



**Bloco afro Angola Janga e
os testemunhos histórico-estéticos
dos negros tambores no carnaval
de Belo Horizonte**

Marcone Loiola dos Santos

Nilma Lino Gomes

Natalino Neves da Silva

Como citar este capítulo

Santos, Marcone Loiola dos; Gomes, Nilma Lino; Silva, Natalino Neves da. Bloco afro Angola Janga e os testemunhos histórico-estéticos dos negros tambores no carnaval de Belo Horizonte. In: Reis, Juliana Batista dos; Jesus, Rodrigo Ednilson de; Gomes, Ana Maria Rabelo (org.). *Quando a diversidade reeduca as instituições e as práticas educativas*. Belo Horizonte: Editora Selo FaE, 2024. p. 59-79.

3

*A festa vai começar!
Tenho tambor de aço
Vou abrindo os caminhos
Não se preocupe comigo, négo
Que eu não ando sozinho, não
Cria da rua¹*

Quando se fala em Carnaval, qual é a primeira coisa que desponta em sua mente? Para nós, a folia, assim como a infinidade de outras festividades presentes no calendário brasileiro, constitui o mais belo e elucidativo elemento para compreendermos as complexas dinâmicas socioculturais, econômicas, territoriais e os jogos de poder que dão os variados tons aos contextos do país. Afinal, os eventos festivos estão envolvidos no dilema social do seu povo (Damatta, 1997). Em Minas Gerais, as paisagens econômicas e festivo-religiosas, a gastronomia, o linguajar, as práticas corporais e as modalidades de trocas comerciais tecidas pelas populações são exemplos desses processos que possuem, em seu âmago, dilemas que perpassam pelas relações e conflitos étnico-raciais e de gênero, bem como a herança colonial no estado (Sousa, 2016). Por aqui, as festas se fundaram a partir de um viés de raça,

¹ Música "Tambor de aço". Composição de Marcelo Peixoto e Vinícius Leonard Moreira, interpretada por Marcelo D2 no álbum IBORU (2023).

classe e gênero desde o período colonial e continuaram a dar o compasso do bailar da história, constituindo variadas peculiaridades em nível de região, cidade, bairros, vilas e ruas até desembocarmos na atualidade, como veremos a partir da aproximação do contemporâneo Carnaval de Belo Horizonte (BH).

Desde a primeira década do século XXI, as ruas da capital mineira vêm sendo recriadas enquanto efervescentes arenas, tomadas pelos mais variados blocos carnavalescos. Sem qualquer apoio do poder público e com muitos entraves impostos pelas diligências institucionais de controle da cidade, esse despertar carnavalizante ocorreu de forma independente, inaugurando mais um modo de protestar contra as disfuncionalidades da gestão municipal e de reivindicar a cidade enquanto direito de usufruto público, artístico e festivo. Assim, os blocos de rua proliferaram-se a cada ano, articulando-se entre tensões e negociações, afirmando-se enquanto fenômenos de reconhecimento nacional que vêm atraindo não somente pessoas foliãs belo-horizontinas e turistas dos mais variados lugares, como também atenções e interesses institucionais, políticos e econômicos (Dias, 2015).

Desdobrando-se dessa forma, é possível compreender que o novo vigor carnavalesco na capital mineira está atrelado a dois principais contextos: um contexto de dimensão global e contemporânea, desde o final do século XX à primeira década dos anos 2000, oriundo das movimentações sociais protagonizadas por jovens em oposição aos ditames capitalistas e da globalização; e outro contexto diretamente conectado ao contexto local de Belo Horizonte, relativo às questões urbanas e do poder municipal. Assim, a ampliação do Carnaval de rua belo-horizontino aponta para um diálogo histórico entre ações coletivas, movimentos sociais e coletivos culturais de cunho contestatório da cidade em um mundo globalizado (Domingues, 2019).

No entanto, o Carnaval conglera ambiguidades e contradições, e não é feito e vivido somente por grupos de posições transgressoras e similares. A densa mobilização das mais diversas corporeidades e grupos para as ruas também representou os diversos atravessamentos de pertencimentos e experiências no tecido vivo da folia. Assim, concomitantemente, surgiam blocos com posições mais conservadoras em relação à festa, politicamente alinhados com a gestão

municipal; bem como blocos com posições mais progressistas, alinhados às práticas independentes e autônomas (Dias, 2015).

Nesse cenário, para compreendermos o campo multiforme e dinâmico do Carnaval de BH, um questionamento musicalmente proposto deve ocupar as nossas sensibilidades e percepções analíticas: “o Carnaval quem é que faz?”² O interessante é que a música que lança a pergunta é a mesma que responde: “o Carnaval ainda quem faz é o folião!”. No entanto, afinal, quem são as pessoas foliãs que ainda fazem o Carnaval belo-horizontino? Essa é uma interrogação, no mínimo, complexa de responder e que extrapola os limites propostos neste capítulo devido à amplitude da diversidade existente na festa. Sendo assim, focaremos nossas atenções nos testemunhos histórico-estéticos oriundos das pessoas negras³ na folia.

