



POÉTICAS DAS CORPOREIDADES NEGRAS:
criatividades educativas que tramam o
(com)viver do bloco afro Angola Janga

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Educação

Marcone Loiola dos Santos

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação: Conhecimento e Inclusão Social

Marcone Loiola dos Santos

**POÉTICAS DAS CORPOREIDADES NEGRAS: criatividades educativas que
tramam o (com)viver do bloco afro Angola Janga**

Belo Horizonte

2024

Marcone Loiola dos Santos

**POÉTICAS DAS CORPOREIDADES NEGRAS: criatividadees educativas que
tramam o (com)viver do bloco afro Angola Janga**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Educação:
Conhecimento e Inclusão Social da
Universidade Federal de Minas Gerais
como requisito parcial para obtenção do
título de Mestre em Educação.

Área de concentração: Conhecimento e
Inclusão Social

Orientador: Prof. Dr. Natalino Neves da
Silva

Coorientadora: Profa. Dra. Nilma Lino
Gomes

Belo Horizonte

2024

S237p
T

Santos, Marcone Loiola dos, 1994-

Poéticas das corporeidades negras [manuscrito] : criatividadees educativas que tramam o (com)viver do bloco afro Angola Janga / Marcone Loiola dos Santos. -- Belo Horizonte, 2024.

234 f. : enc., il., color.

Dissertação -- (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação.

Orientador: Natalino Neves da Silva.

Coorientadora: Nilma Lino Gomes.

Bibliografia: f. 220-232.

Anexos: f. 233-234.

1. Brasil -- [Lei n. 10.639, de 09 de janeiro de 2003] -- Teses. 2. Angola Janga (Bloco carnavalesco) -- Teses. 3. Educação -- Teses. 4. Educação -- Relações étnicas -- Teses. 5. Negros -- Educação -- Teses. 6. Negros -- Cultura -- Teses. 7. Carnaval -- Belo Horizonte (MG) -- Teses. 8. Blocos carnavalescos -- Belo Horizonte (MG) -- Teses. 9. Educação popular -- Teses. 10. Cultura afro-brasileira -- Aspectos educacionais -- Teses. 11. Belo Horizonte (MG) -- Educação -- Teses.

I. Título. II. Silva, Natalino Neves da. III. Gomes, Nilma Lino, 1964-.
IV. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação.

CDD- 394.25

Catálogo da fonte: Biblioteca da FaE/UFMG (Setor de referência)

Bibliotecário: Ivanir Fernandes Leandro CRB: MG-002576/O



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ATA

DEFESA DA DISSERTAÇÃO DO ALUNO MARCONE LOIOLA DOS SANTOS

Realizou-se, no dia 28 de agosto de 2024, às 14:00 horas, na sala de Teleconferências da Faculdade de Educação, da Universidade Federal de Minas Gerais, a 1553ª defesa de dissertação, intitulada *Poéticas das corporeidades negras: criatividade educativas que tramam o (com)viver do bloco afro Angola Janga*, apresentada por MARCONE LOIOLA DOS SANTOS, número de registro 2022652260, graduado no curso de CIÊNCIAS BIOLÓGICAS, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em EDUCAÇÃO - CONHECIMENTO E INCLUSÃO SOCIAL, à seguinte Comissão Examinadora: Prof(a). Natalino Neves da Silva - Orientador (UFMG), Prof(a). Nilma Lino Gomes – Coorientadora (UFMG), Prof(a). Emmanuel Duarte Almada (UEMG), Prof(a). Shirley Aparecida de Miranda (UFMG).

A comissão considerou a dissertação: Aprovada. Sendo destacada a excelência do trabalho, a consistência teórico-metodológica, a originalidade da abordagem. Ressaltou ainda a primorosa elaboração estética. A banca indica a publicação do trabalho.

Finalizados os trabalhos, lavrei a presente ata que, lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos membros da Comissão.

Belo Horizonte, 28 de agosto de 2024.

Prof(a). Natalino Neves da Silva (Doutor)

Prof(a). Nilma Lino Gomes (Doutora)

Prof(a). Emmanuel Duarte Almada (Doutor)

Prof(a). Shirley Aparecida de Miranda (Doutora)



Documento assinado eletronicamente por **Natalino Neves da Silva, Professor do Magistério Superior**, em 30/08/2024, às 15:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Shirley Aparecida de Miranda, Coordenador(a)**, em 30/08/2024, às 16:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Nilma Lino Gomes, Usuária Externa**, em 30/08/2024, às 22:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Emmanuel Duarte Almada, Usuário Externo**, em 31/08/2024, às 10:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3507524** e o código CRC **EDBFDDA7**.

Dedico este trabalho ao meu pai, Antônio, e à minha mãe, Maria Lourdes, que sob muito Sol, desde os sertões dos Gerais, abriram as veredas que me fizeram chegar até aqui, na sombra e fazendo festa, sem jamais esquecer da luta.

AGRADECIMENTOS

Para agradecer, eu quero falar de sonhos.

Por isso, agradeço à ancestralidade, que na profundidade do mistério tem me ensinado que estar vivo é se manter disponível para se tornar aquilo que não se é, no desejo sempre incessante de ser mais.

Agradeço ao meu pai, Antônio Batista dos Santos, e à minha mãe, Maria Lourdes Loiola Santos, que, desde que nasci, lutam para fazer de mim o exercício de um sonho coletivo, possibilitando-me acessos à educação, nunca antes alcançados por eles e nem pelas tantas pessoas que me antecederam.

Honro o chão que me criou em alimentos materiais e simbólicos, conformando meu corpo físico e cultural. Aos Sertões Gerais, ao Norte de Minas, o meu muito obrigado. Agradeço ao Movimento Negro brasileiro, que desde a primeira pessoa negra africana escravizada, luta para que a emancipação dos corpos e das mentes se funde em radicalidades éticas e estéticas na construção de mundos vivos e possíveis. Obrigado por me sonhar como gente e em coletividade!

Agradeço ao Angola Janga que me possibilitou sonhar e realizar outros sentires, fazeres e pensares desde a afetividade da festa. Esta dissertação é resultado destas transformações.

Agradeço ao Programa Ações Afirmativas na UFMG por transformar os sentidos do meu fazer acadêmico, sendo o primeiro espaço em que me percebi sonhado e sonhando coletivamente dentro da universidade.

Agradeço ao Prof. Dr. Natalino Neves da Silva, meu ori-entador, por me ensinar, na prática da (com)vivência, que competência acadêmica pode, e deve, perfazer-se em generosidade, carinho, respeito e engajamento político explícito.

Agradeço à Profa. Emérita e Titular Nilma Lino Gomes, minha co-ori-entadora, por me ensinar desde muito antes de conhecê-la pessoalmente e, também na prática da (com)vivência, fomentar em mim a consciência de que estar na universidade é um direito e que devo usufruí-lo da melhor maneira possível, honrando as lutas coletivas históricas da população negra e abrindo caminhos para as pessoas que estão por vir.

Agradeço a todas as pessoas docentes da linha de pesquisa Educação, Cultura, Movimentos Sociais e Ações Coletivas, da Faculdade de Educação da UFMG, por me (re)educarem academicamente, no respeito à minha humanidade crítica, criativa e política neste processo do mestrado.

Agradeço a todas as pessoas negras colegas de Pós-Graduação que, durante a (com)vivência nas aulas, conformamos um aquilombamento epistêmico e afetivo que muito reverberou neste trabalho e em minha subjetividade.

Agradeço às minhas amigas Roberta Faria, Priscila Freitas e Denise Cruz que, no movimento de tantas confluências, afloraram ainda mais minhas sensibilidades para as nuances da vida, tornando o ser adulto algo mais encantado.

Agradeço ao meu amigo Yano Fernandes pelo carinho e atenção presentes em nossos encontros e pelo trabalho de construção das capas desta dissertação que valorizou, e muito, o material escrito apresentado com as estéticas imagéticas.

Agradeço Eros Miranda, pela cuidadosa e sensível revisão deste texto, ao exercer a atenção ao rigor ortográfico sem perder as dimensões poéticas e estilísticas desta dissertação.

Às brasilidades, às festas populares, o meu obrigado por criarem assentamentos vivos neste país, possibilitando o rebrotar da vida em meio ao horror promovido pelo Brasil.

Ao Carnaval, esse pluriverso feérico que me permite abrir as portas do imaginário, obrigado por ser o laboratório da minha existência, a minha real fantasia.

(...) ¹

*Invocando estas leis
imploro-te Exu²
plantares na minha boca
o teu axé verbal
restituindo-me a língua
que era minha e me roubaram
sobre Exu teu hálito
no fundo da minha garganta
lá onde brota o botão da voz
para que o botão desabroche
se abrindo na flor
do meu falar antigo
por tua força devolvido
monta-me no axé
das palavras prenhas
do teu fundamento dinâmico
e cavalgarei o infinito
sobrenatural do Orum
percorrerei as distâncias do nosso
Aiyê feito de terra incerta e perigosa
(...)*

Exu

*tu que és o senhor dos caminhos
da libertação do teu povo
sabes daqueles que empunharam
teus ferros em brasa
contra a injustiça e a opressão
Zumbi Luiza Mahin Luiz Gama
Cosme Isidoro João Cândido
sabes que em cada coração de negro
há um quilombo pulsando
em cada barraco
outro palmares crepita
os fogos de Xangô
iluminando nossa luta atual
e passada*

Ofereço-te Exu

*o ebó das minhas palavras
neste padê que te consagra
não eu
porém os meus e teus
irmãos e irmãs
em Olorum
nosso Pai
que está
No Orum*

Laroiê!

¹ Poema Padê de Exu Libertador, de Abdias Nascimento

² Ouvir as músicas *Polifonia dos Tambores*, Faixa 01, e *Legba*, Faixa 02, da playlist *Sonoras Sabenças*, compostas e interpretadas por Mateus Aleluia, no álbum *Afrocanto das Nações* (2021). [Álbum digital]. Disponível em: Spotify.

/

A leitura desta dissertação conta com a *playlist* Sonoras Sabenças, elegendo as músicas como extensões do texto escrito. Mais adiante, contextualizo melhor tal ferramenta músico-literária. Neste momento, a intenção é apenas apresentar o QR code que dá acesso à *playlist*, pois as músicas aparecem logo nas primeiras partes do estudo.³



³ Para garantir melhor acesso à *playlist*, segue o link que, assim como o QR code, encaminha para a sequência musical: <https://open.spotify.com/playlist/6MayIPniGtSuD0yV7wi47R?si=ecc226ff2d5247b3>.

RESUMO

Como o Angola Janga, enquanto sujeito coletivo, constrói corporeidades negras desde o com(viver) na cultura afro-brasileira criada-reatrada no cotidiano das ações que acontecem no território da capital mineira? É esta a pergunta que a presente pesquisa se encarrega de responder. Herdeiro dos movimentos culturais afrodiaspóricos que elegeram a festa como arquivo de memórias e arma de luta contra o racismo, o bloco afro Angola Janga, no contemporâneo Carnaval de Belo Horizonte (BH), emerge com objetivos pautados no reconhecimento e na valorização das histórias e culturas africanas e afro-brasileiras, com ações pautadas na afirmação dos direitos vinculados à cultura, à memória, à cidadania e à educação das pessoas negras belo-horizontinas. Lançando mão de uma abordagem qualitativa, tendo a etnopesquisa crítica como base metodológica de criatividade do fazer acadêmico, essa pesquisa aconteceu na radicalização da categoria experiência, desde o corpo, elegendo o corpo negro do pesquisador como artifício de compreensão do corpo social e coletivo do bloco afro em questão. Através da observação participante no cotidiano dos ensaios e no cortejo de Carnaval, no biênio 2022-2023, juntamente com entrevistas narrativas realizadas com cinco engajadas pessoas integrantes do bloco, o objetivo geral desta dissertação visa compreender o Angola Janga como um corpo coletivo que é composto pelo (com)viver cotidiano das pessoas integrantes em experiências intersubjetivas que constituem corporeidades negras afrodiaspóricas na capital mineira. Para tanto, na necessidade de fazer do material escrito um elemento inerente ao contexto investigado, sem destacar os conteúdos analisados dos corpos que os mobilizam, a Metodologia Literária do Semeiar é elaborada e apresentada, na tessitura de uma lírica acadêmica que articula de modo dialógico diferentes linguagens escritas, visuais e sonoras. A partir disso, emerge compreensões que elegem as corporeidades negras como a força motriz, matriz, viva, criativa e dinâmica da agremiação afrocarnavalesca. Nesse sentido, o corpo social do Angola Janga era a extensão de cada corpo individual que nele se integrava, numa trama de diversas linguagens poéticas/festivo-políticas. Era um corpo coletivo pontilhado por singularidades; um corpo espectral que na vibração das criatividades internas e relacionais, irradiava-se para a cidade e também se debruçava sobre si mesmo. Desse modo, educou e reeducou a si próprio, o Carnaval e a cidade, apresentando outras experiências possíveis em meio à cartografia monológica do planejamento urbano afrancesado da capital das Minas. Com isso, os modos de construção da festa que eram agenciados no bloco transgrediram as estruturas coloniais do sentir-fazer-pensar, anunciando, valorizando e credibilizando existências e práticas historicamente subalternizadas, conformando um modo de Educação Popular Negra plasmado numa expressão contemporânea do Movimento Negro. Contudo, diante do recrudescimento das investidas capitalistas no Carnaval de BH, o Angola Janga se vê num contexto de tensão entre a regulação burocrática e capitalista do mercado cultural e a emancipação afrodiaspórica proposta nos objetivos e ações iniciais que marcaram a identidade da própria agremiação. Tal tensão atravessou as dinâmicas internas do grupo, evidenciando que mudanças podem acontecer daqui para frente, contando ou não com uma autorreflexão coletiva na busca de uma possível negociação que, de fato, preza pela emancipação criativa das corporeidades negras em meio às exigências que se impõem a partir da perspectiva de cultura enquanto um produto de mercado.

Palavras-chave: Afromineiridade; Carnaval de Belo Horizonte; Educação Popular Negra; Lei 10.639/03.

RESUMEN

¿Cómo Angola Janga, como sujeto colectivo, construye corporeidades negras al vivir la cultura afrobrasileña creada-recreada en las acciones cotidianas que ocurren en el territorio de la capital de Minas Gerais? Ésta es la pregunta que esta investigación pretende responder. Heredero de los movimientos culturales afrodiaspóricos que eligieron la fiesta como archivo de memorias y arma de lucha contra el racismo, el bloque afro Angola Janga, en el contemporáneo Carnaval de Belo Horizonte (BH), surge con objetivos basados en el reconocimiento y valorización de historias y culturas de mujeres africanas y afrobrasileñas, con acciones basadas en la afirmación de derechos vinculados a la cultura, la memoria, la ciudadanía y la educación de los negros de Belo Horizonte. Con un enfoque cualitativo, con la etnoinvestigación crítica como base metodológica para la creatividad del trabajo académico, esta investigación se desarrolló en la radicalización de la categoría experiencia, desde el cuerpo, eligiendo el cuerpo negro del investigador como artificio de comprensión de lo social y órgano colectivo del bloque afro en cuestión. A través de la observación participante en los ensayos diarios y la procesión de Carnaval, en el bienio 2022-2023, junto con entrevistas narrativas realizadas a cinco personas comprometidas del bloque, el objetivo general de esta disertación apunta a comprender Angola Janga como un cuerpo colectivo que se compone para el (com)vivir diario de personas involucradas en experiencias intersubjetivas que constituyen corporeidades afrodiaspóricas negras en la capital de Minas Gerais. Para ello, en la necesidad de hacer del material escrito un elemento inherente al contexto investigado, sin resaltar los contenidos analizados de los cuerpos que los movilizan, se elabora y presenta la Metodología Literaria Semeiar, en el tejido de una lírico-académica que articula de manera dialógica diferentes lenguajes escritos, visuales y sonoros. De ahí emergen entendimientos que eligen la corporalidad negra como fuerza impulsora, matricial, viva, creativa y dinámica de la asociación Afrocarnaval. En este sentido, el cuerpo social de Angola Janga fue la extensión de cada cuerpo individual que se integraba en él, en una red de diferentes lenguajes poético/festivo-políticos. Era un cuerpo colectivo salpicado de singularidades; un cuerpo espectral que, en la vibración de la creatividad interna y relacional, irradiaba hacia la ciudad y también se miraba a sí misma. De esta manera, se educó y reeducó a sí mismo, al Carnaval y a la ciudad, presentando otras experiencias posibles en medio de la cartografía monológica del urbanismo afrancesado de BH. Con esto, las formas de construcción de partido que se organizaron en el bloque transgredieron las estructuras coloniales de sentir-pensar, anunciando, valorando y dando credibilidad a existencias y prácticas históricamente subalternizadas, conformando un modo de Educación Popular Negra plasmado en una educación contemporánea. expresión del Movimiento Negro. Sin embargo, ante el resurgimiento de los ataques capitalistas al Carnaval en BH, Angola Janga se encuentra en un contexto de tensión entre la regulación burocrática y capitalista del mercado cultural y la emancipación afrodiaspórica propuesta en los objetivos y acciones iniciales que marcaron la identidad de el propio bloque. Tal tensión permeó la dinámica interna del grupo, mostrando que los cambios pueden ocurrir a partir de ahora, se apoyen o no en la autorreflexión colectiva en la búsqueda de una posible negociación que, de hecho, valore la emancipación creativa de los cuerpos negros. en medio de las exigencias que se imponen desde la perspectiva de la cultura como producto de mercado.

