de reservas, o máximo em energia e performaticamente ser melhor que o outro em todos os âmbitos, dentro ou fora da pista de desfile.

Uma das ações da Gigantes do Morro também é a carreata que tem como objetivo propagar a proximidade do dia de desfile e o samba da Reino Unido da Liberdade pela cidade. A carreata tornou-se um evento do calendário oficial da escola, antecede em uma semana a realização dos desfiles. Atravessa diferentes bairros da zona sul de Manaus saindo de frente da quadra com término no sambódromo. Por lá, os Gigantes desfraldam suas bandeiras tal



SUMÁRIO

como nos ensaios de rua, ensaios técnicos no sambódromo e nos desfiles. Servem ainda de elo diplomático de negociação com os donos de carros equipados com aparelhagens de som comuns a sociabilidade jovem das periferias de Manaus.

## REINO UNIDO E O MORRO DA LIBERDADE DESPONTAM NA PASSARELA

O ápice ritual em qualquer escola de samba é o momento de seu desfile. Para chegar até lá uma série de ensaios são realizados. Estes ensaios encenam performaticamente este ápice ritual. É por este motivo que a Reino Unido da Liberdade elabora um calendário que tem como eixos principais seus ensaios de rua no Morro da Liberdade.

A temporada de ensaios tem momentos antecedentes que convergem para o ciclo anual carnavalesco de qualquer escola de samba (CAVALCANTI, 2006). Nele temos inicialmente a escolha do enredo e a divulgação da sinopse para os compositores, em que estes irão preparar os sambas de enredo. Com o samba de enredo escolhido, seja por um concurso com várias músicas ou da forma como a Reino Unido fez para o carnaval 2015, encomendando uma música a um grupo pré-definido de autores. Concomitante a escolha e gravação do samba escolhido para ser cantado pelos componentes na avenida, temos o início da preparação das alegorias e protótipos de fantasias. As festas de apresentação dos protótipos, dos segmentos e feijoadas movimentam a quadra nos dias em que os ensaios de bateria, ensaios técnicos e ensaios show não acontecem. Este ciclo foi estudado e descrito em outros estudos (CAVALCANTI, op.cit e FERREIRA, 2012).

Os ensaios de bateria no Reino Unido da Liberdade acontecem em frente à quadra na Rua São Pedro. Como o espaço passou

a ser pequeno para a quantidade de pessoas que acompanham e buscando uma melhor qualidade acústica, fez-se esta opção por ensaiar na rua. Nestas ocasiões, a bateria se posiciona paralelamente à quadra ocupando toda a parte asfaltada de circulação de veículos da rua. Ao fundo da bateria, um carro de som conectado ao conhecido “Boteco da Resistência”, que nestes dias funciona como um mini palco, com cantores e cavaquinhistas de frente para a bateria. O público ocupa todas as calçadas ao redor da bateria, em frente à entrada da quadra e mesas são distribuídas de frente para a bateria, fechando a rua. Várias pessoas acompanham os ensaios de bateria das sacadas de suas casas. Com este ensaio aberto na rua, a escola perde uma fonte de arrecadação, problema que esperam resolver com a inauguração da nova quadra. Segundo Ivan de Oliveira, desta forma o espaço da antiga quadra será transformado numa escola de artes para jovens e crianças do bairro.

Já no ensaio técnico de rua, a bateria simula seus movimentos de entrada e saída do recuo, tal qual na pista de desfile. O tempo é marcado, as alas encenam seus passos coreografados em suas posições de desfile. Membros da harmonia circulam tensos pela escola verificando se todos ocupam suas posições e se o andamento dos componentes não comprometerá o tempo regulamentar de uma hora de desfile. A passagem triunfal em frente à arquibancada da Gigantes do Morro é simulada. Na ocasião a própria casa de Dona Célia Colares é a arquibancada G do sambódromo. A posição coincide com os primeiros metros após a ponte que cruza o Igarapé e marca, conseqüentemente, a entrada no Morro da Liberdade. A bateria neste momento para totalmente por um longo período do samba. É o momento em que os componentes mais se exaltam cantando forte o samba do ano e batendo os braços no ar. Dona Célia vai as lágrimas. O cortejo segue por mais alguns metros encerrando na quadra. Quando chega até lá, orientações são passadas aos componentes pelo carro de som, seja por membros

da harmonia, seja pelo diretor de bateria ou até mesmo o presidente. Serve como um balanço geral do ensaio realizado. Serve também como momento para passar informes sobre eventos seguintes ou reuniões durante a semana. Quanto mais próximo do carnaval mais tempo este pós-ensaio pode se prolongar, seja com eventos dentro da quadra – como escolha de rainhas e musas – ou uma espécie de ensaio show com sambas de escolas cariocas.

Os pontos de partida dos ensaios variam entre os bairros limítrofes ao Morro da Liberdade. Enquanto este citado começava no bairro da Cachoeirinha, outro iniciava no bairro do Educandos, outro no bairro da Raiz e mais um no bairro da Betânia. Os diferentes pontos de partida buscam integrar outros bairros ao Morro e propagar o nome da escola de samba, segundo seus dirigentes. O fato de ser o ponto de partida de um ensaio é significativo. É no início de um desfile que são feitas as menções ao bairro e através dos discursos e gritos de guerra, os lemas e marcas indenitárias da escola tornam-se visíveis, emergem com protagonismo.

Este acaba por tornar-se um momento especial para as escolas de samba. No caso da Reino Unido da Liberdade, frisada por seu grito de guerra, independente do intérprete que comande o carro de som é sempre o mesmo: *“Reino Unido da Liberdade! Aqui reina o espírito imortal da resistência do samba! Uma escola de vida!”*.

Do grito de guerra em diante, pessoas dos mais diferentes pontos da cidade tornam-se moradores do Morro. Pessoas de diferentes estratos da sociedade manauara compartilham do sentimento de resistência proposto pela escola. Ajudam dessa forma a propagar um outro olhar, uma outra forma de representar o Morro da Liberdade frente à cidade. Mesmo aqueles que não frequentaram nenhum ensaio envergam a camisa da escola no desfile. Há os que contestem essa presença, especialmente componentes mais ativos da escola – mesmo aqueles que não são moradores do bairro –

e olham com desconfiança para os denominados “paraquedistas” ou “sambeiros”. Tudo isso se esvai no momento e pós-desfile quando o discurso unísono da avaliação dos componentes isenta a agremiação de todas as falhas pondo a culpa em problemas nos rivais ou na manipulação de resultado destes. Salvam-se como exceções os opositoristas que apresentam uma visão crítica do carnaval, apontando pontos onde eles poderiam apresentar melhores soluções para sua escola.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBIERI, Ricardo José. Etnografia da galera do Caprichoso: simbolismo e sociabilidade entre jovens no festival de Parintins. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, v. 10, n. 1, p. 63-80, 2013.

BENCHIMOL, Samuel. *Amazônia: formação social e cultural*. Manaus: Valer, 1999.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

\_\_\_\_\_, O ritual e a brincadeira: rivalidade e afeição no bumbá de Parintins, Amazonas. *Mana*, v. 24, n. 1, p. 9-38. 2018.

FERREIRA, Felipe. *Estudos carnavalescos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva*. Lisboa: Edições 70, 2001.

NOGUEIRA, Wilson. *Festas Amazônicas: Boi-Bumbá, Ciranda e Sairé*. Manaus: Valer, 2008.

OLIVEIRA, José Aldemir. *Manaus de 1920 – 1967: cidade doce e dura em excesso*. Manaus: Valer, 2003.

SALES, Daniel. *É tempo de sambar: história do carnaval de Manaus (com ênfase às escolas de samba)*. Manaus: Editora Nortemania, 2008.

TOLEDO, Luiz Henrique de. A Cidade das torcidas: representações do espaço urbano entre os torcedores e as torcidas de futebol na cidade de São Paulo. In: MAGNANI, José Guilherme Cantor; TORRES, Lillian de Luca. (Orgs.). *Na Metrópole: textos de antropologia urbana*. 3ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2008, p. 124-155.



SUMÁRIO



# 7

Cássio Lopes da Cruz Novo  
João Gustavo Martins Melo de Sousa

**O TRANSE DO PAJÉ:  
VISUALIDADE,  
GEOSSÍMBOLO  
E TERRITÓRIO  
CULTURAL  
DO FESTIVAL  
FOLCLÓRICO  
DE PARINTINS**

## INTRODUÇÃO

Este artigo busca ampliar o conhecimento e alimentar o diálogo acadêmico sobre a exibição do “ritual”, um dos momentos apresentados pelos bois Caprichoso e Garantido durante o Festival Folclórico de Parintins. Este evento geográfico festivo ocorre, anualmente, na insular cidade localizada no estado do Amazonas, região Norte do Brasil. O item “ritual” é uma expressão dramatizada de ritos e lendas ameríndias, constituído pela encenação de aspectos e essências de religiosidades e misticismo dos grupos sociais ali reunidos, amplificados no tempo e no lugar festivos, e potencializados pela disputa pelo título. A luta do Bem (representado pela figura do Pajé) contra o Mal (representado por espíritos malignos que ameaçam as populações indígenas e o meio ambiente) é reproduzida, cenicamente, no *Bumbódromo*. A abordagem elencada envolve a conjugação de teorias e metodologias de caráter interdisciplinar, privilegiando – sem se limitar – as atinentes à geografia cultural, sobretudo aquelas vinculadas ao estudo da religião em sua espacialidade e as abordagens visuais do espaço. A primeira nos oferece a possibilidade de focar o fenômeno considerando o *Bumbódromo* um território-terreiro, acionando os conceitos de território cultural e geossímbolo para entender as dinâmicas sociais e (quase) religiosas que dele partem, por ele circula e a ele chegam no tempo da festa. Da segunda, incorporamos reflexões acerca de regimes de visibilidade, ponto de vista e visualidade para compreender alguns dos vínculos e simbolismos presentes na articulação entre religiosidades com o território durante a apresentação de 2017. A investigação efetiva-se por meio da análise de vídeos disponibilizados em redes sociais e almeja compreender de que maneira esses elementos – visualidade, geossímbolo e território - se integram na composição da cena do “ritual”, um dos itens julgados durante a apresentação dos bois Garantido e Caprichoso.



SUMÁRIO

A cada ano, duas agremiações folclóricas, denominadas “bois-bumbás” realizam uma disputa na insular cidade de Parintins, localizada no arquipélago de Tupinambarana, região do Médio Amazonas, no norte do Brasil. O Festival Folclórico de Parintins reúne em uma arena apelidada pela população local de Bumbódromo<sup>1</sup> os bois Garantido e Caprichoso, que encenam lendas, mitos e costumes ligados à cultura amazônica. As apresentações são realizadas em três noites, no último final de semana do mês de junho<sup>2</sup> (sexta, sábado e domingo), sendo parte de um ciclo de festas dedicadas a Santo Antônio, São João e São Pedro (CAVALCANTI, 2012, p. 117-118).

A definição prévia de questões fundamentais como tempo e espaço de realização do festival nos permite pensá-lo enquanto evento geográfico festivo. Os eventos geográficos festivos são “eventos que requerem uma ordem espacial, os quais se realizam em determinados espaços a céu aberto, ou no interior de lugares que criam algumas possibilidades, (...) realizados de acordo com as tradições e diferentes situações locais” (SILVA, 2013, p. 17).

O evento desperta paixões e, portanto, uma acentuada rivalidade que vai além da disputa na arena. Os moradores parintinenses exibem a preferência por um ou outro boi por meio das cores que se espalham por diversos espaços da ilha. As cores azul e vermelha semiografam o espaço, transformando-o em território e revelando suas territorialidades. Evidenciam, na paisagem, as preferências de seus moradores pelo Garantido ou Caprichoso. A cidade se divide em azul e vermelho, encarnando a disputa existente no cotidiano da população e revelando aspectos de sua cultura. Uma rixa tão intensa que influencia diretamente os modos de agir, vestir, comercializar, circular e viver pelos espaços e lugares da cidade.

1. O nome oficial do Bumbódromo é Centro Cultural e Esportivo Amazonino Mendes.

2. Até o ano de 2005, as apresentações aconteciam nas datas fixas de 28, 29 e 30 de junho.

“O Boi-Garantido, vermelho, e o Boi-Caprichoso, azul, dividem a cidade de Parintins em dois territórios demarcados pelas cores padrão de cada grupo. A marca do Boi-Garantido e do Boi-Caprichoso está expressa nas casas, nos barcos, nas ruas, nos carros, nas roupas, nos telefones públicos, nas peças publicitárias e em quase tudo que há em Parintins.” (BIRIBA, 2012, p. 68).

Distantes do entendimento da cultura como entidade supraorgânica, definidora de modos de agir e fundamentalmente materialista, alinhamo-nos com as abordagens valorativas do contexto e da riqueza de significados existentes sobre o fato cultural para os indivíduos reunidos em coletividade. E dedicamos especial atenção às relações subjetivas estabelecidas com o espaço geográfico. Nesse sentido, concordamos com a ideia de que:

“[...] a cultura, hoje, tende a ser compreendida como outra vertente do real, um sistema de representação simbólica existente em si mesmo e, se formos ao limite do raciocínio, como uma visão de mundo que tem sua coerência e seus próprios efeitos sobre a relação da sociedade com o espaço.” (BONNEMAISON, 2012, p. 280).

A adoção desta perspectiva nos aproxima das abordagens espaciais da cultura desenvolvidas, sobretudo, após a década de 1980. Na esteira dessa trilha é possível considerar os grupos culturais envolvidos diretamente com o Festival Folclórico de Parintins como grupos étnicos modernos. Esses grupos possuem a consciência de si mesmos e da cultura que produzem, difundem e fazem circular. Ao considerar as dinâmicas culturais desses grupos, Bonnemaïson (2012, p. 284) sugere que “é em seu seio que se elabora e se perpetua a soma de crenças, rituais e práticas que fundam a cultura e permitem que os grupos se reproduzam”.

Na complexidade da vida urbana contemporânea, ao reunir as heranças e projetos de seus ancestrais e compartilhar os desafios comuns aos habitantes da região amazônica, os participantes do festival e a comunidade de Parintins expressam características singulares de *ser* e *agir* no mundo. Utilizam o tempo

e espaço festivo como meios para (re)conhecerem a si mesmos como membros de determinados grupos culturais e, também, para serem reconhecidos pelas características singulares que possuem em seu contexto social e histórico. Durante o evento geográfico festivo comunicam a si mesmos e aos demais: quem são, de onde vieram, o que cultuam, como comem, no que creem, o que temem, o que sonham e o que desejam.

A realização do festival constitui uma das estratégias mais potentes capaz de apresentar a reunião de todos esses elementos. Acrescidas por territorialidades<sup>3</sup> específicas, no contexto de uma festa religiosa inscrita em um calendário de eventos geográficos festivos religiosos em uma sociedade secular e laicizada (ROSENDAHL, 2011), a intenção de comunicar os sentidos e significados reunidos, reconstruídos e difundidos pelas dinâmicas espaciais ocorrentes no âmbito do Festival Folclórico de Parintins se amplia consideravelmente quando entendida como festa (quase) religiosa<sup>4</sup>. Sobretudo quando interpretamos a vivência cultural e globalizada de sacralidades que envolvem as relações de pessoas com lugares e objetos considerados sagrados ou sacralizados em determinados contextos espaço-temporais, como é o caso da atuação do “pajé” durante o “ritual” no Bumbódromo.

As territorialidades atuam e se percebem incessantemente na vida dos parintinenses. Nos logradouros públicos, as referidas cores materializam as preferências da população local, configurando territórios específicos.