Aqui, a noção de testemunho coaduna com a proposta feita pelo historiador Márcio Seligmann-Silva (2023), noção essa que será articulada enquanto resposta e levante dos subalternizados contra a violência capitalista neocolonial, transgredindo os quadros de memória das nações. Nessa perspectiva, mais especificamente, aproximamo-nos do bloco afro Angola Janga, compreendendo-o enquanto uma expressão da arte de testemunhar presente no amplo repertório cultural afro-brasileiro em território mineiro.

A importância disso decorre do fato de os blocos afros se caracterizarem pela postura marcadamente política, de caráter antirracista e comprometida com o reposicionamento da população negra no espaço social a ela imposta no Brasil (Silva, 2022). Para tanto, tais entidades se fazem na interseção de atividades que as configuram enquanto movimentos sociais, culturais e políticos com viés mercadológico (Martins, 2017). Sabendo disso, o que irrompe quando um bloco afro

2 Música *O Carnaval quem é que faz?*. Composição de Lucas Santanna e Roberto Barreto, interpretada pela banda BaianaSystem no álbum de mesmo nome (2009).

3 Entende-se por “negro” pessoas autodeclaradas como pretas e pardas, conforme dados utilizados pelo censo aplicado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). E mais, a maneira que o movimento social negro brasileiro ressignifica e utiliza a categoria “raça” do ponto de vista político, histórico, social e cultural.

ocupa as ruas da planejada cidade de BH? O que se inscreve na história das ruas abertas pela locomotiva moderno-colonial? O que os testemunhos afro-brasileiros denunciam e anunciam? Para responder essas e outras perguntas, primeiro, precisamos revisitamos criticamente a dita “história oficial” da capital das Minas Gerais e suas relações com os ideários de nação para, assim, compreendermos as rasuras que a negrura das corporeidades e dos tambores fazem no território, ao se inscreverem enquanto presenças afirmativas no Carnaval.

A tentativa da construção de um monológico horizonte cultural

Definitivamente, a história de Minas Gerais é a história da aristocracia contada por ela mesma. Desde a sua formação no período das invasões coloniais, o estado de Minas Gerais é constituído por uma maioria populacional preta, parda, indígena e empobrecida, o que escancara a dificuldade de entender a sua “história oficial”, na qual somente brancos e ricos tudo fizeram e tudo criaram (Martins, 2008). Sendo assim, a “história oficial” das Minas, escrita por mãos brancas, coaduna com toda história para ninar a gente da casa grande que forja o Brasil como nação. Com esse marcante traço, tal arcabouço de conhecimento sobre Minas não detém a substância necessária para que, de forma coerente, possa nos lançar com profundidade às raízes da sua verdadeira e complexa formação étnico-racial (Martins, 2008).

Planejada nesse ímpeto mediante intervenção estatal, BH se perfilou em traçados guiados pelas influências urbanísticas europeias do século XIX, em especial, pelas reformas francesas (Passos, 2016). Inaugurada no final de 1897, nove anos após a Lei Áurea ser sancionada, a idealização da capital revela-se, como lemos com Abdias Nascimento (2016), em processos de aniquilamento, de morte e de política do esquecimento perpetrados contra a população negra no território nacional pós-abolição. Assim, a capital mineira é “construída para ser o símbolo de uma nova era, marcada pela onda de modernização que atingia o país naquele período”, estando, assim, “diretamente associada ao universo ideológico positivista e republicano” (Arrais, 2009, p. 70).

O planejamento das cidades no Brasil republicano foi guiado por ideologias sanitarias que prezavam por uma urbanidade altamente organizada, na qual ruas,

avenidas e praças tivessem uma nova função, rompendo de forma radical com o modelo urbano colonial. Priorizaram-se bulevares largos e arborizados, rodeados de edificações higienistas. As construções e reformas buscavam facilitar o trânsito de pessoas e o ordenamento por meio de espaços erigidos de acordo com as funções e necessidades sociais, uma vez que “era necessário traçar com a régua e o compasso uma ordem social harmônica, unitária, onde não houvesse lugar para a chamada ‘desordem urbana’” (Passos, 2016, p. 338). Desse modo, a arquitetura belo-horizontina materializou o ideário utilitarista, hiper-racional e funcionalista do espaço, que privilegia a circulação de automóveis, estacionamento, comércio e carga e descarga em detrimento da apropriação por eventos, festividades, manifestações culturais e lazer. Essa característica afirma o domínio econômico sobre a escamoteação das relações sociais, políticas e culturais, na intenção de controlar os conflitos sociais oriundos da convivência plural das pessoas (Guimarães, 1992).