Palabras clave: Afromineiridad; Carnaval de Belo Horizonte; Educación Popular Negra; Ley 10.639/03.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 - Pesquisador durante os ensaios do Angola Janga, Janeiro de 2023	45
Tabela 01 - Pessoas entrevistadas na pesquisa e suas diversidades	48
Figura 02 - Pesquisador e outra integrante do Angola Janga se abraçam, 2023	57
Figura 03 - Manifestação na Praça da Estação, Carnaval 2018	88
Figura 04 - Porta-estandarte do Angola Janga, Carnaval 2020	104
Figura 05 - Bateria e corpo de baile no ensaio do Angola Janga, 2019	106
Figura 06 - Mulheres tocando Xequerê na bateria do Angola Janga, 2018	108
Figura 07 - Capoeiristas no cortejo do Angola Janga, Carnaval 2020	109
Figura 08 - Público do Angola Janga, no centro de Belo Horizonte, 2019	113
Figura 09 - Integrante da bateria no ensaio do Angola Janga, 2016	117
Figura 10 - Integrantes do corpo de baile no cortejo do Carnaval 2020	118
Figura 11 - Integrante da bateria no ensaio do Angola Janga, 2019	121
Figura 12 - Integrante no ensaio do Angola Janga, 2019	121
Figura 13 - Integrante no ensaio do Angola Janga, 2019	122
Figura 14 - Integrante do naipe de Xequerê no ensaio do Angola Janga, 2019	126
Figura 15 - Integrante do corpo de baile dançando o Agueré, 2019	128
Figura 16 - Integrante do naipe de timbal no ensaio do Angola Janga, 2018	130
Figura 17 - Naipe de Xequerê no ensaio do Angola Janga, 2019	131
Figura 18 - Corpo de baile e bateria no cortejo do Angola Janga, Carnaval 2020	138
Figura 19 - Momento de feitura das grafias faciais, Carnaval 2020	143
Figura 20 - Performance e grafia serpente, corpo de baile, Carnaval 2023	144
Figura 21 - Bateria do Angola Janga no cortejo do Carnaval 2020	146
Figura 22 - Rainha do bloco e integrante do corpo de baile, Carnaval 2019	153
Figura 23 - Mapa da segregação racial: regionais de Belo Horizonte	161
Figura 24 - Peça de divulgação do Carnaval da Quebrada, Carnaval 2024	166
Figura 25 - Integrantes durante ensaio do Angola Janga, 2019	173

LISTA DE ABREVIATURAS E DE SIGLAS

ABAFRO	Associação de Blocos Afro de Minas Gerais
BA	Bahia
BH	Belo Horizonte
BHTrans	Empresa de Transportes e Trânsito de Belo Horizonte
Belotur	Empresa Municipal de Turismo de Belo Horizonte
CNE	Conselho Nacional de Educação
CEB	Câmara de Educação Básica
CRJ	Centro de Referência das Juventudes
DCNERER	Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana
ERER	Educação das Relações Étnico-Raciais
FIFA	Federação Internacional de Futebol Associação
GT	Grupo de Trabalho
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas
LDBEN	Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional
MG	Minas Gerais
MST	Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra
LGBTQIA+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Queer, Intersexos, Assexuais
PBH	Prefeitura de Belo Horizonte
PE	Pernambuco
SLU	Superintendência de Limpeza Urbana
TCLE	Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

SUMÁRIO

Ebó para a ancestralidade	13
Capítulo 01: O corpo carnavalizado como propulsor crítico e criativo de pesquisa	23
1.1 . “O Carnaval quem é que faz?A festa como arquivo e arma	24
1.2 “De dentro pra fora, de fora pra dentro”- Metodologia interpretativa da pesquisa	38
1.3 “Não jogue fora as sementes, guarde pra mim, por favor!”- Metáfora estética e metodologia literária da pesquisa	58
1.3.1 A Metodologia Literária do Semear	61
Capítulo 02: Riscando as encruzilhadas que revelam as enegrecidas Minas	67
2.1 Um horizonte vislumbrado pela lente colonial - A construção da nova capital mineira sob o reforço dos pilares colonialistas	71
2.2 O Carnaval como disputas de cidade, de mundos e de conhecimentos - Entre corsos, clubes, cordões, escolas de samba e blocos	75
2.2.1 Os Carnavais na capital mineira do século XX	76
2.2.2 O reflorescer do Carnaval na capital mineira contemporânea	82
2.2.3 Criatividade carnavalesca e valorização étnico-racial: uma tensão	95
2.2.4 As afromineiridades grafadas pelos tambores de Minas	98
Capítulo 03: Entre ensaios e cortejo	101
3.1 “Angola Janga, bloco afro em solo mineiro”	104
3.2 Corporeidades, beleza e afetos	114
3.3 Corporeidades, regência e ritmo	123
3.4 Corporeidades, dança e voz	137
3.5 Corporeidades, rua, grafias e culminância	141
3.6 Corporeidades, rua, imprevisibilidades e ambivalências	145
3.7 Corporeidades, Carnaval e Educação Popular Negra	154
Capítulo 04: Corporeidades que (re)inventam sentidos	157
4.1 “Eu acho que me deu outra dimensão sobre a territorialidade do espaço mesmo de Belo Horizonte, né?” A reinvenção dos sentidos de cidade	160
4.2 “O Angola é muita gente.” O sentido do fazer e do existir coletivo	167
4.3 “O Angola Janga deixou de ser bloco no ano seguinte que saiu, quando a gente entende como fazer quilombo, quando aquilombar...” O sentido de aquilombamento	171
4.4 “O Angola Janga era mais do que um bloco de Carnaval, mas em todas as ações onde a gente trabalhava junto, onde cada um fazia um pouco.” O sentido de aquilombamento posto em questionamento	180
4.5 “Tudo isso eu aprendi com o Angola Janga. Então, ampliar o olhar é a primeira coisa, e acessar outros lugares. Foi isso que eu aprendi.” Os sentidos emancipatórios multiplicadores de ações	194
A carnavalização dos corpos como caminho para a radicalização da vida	201
Referências	220
Anexos	233

Ebó para a ancestralidade

*Peço licença para pisar
nesse chão devagarinho*

Foto: Cadu Passos



“Hoje eu estou dizendo que nós precisamos alimentar as nossas ancestralidades, alimentar as nossas trajetórias, e alimentar as nossas trajetórias é falar bem delas.”

Antônio Bispo dos Santos (Nego Bispo)⁴

Para abrir os caminhos⁵, no chacoalhar do meu Xequerê⁶, peço agô⁷ aos meus antigos, aos que virão e aos de agora, em demonstração de respeito às ancestralidades e memórias aqui envolvidas; todas essas que atravessam minha corporeidade negra e LGBTQIA+ e que, na ginga, permanecem traçando verdadeiras artes coletivas na afirmação de vidas, lutas, conhecimentos e persistências históricas na diáspora africana. Peço agô a cada folha, a cada gota de água doce que deságua nos oceanos, a toda raiz, a tudo que canta livre no ar, dentro do mato e nas profundezas do mar. Tudo que em amálgama, forma pedrinhas miudinhas de Aruanda⁸, como eu e como você que me acompanha nesta leitura.

Com os caminhos abertos, reverencio o chão e as gentes que me criaram, sustentaram e educaram os meus pés nos seus primeiros passos, minha língua em suas primeiras palavras e que continuam a sustentar minha carne em sentidos, memórias e saberes: viva o Norte de Minas! Viva os Gerais!

Sou filho do encontro de duas famílias rurais, naturais da região de Salinas: um pedaço da bacia do Rio Jequitinhonha no Norte de Minas Gerais. Meu pai, Antônio Batista dos Santos (também conhecido como Seu Antônio Preto), homem negro, riscou o traçado da sua vida, até os 25 anos, com a lâmina da enxada revirando o solo do semiárido norte-mineiro. Fugindo da miséria, foi o primeiro da família a sair de casa. Fez a mala, deixou-a escondida debaixo de uma bananeira e, em uma madrugada de 1975, saiu em direção à capital paulistana, atraído pela promessa de emprego e melhoria de vida na época. Então, com a coragem que lhe move, chegou a São Paulo e logo começou sua carreira como metalúrgico, onde, a ferro e fogo, moldou outra história para si e para os seus, não menos árdua, mas que o levou à sua aposentadoria e às condições básicas de dignidade.

Já minha mãe, Maria Lourdes Loiola Santos (mais conhecida como Lóia), mulher branca, da lida na cozinha preparando comida para os camaradas que ajudavam seu pai, meu avô, nos roçados, foi para a sala de aula. Fez o magistério e construiu uma trajetória como

⁴ NETO; SILVA; LOWANDE, 2023, p. 20.

⁵ Ouvir a música *Alguém me Avisou*, faixa 03 da playlist Sonoras Sabenças, composta e interpretada por Dona Yvonne Lara, no álbum Sorriso Negro (1981).

⁶ Instrumento musical de percussão criado na África, que consiste de uma cabaça seca cortada em uma das extremidades e envolta por uma rede de contas. O Xequerê é o instrumento que eu tocava na bateria do Angola Janga.

⁷ No Iorubá, pedido de licença para movimentos de entrada, saída, passagem, etc.

⁸ Menção ao ponto “Pedrinha Miudinha”, entoado nos Candomblés do Brasil.

professora alfabetizadora rural, em vários territórios na região. Riscou parte da sua vida com giz em lousa, aprendendo, ensinando e preparando merenda para as crianças, suas alunas. Após o casamento com meu pai, também foi educadora em escolas urbanas públicas de São Paulo, além de também ser costureira e bordadeira. Foi ela, inclusive, que me alfabetizou antes mesmo de eu adentrar na pré-escola. Logo, a educação me é útero.

Sou o único filho desta encruzilhada do riscado da enxada no chão, da forja do ferro com o traçado do giz e linhas em bordado; oriundo da classe trabalhadora e de todos os conflitos que constituem as relações inter-raciais familiares e sociais nesse país. Também sou a continuidade de Deoclides Policiano dos Santos, meu bisavô paterno que, segundo meu pai, era o chefe das Folias de Reis no Boqueirão (região rural de Salinas). “Sem ele não havia festa”, disse meu pai certa vez; de Santa Inácia de Jesus, minha avó paterna, que era detentora dos conhecimentos e encantos das ervas, benzimentos, rezas, patuás e da feitura de cerâmicas; de Ildeu Loiola Sarmento, avô materno, trabalhador rural, sanfoneiro, forrozeiro e feirante; de Maria Pereira Loiola Sarmento, avó materna, trabalhadora rural e devota do Rosário. Acho importante anunciar quem veio antes de mim, pois essas e outras presenças deságuam em meu corpo, inaugurando a minha existência como reverberação de várias outras vidas. Honro tudo isso no caminhar com meus próprios pés. Honro os direitos que hoje posso usufruir como legado desses que não puderam, mas que lutaram para que eu estivesse aqui.

Portanto, apesar de ter nascido em terras paulistas, foi no sertão do Norte de Minas onde aprendi a ser gente e parte integrante do mundo em cima dos paus-de-arara e salgando minha pele com a poeira da região de transição entre os biomas Caatinga e Cerrado. Percebo que há muito desse lugar em todos os meus caminhos, inclusive naqueles que me levam até esta pesquisa. Do sertão parto para ser-tão, para “ser mais” (Freire, 2020). Do Norte de Minas ao Sul do pensamento.

O sertão está em toda parte (...)
Sertão é onde o pensamento da gente
se forma mais forte que o poder do lugar
sertão é dentro da gente.⁹

Costumo dizer que em Salinas aprendi a ser biólogo de forma orgânica, antes mesmo de entrar na universidade. Ali me constitui em (com)viveres que fizeram ter a consciência de que eu, cultura e natureza somos amálgama. Aprendi ecologia sendo a própria. Nunca percebi o outro da terra. A natureza me atravessa e me é sagrada. As aprendizagens das práticas rurais

⁹ GUIMARÃES ROSA, João. Grande Sertão: Veredas. São Paulo, Companhia das Letras, 2019.

presentes em minha família, de determinadas maneiras, foram-me passadas, principalmente no conhecimento de que a terra alimenta, fornece o barro para construção de casa, abrigo, panela e moringa, faz germinar a folha que cura e benze e, por isso, ela é direito e necessidade para existência. Entre quintais repletos de pés de boldo, babosa, capim-santo, mastruz, alecrim, mangueiras e pés de acerola; nos contrastes de cores e texturas de folhas e frutos; com galinhas, porcos, cachorros, bois, vacas, cavalos, besouros e embebido na atmosfera do cheiro do arroz com pequi e o aconchegante barulho da chuva nas telhas de barro, desde muito pequeno, percebo-me parte integrante do cosmos. Esses quintais eram maiores que o mundo para aquela minha criança.¹⁰

Dentro de mim, ainda consigo escutar os sons desse cosmos do sertão. A maior parte da minha vivência em Salinas aconteceu no bairro Vila Aparecida, popularmente conhecido como Morro do Capim. Região periférica da cidade, com população negra massivamente presente, o Morro foi para mim um grande megafone para a musicalidade de várias regiões do país, principalmente para os ritmos afro-baianos. Lembro-me de, aos finais de semana, logo cedo, ser acordado pelos altos sons dos vizinhos tocando pagode baiano, axé, swingueira, brega, forró, calypso, rap, etc. Nas ruas e escolas, meninos e meninas se organizavam em grupos para aprender as coreografias das músicas mais bombadas do verão ou para praticar percussão. As ruas recortadas em trechos de terra, asfalto, pedra e paralelepípedos eram vivas. O Morro pulsava nas caixas de som. Essas sonoridades me inseriram no universo musical que escuto até hoje, deram-me o ritmo do movimento que chacoalha meu Xequerê nas ruas de Belo Horizonte (BH)¹¹ atualmente, durante o Carnaval .

Também consigo sentir a vertigem causada pela mistura do vozerio do povo, das músicas que vinham das barracas de CDs e DVDs piratas, das cores e cheiros dos temperos, pequis, cafés torrados, cachaças, corantes naturais, ervas e mudas de plantas, das estampas das saias e panos de cabeça, os chapéus de couro e bonés, leitões e galinhas caipira e, claro, dos muitos e muitos sorrisos disparados pelos diversos afetos e encontros que o Mercado Municipal de Salinas reúne. Ali, pessoas agricultoras familiares de toda a região se encontram para as mais diversas trocas. Nesse meio, aprendi sobre a abundância de uma terra que transborda em alimentos materiais e simbólicos para o viver.

As noites quentes de Janeiro eram ainda mais especiais, não só pelo cheiro doce da

¹⁰ Menção ao título da antologia “Meu Quintal é Maior do Que o Mundo” (2015) de Manoel de Barros.

¹¹ Nesta pesquisa, optei por dois diferentes modos de me referir à capital do estado de Minas Gerais. O primeiro, Belo Horizonte, escrita por extenso, ocorre em situações onde a cidade aparece com a sua face histórica, planejada, calcada nos sentidos utilitaristas e moderno-capitalistas, assim como idealizada pela mineiridade. Já no segundo, “BH” aparece, principalmente, em situações onde a cidade emerge enquanto espaço apropriado pelos corpos, reinventado pelas dinâmicas culturais, afetivas e festivas: uma cidade percebida pela memória, pela pessoalidade e pela constante criação de intimidade com as ruas, calçadas, avenidas, becos e vielas.

Dama-da-noite que exalava e envolvia tudo e todas/os que o sentiam, mas porque o barulho do triângulo, zabumba, sanfona e violão anunciavam, mesmo ainda distante, a chegada do Boi-de-Janeiro. Essa manifestação cultural é oriunda da ritualização de mitos que envolvem saberes negros e indígenas, fazendo boi dançar e gente se encantar. E ali eu me encantava, perdia-me na multidão que formava ao redor dos músicos e do boi que era animado por uma pessoa que vestia e movimentava a alegoria cintilante. Longe dos perigos dos grandes centros urbanos, meus pais me deixavam seguir o cortejo até o fim com as demais crianças e adultos. Eu amava! Ali, criança, descalço, arrebetando os dedos no asfalto acompanhando o bailado do boi, eu já aprendia o poder da cultura popular e tradicional manifestada em festejos nas ruas desde, com e para a população. O Boi-de-Janeiro canta: “esse povo guerreiro não desanima, escreve história e ainda ensina”. Ensina mesmo, e eu sou prova viva dessa educação.

Também em Janeiro, acontecia a Micareta de Salinas, um Carnaval fora de época com grandes trios elétricos que arrastavam multidões no centro da cidade. Quando criança, durante os três dias de festa, dormia ouvindo o som das bandas baianas que tocavam e que tomava conta de toda a cidade. Ficava extremamente curioso para conhecer como tudo aquilo funcionava. Em 2008, com 14 anos, conheci tal folia. Recordo-me, até hoje, da sensação de ouvir de perto, pela primeira vez, uma grande percussão ao vivo, ecoando em um trio elétrico com as pessoas dançando por todos os lados. Fiquei em êxtase com tudo aquilo! Desde então, o universo do Carnaval passou a me chamar muita atenção durante todo o ano. Passei a pesquisar mais sobre as bandas, blocos, artistas e letras musicais. Mergulhei na história e no denso repertório do Carnaval de Salvador. Foi aí que tive meu primeiro contato mais íntimo com os blocos afros, especialmente o Olodum, suas musicalidades e pedagogias. Um encontro que vem se intensificando e modificando-me na espiral do tempo. A palavra-tambor e a sílaba-batucada dos blocos afros foram o despertar inicial para a minha consciência negra.

Contudo, caminhar nessas encruzilhadas é também me defrontar com o precário, com as marcas das violências e com as contradições. Mesmo que a minha família paterna seja negra, com histórico de práticas afro-brasileiras tradicionais, não há esse reconhecimento crítico e afirmativo por parte dessas pessoas. Nesse caso, observo que a migração do Norte de Minas para São Paulo foi acompanhada de uma ruptura cultural muito grande por vários desses parentes, principalmente em relação às práticas tradicionais que são demonizadas pelo viés do racismo religioso. Percebo que a associação de tais práticas com os antigos contextos de miséria somada ao contato com o fundamentalismo cristão em terras paulistas, foram os motivadores desse distanciamento. Assim, mesmo com ambas as famílias e demais pessoas

sempre destacando a minha cor e corporeidade negra, reconhecer-me e afirmar-me negro desde o resgate das práticas ancestrais abandonadas pelos meus parentes paternos e no conhecimento de outras mais, também frente ao racismo presente na branquitude que compõe minha família materna, foi e tem sido um processo (in)tenso. Quando isso se soma à minha homossexualidade, tudo se adensa ainda mais.

Nesse cenário de tantas perdas e alienações, reconheço a minha sorte de ter um pai e uma mãe que fizeram questão de me educar, o máximo que puderam, no berço dos valores e sotaques do sertão. De processos em processos, estou aqui! Escolhi me apresentar assim, pois, desse modo, não apareço como um indivíduo totalitário, sozinho na sua existência, fechado em si mesmo. Pelo contrário, mostrar-me através das faces da ancestralidade me dispõe para o reconhecimento daquilo que me formou desde muito antes do meu nascimento. Tenho em mim mais de muitos e muitas. Se concebo essa pesquisa como um ato de roçar, de semear, só o faço porque também sou terra semeada, sou terra que povoa¹². Piso nesse chão devagarinho, mas na intenção de deixar meus rastros. “Afim, minha presença no mundo não é a de quem a ele se adapta mas a de quem nele se insere. É a posição de quem luta para não ser apenas objeto, mas sujeito também da história” (Freire, 2020, p.53). Acolho as ambiguidades que me compõem para me movimentar nas encruzilhadas rumo à abundância!

Aqui, assumo o risco de experimentar palavras novas e antigas com a coragem de pesquisar vivendo com as complexidades do meu corpo temperado por uma terra e marcado pelos seus seres vivos, bailando com as ambiguidades e incompletudes que são inerentes à minha existência.

Eu sou fruta do Norte
No curral, sou boi de corte
Sou água de enxurrada, pau preto no pé da serra¹³

Seguindo essa vereda, a presente dissertação deseja se lançar nas encruzilhadas dos saberes afrodiaspóricos, na afirmação das vidas negras¹⁴ em sua diversidade e fruição em processos educacionais autotransformativos que reivindicam, nos caminhos aqui cruzados, outro senso ético, estético, político, poético e emocional. Exu, como dono dessa encruzilhada, é o princípio dinâmico que atravessa todos os acontecimentos e coisas, a protomatéria da existência de todos os seres e forças cósmicas que movimenta tudo o que existe, existiu e

¹² Ouvir a música *Povoada*, faixa 04 da *playlist* Sonoras Sabenças, composta e interpretada por Sued Nunes, no álbum *Travessia* (2021).