3. Territorialidades, neste texto, expressam as estratégias individuais e coletivas na busca pela conquista e/ou manutenção do controle físico e/ou simbólico de territórios.

4. Concordamos com Rosendahl (2011) quando afirma que a celebração da sacralização de ideias, valores e normas que simbolizam o poder político revelando as dinâmicas culturais de um grupo deve se manifestar no espaço geográfico. E que, diante da importância desta manifestação, a festa (quase) religiosa oferece inúmeras possibilidades para que os interesses do grupo sejam levados adiante.

Se nas ruas as preferências são explicitadas por meio das cores, no palco da festa – o Bumbódromo – as predileções por um ou outro boi também estão expressas de maneira proeminente. Nas arquibancadas e em outros diversos espaços, a arena expõe a polarização entre o boi vermelho e o azul espalhada pela cidade, tornando visíveis os territórios específicos de cada grupo, assim como suas territorialidades. A questão afeta até mesmo a identidade visual de marcas, propriedades de corporações globais, como é o caso da Coca-Cola, que se ajusta à rivalidade e identidade local.

É nesse cenário amazônico que se funda uma dualidade a qual se derrama por diversos recantos da cidade e se afirma integralmente no Bumbódromo no tempo festivo do encontro entre os bois. A polarização se reflete geograficamente na arena. “A metade oeste, pertencente à ‘galera’ vermelha, abriga os torcedores do Garantido. A metade leste, pertencente à ‘galera’ azul, os torcedores do Boi Caprichoso” (CAVALVANTI, 2012, p. 113). Os dois grupos que disputam o título de campeão do Festival Folclórico de Parintins realizam uma competição que dá vida a um manancial de elementos artísticos, plásticos e musicais. Um duelo criado à imagem e semelhança do criativo povo amazônico.

Os bois são julgados de acordo com 21 itens, divididos em três blocos: A – Comum / Musical; B – Cênico / Coreográfico; C – Artístico. São apresentações que se estruturam em uma “performance fragmentada, organizada em torno de pequenas sequências dramáticas dançadas que conduzem a um clímax final” (CAVALVANTI, 2012, p. 115). Assim, diversos quesitos em julgamento se apresentam na arena, sem necessariamente obedecerem a uma ordem fixa. O referido clímax final<sup>5</sup> da apresentação é justamente um dos itens julgados na categoria C – Artístico: o chamado “ritual”.

5. O item em questão, denominado “ritual”, é geralmente apresentado ao final da exibição dos bois, que deve ter duração máxima de duas e meia de exibição. Entretanto, essa ordem não é obrigatória. Em 2016, na primeira das três noites de competição, o Boi Garantido trouxe o Ritual logo na primeira meia hora de apresentação.

Todos estes elementos, fisicamente percebidos somam-se à imaterialidade da cultura de Parintins. Durante os festejos folclóricos do festival, os encontros dinamizam as trocas e circulações culturais do povo. A Arena é o lugar onde o evento ocorre. E pulsa, alternadamente em vermelho e azul, encarnando a vida e a rivalidade dos bois e de sua gente, fazendo vibrar as dinâmicas sociais e (quase) religiosas ali existentes e constantemente vividas.

## O BUMBÓDROMO, ENCARNADOR DA CULTURA

A identidade dos grupos vincula-se visceralmente ao lugar de pertencimento de seus afetos e visões de mundo. Também é no território-terreiro da Arena que os indivíduos e grupos participantes territorializam suas identidades, as quais são (re)construídas por estratégias de posse e/ou manutenção de territórios. Isto ocorre a partir da atribuição de valores políticos, ideológicos, (quase) religiosos e afetivos presentes no transcurso do evento geográfico festivo.

Ao nos referirmos aos grupos compostos por torcedores, apoiadores e simpatizantes de cada boi, podemos considerá-los grupos distintos e rivais no âmbito de um mesmo grupo cultural? Na toada que acompanha as ideias de Bonnemaïson (2012) entendemos que a ideia de etnia e grupo cultural produz a ideia de um espaço-território. Cultura e etnia, em sinergia, favorecem a encarnação da cultura em algum tipo de territorialidade. Para Bonnemaïson (2012, p. 287) “não existe etnia ou grupo cultural que, de uma maneira ou de outra, não se tenha investido física e culturalmente num território”.

Cada boi, acompanhado pelos integrantes do seu respectivo grupo, reivindica para si o controle material e simbólico sobre determinadas parcelas do espaço citadino no desenrolar do

*acontecer festivo*. A disputa pelo título de campeão do Festival Folclórico de Parintins intensifica a rivalidade e dinamiza os fluxos de ativação e atualização dessas dinâmicas culturais que se manifestam no espaço geográfico. Isto ocorre de modo tão intenso que se expande para além dos limites da Arena e do tempo de realização do festival.

Nosso desafio consiste em identificar e interpretar concepções de mundo existentes para o grupo cultural a partir das dinâmicas ocorrentes durante o evento e a partir da observação atenta e crítica das interações espaciais ali ocorrentes. Em consequência, identificamos o Bumbódromo como lugar de expressão e reconstrução contínua dessas culturas. É onde se organizam sentidos e significados inteligíveis ao grupo e, conseqüentemente, importantes para o fortalecimento de sua identidade (TUAN, 2013). É na colossal Arena bicolor que esta identidade cultural é continuamente forjada e reconfirmada. E o é a partir de intensas e complexas relações emocionais e topofílicas entre os homens, sua terra e suas aspirações.

A apresentação dos bois e a catarse coletiva que causa na audiência reforçam as ideias apresentadas acima. A dramatização ali exposta é capaz de emocionar as pessoas. Muitas vezes incentiva-as a cantar ou vibrar. Em outras, é indutora de interações diversas. De modo mais geral, participa intensamente da festa a maioria dos participantes. Em caráter mais específico, possuir conhecimento e envolvimento com a cultura do lugar potencializa o entendimento acerca dos sentidos, dos significados e das ações sociais e políticas que ocorrem no espaço durante a realização do evento. Isto favorece participações mais intensas e de acordo com as dinâmicas do festival. A festa nos fornece a possibilidade de reconhecer e interpretar signos espaciais importantes, assim como projetos de futuro, heranças do passado e tensões vivenciadas no presente.



SUMÁRIO

Os signos aparentes no espaço são necessários para intermediar as relações subjetivas de pessoas com o ambiente no qual se encontram. Quando um determinado grupo de pessoas reivindica para si a posse e o controle, físico e simbólico de um determinado território, os signos presentes e percebidos espacialmente se impregnam dos valores do grupo. A cultura se encarna no território ao passo que o território se infla da cultura do grupo, tornando-se um só organismo.

Quando a simbiose entre cultura e território ocorre, marcando o espaço geográfico e se refletindo na vida social no tempo festivo, é possível recorrermos à noção de geossímbolo para melhor compreendê-la. Isto porque essas profundas conexões “ao assumirem a condição de geossímbolos, estabelecem um vínculo a partir de uma identidade existente entre o grupo social que festeja e o espaço” (CORRÊA, 2013, p. 207).

O Bumbódromo divide-se em dois territórios específicos e facilmente percebidos. Eles existem na medida em que ocorre enfrentamento e disputa entre os apoiadores de cada um dos bois que se apresentam. Cada lado da arquibancada, com as cores específicas do grupo, marcam na paisagem as delimitações de cada território como um recorte, no tempo e no espaço, de suas territorialidades. Não obstante, a Arena também pode ser compreendida como território cultural da cidade de Parintins e seu povo, portanto, seu geossímbolo (BONNEMAISON, 2012).

A monumentalidade da construção atrai olhares e, durante a festa, é encarregada por receber e expor determinadas ações. Estas interações acontecem em seu interior, no âmbito de um contexto bem específico e compreensível para os presentes, permitindo a encenação que existe durante a disputa entre o vermelho e o azul. Estes atos constituem elementos fundamentais do modo de *ser e estar no mundo* dos moradores de Parintins.



SUMÁRIO

O fixo que marca a paisagem reúne características materiais e imateriais específicas e significativas para o grupo social. E revela, quer seja para seus próprios integrantes, quer seja para os outros que ali estabelecem contato com eles, características do mundo vivido de um determinado povo. Apresentam também estratégias de utilização do espaço geográfico nas quais indivíduos e grupos se encontram e com o qual estabelecem laços de pertencimento e afeição além de estratégias territoriais de uso e ocupação.

A ocupação dos torcedores em cada lado colorido do Bumbódromo apresenta e reforça sua identidade. Ela se vincula ao lugar que habitam e onde convivem no tempo ordinário da vida coletiva. A identidade é dinamizada no decorrer dos acontecimentos festivos a partir da disputa que reflete, condiciona e mantém a intensa rivalidade entre os torcedores. Sendo assim, é possível identificar códigos e ações inteligíveis que se desdobram no espaço, transformando-o qualitativamente em lugar e território no âmbito das disputas anuais encenadas e efetivadas na Arena.

Em síntese, sustentamos que a reunião do conjunto dos aspectos e elementos materiais e imateriais no Bumbódromo permite tomá-lo por geossímbolo (BONNEMAISON, 2012). Na Arena, potencializados pelo evento geográfico festivo, dinamizam-se cruzamentos entre elementos da religiosidade, da política e das culturas parintinenses. Os enlaces decorrentes destes encontros impregnam o Bumbódromo de significados e permitem a assunção da dimensão simbólica capaz de fortalecer, individual e coletivamente, os membros do grupo social em suas identidades e nas estratégias de busca e controle territoriais.



SUMÁRIO

## O RITUAL ANTROPOFÁGICO DOS TUPINAMBÁS PELO BOI CAPRICHOSO

Durante a apresentação do item – cujo número indicativo no caderno distribuído aos julgadores apresenta o número 4 – é encenada uma luta simbólica entre o Bem (representado pela figura do pajé) e o Mal (espíritos malignos que tentam interferir no equilíbrio cósmico da Terra). A narrativa é descrita por meio de uma toada<sup>6</sup> com letra dramática, que potencializa a cênica mística e proporciona o clima de mistério que evoca os elementos sobrenaturais manifestados no Bumbódromo.

Claval (2010) apresenta o contexto belicoso no qual coexistiam inúmeras tribos e povos ameríndios, mesmo antes do primeiro contato com os europeus. Com a chegada de portugueses, espanhóis e demais povos ultramarinos somaram-se ainda mais tensões e conflitos às disputas pré-existentes. Dedicando consideráveis períodos de tempo para as atividades bélicas, as constantes lutas integram os modos como esses grupos se percebem no espaço e como buscam efetivar seu controle sobre ele ao longo do tempo. Os adversários variam, de acordo com a ocasião, entre outros povos ameríndios rivais, confrontando europeus e, muitas vezes, embatendo-se com as condições naturais e místicas adversas.

Refletindo brevemente sobre a historicidade e espacialidade das dificuldades enfrentadas, Claval (2010) sugere o papel fundamental dos pajés afirmando sua importância como reveladores de uma Terra sem Mal, onde a vida poderia se desenrolar com abundância e harmonia entre os homens e a natureza pródiga. Os pajés se encarregavam da tarefa de anunciar dias melhores e

6. Segundo Batalha (2010), as toadas “são composições musicais elaboradas para os bumbás e nelas encontram-se versos para o tema escolhido durante o ano para ser apresentado na arena do bumbódromo. Fazem referência aos itens individuais e grupais.”

novas possibilidades de vida individual e coletiva diante das muitas adversidades encontradas e vividas por homens e mulheres. No contexto de escassez de paz e abundância de conflitos, tensões e ameaças vivenciadas, a atuação do pajé, cuja hierarquia destaca-se historicamente no contexto social, cumpria a função de alento e conforto para corpo e espírito.

Por sua vez, a participação do “pajé” na apresentação recupera sua importância histórica como sacerdote detentor do saber místico para seu grupo. Seu protagonismo, como sabedor e revelador dos mistérios e condutor dos destinos do grupo a partir de sua atuação, é aqui entendido como um precioso fato cultural capaz de reviver as histórias compartilhadas de indivíduos com o espaço.

O simbolismo e a atuação do “pajé” no “ritual” auxiliam nas subjetivações necessárias para reconectar os membros do grupo com a ancestralidade que acreditam possuir. A presença do “pajé” e os significados a ela atribuídos reforçam elos de conexão com o lugar. Sua presença em cena, no contexto espacial de sua aparição e ações que desempenha, transforma-o em lugar. Na medida em que oferece uma pausa aos movimentos incessantes do olhar pelas muitas ações e elementos que, até aquele momento, disputavam a atenção e concentração dos espectadores, a figura do “pajé”, no contexto do Ritual Antropofágico que aqui interpretamos, torna-se um centro de reconhecido valor, organizador e revelador dos mistérios e dos saberes sobrenaturais importantes para o grupo no passado, no presente e para o futuro.

Mesmo em abordagens humanistas do espaço geográfico, a ideia de pessoas como lugar pode não ser aceita com facilidade ou de imediato. Ainda assim é possível concordarmos com Tuan (2013) quando sinaliza a possibilidade de invocá-la. As experiências íntimas com o lugar dependem das relações subjetivas que se estabelecem entre pessoas entre si em contextos espaciais e temporais específicos.

Quando o “pajé” interrompe sua trajetória no palco ou movimenta-se para localidades específicas durante sua atuação, ele está imerso na espacialidade do Bumbódromo e ressignificando a trama locacional dos objetos, pessoas e ações em cena.

Simultaneamente, está recuperando histórias e vivências compartilhadas e valorizadas pelo grupo enquanto se destaca no curso das ações que as revivem, dramaticamente, durante o ato festivo. Ele constitui-se, portanto, em centro da reunião e organização desses valores, sentidos e significados a partir da posição que ocupa e das relações que estabelece com o espaço. Ali desempenha sua função de guardião e difusor da sabedoria sobrenatural acumulada pelo grupo no transcurso de sua trajetória. E é neste momento, ocupando o centro do palco, que causa maior comoção impactando as pessoas que atentamente compartilham com ele o *acontecer festivo* e o desenrolar de suas ações.

Do mesmo modo, cumpre a função de mostrar aos demais participantes da festa, que não dividem com os parintinenses esses laços topofílicos de pertencimento, a história, os dramas e as aspirações deste povo e de suas histórias espaciais no tempo (CRESSWELL; MERRIMAN, 2011). O simbolismo do “pajé” durante o “ritual” impõe-se como fato cultural revelando-se como

face oculta da realidade: ele é ao mesmo tempo herança e projeto e, nos dois casos, confrontação com uma realidade histórica que, às vezes, o esconde (especialmente quando os problemas de sobrevivência têm primazia sobre todos os outros) e, outras, o revela (BONNEMAISON, 2012, p. 280).

A estrutura cênica do ritual é composta por elementos alegóricos em tamanho gigantesco, se comparado às proporções humanas. Diversos módulos alegóricos são unidos na arena, formando um grande cenário de fundo, no qual seres fantásticos vão surgindo na medida em que a narrativa se desenrola. As grandes esculturas, que podem chegar a 40 metros de altura ganham movimentos e

luzes – algumas vezes efeitos de fogos de artifício e fumaça ajudam a compor a cena – proporcionando a imersão do espectador no mundo sobrenatural proposto pela narrativa. Esses efeitos objetivam favorecer o deslocamento espaço-temporal da audiência durante o momento de maior entusiasmo da apresentação.