Nesse ínterim, o que constatamos é que BH foi arquitetada seguindo à risca a cartilha do Brasil República. Com o desmoronamento da ordem patriarcal-escravagista do período colonial e o progressivo predomínio das cidades do sistema comercial-financeiro, as linhas de distanciamento entre raças, etnias e classes foram territorialmente redefinidas, já que a nova estrutura social — de características liberais igualitaristas — ameaçava o antigo consenso quanto à hierarquia social (Sodré, 2019). Não à toa, a capital das Minas foi segmentada e organizada em zonas: urbana, suburbana e rural, delimitando, assim, os espaços destinados para cada grupo social (Calvo, 2013). Criou-se, portanto, uma hierarquização na qual o núcleo planejado, contornado por uma única avenida (Avenida do Contorno), apresentava-se, desde o início, como o foco para investimentos políticos e sociais, pois, ali, fora reservado para residir os diversos escalões do funcionalismo público. A esses, foram entregues, gratuitamente, lotes de terrenos e casas que variavam em tamanho e estilo de acordo com a posição dos proprietários na hierarquia burocrática. As maiores construções eram destinadas aos funcionários de mais alto escalão e as menores aos que desempenhavam funções de menor prestígio (Costa; Arguelhes, 2008; Passos, 2016).

Com o alto valor dos terrenos e moradias, inacessível aos mais pobres dentro do perímetro planejado, os trabalhadores da construção civil que ergueram a capital,

bem como as populações empobrecidas oriundas dos muitos interiores em busca de melhores condições de vida, acabaram ocupando as zonas suburbanas da cidade, que não contavam com infraestrutura digna e adequada de água, saneamento básico, energia e transporte. Ou seja, BH se configurou como um território expressivamente segregado e desigual, reservando sua área urbanizada e com melhor infraestrutura à aristocracia e à classe média e desconsiderando a necessidade de moradia dos demais segmentos sociais que acabaram se fixando de maneira autônoma nas zonas marginalizadas (Mendonça, 2002). Nesse processo, os aglomerados, as vilas e as favelas compõem a paisagem da metrópole desde seus primórdios (Guimarães, 1992).

Com esse cenário, observar a arquitetura e o urbanismo de BH é ler a cartografia do projeto civilizatório Ocidental em que a sedentarização político-econômico-científica-cultural dos espaços se ajusta como uma disciplina de domínio colonial (Sodré, 2019). Da inspiração francesa, nutriam-se os sonhos, as consciências e os projetos criadores das classes abastadas e dominantes. Em outras palavras, a matéria ideológica da construção da capital sempre pretendeu aqui permanecer branca e infensa a qualquer penetração do simbolismo negro-africano e a qualquer sedução das culturas produzidas pelos grupos que estavam no avesso da história dominante (Sodré, 2019).

Não por acaso, são poucos os registros da presença negra na construção e no percurso histórico de BH. Inclusive, pouco ou nada se fala sobre a desapropriação de 430 casas do Curral del Rey, o antigo arraial de maioria negra que ocupava a região onde implantou-se a capital mineira; além da mão de obra operária negra necessária à transposição do projeto citadino do papel para o concreto (Pereira, 2016). Isso evidencia a necessidade de estudos que joguem luz sobre tais experiências, principalmente nas experiências de liberdade construídas por essa população. Em regra, o que estudos desse perfil ressaltam é o esforço dos idealizadores da recente capital em associá-la a uma imagem de progresso, vinculada à República. Com isso, erigiu-se, juntamente com a urbanidade, um lastro histórico que não faz referência à população negra nesse território (Pereira, 2016).

Todas essas questões se confirmam na dimensão estética e artística predominante na cidade. O historiador Márcio Seligmann-Silva (2023) nos ensina que o dispositivo estético opera um papel fundamental na divisão da sociedade entre elites dominadoras e grupos subalternizados, “pois produz imagens que justamente sustentam os quadros de memórias conservadores já referidos” (Seligmann-Silva, 2023, p. 13). Adquirir essa lente crítica faz com que, ao andar pelas ruas de BH prestando atenção em alguns dos seus monumentos históricos e nas homenagens prestadas em nomes de cartões postais da cidade, defrontemo-nos com o culto à colonialidade, com a reverência ao autoritarismo e com o apagamento das contribuições negras para o estado de Minas Gerais e sua metrópole.

O conhecido estádio do Mineirão, por exemplo, ostenta em seu nome a menção a um dos principais articuladores da Ditadura Civil Militar no Brasil (1964-1985), José de Magalhães Pinto. O governador mineiro foi um dos que esteve à frente da deflagração do levante militar que desencadeou no golpe contra o presidente João Goulart, em 1964. Outro símbolo é o Monumento aos Fundadores e Construtores de Belo Horizonte, apresentando apenas os quatro grandes bustos de Aarão Reis, Afonso Pena, Augusto de Lima e Bias Fortes, apagando a memória e o trabalho de todas as pessoas que, de fato, puseram de pé toda a estrutura urbana. Há também a Rodovia Fernão Dias, muito presente no cotidiano belo-horizontino, que lembra um dos principais bandeirantes que já existiu na história, marcando as empreitadas bandeirantistas que vasculhavam os interiores do Brasil em busca de ouro e que dizimavam as populações indígenas e quilombolas que encontravam pela frente. Outrossim, a inexistência de referências às presenças negro-africanas na composição estética e artística de BH nos informa, por si só, o que os aparentes silêncios das edificações querem informar.