¹³ Ouvir a música *Desentoadado*, faixa 05 da *playlist* Sonoras Sabenças, composta por Charles Boavista e Tino Gomes; interpretada por “A Outra Banda da Lua”, no álbum de nome autointitulado (2020).

¹⁴ Entende-se por negro as pessoas que se autodeclararam pretas e pardas, segundo os critérios do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE).eran

existirá (RUFINO, 2019; 2021); aquele que mistura, balançando na mesma cabaça, o bem, o mal e todos os binarismos limitantes. Assim, a toada aqui é orí-entada¹⁵ por todas as presenças que fizeram do solo do Brasil terreiro e assentamento de coexistências e lutas.

Meu pai, quando encontrava um problema na roça, se deitava sobre a terra com o ouvido voltado para seu interior, para decidir o que usar, o que fazer, onde avançar, onde recuar. Como um médico à procura do coração.¹⁶

É disso que falo, desse roçado em forma de pesquisa que semeia nesse chão amefricano¹⁷ a aposta da educação como prática de liberdade, encantamento e criação de mundos responsáveis com a diversidade das vidas e conhecimentos. Nesse caminhar de aprendizagens, ouvir, sentir e alimentar-se do axé negro-africano plantado nestes territórios indígenas é o que orí-enta minhas ações e decisões do que fazer, onde avançar e em que instante recuar. Afinal, estamos em um campo de batalha, e não há batalha sem mandinga.

Compreendo que a educação não se faz em experiências fragmentadas por tempos recortados pela linearidade. No espiralar do viver cotidiano em escolas, universidades, mercados, favelas, ruas, sertões, aldeias, quilombos, matas e campinas, nas manhãs, tardes e noites, acordados ou nos sonhos, a educação acontece. Desta maneira, o saber ocasionado desta pesquisa, intenta ser um acontecimento, um encontro ainda que pequeno com cada pessoa leitora. Desejo imensamente que seja, pois tudo isso não é e jamais se dará em uma construção solitária. Sou um corpo, duas mãos que escrevem, entretanto são muitas outras corporeidades e mãos que tecem essa trama de conhecimentos e sentires. Mãos que também são ouvidos, pés, vozes, hálito, lágrimas, afetos, sorrisos, ginga e tambores. Corporeidades que são vivências, educações, memórias e sonhos. Tudo isso, faz convergir neste estudo, uma aglutinação de presenças que formam um verdadeiro cortejo de Carnaval nas avenidas construídas pelas lutas antirracistas. Um projeto-bloco, um cortejo-dissertação, ideia-tambor.

Portanto, é do encontro entre ancestralidade e corpo que se faz a semente dessa dissertação. O corpo é prolongamento, movimento e metamorfose de vidas anteriores. Ou

¹⁵ Utilizo a noção de orí-entação a partir da palavra Orí, presente no vocábulo de origem africana, da língua iorubá, que significa cabeça. Nesse contexto, toma a dimensão do intelecto/conhecimento/pensamento que articula presente/passado/futuro, corpo e mente, carne e espírito, indivíduo e coletivo. Tal construção se realiza através do significado de Orí para as religiosidades de matrizes africanas.

¹⁶ VIEIRA JUNIOR, Itamar. Torto Arado. São Paulo, Todavia, 2019.

¹⁷ Termo oriundo do conceito “amefricanidade”, desenvolvido por Lélia Gonzalez (2020, p.127-138) no ensaio “A categoria político-cultural da amefricanidade”. Nele, Gonzalez tem como intuito destacar e afirmar a presença negra nas Américas (Sul, Central, Insular e Norte). Sendo assim, “para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria da amefricanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada” (...) (Gonzalez, 2020, p.135). No Brasil, em especial, com seus modelos iorubá, banto e ewe-fon (Gonzalez, 2020).

seja, o corpo é em si anterioridade, ancestralidade, uma ecologia de pertencimentos. Sabendo disso, falo dessa potência de realização que nos acompanha e encarna. Falamos de ancestralidade!

Stuart Hall anuncia que “todos nós escrevemos e falamos a partir de um lugar e de um tempo em particular, a partir de uma história e cultura que são específicas. Tudo o que dizemos é sempre “em contexto”, *i.e.*, *posicionado*” (Hall, 2006, p. 21-22). Desse modo, essa pesquisa se faz nos cruzos oriundos do reconhecimento da minha ancestralidade afrogeraizeira, da sua potencialização por meio do encantamento e aprendizagens que esse reconhecimento acarreta, dando engajamento e sentido corporificado, vivo, vivaz, erótico, amoroso, ético, político, coletivo e social às minhas ações, compromissos, reflexões, dizeres e escrita nos encontros com as afromineiridades. Assim, colocando-me de corpo inteiriço neste terreiro, acredito abrir maiores possibilidades de conexões, conversas e trocas das mais diversas. Dessa maneira, aqui também falamos de encantamento, posto que cria e recria desde uma ética que deseja afetar e ser afetada pelo Outro, partindo-se do reconhecimento dessa outridade como legítima na sua existência e, assim, dignifico a minha própria, no reconhecimento dos outros do eu mesmo, do interagir e compartilhar... Uma ética que se deseja encantada, pois se fundamenta na emoção, na alegria e amor de poder se fazer e refazer em corporeidades produtoras de outras formas de sentir-fazer-pensar, habitar.

O ponto está riscado, o canto entoado, a ancestralidade reconhecida e o encantamento potencializado. Tudo movimentando outros modos de educar, compartilhando a compreensão de que só se educa aprendendo, e que o ato de pesquisar é também um ato de educação, como nos diz Paulo Freire (1981): “fazendo pesquisa educo e estou me educando (...), pesquisar e educar se identificam em um permanente e dinâmico movimento”. É aí que se opera em mim mais uma transformação: de biólogo batuqueiro em educador. Em transformações, faço-me uma quimera. Nisso, compartilho dos dizeres de Mia Couto (2005):

A Biologia ensinou-me coisas fundamentais. Uma delas foi a humildade. Esta nossa ciência me ajudou a entender outras linguagens, a fala das árvores, a fala dos que não falam. A Biologia me serviu de ponte para outros saberes. Com ela entendi a vida como uma história, uma narrativa perpétua que se escreve não em letras, mas em vidas. A Biologia me alimentou a escrita literária como se fosse um desses velhos contadores não de histórias, mas de sabedorias.¹⁸

Escrevo, aprendo, educo, resisto, reexisto, conheço-me e desconheço, renasço e pesquiso porque sou um biólogo que atesta a nossa existência simbiótica em relações

¹⁸ COUTO, Mia. Pensatempos – Textos de Opinião. Portugal, Editorial Caminho, 2005.

intersubjetivas. Minha autotransformação em educador também se alimenta dessa vitalidade. Minha escrita pretende se fazer, portanto, em compreensões que nos direcionam para o meio do mato. O mesmo mato que fomos lançados por um processo civilizatório colonial em vias de dominação e morte, na cristalização dos seres pelo racismo (Rufino, 2019a). “Não sairemos do mato! (...) Não assumiremos o repertório dos senhores colonizadores para sermos aceitos de forma subordinada em seus mundos” (Rufino, 2019a, p.10). Entoemos o canto:

Você quer matar a mata
Mas a mata te mata seu escroto
Dentro da mata tem coco
No coco tem mironga de caboclo¹⁹

Assim sendo, inspirado nos dizeres de Ailton Krenak (2020)²⁰, muito distante de uma apreciação colonial entre civilizado e selvagem, pretendo me tornar um educador que se constrói e ensina a ser selvagem, pois “a expressão da vida é selvagem” (Krenak, 2020, p.01). Acredito que somente nos tornando selvagens, nos reinventaremos em educações que compreendem “a vida como uma história, uma narrativa perpétua que se escreve não em letras, mas em vidas.” Em aprendizagens que não apostam no desenvolvimento, mas no envolvimento que nos aproxima das faces do viver e suas múltiplas linguagens.

Não pretendo me delongar muito mais do que isso. Outros detalhes da minha trajetória aparecerão no semear da escrita da dissertação. O meu intuito com esse relato é, em especial, explicitar que minhas autotransformações enquanto gente, homem negro e gay, desde muito se deram e fazem-se em diversas encruzilhadas que brotam das terras do Norte de Minas regadas com a cultura popular negra. É desse chão e dessas gentes que brota minha ancestralidade. Nesse cenário, reconhecer-me como pesquisador nos estudos em Educação das Relações Étnico-raciais (ERER), no contexto do Carnaval, com enfoque em um bloco de rua afro, portanto, faz-se em processos contínuos desse sentir-fazer-pensar. É desse campo de imanência que parto e que volto. “Meu chão é o meu mundo!, e desde aí, enraizado, alço vôo para o universal” (Oliveira, 2005, p.329).

O bater de asas desse vôo é movido pelo desejo de me integralizar constantemente, em rodopios espiralares no tempo, indo ao encontro da minha meninice com a sua força e porosidade para o fluxo da vida, “movido pela curiosidade, pela brincadeira e pelo

¹⁹ Ouvir a música *Macumbeira*, faixa 06 da *playlist* Sonoras Sabenças, composta por Luiz Antônio Simas e interpretada pela cantora e atriz Jéssica Ellen, no álbum *Macumbeira* (2021).

²⁰ Referência elaborada a partir das conversas online de Ailton Krenak e Anna Dantes, nos dias 19 de novembro e 3 de dezembro de 2020, que foram transcritas e disponibilizadas em: <https://selvagemciclo.com.br/wp-content/uploads/2020/12/CADERNO12-AILTON.pdf>

descobrimento das coisas” (Rufino, 2021, p.58), em conhecimentos que se fazem a partir das múltiplas sensorialidades corporais em âmbitos coletivos. Assim, aprendo a partir desta pesquisa construindo um mundo meu, entretanto, um mundo cheio de outros mundos, com o querer se entrelaçar em outros roçados, em outros quintais. Nisso, ser negro se evidencia para mim não como um fato, mas enquanto uma construção afetiva, efetiva e política. “É uma ação formativa, implicada, onde o aprender/conhecer leva ao sentir(se), ser em devir” (Machado, 2014, p.20).

Firmar esse riscado na força da pemba instaura belezas, mas não é fácil. Não posso deixar de dizer que essa pesquisa me remete a uma maneira de sangrar²¹ e chorar. Mas é chorando que rego as folhas que alimentam a vida e, assim, refaço as nascentes ressequidas pela escassez da desesperança²². No perfurar de abscessos de silenciamentos, esquecimentos, emoções represadas, corpos sucumbidos, culturas e sociabilidades extintas, conhecimentos perdidos, ritos abandonados, encantados sem festa, línguas enterradas e afetos não cultivados, eu sangro. Mas esse sangrar é diferente. Não é oriundo do trabalho de morte contra nós, mas, sim, a consequência do contratrabalho que faz brotar dos grotões do solo da luta as nascentes que abrirão veredas vermelhas de potências de vidas e emancipações. Sangue que nutre o resgate da memória, banha e sacraliza a terra. Sangue que faz vibrar o meu corpo festivo e carnavalizado. Nascente de cura.

Neste sentido, para mim, cair no furdunço, carnavalizar, é entrar no campo de disputa de mundos pelo sensível, onde o corpo livre e desejante é a arma mais poderosa. É a renovação simbólica da vida, tão ofendida pelas forças conservadoras e fascistas. Em tempos de pandemias virais e autoritárias, de asfixias pulmonares e políticas, a festa se ergue para mim como o grande suspiro de emancipação e esperança. Compartilho a vivência de Gal Costa²³, que canta o Carnaval como seu “treino espiritual”. Para mim, tal treino também alimenta o conceitual e o crítico, promovendo na minha prática de pesquisa a capacidade de inaugurar novos ensejos.

Entrego esse ebó epistemológico²⁴ e memorial nas encruzilhadas transatlânticas
.Laroyê!

²¹ Menção à frase “Escrever é uma maneira de sangrar”, de Conceição Evaristo, do livro *Olhos D’água* (2016).

²² Menção à música *Carta de Amor*, faixa 07 da *playlist* Sonoras Sabenças, composta por Paulo César Pinheiro, e interpretada pela cantora Maria Bethânia, no álbum *Oásis de Bethânia* (2012).

²³ Ouvir a música *Luto*, faixa 08 da *playlist* Sonoras Sabenças, composta por Caetano Veloso, interpretada pela cantora Gal Costa, no álbum *Hoje* (2005).

²⁴ Conceito cunhado por Luiz Rufino que remete a operação de “um procedimento que aviva razões absolutistas no encanto para que o conhecimento seja cruzado, engolido por outras perspectivas e restituído de maneira transformada” (Rufino, 2019, p.88).

Capítulo 01:

O corpo carnavalizado
como propulsor crítico
e criativo de pesquisa

*Introdução e
metodologias*

23



1.1 “O Carnaval quem é que faz?”²⁵

*A festa como arquivo e arma*²⁶

*Oh velho Deus dos homens
eu quero ser tambor
e nem rio
e nem flor
e nem zagaia por enquanto
e nem mesmo poesia.
Só tambor ecoando como a canção da força e da vida
Só tambor noite e dia
dia e noite só tambor
até à consumação da grande festa do batuque!
Oh velho Deus dos homens
deixa-me ser tambor
só tambor!*²⁷
(José Craveirinha)

Sinto a batucada se aproximar! Os tambores chegam abrindo caminhos para desenvolver algumas compreensões do corpo, seus gestos, voleios, estéticas, vozes, saberes, sentires, criações artísticas e identidades na diáspora africana. Proponho, como movimento de pesquisa, sentir-pensar esses elementos a partir dos corpos nas práticas e relações cotidianas que conformaram o bloco afro Angola Janga, no Carnaval de BH, no biênio 2022-2023. Assim, no alinhamento das negruras das experiências, riscarei os pontos da minha reflexão, tendo como orientações o território corporal e suas potencialidades, o território da capital das Minas e as suas complexidades, que se manifestam nas frestas do trauma colonial e na égide do Estado Nacional, respectivamente. Mas, também e principalmente, dançarei com as formas de transgressão desses regimes, a partir de ações produtoras de vida e vivacidade em festa. Portanto, esta pesquisa se afirma numa posição de valorização e reconhecimento das corporeidades negras na área de estudos da EREER.

Contudo, não firmo esse ponto sozinho! Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva (2002 citada por Oliveira, 2021) sugere o corpo negro como ponto de partida para o ensino da história e da cultura africana e afro-brasileira. Nilma Lino Gomes (2017) acredita que a ênfase na corporeidade negra pode impulsionar o encontro de outros elementos de compreensão da identidade negra e de novas dimensões políticas e epistemológicas referentes à questão racial.

²⁵ Ouvir a música *O Carnaval Quem É Que Faz?*, faixa 09 da playlist Sonoras Sabenças, composta por Lucas Santtana e Roberto Barreto, interpretada por BaianaSystem e Lucas Santtana, no álbum BaianaSystem (2009).

²⁶ Os títulos e subtítulos desta dissertação estão todos escritos na fonte Calibri única e exclusivamente por questões estéticas, concatenadas com o apreço visual do pesquisador. De todo o modo, o restante do texto segue em Times New Roman.

²⁷ Trecho da poesia *Quero Ser Tambor*, do poeta moçambicano José Craveirinha, publicado no livro Karingana ua Karingana (1982).

“É também um potencial de sabedoria, ensinamentos e aprendizados” (Gomes, 2017, p.77). Por sua vez, Leda Maria Martins (2021a, p.33) nos conta sobre as performances corporais presentes nas culturas africanas transladadas para as Américas enquanto “formas de criação, fixação e expansão do conhecimento”. Leio estes e demais apontamentos como convocações que desaguam naquilo que Eduardo Oliveira (2021) postula:

O corpo inaugura um outro modo que ser, um outro modo que se conhecer. Pensou-se sempre o corpo. Chegou o momento de pensar desde o corpo ou, ainda, de o corpo pensar. Pensamento do corpo imerso na cultura de matriz africana. Pensar o corpo desde a matriz africana e, sobretudo, pensamento do corpo produzido pela experiência de matriz africana no Brasil. (Oliveira, 2021, p.122)

Para tal, compreendo que reposicionar os corpos negros desde as experiências de ser/saber africanas e afro-brasileiras é uma tarefa que perpassa, primeiramente, por resgatá-los da vala de rejeitos no qual foram jogados pela empresa colonial no processo de edificação do Brasil enquanto projeto de nação. Frantz Fanon (2022) é certo ao dizer que, em princípio, o colonialismo concentrou suas violências nas dimensões do corpo. Seguindo nessa trilha, Julio Cesar de Tavares (2012) nos lembra que os processos ditos “civilizatórios”, perpetrados via escravidão/colonialismo, transformaram o ser negro em algo coisificado. De um corpo integrado às múltiplas dimensões cosmológicas, sagradas, como também de toda e qualquer possibilidade criativa, o corpo negro foi rebaixado ao nível de peça, tendo sua condição humana usurpada por uma reificação em ferramenta descartável.

Compondo o empreendimento colonial, a cristianização dos corpos também operou como espelho da violência. Muniz Sodré (2017) detalha isso ao dizer que o universalismo cristão, como parte do universalismo da cultura, edificou-se em nome do espírito em detrimento do corpo. O desmembramento radical entre um e outro é um fato teológico com grandes consequências políticas ao longo da história. Se durante o processo de dominação de territórios e de povos ditos “exóticos”, as tropas de conquistadores coloniais pilharam ouro e corpos humanos; antes disso, os evangelizadores (jesuítas, franciscanos), pilhavam almas. A violência civilizatória de usurpação material era, na verdade, precedida pela violência cultural e simbólica. O que vemos nesse processo, é uma operação de semiocídio, em que se extermina o sentido do Outro; da catequese monoteísta, para a qual o corpo exótico era esvaziado de espírito, ao modo de um receptáculo vazio que poderia ser preenchido pelas inscrições representativas do verbo cristão. “O semiocídio ontológico perpetrado pelos evangelizadores foi o pressuposto do genocídio físico” (Sodré, 2017, p.102).

Como integrante da agenda curricular do Estado Colonial, os modos de educação praticados via escolarização, ao longo dos tempos, ratificaram e atualizaram tais ideias e

comportamentos coloniais. “Assim, manteve-se de forma institucional a lógica da disciplinarização dos corpos, os dismantelos, blindagens e desordens das memórias e das cognições” (Rufino, 2019b, p.69). Impôs às subjetividades dos seres a hegemonia da cultura branca-européia-ocidental-cristã-capitalista, contribuindo com a reprodução das classes dominantes, na preservação de um culto narcísico de um tipo de beleza, de comportamento, de atitudes, de pensamento (Tavares, 2012).

Assim, a escolarização, de modo geral, configura-se enquanto um dispositivo que faz parte do dispersivo empreendimento de alinhamento e homogeneização dos corpos para a exploração pelo trabalho. Principalmente dos corpos imantados por saberes oriundos de outras experiências que não as centralizadas na branquitude. É deste modo que se processa a exclusão de saberes africanos e afro-brasileiros, postos à margem do projeto pedagógico oficial (Tavares, 2012). Ou seja, as atualizações da colonização no decorrer da história incidem nas dimensões do ser, saber e poder, e é no corpo, na fisicalidade do ser ou nas suas subjetividades, que operam essas consequências (Rufino, 2016).