A visualidade<sup>7</sup> inerente às apresentações dos bois bem como a espacialidade (GOMES, 2013) dos elementos colocados em cena auxiliam na tarefa de contar versões da história que se pretende narrar a cada edição do festival. Além disso, encarregam-se por conferir dramaticidade às ações vistas. Em acréscimo, cooperam com a criação e manutenção de uma trama locacional dos objetos e coisas dispostas e em movimentação pela Arena. Ora atraindo, ora afastando os olhares, em alguns momentos capturando a atenção, para em seguida direcioná-la para outros locais onde a cena se desenrola, a espacialidade corresponde ao “resultado de um jogo de posições relativas de coisas e/ou fenômenos que se situam, ao mesmo tempo, sobre esse mesmo espaço” (GOMES, 2013, p. 17).

No ápice da apresentação, cerca de trinta esculturas são movimentadas de maneira simultânea pela equipe técnica do boi, dando a impressão de flutuação dos elementos. Tal recurso contribui para dificultar que os espectadores se interessem e acompanhem apenas uma área ou personagem durante a dramatização. Como resultado direto e imediato, ajuda a ampliar o clima misterioso da encenação. Uma visão feérica que provoca um efeito cênico de alucinação aos que presenciam a exibição espetacular do item, cuja atmosfera é potencializada pela participação da “galera”, outro item julgado e que se manifesta ao longo de toda a apresentação de cada boi. Por exemplo, a galera

7. Visualidade, neste artigo, é entendida de modo abrangente e genérico como modos cambiantes e diversificados de ver, observar, registrar e sentir ações desempenhadas por objetos e pessoas em recortes espaciais e temporais específicos.

do Boi Caprichoso exibia recortes de caveiras como uma extensão na arquibancada do item “ritual” encenado na arena.

A encenação ilumina ações e pessoas em diferentes locais da Arena, estabelecendo ligações diretas – ainda que mais ou menos fugazes – entre o observador e aquilo que está sendo observado (GOMES, 2013). Entendemos que a noção de ponto de vista é fundamental para compreender as dinâmicas espaciais que ocorrem durante a apresentação e o modo como auxiliam a narrativa pretendida.

Ao considerarmos o ponto de vista (GOMES, 2013), assumimos que os participantes, quer estejam atuando na Arena, quer estejam assistindo da Arena ou remotamente a apresentação ocupam um lugar determinado no espaço para observar a sucessão de cenas. Também ocupam lugares metafóricos de onde constroem e organizam os sentidos e significados daquilo que seus olhos e demais sentidos capturam enquanto sua mente os processa.

A cada ano, são apresentados seis rituais (três para cada um dos dois bois). Para uma melhor análise e observação dos fenômenos a que nos lançamos nesse artigo, trazemos como recorte um ritual apresentado pelo Boi Caprichoso na primeira noite de apresentação, exibida em 30 de junho de 2017. A visão frontal dos elementos cênicos dispostos na arena confirma a intenção de traduzir plasticamente a atmosfera sobrenatural do item “ritual”.

Com o “Ritual Antropofágico Tupinambá”, a agremiação azul narrou a história dos índios que devoravam prisioneiros (entre eles, os desbravadores europeus) em um ritual festivo na aldeia. O roteiro de apresentação do Boi Caprichoso descreve a cerimônia encenada na arena:

“[...] quando capturado, sua entrada na aldeia é sempre festiva. Crianças e mulheres cantam e dançam. Em seguida raspam as sobrancelhas e cobrem o corpo do cativo com cinzas. Agora, após a

execução, seu corpo é depilado pelas mulheres. Depois, dilacerado, assado em varas, um moqué. Só então é dividido com toda a tribo. Não se trata de um ritual de horror, mas sim de uma cerimônia onde, ao comerem seus inimigos, estarão recebendo a sua força, valentia e coragem. Em conformidade com a natureza, ganharão ainda mais a astúcia da onça pintada, a força do jacaré, a visão do gavião e a agilidade do macaco.” (CAPRICHOSO, 2017)

A descrição acima é traduzida em letra e melodia pela toada “O Cativo”, composta por Ronaldo Barbosa Júnior. Em um dos trechos, a música diz:

“Das montanhas ouvem os gritos / De alaridos do cativo / Ibirapema teu triunfo / Agoniza o inimigo / Lacerado e moqueado / o banquete está servido / Abá absorverá toda a força / De sua alma pra nova guerra.” (trecho da toada “O Cativo”, apresentada durante o item “ritual” do Boi Caprichoso na primeira noite das três noites de apresentação, 30 de junho)

A exibição do “ritual” geralmente acontece de forma simultânea com outros itens julgados durante o festival, como “alegoria” e “pajé”. Elemento performático individual, o item “pajé” apresenta-se na arena com figurinos exuberantes, ornado com penas de pássaros, além de exibir-se com uma maquiagem extremamente bem cuidada. “O pajé, com suas sofisticadas fantasias e complexas coreografias, é o ator principal, o herói dessa epopeia amazônica” (VALENTIN, 2005, p. 47).

O evento geográfico festivo, ao se realizar em um território-terreiro, encarna a cultura do povo parintinense e a amplifica no tempo e espaço da festa repleta de aspectos e elementos místicos e religiosos. As práticas culturais, neste contexto se tornam ainda mais poderosas e reveladoras daquilo que os grupos imaginam e declaram *ser e desejar* na medida em que fincam no espaço suas raízes mais profundas (CORRÊA, 2013). Justamente por assim entendermos, a fantasia e os adereços do “pajé” apresentam traços característicos da identidade do seu grupo, aspectos e elementos presentes nas narrativas históricas

e (quase) religiosas desses indivíduos ao longo do tempo e a ligação umbilical que possuem com o lugar.

O “pajé”, ao encenar a eterna batalha do Bem contra o Mal representa material e simbolicamente a recomposição dos ritos, crenças e valores dos grupos culturais participantes da festa. Com isso, a dramatização oferece a possibilidade de atualizar a visão de mundo na qual os sentimentos e sentidos adquiridos e sonhados em relação ao passado, presente e futuro de um grupo, em determinado contexto histórico e cultural, se engancham a partir das trajetórias que compartilham.

Toda aquela paramentação anteriormente apresentada serve para que o personagem “pajé” execute uma dança que invoque os espíritos ancestrais que vão ajudá-lo a vencer a peleja contra o Mal que ameaça a tribo. O “pajé” é, portanto, a figura heroica e primordial dentro da narrativa do item “ritual”, contando com uma indumentária especial que incorpora elementos da natureza como forma de mimetização com a floresta.

Em nossa investigação geocultural, a partir de uma abordagem visual e interpretativa, procuramos identificar os significados e compreender o contexto das manifestações da cultura no espaço. No Bumbódromo, a qualificação deste espaço em lugar ocorre na medida em que os participantes da festa estabelecem com a Arena, e com o drama ali encenado, profunda relação de reconhecimento de sua(s) própria(s) história(s). O arranjo espacial dos elementos presentes durante a encenação ritualística, a presença e participação da audiência, as toadas e sentimentos evocados, bem como a energia que emana do território-terreiro de Parintins, permitem que os participantes (se) reconheçam na cena e nela percebam elementos fundamentais de um passado que entendem compartilhar, os desafios vivenciados coletivamente no presente e lampejos ou insinuações de um futuro que julgam vislumbrar. Isto porque a cultura, além de penetrar o espaço no qual circula,

"[...] desenha no solo uma semiografia feita de um entrelaçado de signos, figuras e sistemas espaciais que são a representação [...] geossimbólica da concepção que os homens fazem do mundo e de seus destinos." (BONNEMAISON, 2012, p. 290)

## O TRANSE DO PAJÉ

Autoridade espiritual máxima para alguns povos ameríndios, o pajé detém o poder de evocar e controlar espíritos, agindo na intermediação entre o mundo dos mortos e o dos vivos. O poder encantatório de comunicação com o mundo imaterial ocorre por intermédio da inalação de substâncias alucinógenas, como paricá, rapé, chás e ervas, como ayahuasca. Desse modo, abrem-se canais para que ele transite entre a dimensão terrena e a espiritual.

Em sequência à exibição do "Ritual Antropofágico" apresentado pelo Boi Caprichoso, o pajé, interpretado pelo artista Neto Simões, encena um rito em que o cativo é sacrificado. Com a ajuda de truques de ilusionismo, realizados com a consultoria do mágico Issao Imamura<sup>8</sup>, o corpo do aprisionado é colocado sobre uma mesa cerimonial e depois levita diante dos olhos da plateia.

O desenvolvimento cênico apresenta explicitamente o poder sobrenatural do pajé, responsável pelo equilíbrio das forças da natureza em prol da sobrevivência da tribo. Esta ideia é reforçada, e amplificada, pelo arranjo espacial dos elementos presentes na Arena. O conjunto dos elementos que até então participava da encenação atraindo os olhares e capturando difusamente a atenção da audiência passa, no momento do transe do pajé, a ocupar posições menos visíveis. Com isso, evidencia-se o papel de importância do encarregado pelas ações espirituais na trama. O pajé é o lugar onde tudo acontece.

8. Matéria publicada no portal "A Crítica", no endereço eletrônico <http://www.acritica.com/channels/parintins-2016/news/boi-caprichoso-une-imaginario-caboclo-com-o-ilusionismo-de-issao-imamura>.

Retomando a noção de ponto de vista, o pajé, ao se tornar lugar e objeto da nossa atenção, ocupa o centro da Arena bem como a centralidade das ações ali desenroladas. E é elencado à condição de objeto primordial dos olhares, tornando-se seu centro conversor, em um dos momentos cruciais das apresentações dos bois. Ao refletir sobre sua participação e protagonismo, percebemos a preocupação existente com a organização das ações espaciais no palco. Igualmente, é notável o cuidado com a disposição de objetos e pessoas em relação ao pajé, favorecendo a atuação deste em detrimento de outros possíveis centros de interesse do olhar e da atenção os quais, intencionalmente, recolhem-se à função de contribuir como apoio à sua performática participação.

Essas reflexões convergem com a ideia de ponto de vista, pois

“[...] seja metaforicamente, seja concretamente, a ideia de ponto de vista é a de um privilégio do olhar sobre algo. Esse algo, no entanto, é parte de um conjunto maior, e a consciência dessa espacialidade, na qual se constroem os pontos de vista, é fundamental para a compreensão da relação entre aquilo que é visto e daquilo que é contemplado.” (GOMES, 2013, p. 20-21)

Do modo como encaminhamos o raciocínio acima, a espacialidade do pajé, atrelada à noção de ponto de vista no contexto de sua apresentação, coloca-se triplamente como instrumento do *pensar geográfico*: primeiramente, nos faz refletir sobre seu protagonismo e fundamental participação nas dinâmicas espaciais ocorridas durante os processos históricos e culturais que conduziram aquele grupo de pessoas, ao longo dos séculos, até o clímax de mais um evento geográfico festivo. Secundariamente, concentra em si um momento especial do *acontecer festivo*, em que o Bumbódromo potencializa-se enquanto encarnador da cultura de um povo, pulsando como o geossímbolo de uma cidade e sua gente. E, por fim, protagoniza os processos que envolvem o ato de ver e de, conscientemente, conferir valor ao que é visto. É na figura do pajé que nosso olhar repousa. E é ali, nele, ocupante da

posição mais central na trama e na Arena naquele momento, que os sentidos do festejar dinamizam-se a partir dos significados que dali emanam, por ali circulam e dali se irradiam.

Por meio de conhecimentos ocultos, cumprindo a função de aglutinador dos segredos da elevação espiritual, o pajé torna-se um mediador capaz de se conectar ao mundo dos mortos. Assim, transcende à própria existência terrena, transitando entre a dimensão terrena e a dos seres sobrenaturais. Esta compreensão suscitada é encaminhada pelo regime de visibilidade (GOMES, 2013) intencionalmente utilizado para valorizar as movimentações e pausas do pajé no espaço da Arena.

Ao romper com a organização prévia na qual diversos elementos se deslocavam e inúmeras ações aconteciam conjuntamente durante a apresentação, a presença do pajé inscreve-se em um regime de visibilidade extraordinário. “Ele capta a atenção, cria ou se associa a um evento, tem impacto, mobiliza e interfere na ordem” (GOMES, 2013, p. 51) que até então se observava.

A repetição anual das apresentações do pajé, encenada por ambos os bois, ilumina o destacado papel dos regimes de visibilidade nas interações espaciais. E, ainda, reforça “que existe uma espécie de protocolo, de cartilha de procedimentos regulares, que estabelecem socialmente aquilo que deve ser visto, as condições e os valores que devem ser julgados” (GOMES, 2013, p. 51-52). Assim é possível influenciar os espectadores para aquilo que deve ser visto, almejando melhor compreensão da cena (a parte) que ajuda a contar e a explicar uma narrativa (o todo) muito mais complexa.

O observador, assim como o pajé, ocupa posição privilegiada e central. É para ele que a cena é pensada e desenvolvida. A espacialidade do Bumbódromo, o arranjo espacial de seus elementos, todas as dinâmicas ali ocorrentes, tudo se organiza para

ser representado para ele. Ao espectador fisicamente presente na Arena, também cabe a função de participar ativamente na cena que se desenrola durante a apresentação do seu boi de preferência e, ainda, a de se tornar parte fundamental e geossimbólica deste espaço semiografado durante os dias de festival.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo nos propusemos a refletir sobre algumas relações entre o Bumbódromo e os participantes do Festival Folclórico de Parintins a partir de abordagens visuais e geográficas. Ao focar aspectos e elementos geoculturais, destacamos a presença e dinamismo das religiosidades e territorialidades circulantes no tempo da festa e seus desdobramentos para a cidade de Parintins.

O Bumbódromo, aqui investigado como geossímbolo impregna-se da cultura de um povo, constituindo-se como território cultural de sua gente. Entendemos que isso ocorre na medida em que esse mesmo grupo, ao reivindicar este território como seu, afirma sua identidade e dinamiza sua cultura a partir de dimensões físicas e simbólicas. A existência, o arranjo espacial e as dinâmicas sociais do Bumbódromo, portanto, decorrem das culturas parintinenses. Essas culturas são expressas no espaço e marcam sua paisagem a partir dos valores, crenças e religiosidades do grupo cultural. São marcas e essências visceralmente conectadas ao próprio Bumbódromo, o território-terreiro, encarnador de suas histórias, dramas, anseios e aspirações.

Compreendido como território-terreiro, de onde se evocam memórias herdadas de um passado coletivo e onde se atualizam continuamente as teias de significado comunitário por intermédio do próprio festival, o Bumbódromo reúne e potencializa a centralidade



SUMÁRIO

das crenças e religiosidades do grupo cultural, enovelando-as ao passado, presente e futuro que as amalgama.

No contexto das apresentações dos bois Garantido e Caprichoso, em especial ao interpretarmos “ritual” e “pajé”, itens julgados anualmente no âmbito da disputa anual efetivada na Arena, refletimos acerca da importância dos simbolismos e dos significados ali reunidos, no tempo festivo, como estratégias de sobrevivência física e imaterial de um grupo cultural zeloso por seus valores e culturas diante dos desafios apresentados hodiernamente.

As culturas, em suas dimensões material e simbólica, expressam-se espacialmente de modo inequívoco durante as apresentações dos bois. Igualmente percebemos a influência do arranjo espacial do Bumbódromo nos modos de festejar e encenar dos bois, bem como elementos das religiosidades e crenças do povo no clímax das apresentações do “pajé” e do “ritual”. Essas características atuam na (re)configuração e atualização do sentido da festa para o coletivo ali presente e, ainda, para os que acompanham o festival remotamente. Essas questões são amplificadas pelo Bumbódromo, no tempo do festival, por este ser o território-terreiro, o centro do mundo, onde se rememoram e se revivem narrativas épicas da luta do Bem contra o Mal por intermédio do protagonismo do pajé, detentor do saber e revelador dos mistérios do seu povo.