Ou seja, se “a história de uma cidade é a maneira como os habitantes ordenaram as suas relações com a terra, o céu, a água e outros homens” (Sodré, 2019, p. 24), podemos compreender que a “história oficial” de BH nos aponta para uma cidade que se constituiu no espaço e no tempo erigindo uma imagem de si mesma pautada no esmagamento das diferenças, operando na marginalização, deslegitimação, exploração e descentramento da população negra e pobre no espaço físico citadino, mas também nos espaços do simbólico, da memória e da legitimação dos

conhecimentos e práticas produzidos por esses grupos. Os cultos aos supostos heróis políticos e aos fundadores absolutos sufocam os eventos de memórias das culturas afro-brasileiras na *urbe*.

De fato, a capital atendeu veementemente às demandas republicanas ao alienar-se de si mesma no que tange às multiplicidades étnico-raciais que a compõem, dando continuidade às estruturas coloniais. Assim, o Brasil se constitui historicamente enquanto nação ao ter a sua modernização doutrinada pelos princípios europeus do progresso e da civilização aplicados às diferenças de cima para baixo, sem quaisquer mediações simbólicas com sua pluralidade cultural (Sodré, 2019).

No entanto, mesmo com essa tentativa da construção de um monológico horizonte cultural/estético/histórico sendo reiteradamente imposta na concretude material e nas dimensões do simbólico e do saber na cidade, outras tantas formas de redefinição do existir belo-horizontino são remanejadas por meio de expressões diversas. Entre estas, o Carnaval congloera variadas experimentações e criações de outros e novos horizontes, podendo esses, sim, serem lidos como belos ao se perfazerem pela pluralidade de corporeidades, sons, cores, vozes, gestos e saberes.

Os testemunhos dos tambores afro-mineiros



Uma história do povo iorubá conta que, quando Orumilá veio à Terra, ele pediu a Olorum uma coisa que pudesse levar para os humanos, algo que mostrasse o quanto Olorum gostava deles e que desejava manter uma conversa com eles. Olorum manda os instrumentos musicais e a festa. E é a partir da festa que se cria o ser humano e sua comunicação com as forças da natureza. Através da dança, da música, da festa. Várias histórias africanas sobre a criação do mundo dizem a mesma coisa: que nós nascemos da festa. E ainda: que os deuses começaram a criação do mundo, mas cabe a nós continuá-la (Amâncio, 2021).

Por meio da mitopoiesia apresentada, Gil Amâncio (2021), artista e Doutor por Notório Saber pela UFMG, ensina que as culturas afrodiaspóricas fazem festa para celebrar a criação. A festa é concebida de maneira criativa e criadora de outros mundos possíveis, sempre em constante inacabamento. É desde essa cosmopercepção que

compreendemos o fenômeno aqui em estudo: enquanto um conjunto de práticas que, ao carnalizarem o mundo por meio de corporeidades negras em movimento, testemunham outras faces da história em composições estéticas nutridas por conhecimentos em ritos festivos.

Minas Gerais, como parte do efervescente e vivo repertório cultural brasileiro, abriga diversas manifestações culturais populares e festivas gestadas na trajetória histórica da população negra no estado. Entre os Reinados, Congadas, Guardas de Moçambique, Marujos, Catopês, Afoxés e Folias de Reis, alvorece o bloco afro Angola Janga nas ruas de BH. Ao despontar com seu cortejo negro no centro da metrópole, o Angola Janga acaba por indagar e rasurar a história monumental moderno-colonial que funda as bases de edifícios e de conhecimentos na cidade, algo que reverbera aquilo que há muito canta Milton Nascimento: “os tambores de Minas soarão/Seus tambores nunca se calaram”!⁴

Fundado em 20 de novembro de 2015, o Angola Janga⁵ conquistou as ruas da metrópole mineira pela primeira vez no Carnaval 2016, tendo como primeira fagulha de criação a inconformidade ocasionada pela ausência de pessoas negras na maioria dos principais blocos de rua da cidade. Matizado em amarelo, roxo, verde, preto, branco e dourado, o bloco compõe o colorido do surgimento e disseminação de blocos de Carnaval de rua em BH, contribuindo na efervescência política por meio da festa e para além dela. Portando o nome africano daquele que é conhecido por Quilombo dos Palmares no Brasil (Nascimento, 2021), muito inspirado pelo bloco afro

4 Música “Os Tambores de Minas”. Composição de Marcio Borges em parceria com o intérprete e cantor Milton Nascimento no álbum Nascimento (1997).