Com efeito, a história da educação foi, e continua sendo, a história do corpo: “Disciplinar o corpo foi (é) uma atribuição da educação moderna, mas educar o corpo é a tarefa sublime da educação. Educar o corpo é fazer do corpo veículo de cultura. Uma educação dos corpos é já um projeto ético, mas pode ser também um processo de dominação” (Oliveira, 2021, p.128). À vista disso, anuncio que o presente estudo escolhe se nutrir da educação enquanto radicalidade ética ao acontecer desde os corpos em movimentos integralizantes na cultura afro-brasileira. Se eu pensar o corpo como ética, alçá-lo como discurso, arrebatá-lo como texto da cultura, posso compreender a educação como um processo pelo qual eu leio o texto do corpo e, sobretudo, o sentido da ética dos corpos em relação (Oliveira, 2021). Acredito que esse é um caminho possível para reposicionar o corpo, entendendo-o não como rejeito, mas como “um acontecimento que inaugura a existência” (Oliveira, 2021, p.124).

Existência que, ao acontecer plasmando a ética enquanto experiência de ampliação das liberdades, arrebatá o corpo como um produto desse processo (Oliveira, 2021). Postulo, então, que o compromisso ético advindo da educação engajada contra o racismo deverá cuidar dos corpos, amá-los, acolhê-los, embelezá-los e mobilizá-los. “Re-escrever o texto dos corpos é tarefa da ética”, consequentemente, “a ética pensada desde o corpo, é uma criação.” (Oliveira, 2005, p.134). Então, criar desde o corpo se mostra um caminho educacional substancial para a transformação das sociedades e relações voltadas para a vida e vivacidade dos seres e das

comunidades, gerenciando os conflitos e desafios em orientações críticas e dispostas a constantemente se reinventarem.

É nesse ímpeto que, no decorrer da história, principalmente a partir do século XX até os dias atuais (Gonçalves; Silva, 2000; Gomes, 2017), a população negra brasileira, de diferentes maneiras, reivindica o direito à educação escolar pública de qualidade, gratuita, democraticamente antirracista e socialmente referenciada. Por outro lado, a morosidade da política educacional no Brasil em contemplar adequadamente essa demanda histórica, tem motivado essa mesma população a construir, com seus próprios recursos e artifícios, projetos educativos comprometidos com a valorização da cultura, da história e dos saberes construídos pela comunidade negra (Gomes, 2017). “Esses projetos caminham - às vezes articulados e outras não - com as escolas e o poder público” (Gomes, 2017, p.49), podendo instituir belezas e reinvenções do sentir-fazer-pensar enquanto radicais vivos, e que tensionam a escola a se movimentar de modo anticolonial em direção às diversidades.

É nessa vereda, portanto, que esta pesquisa serpenteia o seu percurso: entendendo que a escola é um espaço-tempo importante, mas não o único possível de acontecer processos de ensino-aprendizagem. Desse modo, aposto nas experiências de educações não escolarizadas, enfatizando a necessidade de variadas e aprofundadas compreensões acerca de como as pessoas negras participam ativamente dos processos de transformação social por meio da realização de práticas socioculturais e educativas antirracistas por elas mesmas produzidas (Silva, 2020).

Sendo assim, compreendo que esse debate abarca Lei nº 10.639/03 (atualizada pela Lei nº 11.645/08) que altera a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN 9.394/96) e prevê a obrigatoriedade do ensino sobre História e Cultura Afro-brasileira, Africana e dos Povos Indígenas na oferta da educação básica e superior nos estabelecimentos de ensino públicos e particulares (Brasil, 2003). Tratar a ERER conforme propõe o Parecer nº 03/04 da Resolução nº 1/04, do Conselho Nacional de Educação e a Câmara da Educação Básica (CNE/CEB), que institui as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o ensino da História e Cultura Afro-brasileira e Africana (DCNERER), e teve como relatora a Professora Doutora Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva (Brasil, 2004), desafia repensar a elaboração de práticas educativas escolares e não escolares a partir de outras e novas matrizes epistemológicas formativas.

Segundo as DCNERER (Brasil, 2004), a reeducação das relações étnico-raciais necessita de um trabalho conjunto, com a “articulação entre processos educativos escolares, políticas públicas e movimentos sociais, visto que as mudanças éticas, culturais, pedagógicas

e políticas nas relações étnico-raciais não se limitam à escola” (Brasil, 2004, p. 5). À vista disso, compreendo que as Diretrizes apontam que a reeducação das relações entre pessoas negras e brancas, bem como para a valorização da cultura negra, por meio de contribuir com a percepção afirmativa das pessoas negras sobre si mesmas, sobre seus coletivos e culturas, necessita também da consideração sobre processos educativos antirracistas que acontecem no cotidiano, na convivência social, em relações intersubjetivas e em momentos culturais.

Aprofundando essa conversa, Oliveira (2021) é enfático ao dizer que a EREER, no Brasil, necessita passar por uma inversão de perspectivas para fortalecer o combate ao racismo no âmbito da educação. Ele me provoca a ultrapassar abordagens que somente se esforçam por entender a presença negra no país para me ater às compreensões socioculturais e políticas a partir das pessoas e comunidades afro-brasileiras. Ou seja, nesta pesquisa, a perspectiva de EREER perpassa, então, por “pensar a educação através do repertório cultural de origem africana e não simplesmente pensar o negro na educação brasileira” (Oliveira, 2021, p.271). Para isso, assumo o posicionamento político no campo acadêmico, atrelado à minha existência humana, de considerar “que a comunidade negra e o Movimento Negro produzem saberes, os quais diferem do conhecimento científico, mas em hipótese alguma podem ser considerados menos ‘saber’ ou ‘saberes residuais’” (Gomes, 2017, p.67).

Nesse contexto, concordo com Gomes (2017) e tenho dúvidas se a categorização distintiva entre saber e conhecimento poderia nos ajudar a realizar críticas à razão metonímica na produção efetiva e eficaz de um projeto educativo emancipatório. Penso que “ao adjetivar e separar conhecimento e saber corremos o risco de tratá-los como categorias analíticas desprovidas de contexto político e histórico” (Gomes, 2017, p.65). Essa separação, tal como a vivemos na escola e na produção científica educacional, é calcada na perspectiva da ciência moderna, que ainda predomina no campo da educação. Sendo assim, no desejo de trazer à tona e incorporar uma constelação de saberes/conhecimentos formulados no mundo, junto com Gomes (2017), tento ir além desta distinção e adoto a conceituação de Santos (2002, p.74):

o conhecimento implica uma trajetória, uma progressão de um ponto ou estado A, designado ignorância, para um ponto ou estado B, designado saber. As formas de conhecimento distinguem-se pelo modo como caracterizam os dois pontos e a trajetória que conduz de um ao outro. Não há, pois, nem ignorância geral e nem saber em geral. Cada forma de conhecimento reconhece-se num certo tipo de saber a que contrapõe um certo tipo de ignorância, a qual, por sua vez, é reconhecida como tal quando em confronto com esse tipo de saber. Todo saber é saber sobre uma certa ignorância de um certo saber.

Diante disso, afirmo que esta dissertação, ao acontecer desde a cultura e corpos negros, opera na afirmação política anticolonial e ética, já que reivindica as potências de expansão das liberdades e a produção de saberes emancipatórios, afirmativos das diversidades, desde o repertório cultural africano reelaborado em territórios brasileiros. O vigor desta postura se ancora no entendimento de que os mesmos corpos que são alvejados pelas múltiplas violências para a manutenção do regime colonial que rege o Brasil enquanto nação, são também os corpos que vibram as potências da imprevisibilidade e das possibilidades. São os corpos que negam, dissimulam, enfeitiçam, jogam, fingem que vão, mas não vão. São as sabedorias que são gestadas nas frestas dos escombros coloniais, as invocações das palavras que constroem mundos, as encarnações do ser em outras esferas, as gingas que vadeiam ocupando os espaços vazios e fazendo do pouco muito. São os corpos de transgressão e resiliência (Rufino, 2019a). Mas, afinal, diante disso tudo, qual é a compreensão de corpo negro mobilizada nesta pesquisa? Para tal, é Tavares (2020) quem deslinda:

Quando destacamos o corpo negro, referimo-nos a um corpo em sentido oposto à sua redução em pura fisicalidade e sob condição meramente maquinica. Corpo negro, aqui, é entendido como fenômeno que transcende dualidades, por isso mesmo plástico, dinâmico, autopoético, resiliente, adaptável e atravessado pelas mais distintas formas de ‘dobras’ e ‘quebras’ localizadas na pós-travessia atlântica. Corpo que é, sobretudo, plural, síntese dos corpos que foram aprisionados, embarcados e trazidos para a voraz máquina econômica do antigo sistema colonial. Corpo-síntese dos corpos mercadorias que, por séculos, foram banalizados, percebidos e visualizados como ausentes de alma pelos raptos, detratores e algozes coloniais. No entanto, quando os sujeitos destes corpos (africanos e afrodescendentes) referiram-se a si mesmos, não o fizeram senão como corpos-arquivos, corpos-armas, lugares de memória, ferramentas cognitivas e socioculturais de auto referencialização, produção de presença e reconhecimento. Embora de contraponto a todas as camadas de representação e narrativas referidas às suas presenças como anti-Eros e anti-civilidade, aqueles corpos-sujeitos responderam, pró-ativamente, à condição de corpos-alvos do sistêmico processo de exclusão e de sua política de morte. (Tavares, 2020, p. 20-21)

Neste sentido, o corpo negro é o elemento responsável, o amuleto concentrador e irradiador, pelas manifestações das sabedorias negro-africanas transladadas e ressignificadas na diáspora. Esse corpo, propulsor de invenções, firmou uma espécie de assentamento de outros modos de racionalidades, opostos aos praticados pelo Ocidente (Rufino, 2019), fruindo múltiplas criatividades artísticas, políticas, educativas, cosmológicas e sociais pelos territórios

do mundo. É nesse cenário que desponta o Carnaval²⁸ enquanto sujeito coletivo de educação, elaborado na trajetória histórica e coletiva negra no Brasil.

Nos territórios onde a diáspora africana se faz presente (Américas do Sul e do Norte, Oriente Médio, Europa, Caribe, etc), as corporeidades negras são o cerne das movimentações carnavalescas (Irobi, 2012). O intelectual nigeriano Esiaba Irobi (2012) é quem demonstra como, nas sociedades africanas, o corpo se ergue como receptáculo simbólico e expressivo transcendental de saberes, sendo estes manifestados por meio das artes e dos ritos, e tais circunscrições corpóreas se mantiveram e reatualizam-se subjetiva, criativa e coletivamente na diáspora, tendo o Carnaval como uma das suas principais manifestações.

Através dos processos de elaboração dos infindáveis elementos que compõem as performances da festa – confecção de máscaras, criação de arranjos musicais, coreografias, alegorias, etc – pessoas atuantes e foliãs do Carnaval literal, performativa e filosoficamente transcendem a si mesmas. Carnavalizando, adentram a esfera da continuidade e da auto-redefinição, criando possibilidades de vivências e ações que sistematicamente são negadas no cotidiano sociopolítico, econômico e religioso hegemônico. Desta maneira, o Carnaval se apresenta como singular na sua pluralidade para as comunidades negras, tornando-se uma festa secular das mais sérias, praticando tradições culturais e rituais translocadas da África que foram reinventadas nas Américas, tais como o culto aos Orixás e o Candomblé, em toda sua riqueza de sentidos, emoções, protestos, memórias e aprendizagens (Irobi, 2012).

Entretanto, é importante destacar que se tratando de Brasil, um país de grandezas continentais e expressões culturais das mais profusas linguagens, o Carnaval possui diversas variações, históricos, identidades, intencionalidades, musicalidades, estéticas, características, tensões e políticas. De cidade em cidade, de BH a Salvador, passando por Recife, Olinda e Rio de Janeiro, são grandes as diferenças dos tambores, dos quadris em transe, das fantasias, do caótico e colorido reino do ritmo (Risério, 1995)²⁹. A folia se inscreve a partir das

²⁸ Nesta pesquisa, a palavra Carnaval é escrita com “C” maiúsculo justamente porque, no enfoque aqui empregado, a festa é considerada um sujeito coletivo produtor de transformações políticas pelo viés da cultura, fruindo modos educativos criativos e emancipatórios, com a medular participação das inteligências e corporeidades negras nesse processo.

²⁹ Faço questão de destacar que o uso da obra do antropólogo Antonio Risério nesta pesquisa se dá devido suas contribuições apropriadas e necessárias à compreensão dos movimentos culturais negros que transformaram o Carnaval baiano a partir da década de 1970. Risério foi quem primeiro sistematizou teoricamente os blocos afrocarnavalescos logo nos seus primeiros anos de existência, no livro “Carnaval Ijexá”, popularizando a expressão “reafricanização do carnaval”, cunhada para enfatizar a quantidade de blocos afros e afoxés surgidos a partir do bloco afro pioneiro, Ilê Aiyê. Essa ressalva se deve aos recentes posicionamentos assumidos por Risério sobre temas relacionados ao racismo, abordagem que não coaduna com a perspectiva adotada nesta pesquisa e de seus pesquisadores, muito menos se alinha com os trechos aqui citados de obras do próprio autor.

experiências históricas de cada território e de suas habitantes existências. Sabendo disso, o reconhecimento das transgressões ancoradas nos corpos negros e nas culturas afro-brasileiras no Carnaval (afrocarnavalescas, portanto), aqui, não acompanha nenhuma abordagem universalista ou essencialista da festa.

Tal perspectiva é pertinente visto que a literatura produzida (Heers, 1987; Burke, 1989; Pimentel, 2002; Ferreira, 2004; Galvão, 2009; Alves et al., 2019) tem favorecido muito para naturalizar uma visão única do Carnaval. Uma parte significativa da bibliografia apresenta uma história linear da folia, com a Europa sendo seu berço, com um desenvolvimento histórico rígido e uma convencionada representação (oposição à Igreja e às práticas cotidianas controladas, as personagens, as fantasias, as alegorias, os lugares em que aconteceram e acontecem). Não se trata de ignorar o que já foi produzido de conhecimento, pois há importantes contribuições descritivas e analíticas sobre o tema, mas há um domínio nas abordagens do Carnaval que estabelece uma fixação e limitação de conhecimento. É importante pensar que essa leitura e apreensão costumeira da folia ainda negligenciam aspectos importantes de análise, como os saberes corporais e a constante reinvenção e criação das presenças afro-brasileiras nos territórios. Embora alguns elementos de classe apareçam, os sujeitos ainda são universais, sem raça, sem etnia, sem gênero, sem subjetividades, sem pertencimentos sociais, políticos e culturais e isso escamoteia a pluralidade envolvida no Carnaval imbuído de transgressões e promoções de encantamento.

Diante disso, nesta pesquisa, a pergunta musical que intitula esta introdução - “O Carnaval quem é que faz?” - é respondida através de uma escolha que reconhece e valoriza as presenças, as criações e as reinvenções oriundas das *pessoas negras* que fazem a festa, concebendo-a enquanto ferramenta de transmissão e reinvenção de cultura - como arquivo - e instrumento de organização de defesa física, epistemológica, individual e comunitária - como arma (Tavares, 2012). Tal recorte e escolha entram em diálogo direto com Lélia Gonzalez (2020) ao argumentar que apesar do Carnaval ocorrer em um espaço cristão, aquilo que conhecemos por Carnaval brasileiro possui, na sua especificidade, um caráter de transgressão dos limites do discurso dominante impostos pela ordem da consciência. Essa transgressão, segundo a autora, é oriunda da agência negro-africana. Isso evidencia a substancial participação das pessoas negras na constituição do que se concebe como cultura brasileira. Ou seja, se o colonialismo marcou os corpos com o trauma do semicídio, a folia, com seu feixe de linguagens poéticas e artísticas, pode instaurar a encruzilhada onde mora a mobilidade de reinvenções de sentidos e da continuidade.

Festejar nas encruzas amplia o campo de percepção e de vivências, pois não mais opero em dicotomias e binarismos, mas posso transitar nas frestas com a potência da integralidade do corpo. Desse modo, as ambiguidades presentes nas patuscadas também saltitam junto comigo. O Carnaval brasileiro por se mobilizar, principalmente, desde a africanização da cultura presente em um país fundamentado no racismo, também acaba por ser o momento ritual em que o mito da democracia racial é atualizado com toda sua força simbólica. Ou seja, a festividade desnuda aquilo que a consciência nacional, dominante e racista, esforça-se em ocultar: o fato de que pessoas negras construíram a identidade do Brasil! (Gonzalez, 2020). Tomo o partido de mencionar a também contribuição dos povos indígenas nesse cenário, conformando uma riqueza que emerge de confluências negras e originárias nas lutas pela afirmação das diversidades. Nisso, o ritual carnavalesco aparece como a tensão entre consciência e memória constitutivas da cultura brasileira. Se a consciência é o discurso ideológico dominante, o encobrimento, a alienação; por outro lado, a memória é “esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que a memória inclui”³⁰ (Gonzalez, 2020, p.78).

*Brasil, meu nego
Deixa eu te contar
A história que a História não conta
O avesso do mesmo lugar
Na luta é que a gente se encontra*³¹

Ora, me embrenhei na folia, me encontrei na luta e tramei esta pesquisa junto com as entidades afrocarnavalescas conhecidas por blocos afros. Em uma busca por informações e contextualizações durante todo o processo de pesquisa, passei a compreender melhor as dimensões, alcances, influências, criações, reinvenções, mobilizações, tensões, conflitos e diversidade de atuação destes blocos, em algumas das regiões e carnavais do Brasil. E que tudo começou com um bloco afro chamado Ilê Aiyê, em 1974, na cidade de Salvador, Bahia. Para melhor explicitar, em sua tese, José Walter Silva e Silva (2022) compreende essa expressão negra no Carnaval da seguinte forma:

³⁰ No ensaio “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, Lélia Gonzalez desenvolve, de modo detido e detalhadamente contextualizado, os conceitos de “consciência” e “memória” no âmbito cultural brasileiro. Para saber mais, indico a leitura do já referido ensaio, presente no livro “Por Um Feminismo Afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos” (p.75-93).

³¹ Ouvir a música *Histórias Para Ninar Gente Grande*, faixa 10 da *playlist* Sonoras Sabenças, composta por Danilo Firmino, Deivid Domenico, Luiz Carlos Máximo, Mama, Manu da Cuíca, Marcio Bola, Ronie Oliveira, Tomaz Miranda; interpretada por Maria Bethânia, no álbum *Mangureira - A menina dos meus olhos* (2019).

Entidade afrocarnavalesca que se caracteriza pela postura marcadamente política, sempre de caráter antirracista e comprometida com o reposicionamento da população negra em relação ao espaço social a ela imposta, os blocos afros surgem no carnaval de Salvador em 1975, com o desfile do Ilê Aiyê (fundado em 1974). A partir de então, esses blocos rapidamente se multiplicam e passam a ser indispensáveis para a consolidação da ideia de que a luta antirracista poderia ter um potente aliado nas manifestações da nova estética afro-baiana. (Silva, 2022, p. 221-222).