É no Bumbódromo que se afirma a identidade cultural do grupo. Ela vincula-se ao lugar de *ser e estar no mundo* de seus indivíduos. Dali se (re)organizam antigas e novas territorialidades que extrapolam o tempo e o espaço da festa para se derramar pela cidade de Parintins tingindo-a de azul e vermelho, as cores dos bois, durante o ano todo. Assim, não apenas a festa continua existindo. Mas, também, Parintins e tudo aquilo que representa para seu povo.



SUMÁRIO

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATALHA, Socorro de Souza. Festival folclórico de Parintins: um estudo sobre a presença indígena na composição das toadas e a produção do cenário artístico apresentado no Bumbódromo (1995-2010). *Revista Somanlu*, ano 10, v. 2, p. 85-102, 2010.

BIRIBA, Ricardo Barreto. Parintins: o global e o local. *Revista Repertório*, n. 19, p. 67-72, 2012.

BONNEMAISON, Joel. Viagem em torno do território. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs.) *Geografia Cultural: uma antologia* – Volume 1. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012, p. 83-101.

CAPRICHOSO. *Roteiro de apresentação da primeira noite*. Disponível em <http://jiofolia.blogspot.com.br/2017/06/confira-os-roteiros-de-apresentacoes-do.html>

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Formas do efêmero: alegorias em processos rituais. *Revista Ilha*, v.13, n.1, p. 163-183, 2012.

CLAVAL, Paul. *Terra dos homens: a geografia*. São Paulo: Contexto, 2010.

CORRÊA, Aureanice de Mello. “Não acredito em deuses que não saibam dançar”: a festa do candomblé, território encarnador da cultura. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs.) *Geografia Cultural: uma antologia* – Volume 2. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013, p. 203-218.

CRESSWELL, Tim; MERRIMAN, Peter (Ed.). *Geographies of mobilities: practices, spaces, subjects*. Farnham: Ashgate Publishing, 2011.

GOMES, Paulo César da Costa. *O lugar do olhar: elementos para uma geografia da visibilidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

SILVA, Anelino Francisco da. *Festas Geográficas: de carnavais a eventos juninos e populares*. Natal: EDUFRN, 2013.

STOREY, John. *Teoria cultural e cultura popular: uma introdução*. São Paulo: Editora Sesc, 2015.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*. Londrina: Eduel, 2013.

VALENTIN, Andreas. *Contrários: a celebração da rivalidade dos Bois-Bumbás de Parintins*. Manaus: Editora Valer, 2005.



8

**Amanda Moura Souto  
Matheus Silva Freitas**

**CONGADOS  
NAS CIDADES:  
FESTEJANDO  
ESPAÇOS  
NEGROS**

“De repente, numa rua qualquer de uma cidade das Minas Gerais o barulho colorido do domingo - buzinas de carros, aparelhos de sons, conversas aos pés dos portões - é vazado pelo rufar dos tambores congos, e o território urbano matizado pelo cortejo dos Congados. (...) Perplexa, a rua inunda-se de movimento. Os devotos beijam as bandeiras de guia, onde se desenham os santos padroeiros; os curiosos miram extasiados, enquanto fogos de artifício retumbam a algazarra festiva do canto e da dança que trepidam e vazam o dia. Um tempo ancestral, numinoso, atravessa o cotidiano e irriga o asfalto da modernidade.” (MARTINS, 2006, p. 63)

As festas religiosas, historicamente, constituem e movimentam a vida social nas/das cidades brasileiras. Neste texto<sup>1</sup>, buscamos refletir sobre os festejos em honra à Nossa Senhora do Rosário, sintetizados pelos Congados, tomados em sua generalidade, no espaço urbano. Discutimos, em especial, como os Congados tecem espaços negros nas cidades através de performances rituais que tem fundamento no mito de aparição da imagem de Nossa Senhora do Rosário.

Partimos do entendimento de que, no território brasileiro, as espacialidades são marcadas e orientadas pelas relações étnico-raciais e pelas festas religiosas. Nesse caminhar, no presente texto o objetivo é analisar como os Congados, enquanto festas religiosas negras, invertem/revertem sentidos e significados das relações étnico-raciais nos/dos espaços urbanos.

Os Congados (ou Reinados)<sup>2</sup>, segundo Leda Maria Martins (2006), são sistemas religiosos sincréticos, que se caracterizam por uma devoção de santos católicos em rituais com várias características africanas. Esses sistemas reinterpretem as travessias de pessoas negras do continente africano ao continente americano

1. As interpretações que fazemos neste texto são guiadas pelo entrecruzamento das nossas vivências e observações nos Congados em cidades do interior de Minas Gerais (mais especificamente de Viçosa, Uberlândia e Montes Claros) juntamente à leituras de bibliografias especializadas na temática.

2. Segundo Martins (1997, p. 170), os Congados são todos grupos que celebram e festejam em nome de Nossa Senhora do Rosário. Já os Reinados referem-se aos rituais de coroação de reis e rainhas no âmbito dos Congados.

para serem escravizadas, através da “instauração de um império negro, no âmbito do qual autos e danças dramáticas, coroação de reis e rainhas, embaixadas, atos litúrgicos cerimoniais e cênicos criam uma performance mitopoética” (MARTINS, 2006, p. 68).

Silva (2014, p. 12) define os Congados como grupos que “realizam cortejos em algumas festas organizadas em homenagem à “Nossa Senhora do Rosário”, onde através do canto, da dança e da manipulação de objetos simbólicos saúdam santos não apenas católicos, coroam Reis Congos e dialogam com outros grupos de congado”. Nesse sentido, apesar de existir uma centralidade na celebração à Nossa Senhora do Rosário, os Congados festejam outras santidades, como São Benedito e Santa Efigênia.

Além disso, cabe ressaltar que os Congados são diversos e por isso, neste texto, prezamos por nomeá-los sempre no plural. Há algumas variações de grupos, os mais conhecidos são os Congos, Moçambiques, Candombes, Catopês, Marujos e Caboclos. Em síntese, as diferenças referem-se às “características das indumentárias, dos instrumentos, dos toques musicais, das cantigas, das danças realizadas e demais movimentos rituais” (SILVA, 2014, p. 12). Porém, apesar das diferenças explicitadas, de acordo com Martins (1997, p. 21) as narrativas e as suas reelaborações sobre o aparecimento da imagem de Nossa Senhora do Rosário são uma das representações simbólico-rituais que traça um aspecto comum à todos os Congados.

O texto está dividido em duas partes. Na primeira seção, analisamos o entrelaçamento de festa, religião e cidade, discutindo como o fenômeno urbano foi comumente entendido nas teorias sociais. Além disso, refletimos como as festas religiosas são chaves de análise privilegiadas para compreender os processos e dinâmicas sociais. Já na segunda seção, demonstramos como as relações étnico-raciais conformam diferentes espacialidades

para, então, a partir do mito de aparecimento de Nossa Senhora do Rosário, argumentar de que modo os Congados apresentam-se como espaços negros nas cidades.

## UM OLHAR SOBRE AS FESTAS RELIGIOSAS NAS CIDADES

O fenômeno urbano e as cidades são focos de teorização em diferentes campos científicos. Nas ciências sociais, a cidade inicialmente foi compreendida, por Simmel (2005), como uma forma de vida objetiva que altera a subjetividade das pessoas. A cidade agrava o individualismo, tendo-se uma vida baseada no cálculo e no anonimato, que converteria “uma vida subjetiva à forma da vida puramente objetiva” (SIMMEL, 2005, p. 588).

Para Oliven (1992), uma das principais tendências nas teorias sociais foi a compreensão das cidades como uma variável explicativa, isto é, como fonte de explicação e motivo potencial para gerar patologia social. Sob este olhar, a cidade era vista como produtora de uma cultura urbana caracterizada por

“papéis sociais altamente fragmentados, predominância dos contatos secundários sobre os primários, isolamento, superficialidade, anonimato, relações sociais transitórias e com fins instrumentais, inexistência de um controle social direto, diversidade e fugacidade dos envolvimento sociais, afrouxamento dos laços familiares e competição individualista.” (OLIVEN, 1992, p. 18-19)

Nesse sentido, ainda de acordo com Oliven (1992, p. 58), as pesquisas interessadas em analisar as alterações na esfera religiosa, a partir da mudança de pessoas do campo para a cidade, visualizaram a secularização como consequência da urbanização. Em síntese, indicaram a perda da influência da religião na sociedade.

Contudo, Oliven (1992) aponta que algumas pesquisas<sup>3</sup>, principalmente no campo da antropologia urbana, foram responsáveis por compreenderem as cidades como contextos de processos sociais de diferentes escalas e origens (como capitalismo, industrialização, secularização etc.) e não como uma variável explicativa para esses problemas. Assim, podemos entender que estes processos coexistem de forma múltipla e dinâmica junto à atividades de lazer, festas e devoções religiosas.

Em diálogo com Oliven (1992), Amaral (2008) destaca que apesar da vida nas cidades ser compreendida como geradora de desintegração social, e portanto, responsável pelo distanciamento da religião, as cidades brasileiras constantemente apresentam-se ligadas à religiosidade, sobretudo, por meio do fazer festivo.

É nesse sentido de manifestação da festividade religiosa que articulamos a reflexão entre cidades e festas religiosas. De acordo com Amaral (2008), as cidades têm como uma de suas principais características a diversidade de sujeitos e acontecimentos, afastando-se dos pensamentos homogeneizadores da vida urbana. As festas no espaço urbano podem englobar muitos sentidos.

“O que é compreensível, já que ela [a festa] pode comemorar acontecimentos, reviver tradições, criar novas formas de expressão, afirmar identidades, preencher espaços na vida dos grupos, dramatizar situações e afirmações populares. Ser o espaço de protestos ou da construção de uma cidadania “paralela”; de resistência à opressão econômica ou cultural ou, ainda, de catarse.” (AMARAL, 2008, p. 257-258)

Consoante com Leonel (2010), esta multiplicidade de intuitos e sentidos que as festas estabelecem não são características efêmeras, mas são acontecimentos que expressam continuidades

3. Para maior conhecimento, ver pesquisa sobre o campo religioso brasileiro em FRY, Peter e HOWE, Gary Nigel. “Duas respostas à aflição: Umbanda e Pentecostalismo”, in: *Debate e Crítica*, n. 6, 1975; e sobre sociabilidades, cultura popular e lazer em MAGNANI, José Guilherme Cantor. “Ideologia, lazer e cultura popular: um estudo do circo-teatro nos bairros da periferia de São Paulo”, in: *Dados*, vol. 23, n. 2, 1980.

nas relações estabelecidas nas cidades. Podemos entender que a organização, as práticas e os sentidos das festividades perpassam no cotidiano anterior e posterior ao ato festivo. As festas são excelentes chaves de análise das dinâmicas sociais pois são responsáveis por permitir “que a sociedade entre em uma relação consigo própria, diferente daquela ordinária, desempenhada em sua rotina” (LEONEL, 2010, p. 37).

Além disso, em amplas dinâmicas de negociação, uma festa é metamorfose do espaço e do tempo em que ocorre e vice-versa. Rodrigues (1997, p. 96) diz “as festividades circundam uma riqueza de paisagens que são cenários característicos de cada uma delas. O imaginário se funde com os diversos solos vivos de uma realidade que são trilhados a cada ciclo festivo”.

Para Sousa (2010), as festas dos Congados<sup>4</sup> instauram um processo de pedagogização dos sujeitos, ou seja, a partir delas é possível ensinar e aprender sobre/com a organização e dinâmica do lugar. Se o lugar é o espaço em que as pessoas estão sujeitas a se relacionar e interagir a partir de conteúdos simbólicos, então segundo Sousa (2010, p. 87), a ideia de lugar festivo “se constitui como uma instituição discursiva que, através das narrativas trazidas pelos rituais do Congado, define uma maneira de se conceber a história de vida de um lugar”. Assim, festejar está relacionado a “uma dimensão eminentemente espacial, uma vez que controlar discursivamente um dado espaço e concebê-lo como festivo por meio de tensões e conflitos pelo poder seria uma dimensão fundamentalmente do festar” (SOUSA, 2010, p. 86-87).

Ao observar a confluência da tríade festa-religião-cidade, podemos visualizar múltiplos sentidos que as festas religiosas reverberam nos espaços urbanos. De modo geral, as festas religiosas são elementos

4. A argumentação de Sousa (2010) é baseada em observações de uma Festa de Nossa Senhora do Rosário em uma cidade da Zona da Mata de Minas Gerais.

que caracterizam e produzem a vida social nas cidades brasileiras. Soma-se à isso, existe uma diversidade de sujeitos e acontecimentos que constituem as cidades e influenciam as experiências das/nas festas religiosas. Logo, os Congados abarcam uma pluralidade de relações institucionais, sócio-espaciais e étnico-raciais.

## CONGADOS COMO ESPAÇOS NEGROS

Seguindo o percurso deste texto e para que possamos entender os Congados praticados nas cidades, inicialmente, nesta seção, refletimos brevemente sobre a constituição étnico-racial das espacialidades no Brasil. Santos (2012, p. 66) inscreve que “o espaço urbano, numa sociedade que tem a dimensão racial como um princípio regulador de relações, fundamental no desenho estrutural de alocação de riquezas e poder, é pleno de grafagens das relações raciais”. Logo, podemos inferir que os espaços urbanos brasileiros são marcados pela exclusão e segregação da população negra. Os processos históricos e sociais, como a escravidão, constroem espaços urbanos em que a população negra é subalternizada.

A formação das favelas, por exemplo, decorreu das tentativas de colocar a população negra nas margens da sociedade a partir de ideias e ações higienistas. Dessa forma, as espacialidades ainda se apresentam como locais de produção e reprodução de práticas racistas e desiguais. Apesar da subalternização da comunidade negra, houve também a criação de outros espaços, como escola de samba e clubes (SANTOS, 2012, p. 62).

De acordo com Sansone (1996), as relações raciais no Brasil estruturam-se em um *continuum* sócio-espacial que vão desde as “áreas duras” passando pelas “áreas moles” até os “espaços negros”. Se, por um lado, nas áreas duras há muitas situações de

discriminação racial de negros, por outro, nos espaços negros, a negritude é positivada.

Nas áreas ditas duras, a população negra encontra maiores desafios devido ao seu pertencimento étnico-racial. Nestas áreas o racismo é mais forte. Tratam-se das relações no mercado de trabalho, nos contatos com a polícia e nas relações de escolha para namoro ou casamento. Já as áreas moles correspondem aos espaços e contextos, onde ser negro não é um impedimento. Correspondem-se aos espaços de lazer, igreja e vizinhança.

Por fim, existem os espaços negros explícitos onde é importante e relevante ser negro. São as escolas de samba, candomblés, batuques e a capoeira. Tratam-se das atividades entendidas como típicas da raça negra. São os espaços da “cultura negra”, onde é bom ser negro e a negritude é exaltada<sup>5</sup>.

Podemos concluir que as relações étnico-raciais brasileiras apresentam disposições diferentes a depender de dimensões temporais, sociais, simbólicas e espaciais. Assim, existem “contextos de interação nos quais, através de comportamentos (...) subjetivos (...) a presença negra pode ser aceita, brindada e até valorizada, ou, por outro lado, tolerada, não aceita, reprimida ou repelida” (SANTOS, 2012, p. 58).