5 Segundo a historiadora e intelectual Beatriz Nascimento (2021), o nome dual Angola Janga aponta para o encontro de diferentes etnias na estruturação do *kilombo*, instituição angolana, e que se reconfigurou enquanto quilombo no Brasil colonial. O nome Angola, dado ao território colonial africano, deriva do nome do rei Mbundu, Ngola. Provavelmente, por meio do tráfico escravista, esse nome foi translocado para as bandas de cá junto com os representantes dessa dinastia. É provável que o segundo nome, Janga – variação de jaga –, demonstre a presença da etnia Imbangala que, junto aos Mbundu, chefiavam o Quilombo dos Palmares, porque assim estavam organizados no controle do território Mbundu em Angola. Para saber mais, indicamos a leitura do texto *O conceito de quilombo e a resistência cultural negra*, presente na obra mencionada anteriormente.

pioneiro e soteropolitano, Ilê Aiyê, e também mobilizado com intuito de difundir a cultura afro-brasileira no território mineiro, o Angola Janga se constrói em pilares que sustentam ações baseadas na perspectiva de uma educação popular negra (Silva, 2020) na cultura afro-brasileira e no direito à memória e à cidadania da população negra de BH e região metropolitana.

Constituindo-se, até então, como o único bloco afro a ocupar o centro da cidade, o Angola Janga traz, para a centralidade urbana das discussões e das atenções, temas atrelados às necessidades, à história, à memória e à cultura dessa população. O bloco reivindica, dessa maneira, a presença e o protagonismo negro na folia belo-horizontina para além das margens. Adentrando a monumentalidade do projeto brasileiro de nação objetivado no concreto, nos asfaltos e nas hierarquias étnico-raciais presentes na capital mineira, o bloco irrompe o positivismo urbano com testemunhos plasmados em estéticas sonoras, visuais e corporais negras.

Antes de detalharmos alguns elementos que compõem a festa agenciada pelo bloco afro em foco, vale lembrar o que Abdias Nascimento (2016, p. 125) escreveu sobre o Candomblé: “o ventre gerador da arte afro-brasileira”. Nesse contexto, o início do cortejo do bloco é litúrgico dentro das tradições das religiões de matrizes africanas. Para abrir os caminhos e pedir licença aos ancestrais, a rua é simbolicamente lavada, pontos de orixás são entoados e integrantes em claras vestimentas fazem a soltura de pombos brancos. Feito isso, a presença das práticas rituais oriundas dos contextos afro-religiosos também dá o tom aos vários ritmos tocados na festa. Para as pessoas educadas na gramática dos tambores, é notório, por exemplo, o *Aguéré* de Oxóssi, o *Ilú* de Iansã e o *Ijexá* de Oxum. Isso nos desperta a memória de que “o tambor é talvez a ponte mais sólida entre o terreiro e a avenida” (Simas; Rufino, 2018).

Presenciar esse momento é flagrar muitos olhos inundados e transbordantes em lágrimas de emoção. As sensações que tomam cada uma dessas pessoas, despertadas por essa atmosfera percussiva criada, é matéria do mistério para as limitações compreensivas aqui assumidas. Talvez o que rebenta, de variadas formas em cada subjetividade, está ligado ao que Muniz Sodré (2019) interpreta ao dizer que a música negra implica um jogo de negação do tempo coercitivo, homogeneizado pela ética

protestante do capitalismo (Sodré, 2019, p. 131). Ao acentuar o aqui e o agora, a festa afirma a coletividade da força da vida presente, com sua complexidade composta de alegria e crueldade. Desse modo, a rua pode ressurgir, dessa vez não estrangulada pela lógica da produção capitalista, mas como espaço de proximidade entre o cotidiano e a produção simbólica; inteligível não pela racionalidade conceitual, mas pelo corpo integralizado numa atenção participante (Sodré, 2019).

Outro dispositivo estético característico do Angola Janga são as grafias faciais no semblante de cada pessoa integrante. Momentos antes do bloco se expandir nas ruas em batuques e danças, integrantes manualmente grafam, umas nas outras, em cada rosto, uma mesma pintura feita em pontilhados e riscos brancos, representando um animal com os seus valores e características atribuídos pelos saberes afro-brasileiros. Cada cortejo, de ano a ano, possui seu animal específico. Isso é uma das maneiras de plasmar, na estética dos corpos, o que o bloco deseja trazer para o grupo naquele ano que se inicia a partir do Carnaval. É um rito de iniciação daquela pessoa integrante que desfila pela primeira vez na agremiação, significando que, após um ano inteiro de formação e dedicação nos ensaios, ela, agora, integra a comunidade. Tão forte é o sentido disso que não é raro ver pessoas no público com suas faces desenhadas em grafias variadas, feitas no improviso, especialmente para acompanhar o Angola Janga, como se quisessem comunicar que, ali, se reconhecem nas tantas faces negras tracejadas de sentidos.