Nesse sentido, Guerreiro (2010) bem esmiúça a composição estética dos blocos afros ao ressaltar a valorização multifacetada do continente africano e dos seus povos; a influência das religiosidades afro-brasileiras, em destaque nos elementos musicais e coreográficos facilmente identificados na estilização ritual das danças; a adoção de expressões de origem bantu ou iorubana em suas denominações; o prestígio dado à comunicação visual das suas indumentárias, sempre compostas por símbolos e adereços relacionados a elementos das culturas africanas e afro-baiana; as atividades de caráter cultural e coletivo, como ensaios, festivais de música e de beleza negra; além de ações educativas nos âmbitos da educação formal e profissionalizante, sobretudo em relação ao mercado de trabalho associado à economia criativa (cursos de música, teatro, dança, TV etc.).

Diante disso, em sintonia com Gomes (2017), compreendo os blocos afros enquanto expressões do Movimento Negro Educador:

Entende-se como Movimento Negro as mais diversas formas de organização e articulação das negras e dos negros politicamente posicionados na luta contra o racismo e que visam a superação desse perverso fenômeno na sociedade. Participam dessa definição os grupos políticos, acadêmicos, culturais, religiosos e artísticos com o *objetivo explícito* de superação do racismo e da discriminação racial, de valorização e afirmação da história e da cultura negras no Brasil, rompimento das barreiras racistas impostas aos negros e às negras na ocupação dos diferentes espaços e lugares na sociedade. Trata-se de um movimento que não se reporta de forma romântica à relação entre os negros brasileiros, à ancestralidade africana e ao continente africano da atualidade, mas reconhece os vínculos históricos, políticos e culturais dessa relação, compreendendo-a como integrante da complexa diáspora africana. Portanto, não basta apenas valorizar a presença e a participação dos negros na história, na cultura e louvar a ancestralidade negra e africana para que um coletivo seja considerado Movimento Negro. É preciso que nas ações desse coletivo *se faça presente e de forma explícita uma postura política de combate ao racismo*. Postura essa que não nega os possíveis enfrentamentos no contexto de uma sociedade hierarquizada, patriarcal, capitalista, LGBTfóbica e racista. (Gomes, 2017, p.23-24 - grifos da autora)

Portanto, evidenciando tamanhas complexidades do tecido social brasileiro ao se fazerem em tantos cruzamentos de ações e tensões, é necessário conhecer mais e melhor a abrangência dessas entidades pelas regiões do país. Contudo, o que sei até então, é que os estudos sobre essas entidades afrocarnavalescas presentes em outros estados, incluindo Minas Gerais, ainda são extremamente irrisórios em quantidade e variação de perspectiva de análise. A quase totalidade dos estudos que examinei se concentra nas agremiações afro-baianas, em especial nas de Salvador (Risério, 1981, 1995; Araújo, 2002; Santana, 2009; Oliveira, N., 2012, 2017; Moreira, 2013; Martins, 2017, 2018; Oliveira; Santos, 2020; Vargas; Brasil, 2020; Silva, 2022; Silva; Mafra, 2023). Diante disso, o meu intuito com este trabalho é contribuir com o destaque das afromineiridades presentes no Carnaval brasileiro.

Tal escolha, entretanto, não trata de negligência para com o legado dos blocos afros pioneiros soteropolitanos, mas de provocar possibilidades de amplitude de análise e percepção acerca dessas presenças e criações em outros territórios. Sendo assim, mantendo a minha postura de reconhecimento e de reverência aos que vieram antes, justifico que, nesta dissertação, não irei fazer nenhum apanhado histórico acerca das agremiações afro-baianas, visto que muitas pessoas pesquisadoras já se encarregaram, brilhantemente, de realizar tal trabalho.

Além disso, no geral, a abordagem educativa proposta pelos trabalhos revisados para esta pesquisa, concerne ao enfoque das práticas artísticas e estéticas ou aquelas angariadas nas instituições pedagógicas de alguns dos blocos como o Olodum e o Ilê Aiyê, por exemplo. O trabalho de Silva e Mafra (2023), o mais recente exposto aqui, é o único que se propõe a compreender as ações educativas dessas agremiações de maneira mais capilarizada, a partir de suas várias frentes de ações. No que tange o estudo das corporeidades, observamos que, no geral, apesar das suas significativas e pertinentes contribuições, as pesquisas ainda concebem teorias sobre e não desde o corpo, com a maioria dos arcabouços teóricos fora do campo do pensamento afrodiaspórico, que pouco ou nada dialoga com as experiências e linguagens das pessoas negras integrantes dos blocos e com a trajetória histórica desses coletivos.

Daniel Martins (2017), em sua tese, apresenta os blocos afros como organizações caleidoscópicas. Dito de outro modo, como complexas organizações que interseccionam ação política e cultural sem ignorar elementos que as tornam referências ímpares do associativismo. Dessa maneira, os blocos afros não devem ser entendidos como entidades estáticas, mas em constantes processos de resistência e mobilizações. Nisso, a existência de “possíveis contradições internas são fruto de necessários rearranjos, através dos quais articulam suas diferentes dimensões, bem como determinam seus modelos estratégicos de ação” (Martins, 2017, p.09). Isso se dá na intenção de levar a cabo os projetos principais de tais organizações: emancipação política, econômica e cultural da população negra de Salvador. Martins (2017) também enfatiza que o racismo religioso, a violência policial e a falta de representatividade política impõem barreiras hostis a tais coletivos. Em meio a tantos percalços e responsabilidades, ele salienta que se tratando de blocos de rua afro, é necessária a compreensão de que “sua carne não é só de Carnaval” (Martins, 2017, p.351).

Outro aspecto importante identificado, principalmente com a leitura da pesquisa de Moreira (2013), é a ideia de que, dentro dos blocos, há determinadas pessoas construtoras dos conhecimentos, das práticas e das concepções de corpo e, portanto, são as principais responsáveis por socializar tudo isso com o coletivo. Essas pessoas são aquelas que ocupam cargos de coordenação, direção, ensino e, em sua maioria, possuem formação acadêmica. Ora, de modo algum desconsidero a importância da atuação dessas pessoas nas movimentações e aprendizagens dos blocos afros. Trata-se, sobretudo, de problematizar a redução da percepção acerca da complexidade de como esses saberes são constituídos e praticados na feitura constante desses grupos ao privilegiar entrevistas e análises com indivíduos que representam os blocos enquanto instituição/organização. Sendo assim, o que proponho aqui é abandonar a ideia do que vem a ser o corpo para as ações do bloco e compreender que tais ações são, em si, corporeidades em movimento e transformação, as quais fazem existir tais agremiações. Uma lógica que se distancia da perspectiva de que haveria a formação de concepções das corporeidades regida, principalmente, por um grupo representativo da instituição/organização e aproxima-se da orientação analítica de que tais regimes de corporeidades são resultantes de construções e afetações que acontecem na amplitude coletiva vivenciada no cotidiano dos blocos em suas variadas experiências constitutivas. Sendo assim, o fenômeno bloco afro, nesse estudo, caminha no sentido de ser compreendido enquanto um sujeito coletivo composto de corpos individuais em relações intersubjetivas no balaio cultural afro-brasileiro.

Dito isso, atento ao pequeno trecho da canção “Herança e Crença”, composição de Julinho Magaiver e Marcos Boa Morte (2017), que integra o repertório do Ilê Aiyê : “semente ao solo germinando/ Plantei raiz e nasceu flor/ Descendente não, viu/ Somos Jêje Nagô”; matuto que se a semente brotou em solo baiano, em terras mineiras também irrompeu e criou raiz, e o Angola Janga é fruto e flor nutridos por essas trajetórias ancestrais: “esse é o Angola, um pedaço da África veio pra cá”³². Então, é com o bloco afro Angola Janga, no Carnaval de BH, que empreendi o movimento desta dissertação, entendendo-o enquanto uma construção coletiva que conformava criatividades educativas no âmago das produções artísticas e afetivas negras.

Sendo, até então, o único bloco afro a ocupar o hipercentro da capital das Minas desde o seu primeiro cortejo, em 2016 (fundado em 2015), a agremiação, até esse momento, já foi o foco de duas pesquisas acadêmicas. Com a tese “Aqui cada um faz o seu rolê: práticas organizativas dos blocos de rua afro do Carnaval de Belo Horizonte”, Ana Flávia Rezende (2022) apresenta como a dinâmica das práticas dos blocos Angola Janga e Magia Negra possibilita apreender a dimensão política dessas organizações, no que concerne à perspectiva de mudança social e valorização étnico-racial. Rezende (2022) destaca que, apesar de significativas influências dos blocos de rua afro-baianos, tais blocos belo-horizontinos possuem especificidades que são contingentes ao renascimento do Carnaval de rua da cidade. Neste cenário, a pesquisa evidencia que as práticas dos blocos pesquisados se orientam como manifestações de resistência, constituindo uma ferramenta eficaz de enfrentamento à ordem social, com a capacidade de modificá-la. Além disso, segundo a autora, a construção de alianças entre sujeitos marginalizados por meio de agenciamentos coletivos é um importante princípio organizativo negro.

Mateus Ferreira (2021), por sua vez, em sua dissertação, trata da dimensão festiva do Angola Janga, na perspectiva dos estudos do lazer, como resistência cultural negra. De acordo com o referido autor, o Carnaval, juntamente com outras atividades desenvolvidas pelo bloco, representam táticas de alegria e de luta para resistência e valorização da identidade cultural africana e afro-brasileira. Em diálogo com Gomes (2017), compreende os momentos de lazer dos foliões como saberes estético-corpóreos, políticos e identitários, os quais evidenciam o potencial de força antirracista dessa produção cultural.

³² Ouvir a música *Um Pedaço da África*, faixa autoral do bloco afro Angola Janga, composta por Diogo Jefferson de Paula, interpretada por Ana Paula Martins Roberto, no álbum *Agbara do Angola: memória, cultura e educação* (2020). Disponível em: <https://youtu.be/JFcXWUP-Q2o?si=i1hL7Wwc7FGEUQmE>.

Apesar de extremamente significativas em suas elucidações, nenhuma dessas pesquisas ocorreu no campo da Educação e com arcabouços conceituais oriundos das trajetórias do grupo. Assim, observei outra lacuna a ser preenchida, com a possibilidade de contribuir com os estudos no campo da Educação Popular no qual a pertença racial das pessoas atuantes nos processos culturais e educativos populares é, ainda hoje, pouco problematizada (Streck, 2013). Justifica-se, então, a apreensão e interpretação do Angola Janga através do conceito Educação Popular Negra, de Natalino Neves da Silva (2020). Para tanto, assumo uma disposição política para perceber a presença de práticas sociais voltadas para o reconhecimento, a valorização e o respeito da história e cultura africana e afro-brasileira que, historicamente, contribuem “no processo socioeducativo de formação de consciência racial, ocasionando com isso novos saberes de libertação e emancipatórios” (Silva, 2020, p.04).

À vista disso, vislumbro que os blocos afros, no geral, e o Angola Janga, em específico, no conjunto de suas múltiplas ações combatentes ao racismo, perfiladas de modo coletivamente engajado, abrem possibilidades de compreensões não somente do corpo negro no Carnaval, mas também faz emergir a noção de corporeidade, aqui agenciada com Sodré (2017):

Esta não se refere à substância da carne humana como uma entidade pessoal e interiorizada, mas como uma “máquina” de conexão de intensidades num plano imanente ao grupo. Num *sujeito coletivo*, como é o caso do grupo, corporeidade é a coleção dos atributos de potência e ação, diferente dos atributos individuais, do mesmo modo que um grupo é diferente dos seus membros constitutivos. Claro, o grupo pertence ao indivíduo tanto quanto este pertence ao grupo, mas em ação e pensamento, o grupo - pleno de movimentos contidos ou reprimidos - tem mais potência, o que significa pensar coletiva e anonimamente, algo que se poderia designar como *pensamento-corpo*. Esse pensamento traduz-se em intensidades individualmente apropriadas, embora sempre relativas a uma unidade designada num cântico nagô pela aglutinação faraimará, ou seja, “todos unidos num só corpo” (noção, aliás, presente em várias passagens da Bíblia, mas sem a autonomização corporal). Essa aglutinação implica o próprio conceito de corporeidade. (Sodré, 2017, p. 106 - grifos do autor).

Diante dessa complexidade, em amálgama com minha experiência comunitária na entidade afrocarnavalesca em destaque, vivenciada entre os anos de 2019 a 2023, através desta pesquisa, aposto nesta elaboração investigativa, atento às possibilidades de construções de corpos negros afrodiaspóricos, talhados pelos atributos de potência e ação coletivas, a partir das mediações simbólicas e dos modos educativos próprios do Angola Janga enquanto corporeidade. Tal desafio se resume na seguinte pergunta: como o Angola Janga, enquanto sujeito coletivo, constrói corporeidades negras desde o (com)viver na cultura afro-brasileira criada-reatada no cotidiano das ações que acontecem no território da capital mineira?

Para tanto, chego ao **objetivo geral** deste projeto, que consiste em:

- Compreender o Angola Janga como um corpo coletivo que é composto pelo (com)viver cotidiano das pessoas integrantes em experiências intersubjetivas que constituem corporeidades negras afrodiaspóricas em Belo Horizonte.

Já em relação aos **objetivos específicos**, elenco o seguinte:

- Averiguar os sentidos atribuídos pelos(as) integrantes ao Angola Janga;
- Entender a maneira que os saberes afrodiaspóricos são criados-recriados nas atividades desenvolvidas pelo bloco;
- Apreender e analisar como os saberes afrodiaspóricos constituem ou não essas corporeidades no território belo-horizontino;
- Verificar como tais processos acontecem nas dinâmicas de relações intersubjetivas e socioafetivas;
- Verificar e compreender os conflitos presentes nas dinâmicas do (com)viver o Angola Janga.

No constructo deste processo de pesquisa, almejando alcançar e tramar esses objetivos numa contextualização pautada em coerências epistemológicas, sociopolíticas e poéticas, empreendi metodologias que serão descritas a seguir.

1.2 “De dentro pra fora, de fora pra dentro”³³

Metodologia interpretativa da pesquisa

*Zumbi bateu no tombo e correu no chão
De dentro pra fora, de fora pra dentro
Onde o pensamento apareceu pela primeira vez no mesmo lugar
(Chico Science e Nação Zumbi)*

Estava no início do processo do mestrado quando me deparei com a música acima. Não foi o meu primeiro encontro com ela, já a conhecia desde antes. Contudo, naquele instante, a composição se apresentou para mim de modo diferente. Estava no trajeto de volta para casa, após mais uma pertinente e frutífera reunião de orientação de pesquisa, com o Prof. Dr. Natalino Neves da Silva, na Faculdade de Educação da UFMG. Nessas reuniões, eu

³³ Ouvir a música *Interlude Zumbi*, faixa 11 da *playlist* Sonoras Sabenças, composta por Bolla 8, Chico Science, Gira, Toca Ogan; interpretada por Chico Science e Nação Zumbi, no álbum *Afrociberdelia* (1996).

sempre chegava com um punhado de reflexões, e saía carregando outros tantos, fecundados em conversas e escutas atentas com o Professor. Após este encontro, como sempre, no caminho, coloquei os meus fones de ouvido para realizar o trajeto embalado por uma trilha sonora. Afinal, a música é elemento quase que fisiológico para a manutenção da minha existência.

Ao chegar ao ponto de ônibus, durante o momento de espera, comecei a recapitular o que foi dito e ouvido na reunião, na tentativa de sistematizar, aprimorar e dar sentido ao exercício metodológico do estudo de modo coerente com a prática e com a experiência do meu corpo no mundo, enquanto gente e pesquisador com o bloco afro Angola Janga. O ônibus chega, adentro o automóvel, sento ao lado da janela e, no percurso, observo as mudanças da paisagem urbana de BH, acompanhando o frenesi dos meus juízos. Enquanto isso, a *playlist* do aplicativo de música estava no modo aleatório entre as minhas faixas favoritas. Eis que, então, Interlude Zumbi, de Chico Science e Nação Zumbi, começa a ser entoada. O som do berimbau entremeado com o batuque dos tambores ocupou toda a minha cabeça. Tudo tornou-se música. Me deixei levar pela melodia até o momento em que a voz irrompe cantando o trecho da epígrafe acima. Foi então que o canto arrematou os meus pensamentos anteriores sobre o método de pesquisa, dando sentido ao processo que se iniciava.

Esse foi o disparo que me guiou para a sistematização da metodologia desta pesquisa, que se realizou desde o corpo. Desde as experiências do meu corpo, em relação com demais corpos, que os pensamentos brotaram e correram pelo chão que sustentou meus pés na caminhada do mestrado, percorrendo mundos, na tessitura de compreensões e aprendizagens que extrapolam, e muito, os limites do presente trabalho. Contudo, mesmo de modo extrovertido, indo aos encontros da alteridade, esses pensamentos jamais se desgarraram do primeiro lugar onde apareceram: o corpo. “*De dentro pra fora, de fora pra dentro*”, me enredaram em dimensões coletivas do sentir-fazer-pensar. Nesse bailado, mesmo voltando para o lugar primeiro de onde irrompeu, o corpo, o pensamento nunca encontra o mesmo corpo de antes, pois ao ir e voltar, o pensamento (que também é corpo), metamorfoseia-se em práticas e sentidos. É desse jeito que, assim como a música se finda com uma gargalhada, a tessitura de sabenças, aqui, plasmam-se na alegria fundante do pensar de modo integrado, conjunto, espiralando tempos e espaços, no mistério do inacabamento. Nessa toada, o capoeira e mandingueiro Canjiquinha (1989) é sagaz ao dizer:

Almas vibrantes em corpos orgulhosos, mesmo quando mutilados. Andam de cabeça para baixo. Põem a cabeça no chão, emparafusam-se nas coisas (conhecendo-as por dentro) e no giro, vão dando ideias subterrâneas que servem de guias para a gente se transformar e encarar o mundo (Canjiquinha, 1989, p.39).

(gargalhada)

**

Não irei trazer para esta metodologia a descrição de aproximação com o campo, afinal, o meu pertencimento ao Angola Janga aconteceu muito antes desta pesquisa existir enquanto projeto. Por isso, o meu primeiro contato com o bloco e algumas experiências significativas vivenciadas no interior da agremiação serão descritas no decorrer do trabalho em diálogo com as demais pessoas entrevistadas, conformando uma pluralidade de vozes integrantes do coletivo, no intuito de também demarcar o meu lugar enquanto uma pessoa que observou e participou das relações desde dentro da atmosfera afrocarnavalesca, juntamente com a postura investigativa de pesquisador.

Esta investigação foi balizada por uma *abordagem eminentemente qualitativa*, com inspiração transdisciplinar e multirreferencial, pois a pesquisa qualitativa necessita do exercício e prática de novas formações auto-sócio-antropo-ecocosmológicas (Macedo; Galeffi; Pimentel, 2009), na construção de conhecimento destinado ao ser humano e suas relações de pertencimento e comum-responsabilidade com a totalidade vivente. Daí a necessidade da transdisciplinariedade e multirreferencialidade, abrangendo as diversas operações corporais e mentais dos sujeitos históricos em suas conexões e articulações integrais, heterogêneas e plurifacetadas na constituição da realidade (Macedo; Galeffi; Pimentel, 2009).