Algumas festas religiosas, principalmente quando observadas as suas origens étnico-raciais, conformam expressões espaciais urbanas que são demarcadas pela exclusão racial. Porém, se

5. Percebemos limites e potencialidades nas tipologias (áreas duras, moles e espaços negros) criadas por Sansone (1996). Cabe destacar que estas tipologias foram pensadas como tipo ideal e estão localizadas em uma análise de dados sobre a classificação racial na Bahia. Existem limites interpretativos pois as áreas ditas moles e os espaços negros também são demarcados por processos de discriminação e opressão racial (vide inúmeros casos de intolerância religiosa e impedimento de pessoas negras ao acesso de espaços culturais e de lazer). Porém, ressaltamos que o entendimento da existência de espaços negros corrobora para processos de afirmação da identidade negra.

por um ângulo, vê-se opressões sistemáticas à práticas religiosas afro-brasileiras e indígenas, por outro, vê-se tramas de tenacidade e resistência socioespaciais dessas práticas que encontram-se vivificadas nas margens e centros das cidades.

“As espacialidades de algumas práticas religiosas afro-brasileiras, que incluem não apenas os locais de cultos, mas também aqueles onde são realizadas coletas, oferendas, manifestações, entre outros lugares sacralizados, nos mostram resistências de formas de relações com a natureza mesmo em espaços dominados e transformados pela emergência do meio técnico-científico-informacional, sobretudo as grandes cidades cuja materialidade é quase exclusivamente composta por objetos técnicos.” (SANTOS, 2012, p. 64)

Vemos, portanto, que os Congados, mesmo que sejam festividades temporárias e intermitentes (SANTOS, 2012, p. 60), são manifestações que negociam e disputam sentidos do/para o tecido urbano. As ruas, avenidas e esquinas apresentam o caráter técnico e utilitário no cotidiano para mobilidade da cidade. Em contrapartida, em determinado momento do ano, estas malhas urbanas adquirem um caráter festivo religioso, onde as ruas tornam-se caminhos para o acontecimento e passagem dos Congados.

Como apresentamos na introdução, os Congados fundam-se nas narrativas míticas do aparecimento da imagem de Nossa Senhora do Rosário. Segundo Martins (1997), a história do mito fundador que concebe e orienta essas performances rituais, ainda que apresente algumas diferenças, é composta do seguinte enredo: os negros escravizados avistaram Nossa Senhora do Rosário no mar e contaram aos senhores, que mandaram buscá-la. No outro dia, os negros a viram e falaram novamente aos senhores. Eles pensaram que os negros haviam roubado a Santa e os açoitaram. Nossa Senhora do Rosário foi levada para o altar, porém viram que ela voltou, mais uma vez, a se afogar no mar. Depois disso, os negros escravizados foram buscá-la no mar. Fizeram cortejo, tocaram tambor, enfeitaram-se e dançaram para a Santa. Nossa Senhora saiu do mar e foi colocada entre panos e tambores.

Basicamente, apesar de algumas variações, esta história contém os seguintes elementos: “1º) descrição de uma situação de repressão vivida pelo negro escravizado; 2º) A reversão simbólica dessa situação com a retirada da santa das águas, capitaneada pelos tambores e 3º) a instituição de uma hierarquia e de um outro poder (repossessão), o africano” (MARTINS, 2006, p. 72).

A partir desta narrativa, as festas de Nossa Senhora do Rosário grafam espaços negros nas cidades quando, os Congados movimentam-se por diferentes ruas, pedaços, casas, igrejas, terreiros, quintais e territórios urbanos. Estas festividades são repletas de gestos corporais, coreografias, sonoridades e cantos empreendidos pelos corpos congadeiros com e através de pulos, bailados, volteios, fé, beleza e alegria.

Música e dança são dois elementos que constituem a performance ritual e que configuram o nível simbólico da narrativa mítica acima descrita. Martins (2006, p. 82) assevera que nos Congados a adequação de gestos corporais e cantos é fundamental porque existem músicas e danças específicas para cada momento da festividade.

Trata-se de ambientes festivos que se desenvolvem variadas linguagens corporais. Enquanto os Congos fazem coreografias e músicas mais rápidas com um ritmo acelerado, os Moçambiqueques efetuam movimentos lentos, vibrantes e acentuados (MARTINS, 2006, p. 70). Nesta complexa trama de instrumentos, cânticos, gestos e posições corporais diversas, Rodrigues (1997, p. 29) observa que “os Congos através do fluxo livre de seus dançantes abrem e dinamizam o espaço,(...) a densidade e o clamor dos corpos dos moçambiqueiros traduzem pelo movimento, em consonância com o canto, o lamento”.

Além disso, nas festas do Rosário, na maior parte dos momentos rituais, as músicas e danças são praticadas e produzidas simultaneamente. Rodrigues (1997) chama atenção para as

gungas, instrumento musical que os moçambiqueiros carregam amarrados nos tornozelos.

“Os antigos grilhões - instrumentos de aprisionamento dos escravos - são transformados em instrumento de dança: são as gungas (latinhas com chumbo por dentro, sustentadas por correias de couro, que abraçam os tornozelos). (...) Durante o percurso das guardas, o moçambiqueiro levanta a poeira, estremece a terra e arranca de seu interior a força. Os pés entram no solo empregando um esforço máximo, numa entrega absoluta de que todo o corpo participa.” (RODRIGUES, 1997, p. 47)

Como se viu, nesse caso específico, a sonoridade acontece com o movimento corporal, assim, não há uma separação entre dançar, cantar e tocar. Além disso, a mudança de uso dos grilhões para as gungas representa a reversão de sentidos e afirmações de um processo histórico marcado pela morte (escravidão, silêncio e imobilidade) para a celebração de vida (liberdade, resistência, voz e movimento) (MARTINS, 2006, p. 78). Enquanto os grilhões configuram-se como instrumentos estáticos de aprisionamento, as gungas são instrumentos moventes inseridas na celebração festiva e religiosa da “liberdade” da população negra.

Esta interpretação dos elementos rituais dos Congados, em especial das músicas e danças, nos leva a entender, em consonância com Rodrigues (1997, p. 30), que as festividades, de modo geral, implicam cenários que enunciam a superação de situações negativas e reafirmam a vida e alegria em oposição ao fracasso e morte.

Cabe destacar que nas performances e atos rituais dos Congados não é narrado e vivenciado apenas uma reversibilidade e transgressão puramente figurativa. Martins (2006, p. 74) aponta que emerge “uma perspectiva de mudança nas posições do negro na ordem social e política”. É possível ler nas entrelinhas dos Congados que,

“canta-se a favor da divindade e celebram-se as majestades negras e, simultaneamente, canta-se e dança-se contra o arresto da liberdade e contra a opressão. Desse gesto emerge o segundo movimento dramatizado nas narrativas: o estabelecimento de uma estrutura alterna de poder que reorganiza as relações étnicas negras e as posições estratégicas aí imbricadas.” (MARTINS, 2001, p. 73-74)

Nesse sentido, a instauração de reinados e impérios negros figura-se em uma subversão da ordem, isto é, uma transgressão do sistema dominante. Entender os Congados a partir dessa perspectiva da reversão e transgressão é enxergá-los como espaços negros explícitos. Sansone (1996, p. 183) indica que nos espaços negros “se fala, muitas vezes abertamente, de negritude: é o negro que manda e são os não-negros que devem negociar a sua participação”. Como se viu, os espaços negros criam explicitamente ambientes alternativos às áreas ditas duras, onde o racismo é extremamente presente.

Os congados desenham espaços negros nas cidades, na medida em que as pessoas negras são evidenciadas a partir da resistência com uma “dicção retórica de afirmação étnica, como no agenciamento e na busca de meios para objetivos comuns” (MARTINS, 1997, p. 74).

O desenho destes espaços tem fortes ligações com memórias, como se viu, por exemplo, no mito de aparecimento da Santa e no nível simbólico e expressivo das músicas e danças. Nesse ínterim, é importante mobilizar que Martins (1997; 2006) nomeia de oralitura da memória os modos como a oralidade inscreve memórias, valores, visões de mundo e conhecimentos nos corpos e espaços. Nos Congados, através dos cantos e dos movimentos, o corpo vira texto, um veículo da memória, que “rematiza a África em terras d’Ámericas” (MARTINS, 1997, p. 36). Por fim, podemos assinalar que os movimentos dos Congados pelos espaços urbanos reverberam expressões sócio-espaciais e simbólicas que performam “afrografias da memória”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A observação da “religiosidade que se festeja” pelas cidades nos direciona a captar usos e apropriações do e no espaço urbano. As festas religiosas são importantes momentos para aprender e ensinar sobre as práticas sociais que pertencem a determinados lugares. A partir das festividades, podemos atribuir significados aos espaços, que normalmente ditam como operam as lógicas sociais que atravessam a vida na cidade.

Ao longo do texto, privilegiamos compreender os Congados como performances rituais que, a partir da narrativa de aparecimento da Nossa Senhora do Rosário, encenam uma situação de repressão e uma subversão a posteriori. Essa transição é evidenciada, sobretudo, através das danças e músicas que os Congados celebram e performam a vida (liberdade) em oposição à morte (escravidão).

Diante disso, argumentamos que os Congados podem ser vistos como espaços negros haja vista que as cidades são marcadas espacialmente pelas relações étnico-raciais. A exclusão racial influencia nas interações que ocorrem em diferentes espacialidades. Nesse sentido, os Congados inscrevem através da voz, gesto e movimento um ambiente de afirmação da negritude e de evocação de “afrografias da memória” nas cidades.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Rita de Cássia. Cidade em festa: o povo-de-santo (e outros povos) comemora em São Paulo. In: MAGNANI, José Guilherme Cantor; TORRES, Lillian de Luca. (Orgs.). *Na Metrópole: textos de antropologia urbana*. 3ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2008, p. 252-288.

LEONEL, Guilherme Guimarães. Festa e sociabilidade: reflexões teóricas e práticas para a pesquisa dos festejos como fenômenos urbanos contemporâneos. *Cadernos de História*, v. 11, n. 15, p. 35-57, 2010.

MARTINS, Leda Maria. A oralitura da memória. In: FONSECA, M. N. S. (org.). *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 41-59.

\_\_\_\_\_. *Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

OLIVEN, Ruben George. *A antropologia dos grupos urbanos*. Petrópolis: Vozes, 1992.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

SANSONE, Livio. Nem somente preto ou negro: o sistema de classificação racial no Brasil que muda. *Afro-Ásia*, n. 18, p. 165-187, 1996.

SANTOS, Renato Emerson Nascimento dos. Sobre espacialidades das relações raciais: raça, racialidade e racismo no espaço urbano. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Questões urbanas e racismo*. Petrópolis: DP et Alii; Brasília: ABPN, 2012, p. 36-66.

SILVA, Daniel Albergaria. Os ternos de congado em Minas Gerais: suas variações míticas, rituais e o esquema festivo. *Novos Debates - Fórum de Debates em Antropologia*, v. 1, p. 11-21, 2014.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). *Mana*, v. 11, n. 2, p. 577-591, 2005.

SOUSA, Patricio Pereira. Alves de. As Geo-grafias da memória: o lugar festivo como biografia espacial. *Ra'e Ga - O Espaço Geográfico em Análise*, n. 20, p. 81-93, 2010.



9

**Bruno Ricardo Vasconcelos**

**REMEMORAÇÃO  
E PROFANAÇÃO:  
OS QUATRO  
PLATÔS DO DIVINO  
ESPÍRITO SANTO  
DO CERRADO**

## MEMÓRIA E PERFURAÇÃO

O que é uma festa? Como poderíamos diagnosticar um sentido para tal palavra, que, num primeiro momento parece comportar em si, uma miríade de significados? Assumo o sentido de festa como marcador, como traço que irrompe no tempo e determina na estrutura do *continuum*, uma espécie de referência. Não poderia haver essa referência sem que isso significasse um automático ponto de contraste entre o que nos acostumamos a chamar de cotidiano ou rotineiro e extra-cotidiano. O tempo festivo extrapola a ordem costumeira da vida cotidiana, e nas muitas vezes em que irrompe o círculo de repetição contínua, vêm-nos como o excesso, como aquilo que coloca em suspensão o tempo ordinário do mundo da vida. Começar o texto delimitando o espaço da festa nos serve para identificar os contornos de nosso objeto. Trata-se de pensar o *processo* produtivo que fez nascer a Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado, nascida, ela própria, como ruptura ante o tempo contínuo e possibilidade de reestruturação subjetiva daqueles que no *processo* se colocaram como agentes. O projeto da Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado é difícil de pontuar, na medida em que não é produto de uma vontade oficial de implementação, nem tampouco de uma ordem organizada, estabelecida institucionalmente. O objeto é um entrecruzamento de desejos que se localiza num ponto geográfico específico, na cidade de Uberlândia – interior de Minas Gerais, e que começa a tomar forma em meados da década de 1970 através da ação de uma série de encontros. A ordem franciscana estabelecida na cidade, possuía um terreno no bairro Jaraguá, posicionado na periferia da cidade, carecendo de pavimentação, eletricidade e saneamento.

O que nos chama a atenção nesse objeto é o processo pelo qual o mesmo se fez produzir. Da ideia parida por Frei Egídio, italiano radicado no Triângulo Mineiro e apaixonado filatelista pelas



SUMÁRIO

coisas do Brasil, vem a proposta de erguer uma igreja a partir do solo, contando com o trabalho da comunidade local e com os recursos que o próprio núcleo comunitário levantar. O *processo* que aí se estabelece, reúne a ideia de erguer do solo profano as bases de uma edificação que aponte ao *sacer*, mas que interligue tais dimensões através do trabalho de homens reduzidos às condições mais pobres da cidade. Cabe a observação de que no bairro Jaraguá, estavam acomodados os setores da população que chegavam à cidade, acompanhando o crescimento econômico orientado por sua privilegiada localização e buscando no seu desenvolvimento, oportunidades que ramificavam de suas franjas comerciais. Nos arredores do terreno destinado à obra estavam posicionados operários empregados precariamente nas indústrias locais, pedreiros e mestres de obras que se moviam através do aquecimento da construção civil, desempregados, prostitutas, artesãos e outros tantos atores citadinos que procuravam melhores condições de trabalho e vida. Não é necessário reforçar o quanto a religiosidade ocupa espaço central nas biografias de tais sujeitos.

O projeto religioso então encontraria sua coluna de sustentação no esforço dos próprios moradores dos arredores, que na própria *obra* de construção se redefiniriam enquanto comunidade, que até então não possuía algo que intermediasse contatos intersubjetivos. O primeiro passo foi, pois, o de reunir um conselho de construção entre os paroquianos, que aguardava para o início da empresa, a elaboração de um projeto arquitetônico que atendesse às demandas já discutidas pelo povo junto aos Freis Egídio Parisi e Fúlvio Sabia, além do artista plástico Edmar de Almeida (LAZZARIN, 2015, p. 40). Observar o momento de fundação desse objeto é, antes de mais nada, testemunhar o entrecruzamento de forças sociais culturais, religiosas, sociais, comunitárias e *mnêmicas* que ali se dispunham. O projeto arquitetônico responsável por dar forma ao desejo de materialização dos freis tem autoria de Lina Bo Bardi, referência já

consolidada na arquitetura ítalo-brasileira, mas que somente pode se incorporar ao desejo produtivo pela intermediação de Edmar de Almeida, elo de comunicação entre os freis franciscanos ordenados no Triângulo Mineiro e Lina Bo Bardi, também italiana e radicada em São Paulo. Edmar de Almeida tomou conhecimento mais próximo de Lina pela exposição, organizada junto a Flávio Império, apresentada no Museu de Arte de São Paulo, nomeada *Repassos*, conjunto de peças de tapeçaria produzidas juntamente com tecedeiras que exploraram, em pleno período ditatorial, o potencial disruptivo que remanesce silenciado nas gravuras sacras. A família de Edmar, conhecida de longa data dos freis franciscanos radicados na cidade viabilizou uma série de encontros em que as linhas primas do projeto começaram a ser tecidas. Entre tencionamentos no aceite à proposta, o projeto foi edificado por Lina Bo Bardi entre 1976 e 1982 (SILVA; TEIXEIRA, 2014, p. 1). O conjunto seria construído com elementos característicos do cerrado mineiro, em aroeira, tijolos e barro, erguido pela massa que se transformaria em comunidade nesse processo de sacrifício e utopia, constantemente envolvida no desenvolvimento dos traçados da obra através de seguidos mutirões. Os mutirões nada têm a ver com a dimensão reificada do trabalho nas vidas cotidianas de cada um dos correligionários, o trabalho dos mutirões está posto na dimensão do extra-cotidiano, do calendário festivo; da reunião que desloca a comunidade da miséria diária, lançando-a num processo de reconstrução identitária de si enquanto coletivo, e do si mesmo enquanto unidade individualizada.