Figura 1 – Grafia facial besouro, Carnaval 2020



Fonte: Foto de Daniel Pitanga.

Esse ritual produz a remodelação das faces e das corporeidades negras a partir dos saberes afrodiaspóricos dispostos em grafias, produzindo um gosto estético que se contrapõe à lógica da branquitude. Ao se pintarem nessa intenção, as pessoas negras exaltam a beleza negra. Beleza essa que possui uma grande relevância no ponto de vista da fisicalidade, mas vai além, ao adquirir um sentido simbólico e político (Gomes, 2017).

Além disso, os estandartes são tecidos pelo percurso histórico do bloco que, até então, atravessou diferentes temas relacionados à história e cultura africana e afro-brasileira durante os Carnavais. A cada ano, um elemento é acrescentado ao estandarte, passando a ser permanente. Por exemplo, o estandarte do cortejo 2018 que teve como temática *Ngomas: dos reinos de África aos tambores de Minas*, em homenagem aos Congados e Reinados, inaugurou as fitas coloridas, uma característica estética marcante das indumentárias de tais manifestações culturais afro-mineiras. Desde então, todos os estandartes dos anos seguintes são ornamentados em fitas. Isso carrega a memória de que o bloco, enquanto sujeito

coletivo, jamais perpassa alguma manifestação afrodiaspórica sem deixar de se afetar. O conhecimento construído a cada ano, com os trabalhos expressos nos corpos e nas estéticas que invadem a avenida, jamais são esquecidos, mas sempre reinventados para abrirem alas e anunciarem a chegada de uma trajetória coletiva que se faz presente em ancestralidade.

Figura 2 – Estandarte do Carnaval 2020 do bloco afro Angola Janga



Fonte: Foto de Moisés Teodoro.

Esses são alguns exemplos da produção artística dinâmica, política, múltipla, (in)tensa e criativa do Angola Janga. Trata-se de amostras da resposta à violência capitalista, racista e neocolonial que ocorrem na transgressão dos quadros de memória da nação brasileira (Seligmann-Silva, 2023). Especificamente em BH, isso é fundamental, pois esses quadros, aqui praticados, escamotearam as diferenças de raça, classe e gênero na composição da cidade. É essa passagem do modelo da nação para eventos mais localizados e nutridos por autênticas experiências em comum que chamamos de *virada testemunhal do saber histórico* (Seligmann-Silva, 2023).

“

O que chamo de virada testemunhal determina novas modalidades de construção de memória, atravessadas pelos corpos, pela experiência individual e coletiva e se despede aos poucos da noção mais abstrata e artificial de uma unidade de “povo” e da “nação”, bem como dos parâmetros de uma suposta “razão universal” (Seligmann-Silva, 2023, p. 14).

Tal compreensão nos auxilia no refinamento analítico ao reconhecer e valorizar o Carnaval brasileiro, de modo geral, e a folia belo-horizontina, em específico, como detentores de expressões da cultura popular negra com poderosos teores testemunhais emancipatórios. Na contemporaneidade, testemunhos antirracistas e contracoloniais como esses integram uma força propulsora de *contraimagens* com grande potencial opositor às narrativas de extrema-direita que se empenham em cooptar os afetos das pessoas (Seligmann-Silva, 2023). Nesse sentido, as estéticas mobilizadas pelo Angola Janga, aqui entendidas como saberes estético-corpóreos produzidos pela comunidade negra, dizem respeito não somente à estética artística, mas à estética como forma de sentir o mundo, como corporeidade, como possibilidades de viver o corpo no mundo (Gomes, 2017).

Em outras palavras, as estéticas afro-brasileiras em rito festivo dispostas nas ruas durante o Carnaval de BH podem contestar as imagens unívocas e memórias homogêneas relacionadas à ideologia que funda a cidade e ao projeto reacionário de nação, mas não só. Principalmente, tais estéticas detêm a força de despertar a criação de outras formas de interpretar e viver a cidade, de reapresentar o espaço urbano para seus habitantes e, assim, desnudar a história, reinventando-a na evidênciação

das tonalidades negras que a compõem e que estão escondidas sob o manto da negligência e do epistemicídio (Carneiro, 2023). Nisso, elas reafirmam o lugar da festa enquanto tecnologia (re)criadora de mundos.