Com essa postura, o estudo versou através da *etnopesquisa crítica*, de Roberto Sidnei Macedo (2004), na busca de um rigor atrelado à qualidade epistemológica, metodológica, ética, social e politicamente referenciada como modo de pesquisa implicada, que assume a posição de uma experiência aprendente, na inflexão em credibilizar outras ontologias através de outras epistemologias, ciente de que a qualidade do conhecimento não está separada da qualidade antropológica. Trata-se, sobretudo, de uma modalidade de fazer acadêmico sensível e comprometido com as questões do pertencimento, bem como com as problemáticas, pautas e demandas dos movimentos sociais e das ações afirmativas interseccionadas (Macedo; Sá, 2018).

Para enfatizar o caráter de tal implicação política, é fundamental se atentar para o que Guerreiro Ramos (1955) pontuou:

Há o tema do negro e há a vida do negro. Como tema, o negro tem sido, entre nós, objeto de escarpelação perpetrada por literatos e pelos chamados “antropólogos” e “sociólogos”. Como vida ou realidade efetiva, o negro vem assumindo o seu destino, vem se fazendo a si próprio, segundo lhe têm permitido as condições particulares da sociedade brasileira. Mas uma coisa é o negro-tema; outra, o negro-vida. O negro-tema é uma coisa examinada, olhada, vista, ora como ser mumificado, ora como ser curioso, ou de qualquer modo como um risco, um traço da realidade nacional que chama a atenção. O negro-vida é, entretanto, algo que não se deixa imobilizar; é despistador, profético, multiforme, do qual, na verdade, não se pode dar versão definitiva, pois é hoje o que não era ontem e será amanhã o que não é hoje. (Ramos, 1955, p. 215).

Entendo que enveredar pela descoberta do fazer pesquisa desde o corpo, numa abordagem qualitativa, especialmente desde as corporeidades negras, requer, primeiramente, valorizar, reconhecer e deixar-se sensibilizar pela vida das pessoas negras em seus devires existenciais. À vista disso, muito inspirado pelo empreendimento metodológico exercido por Eduardo Oliveira (2021) em sua tese, tive como intenção fazer do meu próprio corpo negro o artifício para compreender e discorrer sobre o corpo sociocultural do Angola Janga. O corpo, portanto, é o fundamento crítico e criativo deste trabalho. Um dos pontos fortes dessa escolha metodológica foi a radicalização da categoria experiência, em oposição à obsessão da filosofia ocidental nas categorias de abstração (essência, metafísica, ser, representação, etc.) (Oliveira, 2021). Esse foi o caminho que encontrei para plantar a perspectiva do negro-vida neste roçado.

Me inspirei, portanto, não em uma experiência depurada pela razão, como postulam os empiristas, nem em uma razão que sobrepujasse às experiências, como queiram os racionalistas. Mas, sim, em “uma experiência integral, onde a razão e o desejo desenvolvem um jogo sem finalidades determinadas, mas, entretanto, com regras e transgressões” (Oliveira, 2021, p.18). Desse modo, uma experiência em fluxo, em devir, na instauração do acontecimento. Como experiência, busquei um pensamento que estivesse sempre em movimento, em festa, encharcado de vida e de gente; com rigor, mas sem rigidez. Um pensamento que plasmasse “o movimento da cultura ou o movimento do corpo, ou, melhor ainda, o movimento da cultura no corpo e o movimento do corpo na cultura” (Oliveira, 2021, p.18). E tudo isso, em minha leitura, está em total sintonia com a etnopesquisa crítica, pois, assim como Macedo (2004, p.38): “creio que quando as ideias são entendidas e são apropriadas de forma encarnada por aqueles que procuram entendê-las, edifica-se uma abertura e o fenômeno da educação tende se mostrar”.

Posto isso, entendo que o envolvimento subjetivo do pesquisador com o campo de investigações nutre o processo de pesquisa qualitativa (Macedo; Galeffi; Pimentel, 2009). Nessa ótica, parte do rigor entre as pessoas etnometodólogas implica em se tornarem

membras, encharcarem-se e fazerem parte da linguagem praticada por uma comunidade. Portanto, fragmentar e apartar o conteúdo da comunicação do contexto onde se dá, com o objetivo de analisá-lo, é uma prática inconcebível em etnopesquisa, levantando um paradoxo insuperável (Macedo, 2004). Sendo assim, compreendo a experiência como catalisador que evoca a participação e a sensibilidade com o mundo a ser compreendido, “uma relação de afinidade emocional com seu povo, uma concretude de percepção” (Macedo; Galeffi; Pimentel, 2009, p.128). Dessarte, anuncio a *observação participante* como um dos recursos metodológicos fundamentais deste estudo.

Sendo assim, faz-se necessário salientar que o fazer etnopesquisa compreende o engajamento da pessoa pesquisadora como vantagem (Macedo, 2004). É neste veio que pessoas pesquisadoras que lançam mão desta metodologia têm esboçado, frequentemente, suas próprias biografias no processo de pesquisa (Macedo, 2004). É com esse intuito que, de forma mais detida, apresentei-me no começo desta dissertação e, de forma mais pulverizada, continuo a me mostrar no decorrer do texto, riscando aquilo que consubstancia minha existência até aqui e o que, culturalmente, conforma a minha forma reflexiva para compreender as ações sociais no contexto no qual estou inserido.

Nessa toada, a observação participante aconteceu, principalmente, durante a rotina de ensaios e no cortejo de Carnaval do Angola Janga, no biênio 2022-2023. Os ensaios, de modo geral, aconteceram semanalmente, aos domingos e, nas últimas semanas antes do Carnaval, também às quintas-feiras, entre os dias 17/07/2022 e 12/02/2023, no Armazém do Campo³⁴, no bairro Barro Preto, próximo ao centro de Belo Horizonte, numa parceria com o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Já o cortejo³⁵, ocorreu no domingo de Carnaval, dia 19/02/2023.

Minha disposição durante a observação participante foi a de um integrante do bloco numa rotina comum dentro das relações coletivas no qual eu já estava inserido e naquelas novas que se conformaram nesse processo, contudo, com uma sensibilidade atenta a tudo que me despertasse curiosidade, mesmo que, no instante mesmo do despertar, eu não conseguisse atribuir sentido ou um pensamento organizado sobre o observado. Eu sabia que, em algum momento, aquele acontecimento poderia compor uma trama de outros acontecimentos e arraigar a análise da realidade compartilhada. Por outro lado, os registros de acontecimentos

³⁴ Desde a inauguração, em novembro de 2016, a loja do MST da capital mineira trabalha o alimento e a arte como expressões da cultura dos trabalhadores brasileiros. O local, na esquina da Avenida Augusto de Lima com Avenida do Contorno, reúne a venda de alimentos saudáveis à cultura e à política. Todo mês acontecem mais de dez eventos gratuitos para o público, com a presença de artistas populares dos mais diversos estilos.

³⁵ No Carnaval 2023, a concentração do bloco estava marcada para às 12h, na Praça Rui Barbosa, com saída anunciada para às 13h em direção à Avenida Amazonas.

aparentemente conhecidos pelos meus sentidos se deram no intuito de que, no processo de pesquisa, eu desenvolvesse posturas críticas desnaturalizantes, sem nunca me desvincular do contexto. Foi assim que realizei as anotações no Caderno de Campo, detalhando cada vivido e percebido, com o máximo de nuances possíveis, realizando ou não conexões e esboços de compreensões. Gestos, falas, expressões, músicas, sons, cores, tons, interações, ruas e viadutos... Tudo foi matéria do transitar do meu corpo na feitura da observação participante e, conseqüentemente, dos registros de campo. Sobre isso, Lewis Gordon (2006) nos diz o seguinte:

A experiência é algo único oferecido pelos integrantes dos grupos culturais aqui estudados. Consistente com os ditames das abordagens epistemológicas de ponto de vista [standpoint], pode-se assumir a posição de que se tem conhecimento limitado de qualquer grupo do qual não seja membro. Isso leva a duas abordagens. A primeira é a abordagem indesejada, tendo em conta as nossas preocupações 2anticoloniais: usar informantes (membros do grupo) e reconhecer as próprias limitações como estranho. A segunda, muitas vezes a abordagem desejável: ser o informante e o teórico que estuda o próprio grupo. (Gordon, 2006, p.33, tradução minha)

A partir do exposto, posso dizer que meu corpo percorreu os caminhos da segunda abordagem apresentada por Gordon. Se, por um lado, tal posicionamento é desejável dentro do campo de pesquisa anticolonial e, sobretudo, antirracista, também me exige demais responsabilidades frente às minhas sensibilidades, perceptos e análises como pesquisador do próprio grupo de pertença. Pensando junto com Gilberto Velho (1978), minha familiaridade com o Angola Janga, nesse processo, foi constantemente relativizada e constitui-se como matéria de reflexão sistemática. Isso porque poderia até estar acostumado com certa paisagem social que constituía o bloco, onde a disposição das pessoas me era familiar. Porém, isso nunca foi premissa que garantisse minha compreensão acerca das suas relações e dos seus sentidos sobre o coletivo.

Sabendo disso, tenho consciência do caráter de honestidade intelectual e social que me foi requerida durante toda a construção de conhecimento envolvida nesta pesquisa, ao assumir um posicionamento crítico em todas as minhas percepções e análises no processo de estranhar o que me era familiar, ao confrontar intelectualmente e emocionalmente “diferentes versões e interpretações existentes a respeito dos fatos, situações” (Velho, 1978, p.131). Assim, a construção da dissertação de modo comprometido com a qualidade e com o rigor científico, exigiu-me a sofisticação subjetiva de movimentar a minha familiaridade com o Angola Janga, presente em cada nuance constitutiva deste estudo, ao fazê-la transformar em ferramenta de

compreensão de uma realidade mais complexa que aquela da qual fui socializado (Velho, 1978).

Outro fundamento da metodologia aqui empregada é considerar o *cotidiano* enquanto ponto de partida para as análises, compreendendo-o como estrutura elementar do existir humano na sociedade (Tavares, 2012). Mais especificamente, o cotidiano que conformava o microcosmo social do Angola Janga, nas frestas das dinâmicas da sociedade brasileira presente nas especificidades da capital das Minas.

E pensar o cotidiano é abstrair-se (e não abster-se) em um campo onde o referencial é o conjunto de individualidades, capaz de criar estratégias, que contornem os limites normativos estabelecidos pela economia geral do sistema. Cada estratégia traz em si uma linguagem (conjunto de signos) e uma ação (ritmos do corpo), geradoras de um *habitus* cotidiano. Este formaliza-se ao se institucionalizar, constituindo-se em contraposições ao poder ou em agenciamentos políticos. (Tavares, 2012, p.43 - grifo do autor)

É na vida cotidiana que se desenvolvem a sensibilidade, a compreensão dos processos identitários calcados na cultura e a enculturação do funcionamento mental (Macedo, 2004). A valorização do cotidiano, por parte desta pesquisa, acontece na aposta de que, para que uma mudança seja profunda, é necessário abarcar a intimidade das coisas, é preciso partir delas e conviver com elas; só assim podemos distinguir as que não são pertinentes, e, desde dentro, riscar o caminho da transformação mais relevante e coerente, inerente à uma radicalidade não desreferencializada (Macedo, 2004).

Tal atenção é fundamental para um estudo que acontece no campo da ERER, de postura anticolonial e em combate ao racismo, visto que a monologia objetivista que impera no academicismo de base ocidental preferiu ignorar o cotidiano, considerando-o, no máximo, enquanto epifenômeno carregado de banalidades sem valor científico e sem a coroa da verdade (Macedo, 2004). Por outro lado, é no cotidiano que, no geral e historicamente, as pessoas negras constroem suas táticas afirmativas de vida e de permanência individual e comunitária neste país. Existe, efetivamente, um saber-fazer, um saber-dizer e um saber-viver cotidianos que não podem ser dispensados (Macedo, 2004; Simas; Rufino, 2018). Ou seja, existe um pluriverso de saberes que compõem a vida ordinária, revelando-a enquanto uma infinita trama de saberes que são expressos no corpo das práticas e dos praticantes (Simas; Rufino, 2018), importantíssimos para a vitalidade da educação brasileira.

Figura 01 - Pesquisador durante ensaios do Angola Janga, Janeiro de 2023



Fotos: Amanda Vandrada (2023)

Além disso, é na vivência atenta ao cotidiano que as contradições, os paradoxos, as ambiguidades, as insuficiências, os inacabamentos, as rotinas e os conflitos ganham o terreno da observação e da compreensão, visto que são faces inerentes da existência humana (Macedo, 2004). Assim, abordar o cotidiano neste estudo foi também assumir o comprometimento com o mundo da complexidade e seu status epistemológico significativo.

Porém, nem só do cotidiano de ensaios e cortejo a observação participante se realizou. Enquanto pesquisador desde dentro das relações sociais do bloco, meu corpo também transitou com algumas pessoas integrantes mais próximas em outros tempos e espaços de BH. Seja em encontros ocorridos nos sambas e botecos, ou nos almoços nas casas destas pessoas em que, de alguma maneira, o Angola Janga foi tema de conversa, alguns registros no Caderno de Campo também ocorreram. Mesmo que a quase totalidade destes não figurem no corpo textual desta dissertação, muito me ajudaram na compreensão da complexidade inerente ao bloco, com a amplitude das relações com as pessoas integrantes para além da rotina carnavalesca do grupo. Nesse sentido, as conversas correntes, ordinárias, que aconteceram em algumas situações de pesquisa, foram constitutivas da observação participante, possibilitando pedidos de explicações, indicações, solicitações de informações, etc. (Macedo, 2004).

Com esse ritmo, o Caderno de Campo chegou ao final da observação participante com cerca de 70 páginas, com escritos carregados de dimensões objetivas e subjetivas que enredaram o eu-outro no processo investigativo (Macedo; Galeffi; Pimentel, 2009). Com efeito, é importante denotar que

olhar, ouvir e conversar associados aos registros dos diários de campo e nos textos sínteses da experiência vivida remetem ao desafio ético de inscrever nas narrativas escritas os significados produzidos nas experiências de trocas ao longo da investigação. (Macedo; Galeffi; Pimentel, 2009, p. 150)

Não por acaso que Macedo (2007, p. 07) postula que “uma das primeiras tarefas na análise de dados de uma etnopesquisa é o exame atento e extremamente detalhado das informações coletadas no campo de pesquisa”. Nessa toada, a presente dissertação caracteriza-se por ser inspirada nesta metodologia à medida que apresenta uma preocupação primordial com a efetivação da ERER, ao passo que não apenas trabalha, mas, principalmente, aprende com a diferença (Macedo; Galeffi; Pimentel, 2009).

Dessarte, a máxima intenção, aqui, é pôr em relevo a qualidade interacional das criatividades educativas que se dão pela dinâmica da intersubjetividade. Assim, distanciei das posições individualistas de construção de pensamento em direção à perspectiva de Macedo (2004, p.70), na “certeza de que o conhecimento é aquilo que criamos interativamente, dialogicamente, conversacionalmente, no âmago da nossa cultura e de todas as indexalidades sociais nas quais estamos implicados.” Ainda nesse sentido, mais tarde, Macedo, Galeffi e Pimentel (2009) destacam:

Vale informar ainda que em pesquisa, as compreensões conectivas, relacionais, intersubjetivantes, intercíticas, hoje envidadas por uma inteligência geral, por uma cognição mais envolvente e politicamente implicada/engajada, são pautas centrais de um conhecimento que emerge empoderando-se pelo discurso e pelas compreensões provocadas pela entrada em cena da diferença, da intersubjetividade e da multirreferencialidade. Temos, portanto, em termos contemporâneos, o outro do conhecimento contrapondo e propondo um rigor outro. (Macedo, Galeffi e Pimentel (2009, p.86)

A atenção com a intersubjetividade é também um primoroso artífice nas construções de compreensões desde o corpo, constituinte do rigor acadêmico aqui empregado. Ora, “o corpo não é redutível a nenhum elemento não relacional, pois o corpo é relação” (Oliveira, 2021, p.122). O corpo é a condição de toda e qualquer relação e interação entre os seres (Oliveira, 2021). Portanto, a intersubjetividade enquanto critério de análise instaura o corpo

não como elemento isolado e asséptico dos contatos com o mundo, mas enquanto o território máximo da alteridade e das reverberações criativas disparadas pelas muitas afetações.

Para o fortalecimento deste ponto, alcei a *entrevista narrativa* como outra vital ferramenta metodológica. Com isso tive como propósito escutar as pessoas que, generosamente, confiaram parte de suas vidas à esta pesquisa e que, a partir disso, ofertaram não somente fatos, mas os sentidos, sentimentos, significados e interpretações que expressaram (Teixeira; Pádua, 2006). À vista disso, proponho as narrativas como parte preciosa do processo de artesanaria que é a produção de conhecimento acerca das afetações que as dinâmicas relações sociais, políticas, culturais e intersubjetivas que formavam a trama do cotidiano do Angola Janga provocaram nas subjetividades das pessoas integrantes, assim como o efeito dessas presenças também modificaram o coletivo. Em especial, na medida em que convidou as pessoas entrevistadas a revisitarem, narrarem e reconstituírem suas experiências de inserção, interação e encontro com o outro; de contrastes e reconhecimentos com a diferença e com a cultura afrodiaspórica produzida pelo bloco, problematizando as práticas naturalizadas mediante as suas vivências e convivências no interior da agremiação. Desta forma, as narrativas me auxiliaram na construção de um fazer acadêmico em que a vida presente nas movimentações corpóreas das pessoas negras é matéria do próprio corpo em movimento contínuo e inacabado da pesquisa.

Ademais, a importância dos depoimentos orais para o constructo deste estudo se dá entendendo que nas culturas afro-brasileiras os saberes não se cristalizam em arquivos escritos, mas se reatualizam nos movimentos corporais e vocais, recriando o corpus cultural, como nos ensina Leda Maria Martins (2003).

Firmado esse ponto, foram intencionalmente escolhidas por mim 05 pessoas integrantes do bloco para serem entrevistadas. Essa escolha foi balizada pelos seguintes critérios: 1) fazer parte do Angola Janga desde o primeiro ou segundo ano de existência da agremiação; 2) ser uma pessoa engajada em alguma ou em várias frentes de atuação no bloco e 3) ser uma pessoa envolvida com demais pessoas integrantes, nas relações socioafetivas existentes no coletivo. Após isso, os convites foram feitos com a devida apresentação da pesquisa, seguida pela assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE/Apêndice A).