"A igreja foi construída por crianças, mulheres, pais de família, em pleno cerrado. Construída com materiais muito pobres, coisas recebidas de presente, em esmolas. É tudo dado. Mas não no sentido paternalista, mas com astúcia, de como pode se chegar a coisas com meios muito simples." (SILVA; TEIXEIRA, 2014, p. 2)

O projeto de Lina Bo Bardi traduz o que chamaremos de *efeito profanatório*, ao realizar o ecumenismo através de seus espaços. No mesmo objeto, desde os croquis, reúnem-se o terreiro



SUMÁRIO

de candomblé de origem africana, uma igreja franciscana inspirada nos simples traços das pequenas cidades italianas e, como vórtice de conexão entre esses dois espaços dialéticos, um “caracol” onde se dispõem os claustros de reclusão monástico, tendo em seu centro, um pequeno poço inspirado no traçado arábico. Esse pequeno complexo, teria por cercamento, plantas do cerrado, que culminariam num campinho de futebol, espaço anterior à construção da igreja. Uma igreja que ultrapassa o próprio catolicismo, panteísta em sua formatação. A ideia gestada pela iniciativa suplanta uma comunidade de destino fechada em suas similaridades, que se encontra no fechamento vernacular de suas raízes e na negação da alteridade como antagonista e inimigo comum. O que foi gestado nesse entrecruzamento prevê a produção da unidade através do diverso, de uma comunidade de *outsiders* que se encontra no compartilhamento de um objeto afeito ao dissenso, de uma unidade produzida perpetuamente por via da dialética, do ecumenismo, do espaço poroso da identificação cruzada.

O projeto de Lina Bo Bardi, no esforço de captar essa organicidade porosa, presente no proposto pelos freis, viabiliza um espaço que trabalha as sensações e percepções, ora como lugar do refúgio e da meditação, ora como sentido da coletividade, imiscuindo no mesmo território, o silêncio contemplativo e o ruído da festa através do caráter ritualístico de uma religiosidade afeita à abertura pletórica. Na proposta original, não se encontravam fechamentos em relação à cidade e, como o próprio complexo estava organizado numa escala suspensa de quatro platôs, acompanhando a inclinação do terreno, todos eles permitiriam ocasiões de comunicação com a rua, contaminando e se deixando atravessar por todos os lados. Interior e exterioridade, realizando, assim, plena integração entre igreja e comunidade.

A própria arquitetura pensada nas bases de uma estética da transparência, expondo as vigas de concreto armado, as estruturas

de aroeira, os tijolos assentados com barro e sem reboco. A noção de uma porosidade reafirmada na arquitetura de Lina Bo Bardi sedimenta as bases de um discurso e, de certa forma, reforça o compromisso firmado entre comunidade e ordem eclesiástica. A dialética permeia todos os espaços do projeto: a escolha dos materiais encontrados na rudeza das condições do cerrado, conjugados ao traçado moderno de Lina, produziram uma estrutura arquitetônica moderna, transgressora, fugindo ao conceito de *bricolagem* e, ao mesmo tempo, fugindo do conceito de construção técnica-profissional. Trata-se de uma retradução sincrética da tradição cultural. Cabe indicar que a obra carrega ainda a inspiração medieval-romana, de uma forma arquitetônica funcional, passível de utilização pelos seus usuários, não se limitando ao mero uso contemplativo, mais próximo das “soluções técnicas” que da estetização formal que veio com o Renascimento. A igreja tem por intuito sediar os usos comunitários, sociais e lúdicos da população que gravita ao redor dos platôs, espaço de festa e sacrifício ritual.

A arquitetura monumental vocífera uma narrativa empoderada oficialmente. Explorando uma noção mais “singela”, mas não menos impactante de monumentalidade, a arquitetura comunitária dos mutirões e das festas que angariam recursos dá lugar a uma reconstituição da tessitura discursiva dos oprimidos e *outsiders*, reimaginando pontuações que perfuram os atores comunitários e ressignificam suas imbricações. Produz-se um espaço de deslizamento e tensão, uma arena onde os signos possam se perder em choques e comunicações e, quem sabe, produzir processos de significação subjetiva que acabem por transbordar as unidades individuais hermeticamente fechadas, produzidas cada vez mais eficientemente pelo que a sociologia costuma chamar de capitalismo tardio.

Apontar para a dialeticidade da obra é indicar a aceitação de sua natureza conflituosa e, ao se colocar diante do Divino Espírito



SUMÁRIO

Santo do Cerrado, não se faz necessária a habilidade de desvendar aquilo que por ventura se deixa esconder por detrás da fachada. Não há ali um jogo de *mise-en-scène* em que fachada e camarim se obscurecem um ao outro, pois o que impera em seu traçado é justamente uma noção de transparência e movimento. No lugar do encobrimento, algo que mais se assemelha à revelação e à porosidade. O desenho de Lina Bo Bardi, se visto de cima, entrelaça os quatro platôs circulares como um caracol e sua simplicidade aparente revela de pouco em pouco uma dose surpreendente de sofisticação. O objeto religioso que se guarda nesse espaço faz lembrar a todo tempo uma negatividade profanatória, negando o catolicismo oficial, o diletantismo das autoridades, a localização geográfica e a própria posição dos subalternos. O objeto que erigiram não serve como reflexo e reforço de sua imagem social rebaixada, de um esforço físico maquínico de serventia apenas instrumental; a comunidade do bairro Jaraguá não é testemunha alijada da altura do feito, mas co-produtora de significados junto à arquiteta e aos idealizadores, alçando para si, uma nova auto-imagem, capaz de redimensionar a própria balança identitária dessa massa de moradores. Como já havia feito Edmar de Almeida no seu projeto *Repastos* com as fiadeiras, não apenas executantes mas aquelas que concebem as figuras, a comunidade do Jaraguá experiencia ativamente o processo de concepção da obra do Divino Espírito Santo do Cerrado, influi no desenho do traçado em reuniões de projeção, participa ativamente nos comitês de construção, idealiza as festas que servirão como espaço de confraternização e arrecadação de verba, além de levantar nos ombros, os alicerces de aroeira. A obliteração que o morador do bairro sofre socialmente nos dias de semana, em sua rotina de trabalho nos centros da cidade onde é chamado como força braçal, transforma-se em protagonismo no projeto de Lina. O reposicionamento perspectivo que se produz nessa virada, recodifica o campo de forças identitárias que circulam no bairro. O discurso abafado e ressentido encontra na cruz do cerrado uma espécie de libertação redentora.

SUMÁRIO

“o povo que fez, o povo que fez, essa é a coisa interessante. (...) então, a comunidade, eles que arrumavam, (...) então, a comunidade, continuamente, tentava sempre envolver, porque é também o meu estilo, eu gosto de que o povo se sinta dono do lugar, da Igreja, das estruturas.” (SILVA; TEIXEIRA, 2014, p. 7)

Aquilo que não comunica perde a vida aos poucos e se deixa esquecer numa ciranda de ressentimento silenciado, abafando a potencialidade das conexões que poderiam vir a surgir. O lastro cultural, quando empunhado, trabalha negativamente contra essa incomunicabilidade, mantendo firmemente o que está morto, vivo no discurso. Manter o que está morto vivo exige uma força descomunal; esse é o enigma da fé. O cavaleiro da fé, como escreve Kierkegaard (1979, p. 231) em *Temor e Tremor*, só o que pode salvar é o absurdo, o que concebe pela fé. Reconhece, pois, a impossibilidade e, ao mesmo tempo, crê no absurdo; porque se alguém imagina ter fé sem reconhecer a impossibilidade de todo o coração e com toda a paixão da sua alma, engana-se a si próprio e o seu testemunho é absolutamente inaceitável, pois que nem sequer alcançou a resignação infinita. O trabalho da resignação infinita é esse manter dialeticamente vivo o que supostamente é morte, *isso* exige uma contínua renovação do *si mesmo* nas ladainhas da comunidade, nos rituais simbólicos da comunhão e das festas. A crença que se costura nesse *projeto* não é unicamente a que conecta o mundano ao extramundano, mas a crença no absurdo da transfiguração da imagem social, no milagre da produção da dignidade que se inicia quando se esboça a abertura a um chamamento ao diálogo, que considera o outro subalternizado socialmente como Outro e não como objeto reificado. É a transformação do negativo em ser por via da dialética negativa, reordenamento da imagem do indivíduo e da comunidade pela passagem ao objeto arquitetônico. Esse talvez seja o símbolo máximo do patrimônio, perfuração que comunica comunidade e identidade através do símbolo, qualquer que seja ele.

## PONTOS E VÓRTICES

O sujeito da comunidade não se comporta com relação à Igreja nem como o senhor, que simplesmente nega a existência de qualquer autoridade servil no ato do gozo, nem como escravo que na elaboração desse Outro senhoril, transforma-o na procrastinação do próprio desejo. A operação soberana da comunidade, ressurgida no esforço coletivo, comporta ao mesmo tempo um gozo que procrastina, que nega e afirma, assume e recusa, mas se apropria de um novo desejo, cuja única realidade é a irrealidade de uma palavra que ama o vento (AGAMBEN, 2007, p. 14). A comunidade deve encontrar no “lugar” algo que transcenda o puramente espacial, como nos lembra Agambem (2007) ao remontar a noção platônica de espaço como pura diferença, como marca referencial, ponto de apoio que requer mobilização, centro de recebimento que requer do sujeito ação organizacional. A comunidade em processo de subjetivação de sua identidade tem nesse lugar uma espécie de ancoradouro movediço profundamente dependente da ação conjunta. O Divino Espírito Santo do Cerrado de Lina Bo Bardi traduz de modo profundo a melancolia, como a reação diante da perda do objeto de amor, que se nega a deslocar a libido para um novo objeto e encadear novas significações, teimando em retrair-se narcisisticamente em identificação com o objeto perdido. Esse ato de recusa melancólica é a resignação que tem de operar todo crente, e que não por mera coincidência, deveria realizar todo aquele que se vê em situação de subalternidade e se nega a atrelar seus encadeamentos libidinais a outros significados disponíveis na estrutura social. Encadear os significantes às redes de sentido legitimadas pela sociedade talvez esteja relacionado ao apagamento de uma identificação “mais pura”, que se conecte com a comunidade de origem através do compartilhamento de sentidos mais estreitos, ligados à experiência cotidiana. A comunidade que



SUMÁRIO

se levanta “do solo” da construção do Divino Espírito Santo do Cerrado, não só levanta um objeto devocional de contemplação religioso, mas avança sobre a melancolia do apagamento social que a carência do bairro Jaraguá lhe impõe, operando um marco referencial de resistência. A melancolia, mobilizada nessa obra conjunta, faz reaparecer o objeto perdido, faz ressurgir a centelha dos processos de identificação vernaculares.

Onde haveria de estar permanentemente circulando um sentimento de resignação, erige-se um monumento de resistência dialética, por onde passará a renovação da comunidade também como sentido redescoberto. A igreja é inaugurada em 1982 por representantes da ordem franciscana no Brasil e no Triângulo mineiro, italianos que encontraram no projeto de uma também italiana, a potência material de seus planos. O cerrado como cenário de uma igreja romana que magicamente se conecta com um poço arábico, com um terreiro de candomblé e um campinho de futebol, conectando os platôs que mobilizam recipientes identitários a serem revolvidos continuamente pela comunidade. Está colocada uma arte que encontra seu sentido no ofício e que coloca o bairro do Jaraguá no mapa da cidade, restituindo à comunidade, uma parcela de reconhecimento de sua condição migrante que apenas se identificava com objetos anteriores à sua relocação. O edifício seguiu as lógicas das “casas de terra”, imbricando arquitetura e meio a partir dos materiais locais, do clima e da vegetação (LAZZARIN, 2015, p. 42). A arquiteta encontrou como solução para esse sagrado profanador a espacialidade de uma espiral que integra os platôs na baixeza da cidade. A *imago parental* de um Jesus Cristo subalterno, oprimido pelo poder é resgatada a todo tempo como signo de potência, como sinal benjaminiano da *redenção aurática*, aquela mesma capaz de ressignificar a história dos vencidos. Essa ressignificação viria de uma religiosidade ligada à comunidade de origem, múltipla em suas mais variadas formas, que através do Divino Espírito Santo



SUMÁRIO

do Cerrado poderá fabricar uma comunidade de destino, dialeticamente arranjada através dos compromissos que se produzem na organização das festas, das decorações, dos planos de desenvolvimento da comunidade e das diversas possibilidades de integração que se abrem à comunidade ampliada. Em 1996, preocupado com os riscos de descaracterização que ameaçavam a obra, o IEPHA/MG declara o tombamento da Igreja como Patrimônio Histórico do estado de Minas Gerais, o que de certa maneira, sempre representa uma ambiguidade em relação ao *projeto*. Tombá-lo talvez queira dizer que ele não mais poderá ser modificado pelos verdadeiros usuários do espaço, que originalmente foi concebido justamente como espaço de transgressão, de redefinição constante. Por outro lado, o tombamento redefine os sentidos dos espaços, trazendo mais reconhecimento aos processos identificatórios da comunidade dos moradores que ajudaram na produção do rico objeto; reconhecimento que de certa forma denota um sentimento de orgulho e revalorização à coletividade.

Há sempre um risco presente no patrimônio de se transformar num puro fetiche, quando seu lado cultural, com suas complexas redes ativas de práticas e significados, se transforma em mero objeto reificado (VELOZO, 2006, p. 1). A igreja foi idealizada para o uso múltiplo de suas funcionalidades, envolvendo é claro, nesse uso, a própria contemplação em oração. O que talvez não tenha sido aventado é a possibilidade de o espaço servir à contemplação da pura forma, uma contemplação impotente que apenas admira o desenho das linhas ou da concepção da técnica arquitetônica, ficando o potencial “humanista” ofuscado pela técnica. Daí a noção de um espaço profanador, que requer uma ação que continuamente perverta sua eventual imobilidade.