O contraste estabelecido por um cortejo negro — tomando as antigas ruas pavimentadas pelo ideário higienista e monológico cultural/estético/histórico da modernidade ocidental — acaba diversificando a paisagem urbana e o horizonte de conhecimentos. Incide-se, no presente, indagando todo o passado, ao borrar as fronteiras racistas, materiais e simbólicas, que impedem as pessoas negras de viverem a cidade para além da sobrevivência em situação de rua, do cotidiano de mão de obra explorada e da precariedade financeira. A presença do Angola Janga em BH, assim como de outras agremiações afrocarnavalescas, atestam que, mesmo às margens dos pressupostos que regimentam a sociedade apegada às certezas e ordenações elitistas e racistas, soluções imprevisíveis são acionadas e criam maneiras imaginativas de se preencherem os vazios com corpos, vozes e cantos (Simas; Rufino, 2018). Assim, as pessoas negras talham suas presenças na metrópole mineira. BH também é território negro!

Figura 3 – Ritmistas da bateria do bloco afro Angola Janga, Carnaval 2020



Fonte: Foto de Mayara Laila.

Na festa, diferentes encontros e vias de comunicação são instauradas, mesmo que momentaneamente. Seja pelos gestos dos corpos que dançam em resposta aos tambores, pelos conteúdos antirracistas presentes nas letras das canções entoadas, pelas corporeidades grafadas e ornamentadas em beleza, pelos estandartes que anunciam, através da história dos elementos que os compõem, a chegada da patuscada no chão sacralizado, pelas emoções despertadas nas pessoas integrantes e no público, a possibilidade de localizar os corpos negros na cidade de modo afirmativo é exercida (Sodré, 2019).

Essa localização corporal e a produção testemunhal das pessoas e memórias negras, envoltas nas trilhas sonoras dos tambores, educam e reeducam, portanto. O Carnaval possui suas gramáticas próprias, conta histórias, conversa com as mulheres, homens e crianças, modela condutas e amplia horizontes de mundo. A festa pode, então, expressar o que a palavra não pode dizer, contar histórias que os livros não contam e que as línguas não podem exprimir (Simas; Rufino, 2018). Se, em nossas escolas, pudéssemos ter acesso aos testemunhos indígenas, às testemunhas das resistências à escravização, aos sufocados testemunhos que se opuseram à Ditadura Civil Militar, se as pessoas estudantes conhecessem os relatos dos grupos que foram apagados do imaginário social enquanto produtores de saber, arte e vida, essas histórias poderiam viabilizar outra ética das relações (Seligmann-Silva, 2023). Poderíamos galgar com mais afinco a construção de subjetividades desestabilizadoras, inconformadas com o sofrimento humano causado pela escravidão moderna e pelas diferentes formas de racismo, patriarcado, desigualdades e opressões enquanto ações conscientes e escolhas da humanidade (Gomes, 2017).

Considerações finais

A presença itinerante do bloco afro Angola Janga em BH nos comunica que nenhuma vitória ou derrota é absoluta no campo das relações étnico-raciais no Brasil. Ainda que a historiografia local oficial não se debruce com o devido reconhecimento e valorização das pessoas negras do Curral del Rey ou no percurso de fundação e produção da capital, essa população inscreveu outras experiências, corpos e saberes na cidade, tencionando a lógica urbana que a tem excluído (Rezende; Saraiva; Andrade, 2022).

Ao promover um cortejo negro em meio a arquiteturas políticas e culturais de base colonial, o Angola Janga contribui com a construção de outros imaginários pela via da estética dos tambores e das corporeidades negras. A arte, então, adquire o seu teor de testemunhar contranarrativas. Os testemunhos afro-mineiros, desse modo, injetam uma nova visão da história no cenário da comemoração pública (Seligmann-Silva, 2023). Se, por um lado, as narrativas oficiais estão ainda insensíveis frente às corporeidades negras e suas criações; por outro, o bloco adentra a avenida anunciando que “em um Belo Horizonte já posso avistar/Esse é o Angola/Um pedaço da África veio pra cá”⁶.

Nessa toada, o Carnaval do Angola Janga se perfaz em uma posição mais humanizada e quente da história, mais íntimo da memória do que da historiografia, com estéticas do efêmero, e não do triunfo eterno (Seligmann-Silva, 2023). Essa breve reflexão nos reapresenta o Carnaval enquanto parte da educação para a vida, via estética, gestado no contexto das ruas em que as pessoas estão inseridas em seu cotidiano. À vista disso, a aprendizagem acontece na imersão cultural, reflexão e promoção de saberes outros. “Logo, o carnaval pode subsidiar outras reflexões e influenciar na construção da cultura daquele que o vivencia, influenciando no processo de valorização a partir da vivência, da imersão no processo experiencial” (Vargas; Brasil, 2020, p. 261).

Saber disso nos convoca a prestar mais atenção, no campo da pesquisa educacional, às dimensões política e educativa das manifestações afro-carnavalescas e ao seu potencial antirracista. Diante disso, emerge também a responsabilidade de lutarmos junto a esses coletivos para que eles não sucumbam às constantes investidas mercadológicas que detêm o poder de estrangular tamanha produção artística, estética, educativa e política, ao visar a enquadrá-los na prateleira da espetacularização do Carnaval de BH. Nossa tarefa, então, é de aprender, ensinar e reconhecer a importância desses testemunhos, bem como fortalecê-los. Nosso empenho deve ser o de reconstruir nossas memórias para que tenhamos subsídios de continuidade de construção de mundos, antes que, mais uma vez, a locomotiva capitalista, neocolonial e racista nos sotierre.