A minha pertença ao Angola Janga auxiliou muito nesse processo de escolha, haja vista que a identificação de possíveis pessoas entrevistadas se pautou na minha percepção prévia e corrente dentro do contexto. Para melhor detalhar, prezei pelo tempo das pessoas na agremiação no intuito de tomar contato com o devir de experiências em diferentes momentos

do bloco, pensando nas possibilidades de apropriação do coletivo por essas pessoas no decorrer das dinâmicas que o atravessaram, proporcionando maiores chances de desenvolverem um posicionamento crítico acerca das suas trajetórias individuais na trama coletiva. Desta maneira, considerar a atuação das entrevistadas também figurou pertinência, vislumbrando destacar as potenciais transformações que elas vivenciaram em suas subjetividades e corporeidades através da implicação na construção da entidade afrocarnavalesca. O que se vincula ao critério de envolvimento relacional e socioafetivo com as outras pessoas integrantes, na atenção à dimensão da intersubjetividade presente na cotidianidade do Angola Janga. Assim, na Tabela 01, apresento as pessoas entrevistadas juntamente com seus marcadores sociais e respectivas funções exercidas no Angola Janga:

Tabela 01 - Pessoas entrevistadas na pesquisa e suas diversidades

Nome	Função	Identidade de gênero	Sexualidade	Religiosidade	Duração da entrevista	Data da entrevista
Andala	Co-fundadora e produção	Mulher cis	Bissexual	Candomblecista	04:16:26	24/10/2023
Acotirene	Bateria/produção	Mulher cis	Bissexual	Candomblecista	02:31:14	17/10/2023
Dara	Regente geral da bateria/Produção	Mulher cis	Lésbica	Candomblecista	02:06:26	04/10/2023
Osenga	Vocalista/Produção	Homem cis	Bissexual	Ecumênico	02:00:51	25/09/2023
Lueji	Corpo de baile/Produção	Mulher cis	Bissexual	Candomblecista	01:47:19	26/09/2023

Fonte: Marcone Santos -pesquisador (2024)

Neste estudo, as entrevistas narrativas foram disparadas pela seguinte pergunta geradora: *Como foi para você a experiência de fazer parte do Angola Janga e quais são os aprendizados realizados?* Tal indagação foi criteriosa e rigorosamente construída, levando em consideração o que já tinha sido coletado no processo de observação participante, em íntimo diálogo com os objetivos elencados no projeto de pesquisa. A partir disso, as pessoas ficaram livres para narrarem suas experiências na composição que se sentiram mais confortáveis. Se colocaram num movimento e ação, através do pensamento que fluiu, elaborando e laborando a vida na palavra falada (Teixeira; Pádua, 2006). Assim como colocado por Teixeira e Pádua (2006), as entrevistas aconteceram como se as pessoas estivessem a lavrar si mesmas, a lapidar-se, a (re)inventar a si no próprio percurso de narrar suas histórias. Foram momentos

percebidos por mim em que elas resignificaram, lembraram, retomaram e, assim, apropriaram-se novamente de suas trajetórias no bloco. Isso toma maior relevância quando essas pessoas, exceto Andala, após o Carnaval 2023, deixam de ser integrantes do Angola Janga. Tal acontecimento não constitui um critério considerado por mim na escolha das pessoas entrevistadas, mas é um atravessamento nas entrevistas.

Assim que havia sinalizações de que encerraram suas narrativas, segui com o próximo estágio da entrevista, chamado por Flick (2004) de *investigações da narrativa*. Neste momento, solicitei às entrevistadas que detalhassem alguns pontos das suas narrativas que não foram suficientemente desenvolvidos. Também realizei algumas novas perguntas, sempre no intuito de dar mais ênfase aos aspectos que me auxiliassem na melhor compreensão possível do que foi dito ou no desejo de que alguma perspectiva, a meu ver, enquanto pesquisador, importante e que não foi mencionada, ganhasse o corpo das palavras.

Prezando pelo anonimato das *Angola Janga: uma história de Palmares* (2017), de Marcelo D'Salete, pessoas entrevistadas, atribui nomes fictícios a elas, de modo coerente com a composição de sentidos do contexto. Por isso, todos os nomes foram retirados da obra em quadrinhos. A escolha dos nomes foi feita entre as personagens da obra, e a distribuição ocorreu de modo aleatório. Apenas evitei utilizar os nomes Zumbi e Dandara devido ao denso arcabouço histórico e semântico que carregam consigo e que, a meu ver, poderiam possibilitar algumas atribuições de características descabidas às pessoas entrevistadas. É pertinente salientar que além das pessoas entrevistadas, no decorrer de algumas partes do texto, a outra pessoa que fundou o bloco junto com Andala aparece através de trechos de fala retirados de entrevistas concedidas a portais de comunicação online. Por não ter sido entrevistada para esta pesquisa, não figura na tabela acima, porém foi denominada como Katanga, na mesma lógica das outras participantes.

As entrevistas com Andala, Dara e Lueji foram realizadas em modo online, pela plataforma *Google Meet*, pois, devido às dificuldades de agenda na intensa rotina e logística urbana, preferiram participar remotamente. Houve gravações de vídeo e áudio dessas entrevistas, tendo somente os áudios considerados nas análises. Já as entrevistas com Osenga e Acotirene aconteceram presencialmente. A primeira, na sala do Programa Ações Afirmativas na UFMG, na Faculdade de Educação; a segunda se deu na própria casa da entrevistada, mais especificamente no seu quintal, enquanto debulhávamos e comíamos amendoins. Nestas, utilizei um pequeno gravador digital de voz para registrar as narrativas.

Os momentos das entrevistas foram de intensa formação humana e acadêmica. O exercício da escuta ativa, atenta e ética me colocou num campo de sensibilização auditiva,

que me tomou o corpo de tal maneira que me dispus inteiramente para as narrativas, sem que, naquele momento mesmo, eu fizesse qualquer juízo de análise ou compreensão. Prezei pela escuta livre, aberta às possibilidades. Por outro lado, percebi que todas as pessoas entrevistadas se colocaram em posições muito disponíveis e generosas com o que compartilharam comigo. E foi essa justamente a impressão que tive com a quase totalidade delas: estavam compartilhando comigo, primeiramente, e depois com a pesquisa. Isso ficou evidente, principalmente, com os frequentes momentos em que, durante o acalorado fluxo das narrativas, enquanto as memórias vinham à tona como enchentes, após narrarem algum detalhe muito íntimo, havia uma pequena pausa reflexiva seguida por uma recomendação de que aquilo ficaria somente entre nós e não iria para o texto. E assim o fiz.

Compreendo que isso se deu, de modo geral, porque tanto eu quanto elas não estávamos em contextos culturais totalmente apartados ao pautar o Angola Janga. Assim, abarcando nossas diferenças, encontramos-nos em linguagens e sentidos compartilhados, em que elas narraram os acontecimentos como vinham ao corpo e à fala. À vista disso, as entrevistas transcorreram em um caráter de encontro sócio-antropológico, tramado por uma relação intersubjetiva entre as pessoas que falaram, ouviram, sentiram, pensaram, amalgamando afeto, razão e emoção (Teixeira; Pádua, 2006). Foram, portanto, entre-vistas que, como parte do método, desenvolveram-se em intercricas objetivantes tensas, em que os diálogos, o acolhimento aberto aos imprevistos e diferenças produzem coerência e qualidade de compreensão na produção do conhecimento (Macedo; Galeffi; Pimentel, 2009). Em um trecho de sua narrativa, Dara se expressa de um modo muito representativo nesse sentido:

Estão aí os orikis, estão os griô contando história para ensinar para a gente. Pra gente ir lá atrás, às vezes, buscar respostas para o hoje. Eu acho isso que você está fazendo é meio griô assim, sabe? Pode não ser para o agora! Mas daqui um tempo, um longo tempo... Tem o livro do Angola, eu participei do livro. Foi um dos momentos mais lindos da minha vida. E é o que vai contar essa história assim. Então o que você está fazendo é muito incrível. Me lembrou muito isso, dos itãs, porque a gente chama de itã no Candomblé; dos orikis, que são essas famosas frases que a gente vê aí, que é “Exu matou um pássaro ontem, com uma pedra que só jogou hoje”, por exemplo... É isso que você está fazendo. Tem essa denominação assim... E eu acho isso riquíssimo, riquíssimo! Obrigado por estar fazendo isso pelo Angola, pelo nosso povo, por você. Obrigado mesmo! Obrigado por me deixar participar, por confiar na minha história, no que eu tinha para trazer do Angola. Eu estou muito feliz mesmo. E eu sei que é um jeito de o Angola ficar vivo, sabe? (voz embargada). Vivo para além da nossa vida aqui! Vivo se eu vou estar, se eu não votar aqui nessa Terra, sabe? Obrigado, obrigado! (Dara, entrevista, 2023)

A partir do momento que colhi a primeira entrevista, automaticamente, o longo e exaustivo processo de transcrição começou. Para agilizar e facilitar tal parte do trabalho, fiz uso do software de transcrição de áudio e vídeo *Transkriptor*. O aplicativo transpôs tudo o que

foi dito em texto corrido, auxiliando no processo, porém sem pontuações, indicações de expressões de fala importantes (como risos, voz embargada, choro etc) e diferenciações de quem estava falando. Então, foi necessário revisar minuciosamente cada entrevista, do começo ao fim. Entendo que nesse momento, as interpretações começaram a acontecer de modo mais detido, pois no exercício de ouvir algumas vezes o que estava sendo dito nos áudios para a detalhada transcrição, a impregnação dos conteúdos das falas foi favorecida (Macedo, 2004).

A prática em etnopesquisa crítica me mostrou que, na realidade, a análise acontece de modo incessante, durante todo o processo de pesquisa. Contudo, em determinado momento, densifica-se e forja uma composição relativamente estável de conhecimentos, um produto de final aberto (Macedo 2004). É esse momento que descrevo a partir de agora.

Utilizei a *análise de conteúdo* como ferramenta interpretativa dos dados qualitativos coletados. Do ponto de vista da etnopesquisa crítica, a análise de conteúdo “visa descobrir o sentido das mensagens de uma dada situação comunicativa” (Macedo, 2004, p.203). Em referência à Bardin, Macedo (2004) exercita um esforço didático em ressaltar de forma mais detalhada o caminho trilhado no empreendimento desta análise, a saber:

a) leituras preliminares e o estabelecimento de um rol de enunciados; b) escolha e definição das unidades analíticas: tipos de unidades, definição e critérios de escolha; c) processo de categorização (prefiro não utilizar a noção categoria e substituí-la por *noções subsunçoras, perspectivas*, face à carga positivista que a prática de categorização historicamente carrega); definição das noções subsunçoras, qualidades básicas destas noções; d) análise interpretativa dos conteúdos emergentes; e) interpretações conclusivas. (Macedo, 2004, p. 204 - grifos do autor)

Na etapa “a”, li atentamente, detalhadamente e exaustivamente os registros do Caderno de Campo. Em determinado momento, comecei a grifar de amarelo as passagens que saltaram à minha atenção enquanto possíveis pontos-chave de análise, tendo sempre os objetivos da pesquisa como horizonte. Em relação às entrevistas, após as transcrições, também as retomei de modo repetitivo. Nesse exercício, também comecei a realizar grifos, mas já de modo estratificado em algumas unidades informacionais significativas que, na minha interpretação, estavam presentes, de modo geral, nas narrativas e que detinham uma pertinência frente aos objetivos. Minha atenção às unidades também operou em conexão com os pontos já destacados no Caderno de Campo, numa articulação tramada pelo contexto global do Angola Janga, no qual as unidades emergiram com uma significação específica e que não necessariamente foi a mesma para todas as pessoas. Ou seja, nesse caso, coloquei em prática a etapa “b” do processo de análise, identificando as unidades com diferentes cores, a saber:

- 1- Primeiro contato com o bloco e o contexto de vida envolvido: cor rosa
- 2 - Relação com a cidade de BH: cor azul
- 3 - Estética e autoestima: cor laranja
- 4 - Aprendizagens: cor marrom
- 5 - Reverberações da experiência com o bloco em outros espaços-tempos: cor verde
- 6 - Interpretações gerais sobre o bloco: cor amarela
- 7 - Comentários sobre a pandemia: cor vermelha

Assim, tive um primeiro contato mais aprofundado com o material, na apreensão das suas particularidades mais amplas, destacando ideias e sentidos gerais que, no decorrer do trabalho, foram se aprimorando na constituição de noções subsunçoras significativas (Macedo, 2004).

À medida que a leitura interpretativa das unidades ocorreu, por sucessivas vezes, significados, acontecimentos, descrições representativas de fatos específicos, contradições profundas e ambiguidades foram ganhando contrastes mais demarcados. Fui desenvolvendo a síntese das unidades significativas através de várias fontes de investigação, sempre privilegiando aquelas que ofereciam informações para se alcançar os objetivos elencados. Nesse processo, algumas unidades foram excluídas, outras incluídas e aquelas que ganharam densidade. Para tal, me foi exigido aquilo a que Macedo (2004) se refere como *imaginação metodológica*: grande mobilização para refletir na transgressão de formalidades paradigmáticas, com espírito crítico e refinada curiosidade face às realidades avaliadas, à primeira vista, por banais e óbvias. Nessa toada, os saberes, as práticas, as emoções, linguagens, relações e tensões que tramam o cotidiano do Angola Janga foram ganhando o corpo das interpretações desde as corporeidades das pessoas integrantes. Foi se configurando, então, o momento de reagrupar as informações em noções subsunçoras, a etapa “c”.

Cada noção subsunçora reflete um denominador comum no qual se organiza todo um conjunto de enunciados (Macedo, 2004). “Por consequência, a noção subsunçora provém predominantemente do *corpus* analisado, a partir de reagrupamentos sucessivos dos enunciados, baseando-se sobre a semelhança dos sentidos emergentes” (Macedo, 2004, p. 205). Atento a isso, as noções subsunçoras desta pesquisa se constituíram em dois eixos que dialogam entre si: 1) práticas e saberes corporais afrocarnavalescos e 2) os sentidos criados e mobilizados pelas corporeidades negras. Diante disso, adentrei a etapa “d”, na construção de um material escrito com argumentos capazes de elevar a compreensão com densidade e pertinência não percebidos por um olhar não analítico ou desinteressado. Deu-se, então, o processo mesmo de sistematização escrita das análises.

O eixo 01, conglomerava as práticas e os saberes porque entendo que, no contexto das culturas africanas e afro-brasileiras, é descabível dissociá-los. Prestar atenção nos saberes é, necessariamente, arrebatar os corpos que os praticam. Afinal, “não há saber socialmente tecido e compartilhado que não seja também um saber praticado” (Simas; Rufino, 2018, p.26). Desse modo, esta noção também abarca a dimensão da intersubjetividade em sua trama, evidenciando o cotidiano das relações e diálogos enquanto campo germinante das criatividades que constituem o Angola Janga.

Logo de início, elaborei a escrita interpretativa do eixo 01 de modo integral, sem subdivisões de enunciados, articulando-os numa composição inteira, pretendendo, assim, apresentar a realidade do cotidiano multirreferencial. Contudo, no decorrer das releituras e retomadas analíticas, percebi que subdividir o texto pelos enunciados que o compõem ficaria mais organizado e facilitaria o entendimento das unidades significativas presentes. Além disso, também não comprometeria o caráter relacional de todos estes elementos. Foi assim que os enunciados ganharam denominações em subseções: *beleza e afetos*; *regência e ritmo*; *dança e voz*; *rua, grafia e culminância* e *rua, imprevisibilidades e ambivalência*. Todos estes operantes na configuração do Angola Janga, constituídos e constituintes das corporeidades negras agentes da agremiação. Neste eixo, a observação participante toma protagonismo, através dos registros do Caderno de Campo, sem desfocar os trechos das narrativas. Essa escolha se deu, em especial, no intuito de apresentar de modo mais detalhado e encarnado nuances das realidades que tramam a atmosfera do Angola Janga, visando fundar uma compreensão multirreferencial e territorializada.

O eixo 01 e a sua noção subsunçora equivalente formam o Capítulo 03 desta dissertação: *Entre Ensaios e Cortejos: práticas e saberes corporais afrocarnavalescos*. Neste capítulo, realizo as primeiras semeaduras de narrativas e detalhadas descrições do campo, num exercício de fecundar análises e compreensões acerca das criativas produções de linguagens poéticas e educativas no Angola Janga, tecidas no movimento dos corpos em relações intersubjetivas cotidianas, inspiradas pelas histórias e culturas africanas e afro-brasileiras e que, nas práticas de produção e realização da festa, alçaram a agremiação enquanto uma das expressões da Educação Popular Negra em Minas Gerais.

Já o eixo 02 agrupa enunciados relacionados àqueles presentes no eixo 01, sem deixar de interpretar unidades significativas outras, que não estavam explícitas anteriormente. Se antes o foco estava nos saberes e nas práticas, agora os dinâmicos sentidos destes saberes e práticas ganham mais tonalidade nas análises. Para tanto, neste eixo, as entrevistas tomam o protagonismo do texto, evidenciando as construções de sentidos de modo interativo entre as

peessoas, as quais algumas falas intitulam as subseções resumidas em: *a reinvenção dos sentidos de cidade; o sentido do fazer e do existir coletivo; o sentido de aquilombamento; o sentido de aquilombamento posto em questionamento* e os *sentidos emancipatórios multiplicadores de ações*. Desde o início, o processo de escrita deste eixo se deu com as segmentações por subseções, pois apesar de se influenciarem mutuamente, também detém um nível de singularidade que requereu uma exclusividade de análise em cada caso.

O eixo 02 e a sua noção subsunçora equivalente conformam o Capítulo 04 desta dissertação: *Corporeidades que (re)inventam sentidos: cidades, coletividade, irradiações políticas e tensões*. Este capítulo está relacionado ao anterior, ao passo que tenta situar a pessoa leitora na compreensão das irradiações e transformações de sentidos que ocorrem desde aquilo que é vivenciado no cotidiano do bloco. Sentidos esses que, instituídos pelos corpos, significam, ressignificam, questionam e tensionam o próprio bloco e a cidade, além de introjetarem valores negros em ações multiplicadoras desempenhadas pelas pessoas integrantes em outros espaços-tempos. Nisso, as aprendizagens e constituições de corporeidades negras no contexto do Carnaval se irradiam para dentro e para além da folia, enriquecendo a cidade de BH em diferentes frentes de ações e sonhos emancipatórios. Além disso, nesta parte da pesquisa eu também apresento e compreendo as tensões observadas no interior do Angola Janga e as problematizo frente o contexto de industrialização do Carnaval.

Antes disso tudo, no Capítulo 02, *Riscando as encruzilhadas que revelam as enegrecidas Minas: um panorama histórico de BH a partir dos seus carnavais*, articulo uma detida revisão bibliográfica acerca da história do planejamento e da construção de Belo Horizonte e os seus posteriores desdobramentos no Carnaval do século XX até a nossa contemporaneidade. Toda a leitura e escrita deste capítulo aconteceu de modo comprometido com a perspectiva crítica sobre raça e racismos no decorrer da história da cidade e das suas patuscadas. Já o Capítulo 01, este corrente, *O corpo carnavalizado como propulsor crítico e criativo de pesquisa: introdução e metodologias*, tem como função situar a pessoa leitora dentro do campo de estudos em que a pesquisa se insere e dialoga, além de detalhar os procedimentos e processos metodológicos empreendidos.