Como patrimônio, a igreja do Divino Espírito Santo do Cerrado, reúne em si uma riqueza tanto material como imaterial. Materialmente temos o já exposto objeto arquitetônico, além das projeções de luz

e cores idealizadas por Edmar de Almeida. O lado imaterial desse patrimônio implica a questão de uma festa que se dá em uma dupla acepção, por uma via, festa da celebração ritualística do culto, que se repete quase diariamente e, por outra, as festas que acompanham o calendário litúrgico, em homenagem aos santos e marcas especiais da própria narrativa cristã. A festa ritualística da missa reúne a comunidade de modo mais rotineiro e leva à igreja apenas aqueles mais rígidos na profissão de sua religiosidade. Trata-se da missa convencional, celebrando a comunhão do *corpo de cristo* pelos fiéis no espaço circular da nave idealizada por Lina. A comunhão desse rito é central na história da comunidade, é por intermédio desse ritual tradicional, que repetidamente se renova a fé da comunidade e a própria comunidade em si. A missa é, de certo modo, o pretexto para a construção da igreja, mas como já salientamos, a igreja do Jaraguá não se limita à missa, e a comunidade que ali se reúne encontra seus laços de comunhão não apenas no comungar do corpo de cristo, mas no próprio ato de ser parte do *processo* construtivo do templo ecumênico do cerrado. O ritual imaterial da missa conecta a comunidade de crentes a um ideal maior que sua individualidade cerceada, retira-os das motivações terrenas por um tempo e os põe em contato com a noção de um sacrifício maior, articulador das suas experiências mundanas. No patrimônio cultural institucionalizado, deve remanescer um veio resistente, que deixe aberto o campo de luta a que diversos atores compõem construindo um discurso que não meramente reproduz a liturgia, mas que se apropria de práticas e de objetos, expropriando-os (VELOZO, 2006, p. 2). O patrimônio cultural inegavelmente expressa valores coletivos corporificados em manifestações concretas; mas tais manifestações devem ser não unívocas, devem os atores lutar pela manutenção de uma abertura, de certo modo, sempre vacunar, a movimentar significações não estanques que encontrem na comunidade, seu justo mobilizador. O risco do patrimônio se tornar o puro fetiche é quando sua narrativa já se encontra encerrada por um

SUMÁRIO

significado rigidamente estabelecido. A comunidade aí não poderá mais ver refletida suas próprias identificações, mas as projeções de um Outro insondável.

A outra dimensão da imaterialidade, encontramos na festa extra-cotidiana, naquela que não é a festa da missa que ordinariamente se repete, mas a festa dos santos, onde a comunidade em peso se reúne nos platôs inferiores e encontra barreiras mais tênues de interdição; as fronteiras se esfumam e os terreiros privados adentram os mais diversos espaços públicos da comunidade. Aqui, os significados são renegociados à luz dos interesses de atores comunitários que não estão a todo tempo presentes nas missas. Erige-se um “espaço legítimo de profanação”, ecumênico em si, em que o patrimônio é posse da comunidade, *locus* de abertura pletórica. O fragmento individualista da estrutura social contemporânea se deixa dissolver no palimpsesto cultural e amorfo da comunidade, numa espécie de indistinção ritmada pela música popular, pela gastronomia do bairro, pelo álcool e pela ludicidade do jogo e do fogo<sup>1</sup>. As festas inegavelmente são responsáveis por sedimentar nódulos concretos da formação *mnêmica* da comunidade. A antropologia nos ensina isso muito claramente: sem *ritual não há sacrifício* e sem sacrifício não há constituição de uma memória, que é, inevitavelmente produção de restos que se depositam aos montes como negação do esquecimento e da compulsão à repetição. A festa é ato de rememoração do sentido e espaço de renegociação desses tantos significantes.

A memória da comunidade, incansavelmente negociada, encontra no patrimônio um espaço de referenciamento. A produção da memória social está colocada num permanente jogo de poderes em que são disputados os sentidos e as posições de enunciação.

1. A própria Lina Bo Bardi projetou em seus croquis um espaço designado para a fogueira, centralizado no platô em que tradicionalmente são recebidas as festas da comunidade.

A memória narrada e oficializada discursivamente tende a se cristalizar solidamente como história, que se repete e domestica gradualmente qualquer lateralidade potencialmente profanatória. Numa leitura benjaminiana da história, é através da releitura da obra, acionada pela colagem transgressora que os signos podem ser redefinidos, através desse instante aurático, fugidío, em que o oprimido subitamente se assenhora de seu destino, reavendo pelo anverso uma fala que é também de autoria sua. Não que seja essa fala autoral, mas que seja representante daquilo que por muito tempo se viu recalcado pela história como memória impossível, como imemória. Dar vazão a esse reprimido pela história do vencedor é animar o vencido a vociferar e encadear sentidos que o identificam como agência legítima. O entrecruzamento que possibilitou a ascensão do edifício da igreja Divino Espírito Santo do Cerrado é uma alegoria viva do trabalho de significação de arquitetos, franciscanos, prostitutas, operários e indigentes da periferia que redimensionam continuamente a abertura, produzindo recipientes para a contínua profanação, e, conseqüente negociação dos sentidos da história oficial. Os valores e interesses estão ligados a práticas sociais e culturais concretas (VELOZO, 2006, p. 4).

Veloza (2006) nos atenta para a importância em perceber a intrínseca relação existente entre patrimônio cultural e experiência coletiva. Os saberes e fazeres tradicionais são responsáveis por compartilharem e compartimentarem os conhecimentos responsáveis pela formação do repertório cultural de determinado grupo. A vinculação pulsional da tradição ao objeto patrimonial é operacionalizada transgressivamente apenas pelo grupo comunitário, ele é o ecrã entre a materialidade e a subjetividade. A corporificação dos sentidos e dos saberes está posta na ação performatizada em grupo, nas festas, nos rituais, nas danças e nos trabalhos que se encontram no espaço compartilhado e produzem essas linhas mnêmicas que serão, também ritualmente, rememoradas. O risco

de fetichização do patrimônio é sempre premente, pois os valores culturais não estão implicados na obra, não valem por si mesmos. O valor lhes é atribuído por sujeitos reais, que compartilham esses saberes tradicionalmente através da transmissão.

## DOS RISCOS QUE CORREMOS

Desde a inauguração da igreja em 1982 até o momento atual, muitas coisas se alteraram em todos os sentidos. Do que mais nos importa aqui, cabe ressaltar a profunda modificação experimentada pelo bairro Jaraguá e a modificação do próprio significado da Igreja para a comunidade. O bairro que, como apontamos, no início do projeto se localizava em área periférica da cidade de Uberlândia, hoje já deve ser visto de outra maneira. O bairro Jaraguá agora está pontuado numa região plenamente urbanizada, que colheu frutos da especulação imobiliária e do crescimento exponencial que a cidade como um todo sofreu na década de 1980 e 1990. A igreja, antes monumento de uma comunidade periférica, passou a ser patrimônio tombado sem aquela efervescência que a tornava órgão central nas mobilizações organizacionais do bairro. Com o crescimento da cidade e a propalada compressão espaço-temporal trazida por um redimensionamento global das redes urbanas, a igreja perdeu um pouco de sua centralidade na comunidade. Seria até mesmo o caso de redimensionar os significados contemporâneos do termo *comunidade* que não nos cabe aqui como objetivo de análise. A difusão do significado local na estrutura social contemporânea põe em risco a transmissão da tradição e ameaça também a unidade vívida do conjunto, que em outro momento se fazia sentir pela porosidade do espaço, ocupada por uma pulsação intensa de atores integrados e em movimento. Em coro com a produção de Walter Benjamin (2012, p. 213), compreendemos que a experiência

da arte narrativa está em vias de extinção, “*como se estivéssemos sendo privados de uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.*” As experiências, pouco a pouco perdem seu caráter comunicável, interiorizadas de modo individualista e/ou solitário. O conselho, que Benjamin (2012) constrói como aquilo que é tecido na substância da vida vivida é nomeado como sabedoria, lado épico da verdade e que ao se esvaír lentamente da arena social, deixa ociosos os espaços internos ao patrimônio, silenciados pela falta de ruídos. Sem comunicação não há dialética e o espaço patrimonial perde seu caráter pulsante, transformando-se em monumento petrificado.

A partir da leitura benjaminiana, o processo que culmina nessa inabilidade em ocupar um espaço com vozes dissonantes tem início com o surgimento do romance e da informação. Esses canais por onde se deslocam a comunicação no século XX minam gradativamente a experiência comunicável, formando nos sujeitos um aprofundamento da dimensão interior, cultuada culturalmente pela literatura das personagens que tem ampliado seu *mundo interno*. Esses mesmos sujeitos interiorizados pelo romance, encontram no mundo externo uma informação jornalística adequada à rapidez dos novos fluxos da modernidade, atomizada em seu conteúdo e objetiva em sua forma de apreensão. A experiência do tédio, rapidamente se extingue numa imperatividade da ação, do utilitarismo imediatista soprado por esse sistema capitalista flexível. A radicalização desse indivíduo isolado encontra ressonâncias ainda mais fortes no consumo de massa, no processo de homogeneização das identificações seriadas pelo discurso-moda e nas comunicações virtuais, recodificando por completo as modalidades do convívio social e das interações interpessoais.

A questão de como viabilizar retraduições das comunidades identitárias étnico-raciais-religiosas, requalificando as festas, os rituais culturais e as memórias se torna crucial para tentar

compreender possibilidades de saída ao homogeneísmo da reprodutibilidade cultural massificada. Se Benjamin (2012, p. 233) nos adverte que somente a uma sociedade liberta caberia uma memória total do passado, assentimos a não liberdade das nossas sociedades, que no processo disruptivo que é a própria tessitura mnêmica, tem ainda de refundar uma tradição solapada e recorrentemente atacada pelo esforço homogeneizante do consumo de massa. Resgatar os fios dessa tradição ameaçada não é simplesmente refundar um passado dos vencidos, repetindo uma outra face da narrativa histórica, e sim rememorar os efeitos da barbárie como premissa de reconstrução subjetiva; é o encontro com o reprimido histórico, essencial para a produção de novas significações libertadas de um *acting out* pervertido e perversor. Parece ser cada vez mais difícil viabilizar em sua integridade o que está contido no projeto do Divino Espírito Santo do Cerrado, que se coloca justamente como um desses bastiões de resistência contra o efeito dispersivo. Uma visita ao espaço feita hoje encontra um verdadeiro vazio, um patrimônio preservado, porém imobilizado em seu potencial aurático. Se a redenção depende de um resgate do traço mnêmico que se alcança pela força perlocucionária ou narrativa, colocamo-nos a missão de repensar as formas para tal. “Permanecem no ciclo da eterna repetição até que o coletivo se apodere deles na política e quando se transformam, então, em história.” (BENJAMIN, 2009, p. 434).

Se no início de nossa exposição, dissemos que a igreja erigida pela comunidade se coloca como uma marca, uma referência patrimonial, é por estar impressa na cartografia da cidade de forma profunda, como um ponto de ancoragem da memória. A memória é um texto que apenas se rememora no ato própria da leitura, recobrando os pontos mais salutares e, através desses nódulos intumescentes, revivendo toda a trama que o conecta. Mas o texto e a memória são objetos de museu se deixados sem articulação com



SUMÁRIO

discursos vivos; a memória – em sua fixidez – é conservadora; a rememoração, a passagem ao ato, feita acontecimento pelo agente comunitário tem um potencial destrutivo, podendo reanimar a construção histórica por baixo das estruturas oficiais, trabalhando o reposicionamento e a profanação de um texto tornado sacro. A luta pelas identidades não homogêneas pelo discurso modernizante do consumo de massa se inicia pelo resgate fértil da memória pelo ato de rememoração, que pode facilmente se produzir, pois encontra na cartografia da cidade um objeto em que ancorar suas bases. Restaurar os usos idealizados pela comunidade que erigiu o espaço multicultural da igreja Divino Espírito Santo do Cerrado coletivamente é remontar uma ação de colecionador – para quem as coisas se enriquecem através do conhecimento de sua gênese e sua duração na história – e por essa redescoberta estabelece com essa mesma estrutura referencial uma relação de proximidade e de apropriação simbólica, reintegrando seus sentidos numa linguagem que, como todo ato de fala, é sempre movimento. Esse espaço de inflexão e memória, deve, pois, ser rememorado pelo ato, libertando-se do papel institucional que a pecha de patrimônio lhe atribui, para assim, retomar sua posição dialética de profanação dos sentidos, de movimentação das gentes e de inquietação profunda, para que o *projeto* em si, não se transforme na narrativa hermética do automatismo da repetição, que compulsivamente repete uma história estéril.

## CONCLUSÃO E ABERTURA

Não penso ser interessante pontuar aqui qualquer forma de conclusão que pretenda realizar alguma forma de fechamento da discussão. O intuito desse escrito é o de destacar um *projeto* bem-sucedido na cidade de Uberlândia, que teve o mérito de

entrecruzar discursos e motivar produções de tensões entre seus usuários. A igreja do Divino Espírito Santo do Cerrado é uma experiência de forclusão, antítese da afirmação meramente positiva. A forclusão suplanta a cadeia de significados esperados, rejeitando a inscrição natural e inserindo nesse mesmo encadeamento um *estranho* – *unheimlich* freudiano, aquilo que faz com que o sujeito duvide da integridade, receie quanto à veracidade do objeto. Foracluir é, pois, inserir na metonímia um objeto que enganche, travar as roldanas da engrenagem que automaticamente gira sobre seu centro gravitacional. A proposta dos freis franciscanos ao encomendar o projeto à Lina Bo Bardi, por intermédio de Edmar de Almeida explode os contornos da própria proposta, fazendo nascer um potencial aurático no seio do sagrado que é, em si profanador. Uma Igreja panteísta, como sugere Marcelo Ferraz, discípulo de Lina, refém de seu potencial sincrético e aglutinador, verdadeiro ecumenismo que arrisca trazer de volta o sagrado ao convívio dos homens (NERY, 2010, p. 7). África setentrional, berço do catolicismo; África subsaariana, berço dos terreiros de candomblé e força de trabalho escrava que chegou ao Brasil no período colonial; Itália, romana por parte de Lina e perugiana por parte dos frades, encontram-se no bairro do Jaraguá, em pleno cerrado do Triângulo Mineiro, espaço de trânsitos que recortam o país e lançam o território num desenvolvimento econômico substancial. O *projeto* é ímpar em suas vicissitudes e pode ainda se desdobrar em mais descobertas que transcendem as discussões atuais que se concentram mais em seus aspectos arquitetônicos. Esse objeto permitiu uma construção identitária do sentido comunitário do grupo, então periférico, de moradores do bairro, através de uma empreitada corajosa por parte dos idealizadores que enfrenta as linhas identificatórias do consumo de massa e propalam uma alternativa dialética, de polos antagônicos que poderiam, numa tensão multicultural, produzir novas linguagens de subjetivação. Não só a arquitetura, mas a religiosidade, os rituais e as festas tiravam proveito dos imprevistos, dos azares, da

precariedade e da falta de meios numa recomposição simbólica desses ricos signos. Em entrevista, Lina Bo Bardi revela que:

“Pode ser que a grande obra seja a capelinha miserável de Uberlândia”, ela disse em 1992, ano de sua morte. “Foi feita sem dinheiro, com os padres franciscanos e prostitutas, o Masp é menos importante do que aquilo.” (NERY, 2010, p. 9)

Por dentro dos quatro platôs integrados, a identidade se reconfigura numa linguagem curto-circuitada e feita original, produzida por citações que infinitamente se entrelaçam numa metonímia grandiosa, ameaçada contemporaneamente pelo “pluralismo unívoco” dos signos do mercado de consumo, que nada profana com suas simulações transgressivas. O sagrado é, no *projeto* do Divino Espírito Santo do Cerrado, a comunicação da comunidade, libertado da esfera inviolável do seu *halo*, lançado na vida de todos os dias. O sujeito não é apenas consciência individual, mas integração a um elemento pré-individual, impessoal, complicada dialética entre consciência do vivido – memória – e inconsciência feita esquecimento, e que mesmo amorfo, toca vividamente a experiência de vigília (AGAMBEN, 2007, p. 17, 57). A emoção contemplativa, ou a emoção alcançada no típico ultrapassamento de si nas festas e rituais comunica os sujeitos e os modela numa narrativa integrativa, superando, mesmo que por pequenos instantes, a angústia do isolamento.