⁶ Música "Um Pedaço da África", do bloco afro Angola Janga, presente no projeto Agbara do Angola Janga: memória, cultura e educação. Realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte (Lei nº 1098/2017).

Referências

- ARRAIS, Cristiano Alencar. Belo Horizonte, a La Plata brasileira: entre a política e o urbanismo moderno. *Revista UFG*, v. 11, n. 6, p. 63-76, 2016.
- BDMG CULTURAL. *Gil Amâncio: um artista na trilha dos saberes afrodiaspóricos*. Belo Horizonte: BDMG, 2021. Disponível em: <https://bdmgcultural.mg.gov.br/artigos/gil-amancioum-artista-na-trilha-dos-saberes-afrodiaspóricos/>. Acesso em: 13 nov. 2022.
- CALVO, Julia. Belo Horizonte das primeiras décadas do século XX: entre a cidade da imaginação à cidade das múltiplas realidades. *Cadernos de História*, v. 12, n. 21, p. 71-93, 2013.
- CARNEIRO, Sueli. *Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser*. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.
- COSTA, Ana Carolina Silva; ARGUELHES, Delmo de Oliveira. A higienização social através do planejamento urbano de Belo Horizonte nos primeiros anos do século XX. *Universitas Humanas*, v. 5, n. 1, p. 109-137, 2008.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DIAS, Paola Lisboa Codo. *Sob a lente do espaço vivido: a apropriação das ruas pelos blocos de carnaval na Belo Horizonte contemporânea*. 2015. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- DOMINGUES, João Paulo Mariano. *Insurgências juvenis no carnaval de rua em Belo Horizonte: o bloco Seu Vizinho e a luta pela afirmação do território*. 2019. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.
- GOMES, Nilma Lino. *O Movimento Negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2017.
- GUIMARÃES, Berenice Martins. Favelas em Belo Horizonte – tendências e desafios. *Análise & Conjuntura*, v. 7, n. 2, p. 11-18, 1992.
- MARTINS, Daniel Gouveia de Mello. *Minha carne não é só de Carnaval: por outra abordagem teórica sobre a atuação dos blocos afro de Salvador (Ilê Aiyê, Malê*

Debalê e Olodum). 2017. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

MARTINS, Tarcísio José. *Quilombo do Campo Grande: a história de Minas Gerais que se devolve ao povo*. Contagem: Santaclara, 2008.

MENDONÇA, Jupira Gomes de. *Segregação e mobilidade residencial na Região Metropolitana de Belo Horizonte*. 2002. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional) – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. O conceito de Quilombo e a resistência cultural negra. In: RATTTS, Alex (org.). *Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021. p. 152-167.

PASSOS, Daniela Oliveira Ramos dos. A formação do espaço urbano da cidade de Belo Horizonte: um estudo de caso à luz de comparações com as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. *Mediações – Revista de Ciências Sociais*, n. 2, v. 21, p. 332-358, 2016.

PEREIRA, Josemeire Alves. Os herdeiros da “Fazenda do Bom Sucesso” e a população negra na história de Belo Horizonte (MG). *História, histórias*, v. 4, n. 8, p. 173-187, 2016.

REZENDE, Ana Flávia; SARAIVA, Luiz Alex Silva; ANDRADE, Luís Fernando Silva. “Transformando Cruz em Encruzilhada”: Blocos Afro de Carnaval e Produção de Espaços Negros em Belo Horizonte. In: *Encontro de Estudos Organizacionais da ANPAD-EnEO*, XI, 2022, on-line. EnANPAD. ANPAD, 2022, p. 2177-2371.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho, história e arte como bases de uma ética que resista aos fascismos. *Pernambuco*, n. 210, p. 12-17, 2023.

SILVA, José Walter Silva e. *A consciência que vem do tambor: uma leitura freiriana sobre a pedagogia afrocarnavalesca de Salvador*. 2022. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Nove de Julho, São Paulo, 2022.

SILVA, Natalino Neves da. Educação Popular Negra: breves notas de um conceito. *Educação em Perspectiva*, v. 11, p. 1-15, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufv.br/educacaoemperspectiva/article/view/8488/6422>. Acesso em: 20 jun. 2021.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

SOUSA, Patrício Pereira Alves de. Os lugares da festa: narrativas de espaço, tempo e etnicidade no Congado mineiro. *Geografias*, v. 12, n. 2, p. 39-56, 2016.

VARGAS, Alexandre Siles; BRASIL, Anderson. O Carnaval educa: um olhar a partir da primeira capital do Brasil. *Extraprensa*, n. 1, p. 254- 273, 2020.