Ante a ameaça do ocaso da tradição narrativa, do colapso da comunidade e das identificações que projetam uma lembrança negativa como fundamento para escapar à reificação futura, trago a experiência do *projeto*, ainda inacabado, da igreja Divino Espírito Santo do Cerrado.



SUMÁRIO

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas, v. 1). São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013.

KIERKEGAARD, Søren. *Temor e tremor* (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1979.

LAZZARIN, Ariel. *A Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado e suas alternativas à arquitetura brasileira*. São Carlos: UFSCAR, 2015.

NERY, Vanda Cunha Albieri. Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado: a ação dos signos na arquitetura religiosa cristã. *Revista Idea*, v. 2, n. 1, p. 48-64, 2010.

SILVA, Natalia Achcar Monteiro; TEIXEIRA, Maria Cristina Villefort. Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado: diversas lembranças. *Risco*, n. 20, p. 49-64, 2014.

VELOZO, Mariza. O fetiche do patrimônio. *Habitus*, v. 4, n. 1, p. 437-454, 2006.



SUMÁRIO

## ÍNDICE REMISSIVO

- A**
- agonística 79, 113
  - Alegoria 98
  - Amazonas 13, 104, 105, 106, 117, 120, 121
  - Amazônia 117
  - Antropofagia 75
  - Arte 71, 80, 84, 85, 117, 159
  - Ásia 30, 155
- B**
- Beija-Flor de Nilópolis 90, 91, 92, 93
  - blocos afro 81, 82
  - Boi-Bumbá 117
  - branco 43, 44, 65, 84, 92
  - Bumbódromo 13, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 135, 137, 138, 139, 140, 141
- C**
- Caprichoso 112, 117, 120, 121, 122, 124, 129, 133, 134, 136, 140
  - Carnaval 85, 92, 97, 98, 117, 181, 182
  - cidade 13, 15, 40, 41, 42, 43, 44, 53, 54, 55, 56, 59, 62, 67, 68, 69, 70, 72, 79, 82, 92, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 124, 127, 137, 139, 140, 143, 144, 145, 147, 150, 154, 157, 158, 159, 160, 162, 165, 170, 172, 173
  - cinema 22, 28, 53, 54
  - Congados 14, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 154
  - Constituição 86, 94, 98
  - Coréia do Sul 11, 16, 18, 22, 24, 25, 26, 28, 29
  - Criativa 184
  - cultura 10, 11, 15, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 33, 34, 36, 41, 45, 46, 47, 51, 52, 55, 59, 65, 67, 69, 71, 72, 74, 77, 83, 84, 85, 88, 90, 93, 95, 96, 121, 122, 125, 126, 127, 134, 135, 137, 139, 141, 145, 146, 149, 181, 182
  - Cultura 13, 30, 34, 36, 46, 55, 76, 83, 84, 85, 89, 117, 125, 182, 184
- D**
- dança 10, 23, 87, 95, 97, 135, 143, 144, 151, 152, 153
  - desfile carnavalesco 12, 88
- E**
- Economia 182, 184
  - Ensaio 117
  - Entretenimento 30, 182
  - escolas de samba 12, 13, 52, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 91, 101, 102, 107, 109, 111, 112, 116, 117, 149
  - Espaço 141, 155, 182
  - espaços negros 14, 142, 143, 145, 148, 149, 151, 153, 154
  - espaço urbano 118, 143, 146, 148, 154, 155

espoliação 77, 78, 80, 85

estigmatização 103, 108

étnico-racial 12, 62, 64, 70, 72, 76, 81, 148, 149

## F

favela 54, 56, 85, 89, 94

festa 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 32, 33, 35, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 52, 62, 80, 88, 91, 95, 101, 103, 110, 111, 112, 120, 123, 124, 126, 127, 131, 134, 135, 139, 140, 141, 144, 146, 147, 154, 157, 160, 161, 167, 168

Festa 15, 40, 95, 96, 97, 147, 155

festa religiosa 123

Festival Folclórico de Parintins 13, 112, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 139

## G

Garantido 120, 121, 122, 124, 140

Gigantes do Morro 110, 111, 112, 113, 115

Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo 80

## I

identidade 9, 10, 12, 15, 19, 24, 27, 28, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 45, 65, 67, 68, 71, 72, 81, 84, 88, 90, 93, 95, 117, 124, 125, 126, 127, 128, 134, 139, 140, 149, 163, 164, 175

## J

Japão 11, 16, 18, 22, 25, 26, 27, 28, 29

jogo do bicho 69, 70, 84

## K

Kizomba 86, 91, 95, 96, 97, 99

## L

Lei 10.639/2003 98

Liberdade 13, 91, 92, 93, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116

## M

Mangá 18, 30, 184

Mangueira 51, 52, 56, 60, 85, 89, 90, 91, 93, 94, 111, 183

Memória 32, 46, 47, 85, 99, 157, 182, 183, 184

morro 51, 52, 54, 55, 56

Morro da Liberdade 13, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 114, 115, 116

Movimento Negro 12, 85, 88, 89, 95

música 10, 18, 22, 23, 26, 28, 50, 52, 53, 114, 134, 168, 182

Música 151

## N

negritude 14, 149, 153, 154

negro 12, 15, 54, 65, 70, 71, 72, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 89, 92, 93, 94, 95, 97, 99, 144, 149, 151, 152, 153, 155

Nossa Senhora do Rosário 143, 144, 145, 147, 150, 151, 154

## O

Oktoberfest 11, 32, 33, 35, 37, 39, 40, 43, 44, 45, 46

**P**

Pajé 119, 120, 136

Passarela do Samba 89, 94, 95, 96, 97

Patrimônio 166

Performance 181

Portela 12, 15, 50, 51, 52, 53, 57, 59, 60,  
74, 75, 76, 81, 111

**R**

Reino Unido da Liberdade 13, 101, 102,  
103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110,  
111, 113, 114, 116

relações étnico-raciais 10, 14, 82, 89, 143,  
144, 149, 154

religião 13, 42, 95, 120, 144, 145, 146,  
147, 176

Rememoração 156

Rio de Janeiro 12, 15, 30, 46, 47, 49, 52,  
53, 54, 55, 59, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 69,  
70, 71, 72, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89,  
91, 92, 94, 96, 97, 98, 99, 107, 108, 111,  
117, 141, 155, 181, 182, 183, 184

Ritual 84, 124, 129, 130, 133, 136

rivalidade 112, 113, 117, 121, 124, 125,  
126, 128, 141

**S**

samba 12, 13, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56,  
57, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68,  
69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79,  
80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91,  
92, 93, 94, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 103,  
104, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 113,  
114, 115, 116, 117, 148, 149, 182

Sambódromo 89, 97, 98

Sapucaí 89, 92, 97, 184

sociabilidade 37, 83, 112, 114, 117, 155

Sociologia 83, 181, 184

Soft Power 19

subalterno 63, 64, 74, 85, 165

**T**

teatro 55, 68, 107, 146

terreiro 97, 102, 103, 120, 125, 134, 135,  
139, 140, 159, 165

Transe 119, 136

**U**

União de Vaz Lobo 52

**V**

Vila Isabel 86, 90, 91, 95, 96, 97, 99

violência 65, 104, 109

**Z**

Zé Ketí 12

## SOBRE OS AUTORES

### AMANDA MOURA SOUTO

Nascida em Ituiutaba/MG, é graduanda em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Viçosa. Sua principal área de interesse é Antropologia, sendo que seus temas de pesquisa são: festas, corporeidade, manifestações artísticas e cultura popular. Foi monitora de Sociologia no CAP/Coluni-UFV. Atualmente é integrante do grupo de Capoeira Angola Tribo do Morro e da ONG Casa Cultural do Morro.  
E-mail: [amandasouto25@gmail.com](mailto:amandasouto25@gmail.com)

### ANDRÉ LUIZ PORFIRO

Diretor Técnico da Fundação Educacional e Cultural de Nova Iguaçu - FENIG. Doutorando em Educação - UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, no ProPed - Programa de Pós-Graduação em Educação. Cursou Mestrado em Teatro, na UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Especialização em Altas Habilidades - desenvolvimento da criatividade (1999), na UERJ, Licenciatura Plena em Educação Artística e Bacharelado em Artes Cênicas pela UNIRIO. Professor da Fundação de Apoio à Escola Técnica - FAETEC e do Departamento Geral de Ações Socioeducativas -DEGASE. Tem experiência nas áreas de Educação, no ensino de Artes, com ênfase em Teatro, Artes Visuais e Performance, em Educação a Distância e Produção e Pesquisa sobre Carnaval e Desfile de Escola de Samba.  
E-mail: [aporfiro@gmail.com](mailto:aporfiro@gmail.com)

### BRUNO VASCONCELOS

Graduado em Ciências Sociais e Mestre em Psicologia pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Mestre em Política Social, Trabalho e Gênero pela Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) e Doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília (UnB).  
E-mail: [vasconcelos.brunor@gmail.com](mailto:vasconcelos.brunor@gmail.com)

### CÁSSIO LOPES DA CRUZ NOVO

Geógrafo (UERJ), especialista em Análise Ambiental e Gestão do Território (ENCE/IBGE), mestre em Geografia Humana (PPGEO-UERJ) e,

atualmente, doutorando em Geografia, Cultura e Natureza no PPGeo-UERJ. Bolsista Doutorado Nota 10 (FAPERJ), integra o Programa de Extensão em Estudos Avançados em Geografia, Religião e Cultura (PEAGERC), o Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre o Espaço e Cultura (NEPEC) e o Núcleo de Estudos sobre Geografia Humanística, Artes e Cidade do Rio de Janeiro (NeghaRIO). Participa ativamente das atividades do Centro de Referência do Carnaval (CRC/UERJ). Desenvolve pesquisas e estudos enfocando as dinâmicas sociais no espaço e a geografia com ênfase na espacialidade de festas populares e religiosas com destaque para festivais de música eletrônica, carnaval e carnavalescos. Possui interesse nos temas: imaginações geográficas, imagens e representações espaciais, corpo e corporeidade, experiências no espaço-tempo festivo, sustentabilidade e na dimensão espacial da cultura em eventos geográficos festivos.

E-mail: [cassiolcnovo@gmail.com](mailto:cassiolcnovo@gmail.com)

## JOÃO GUSTAVO MARTINS MELO DE SOUSA

Doutorando em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGARTES/UERJ). Possui mestrado em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2016) e graduação em Curso de Comunicação Social pela Universidade Federal do Ceará (2000). Atualmente é bolsista da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, atuando principalmente nos seguintes temas: cultura popular, carnaval, comunicação, escola de samba, samba, alegoria e patrimônio.

E-mail: [gugamelo22@gmail.com](mailto:gugamelo22@gmail.com)

## JÚLIO CÉSAR VALENTE FERREIRA

Professor Adjunto do Departamento de Engenharia Mecânica do CEFET/RJ *campus* Nova Iguaçu. Graduado em Engenharia Mecânica pela UFRJ e em Ciências Sociais pela UERJ. Mestre em Engenharia Mecânica pela UFRJ. Doutor em Memória Social pela UNIRIO. Líder do Grupo de Pesquisa Produção e Economia de Comunhão e Coordenador Científico do Encontro de Engenharia no Entretenimento. Possui experiência acadêmica e pesquisa nas áreas de Antropologia (subárea Antropologia Urbana), Engenharia de Produção (subárea Engenharia do Produto), Engenharia Mecânica (subárea Mecânica dos Sólidos) e Ciência da Informação (subárea Arquivologia), com ênfase nos setores de atividades artísticas e criativas.

E-mail: [jcvferreira@hotmail.com](mailto:jcvferreira@hotmail.com)



SUMÁRIO

## LUIS FERNANDO HERBERT MASSONI

Doutorando e mestre em Comunicação e Informação pelo PPGCOM/UFRGS. Bacharel em Biblioteconomia pela UFRGS. Integrante do Grupo de Pesquisa em Representações, Memória Social e Cidadania. Bolsista da CAPES.  
E-mail: [luisfernandomassoni@gmail.com](mailto:luisfernandomassoni@gmail.com)

## MARIZA COSTA ALMEIDA

Graduação em Engenharia Agrônoma pela Universidade Federal do Ceará (1982), mestrado em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (1997) e doutorado em Engenharia de Produção pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2004), Pós-doutorado Scholl of Public Policy, Georgia Institute of Technology (2015). Professora Adjunta da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Membro do Conselho Editorial do International Journal of Technology and Globalisation (Harvard) e revisora de periódicos indexados internacionais. Desenvolve pesquisas na área de Estudos em Inovação, atuando nos seguintes temas: Hélice Tríplice, Relação universidade-empresa-governo e Empreendedorismo. Eleita Vice-Presidente da Triple Helix Association desde 2013.  
E-mail: [mariza.almeida@gmail.com](mailto:mariza.almeida@gmail.com)

## MATHEUS SILVA FREITAS

Natural de Montes Claros/MG, é graduando em Ciências Sociais na Universidade Federal de Viçosa (UFV). Têm interesse em estudos e pesquisas nos seguintes temas: relações raciais, educação e ações afirmativas, com ênfase nas abordagens sociológicas. É integrante do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros (NEAB Viçosa).  
E-mail: [freitassmat@gmail.com](mailto:freitassmat@gmail.com)

## ONÉSIO MEIRELLES

Diretor de Eventos da Federação dos Blocos Carnavalescos do Estado do Rio de Janeiro (FBCERJ). Agente cultural e escritor. Produziu o livro “Mangueira no tempo de minha avó” e participa do Projeto Sarau de Sambistas. Como colaborador, escreve no jornal Empoderado e na revista Sarau Subúrbio.  
E-mail: [onesiomeirelles@gmail.com](mailto:onesiomeirelles@gmail.com)



SUMÁRIO

## RACHEL GOULART BERTO

Graduação em Engenharia de Produção pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) em 2017. Pesquisadora da área de Economia Criativa. Bolsista Capes de Novos Talentos (2013 – 2014), sendo a pesquisa desenvolvida publicada com o título de “Quem são os fãs do K-Pop no Brasil?” na Revista Tecnologia e Cultura (CEFET/RJ). Bolsista de Iniciação Científica da UNIRIO (2014 – 2015) em pesquisa sobre Empreendedorismo Sustentável. Em 2017, para o Trabalho de Conclusão de Curso realizou pesquisa com o título “A Cadeia Produtiva do Mangá”.  
E-mail: [racgobe@hotmail.com](mailto:racgobe@hotmail.com)

## RICARDO JOSÉ BARBIERI

Nasceu no Rio de Janeiro em 1984. É Professor do Instituto de Artes da UERJ e doutor em antropologia pelo PPGSA/UFRJ, mesma instituição em que se graduou em Ciências Sociais e tornou-se mestre em 2008. Autor do livro “A Acadêmicos do Dendê quer brilhar na Sapucaí”, fruto de sua pesquisa de mestrado.  
E-mail: [delezcluze@gmail.com](mailto:delezcluze@gmail.com)

## VALDIR JOSÉ MORIGI

Professor titular do Departamento de Ciência da Informação da FABICO/UFRGS, do PPGCOM/UFRGS, do PPGMUSPA/UFRGS e do PPGCIN/UFRGS. Pós-doutor em Memória Social pelo PPGMS/UNIRIO. Doutor em Sociologia pela USP, Mestre em Sociologia Rural pela UFRGS. Líder do Grupo de Pesquisa em Representações, Memória Social e Cidadania.  
E-mail: [valdir.morigi@gmail.com](mailto:valdir.morigi@gmail.com)



SUMÁRIO

# FESTA E MEMÓRIA

perspectivas  
étnico-raciais