Por fim, as considerações finais e abertura de novos caminhos, intituladas como *A carnavalização dos corpos como caminho para a radicalização da vida*, arquitetou-se na síntese da etapa “e” do processo de análise, dando o arremate final necessário à pesquisa, mas consciente do seu inacabamento e possibilidades outras de interpretações. Neste último, também apresento possíveis agendas de investigação a partir daquilo que foi apresentado nesta dissertação.

A escrita desta dissertação será melhor detalhada adiante, contudo, trazendo o incremento da etnopesquisa crítica para o estilo de escrita aqui empregado, digo que segui a risca aquilo que Eisner (1981 citado por Macedo, 2004) recomenda às pessoas pesquisadoras etnometodólogas: a utilização de um estilo pessoal, onde o “eu” ocupe um lugar significativo. Por isso, o texto se deslinda na primeira pessoa do singular. Mas não somente por isso, essa escolha também se deu na avaliação de que uma pesquisa que se pretende desde o corpo não poderia acontecer de outro modo.

A descrição do campo e a marcante presença das falas das pessoas entrevistadas no texto também são partes de uma preocupação metodológica. Nesse sentido, a elaboração escrita desta dissertação deteve um especial apreço pela presença das vozes das pessoas entrevistadas no corpus analítico do estudo. Pessoas atrizes sociais implicadas que, aqui, não falaram pela boca da teoria e não figuram apenas para legitimar conceitos cristalizados. Desse modo, assim como preconiza a etnopesquisa crítica, tanto as falas quanto os registros do Caderno de Campo foram recursos de primeira mão “para as interpretações fundamentadas na realidade concreta” (Macedo, 2004, p. 200), na qual todas as pessoas envolvidas, tanto eu quanto as entrevistadas, fizemos parte, irremediavelmente. Assim, as citações das falas durante a pesquisa, muitas dessas apresentadas em longos trechos, constituem recurso de coerência teórico-epistemológica. As fotos cuidadosamente escolhidas e que dão o tom imagético do trabalho também compõem tal coerência, figurando não como anexos, mas enquanto parte constituinte do texto, diversificando as linguagens mobilizadas para explicitar a realidade humana onde me debrucei e tal como foi vivida pelas pessoas atrizes sociais implicadas (Macedo, 2004).

Com efeito, as teorias mobilizadas foram tomadas num trabalho crítico diante das interpretações que emergiram do contexto. “Neste encontro, tensionado pelos saberes já sistematizados e ‘dados’ vivos da realidade, nasce um conhecimento que se quer sempre enriquecido pelo ato reflexivo de questionar, de manter-se curioso” (Macedo, 2004, p. 201). Ou seja, no processo interpretativo, teoria e empiria bailaram em um diálogo incessante e angustiante, que me permitiu mergulhar nos fenômenos humanos desde o corpo, com os corpos, realizando, pois, “um empirismo com alma e uma teoria enraizada e encarnada” (Macedo, 2004, p. 201).

Por último, na fuga de qualquer possibilidade romântica de interpretação, é necessário dizer que o pesquisar desde o corpo não se deu sem tensões. Ora, compreendo que tornar o corpo uma presença ativa e viva no fazer acadêmico é se enveredar em um campo ambíguo. Ainda mais quando esse corpo é negro, gay e inventivamente festivo, como no meu caso. Por

mais que o campo no qual eu atuo e as pessoas docentes que me orí-entaram permitiram tal aposta, ainda assim é uma aposta, uma invenção, que negocia com os muitos métodos, linguagens, concepções, formações, práticas e teorias científicas que estão decapitadas, operantes apenas com cabeças flutuantes, sem corpos. E são essas cabeças que ainda estipulam o que é ou não ciência, o que é ou não rigor, mesmo que descoladas dos contextos. São essas cabeças que, infelizmente, ainda controlam os imaginários de dentro e de fora da universidade sobre o que é ser uma pessoa pesquisadora com qualificação, sempre sem corpo, marcadamente branca, cis-heteronormativa e onto-epistemologicamente cristã.

Viver o corpo no Carnaval, para mim, é orgânico, flui na integralidade criativa do ordinário. Já viver o corpo enquanto pesquisador em festa, deu-se num processo de não me deixar decapitar pela força da formação academicista/colonialista que tive até aquele momento. Avalio que, durante o Carnaval 2023, consegui ser feliz nessa aposta, mas sempre lutando para não ser corrompido por uma necessidade de racionalização absoluta das experiências, como exige a teorização academicista. Todavia, tal tensão me impediu de me emocionar intensamente nas ruas, no meio da multidão fervilhante. Sim, eu choro de emoção em todo Carnaval. Me arrepio, sorrio, me envolvo com a rua, e penso ser essa disponibilidade em fazer do meu corpo território da complexidade da festa que me enlaçou ao Angola Janga e que mobiliza a feitura deste estudo. Mas, especificamente nesse ano, eu não consegui chorar em nenhum momento. Isso, para mim, foi a sintomática desse estado de reformulação do ser pesquisador no próprio ato da pesquisa acontecendo. Vida viva em mutação e em tensão.

Figura 02- Pesquisador e outra integrante do Angola Janga se abraçam, Carnaval 2023



Foto: Amanda Vandrada (2023)

Diante disso, no Carnaval 2024, escolhi não me envolver nos bastidores de nenhum bloco, nem mesmo do Angola Janga, e ser “somente” e brilhantemente folião, sem quaisquer preocupações com atuação no cortejo ou com trabalho de campo. Perambulei por vários blocos de pré-carnaval, Carnaval e pós-carnaval, como perfume que se espalha no ar, mas impregna onde encosta. Foi assim que voltei a me derramar em lágrimas na folia, em experiências não utilitárias. Apenas comprometido com o mistério que o Carnaval resguarda e completamente mobilizado ao ver multidões ensandecidas. Foi assim que voltei a vibrar ordinariamente ao som das percussões. E foi com essa vibração do Carnaval 2024 que eu interpretei, sistematizei e escrevi esta dissertação.

Ora, a partir dessa recapitulação, compreendo que se o corpo em tensão foi aquele que produziu os dados de campo; o corpo inteiro e vadio da festa, por sua vez, foi o que retomou tais dados e, no entremeio com as narrativas, teorias e memórias, teceu essa escrita plasmada em lírica acadêmica, como quem borda um estandarte composto por diferentes estampas, texturas e grafias. Dois diferentes estados de corpos, uma mesma pessoa... Integralidade ambígua como o Carnaval. Uma pesquisa desde o corpo, eu disse.

1.3 “Não jogue fora as sementes, guarde pra mim, por favor!”³⁶

Metáfora estética e metodologia literária da pesquisa

“A palavra (diáspora) está intimamente ligada à noção do semear. Essa herança etimológica é um legado incerto e uma benção imprecisa. Demanda que nos esforcemos por entender o significado do processo de dispersão em oposição à suposta uniformidade daquilo que foi disseminado. A diáspora nos apresenta tensões importantes entre o aqui e o agora, o antes e o depois, entre a semente que está guardada no pacote, na bolsa ou no bolso e a semente que se espalhou no chão, no fruto ou no corpo.” (Paul Gilroy, 2001)³⁷

Concebo essa pesquisa como um processo de roçado epistemológico nas frestas dos vastos latifúndios da monocultura existencial e de conhecimento impostos pela colonialidade, visando contribuir com o reflorestamento de inteligências encarnadas a partir dos valores e saberes presentes nas corporeidades e culturas afrodiaspóricas. Sendo assim, encontro na noção de semear um recurso metafórico, metodológico e poético de escrita muito significativo. Busco essa ferramenta por quatro motivos: 1) porque remete diretamente a um dos principais gatilhos de pensamento que me encaminharam até a temática das corporeidades nesta pesquisa. Refiro-me a fala de Ailton Krenak³⁸ que presenciei em 2019, em que ele disse que necessitamos *reflorestar* nossos corpos contra a monocultura colonial; 2) muito inspirado pelo quilombola Antônio Bispo dos Santos (Nego Bispo), quando, em entrevista publicada (Neto; Silva; Lowande, 2023, p.04), ele nos provoca a criar e encontrar “palavras que sejam germinantes”, em contraponto às palavras determinantes ou dominantes. Com isso, podemos agir na intenção de transgredir limites e instaurar fronteiras, fomentando, assim, espaços de diálogo entre todos os povos; 3) devido à relação que a palavra diáspora tem com a noção do semear, exposta na epígrafe acima; e 4) pelo fato de ser muito simbólica em minha história familiar, de origem rural, demarcando o lugar onde minhas raízes se aprofundam para, assim, dialogar com outros mundos possíveis. Portanto, é com essa ideia que desejo movimentar o diálogo entre diferentes linguagens, expressões e produções de conhecimento e saberes neste trabalho, além de caracterizar a estrutura do material escrito aqui apresentado.

Marcos Villela Pereira (2013, p. n.) coloca que “a Metáfora é uma figura de linguagem que fabrica conexões identitárias entre universos linguísticos distintos, produzindo imagens

³⁶ Ouvir a música *As Sementes*, faixa 12 da *playlist* Sonoras Sabenças, composta por Luís Roberto Herrmann interpretada por Marcelo D2 e Os Crias, no álbum *Assim Tocam os Meus Tambores* (2020).

³⁷ Gilroy, P. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: Editora 34: UCAM, 2001.

³⁸ Fala presenciada no evento “Encontro Internacional de Arte, Cultura e Democracia no séc. XXI” com a presença de Ailton Krenak, no dia 22/08/2019, em Belo Horizonte – Minas Gerais.

novas”. Dessa maneira, tão ricamente refletida e detalhadamente concebida, aqui, a metáfora recupera seus sentidos como invenção, estética e lugar de possibilidades de anunciar conhecimentos em outros disparos de reflexão.

Para isso, mais uma vez, afirmo a minha inspiração na presença de Nego Bispo, ao contar como foi o processo de escrita de um dos seus livros. Bispo relata que, no início do projeto, a sua ideia foi a de estruturar o livro como que se estrutura uma casa. O texto original foi a fundação. A transcrição das suas *lives* foram as paredes até o pé direito, os tijolos. E a conclusão final, o teto. Porém, ao concluir o material, ele foi questionado pela sua parceira de trabalho: “quem vai morar?” A partir dessa provocação, ele pensa: “Está muito paternalista. Eu construí uma casa e agora estou caçando quem vai morar nessa casa? Desmancha tudo e vamos começar de novo. Agora vamos começar pela roça” (Neto; Silva; Lowande, 2023, p.24). Para esse quilombola, pensar a partir da roça, desde a sua experiência de lavrador, dos relacionamentos naturais, é algo fundamental na fruição das suas elaborações orgânicas. Com o projeto recomeçado pelo imaginário da roça, Bispo versa:

O texto original é a preparação do terreno para fazer a roça. É a preparação do solo. As lives, até o pé direito, são as sementes. Uma parte do teto que tem madeira são os traços culturais e a outra parte do teto são os frutos. Agora a pergunta é: “quem vai colher?” Aí sim! Fazer uma roça e chamar o povo para colher a roça pronta, eu topo, mas fazer uma casa e chamar o povo para morar, não vai. (Neto; Silva; Lowande, 2023, p.24-25)

Tocado e mobilizado por essa postura, imbuí-me da tentativa de construir esse roçado-dissertação desde os relacionamentos e aprendizagens que estabeleci nos espaços e convívios que circulei até aqui, desde as fruições do meu corpo em rodopios pelo tempo. Nisso, o apanhado teórico acerca do arcabouço histórico-social e cultural da construção da cidade de Belo Horizonte e seus carnavais, junto com os meus relatos advindos da observação participante, são a preparação do solo para fazer a roça, base fundamental para as outras etapas do processo. As narrativas ofertadas pelas pessoas entrevistadas, assim como as poesias, músicas e imagens que eu articulo, são as sementes, guardiãs de saberes e sentidos germinantes de saberes. Já as teorias acadêmicas que me auxiliam nas análises, são os adubos que fortalecem o trabalho de compreensão.

Dispersadas pelo solo anteriormente preparado, as sementes podem brotar, florescer e frutificar em outras perspectivas analíticas. Para isso, tais sementes devem guardar em si a capacidade de dialogarem de modo simbiótico. É por isso que a maioria delas são oriundas dos fluxos da afrodiáspora, carregando em si embriões poéticos, intelectuais e políticos. Desse

modo, humildemente, fiz esse pequeno roçado no campo dos estudos e pesquisas em ERER, e pretendo que assim seja também no território intelectual e corporal de cada pessoa que, como você, generosamente me acompanha nesta leitura.

Sei que tudo isso é ousado e arriscado. Afinal, assim como Nego Bispo, me pergunto: “quem vai colher?” Ora, tanto o referido campo de estudo quanto as pessoas que adentrarão esse roçado pela leitura não são entidades homogêneas e estáticas, mas intrinsecamente multidiversas, profundas, dinâmicas e atravessadas por inúmeros outros fatores, formando meandros históricos, sociais, políticos, culturais, educacionais, emocionais, ancestrais, subjetivos e territoriais complexos. Diante disso, assumo aqui a minha total responsabilidade na preparação do solo e na escolha, articulação e dispersão das sementes e dos adubos. No entanto, sei que as possibilidades dos embriões germinarem, brotarem, florescerem, frutificarem e promoverem outras dispersões e polinizações não depende única e exclusivamente de mim. Depende, fundamentalmente, da qualidade dos outros terrenos intelectuais e interpretativos que essas sementes cairão, do modo como os frutos e as flores serão degustados e colhidos, e como tudo isso encontrará, ou não, outros campos de diálogos, afetações, complementações, indagações e enriquecimentos ao serem postos para entremear suas raízes com outras diferentes raízes, seus gametas com outros diferentes gametas e, assim, simbioticamente, nutrirem-se de demais perspectivas, análises e conceitos. Abarcando essa imprevisibilidade, eu aposto no reflorestamento das corporeidades daquelas pessoas que farão essa colheita, na esperança de impulsionar a fruição e frutificação de conhecimentos neste vasto e conflituoso campo das relações raciais no Brasil.

Ou seja, o que intento aqui é, sobretudo, uma *experimentação* calcada em muitas ações. Afinal, não sou somente o que semeia, mas a própria sementeira, o próprio diáspora. Caminho reconhecendo aquelas sementes presentes em meu corpo, até então latentes, na espera de brotarem em potência através do reconhecimento de que devo me apropriar da criatividade. Concomitantemente, tato o chão fragmentado da memória, enfiando os dedos por entre as frestas, em busca das sementes escondidas, às vezes dilaceradas pelo tempo, mas que ainda resguardam o broto da vida. Simultaneamente, recolho aquelas que, dispersas pela superfície do caminho sinuoso, passam despercebidas, mas justamente nos seus detalhes é que moram as grandes revelações. Ao mesmo tempo, manejo as sementes que me foram passadas, despejadas na palma da minha mão como dádiva, legado explícito, matéria de nutrição. Há também aquelas sementes cultivadas em folhas de papel, guardadas em livros, oriundas do trabalho intelectual de muitas pessoas negras, indígenas e demais outras, todas comprometidas com a justiça social e cognitiva no Brasil e em todo o planeta. Várias delas

também encontro na brisa quente da oralidade, em forma de vozes que se dispersam em minha subjetividade, diversificando-me desde o íntimo. Também há sementes oriundas dos gestos, das danças, das performances, das corporeidades que em cada movimento artístico se esparramam pelo mundo, tornando-se si próprias os embriões de outros tempos e espaços. Não vou negar que encontro algumas sementes recobertas por uma crosta de proteção, impregnadas por traumas, que dificultam o acesso ao seu miolo. Essas requerem um tempo maior para compreendê-las, para cultivá-las em cuidado. Bem como não é difícil me deparar com muitas delas esmagadas, impossibilitadas de desenvolver, as quais seus saberes sempre serão matéria do mistério. Ademais, existem sementes que flutuam no Atlântico, guardando em si tudo aquilo que é oriundo dos fluxos entre África e Brasil. Essas sementes me requerem um mergulho profundo em direção às encruzilhadas oceânicas que me constituem enquanto um ser anfíbio: nascido nessa terra que piso, mas gestado na história coletiva do movimento das águas transatlânticas que entrelaçam corporeidades e memórias negras. Tais sementes de mar envolvem línguas perdidas, derramadas por bocas desconhecidas, carregadas de muita dor e obstinadas em reexistir.

Enfim, experimento todas essas infinidades de sementes. Tento cultivá-las em mim, para então dissipá-las pelos caminhos e pessoas que encontro. Tudo ao mesmo tempo, nas tensões “entre o aqui e o agora, o antes e o depois.” A intenção é o *reflorestar*. Para esta pesquisa, utilizei algumas destas sementes para realizar o roçado. Espero que contribua, mas não tenho certeza, pois também sou semente e fruto de um “legado incerto e uma benção imprecisa.” Além disso, esse é um desafio coletivo do qual faço parte, mas que extrapola minhas humildes iniciativas.

Opa! Achei mais uma semente aqui!

1.3.1 A Metodologia Literária do Semear

A Metáfora do Semear é um ato que, em si, carrega a prática da esperança, já que para plantar, é necessário preparar o solo, torná-lo fértil, principalmente quando a terra é escassa pelo desencanto e morte. Sendo assim, os solos que escolhi para colher as sementes desta semente são os assentamentos da diáspora africana, onde constantemente se ressignifica a vida; os territórios dos saberes indígenas, medulares na vitalidade desse país antes mesmo de existir enquanto nação e os terrenos dos demais conhecimentos comprometidos com as lutas pela vida em seu espectro radicalmente diverso e poético. Somente sementes vivas detêm a

capacidade de germinarem criatividades vitalizantes da diversidade contra as formas de monocultura. Por isso, essas são minhas escolhas.

Intrinsecamente, a noção do semear aqui elaborada detém uma inspiração filosófica, em referência aos povos/cultura Dogon, presentes na África Setentrional. Abdias Nascimento (2019) é quem diz que mergulhar profundamente na mitopoesia é adentrar o espaço da cultura onde o fundamento da criatividade, da liberdade humana e da sociedade reside. Não por acaso, a maioria das culturas africanas integra suas sabedorias na forma de mitos. Eduardo Oliveira (2021) nos diz que isso é assim talvez porque os mitos não fragmentem as esferas do viver, não separem religião de política, ética de trabalho, conhecimento de ação. Talvez, também, porque o mito contém o poder de segredo e encantamento. Em todo caso, a ética vem plasmada em estética, seja nas indumentárias, na música, na dança, na palavra e, nessa dissertação, pretendo, modestamente e experimentalmente, promover isso no estilo da escrita.

Apresentado aqui de maneira muito resumida em comparação ao modo como Oliveira (2021) descreve, os Dogon possuem um mito que brota da semente Kizi Uzi, a fonte da existência. Kizi Uzi ou *Digitaria exilis* significa “a coisa pequena”. A pequena semente é, simultaneamente, a menor parte do universo e o universo inteiro visto que se alastra por todo planeta, germinando-o. Da **vibração** da Kizi Uzi, emana-se o movimento em ondas que originará toda a sociedade. Eis aqui o **princípio da emanção**. Os elementos advindos dessa emanção se desdobram sempre em forças binárias (quente-frio; esquerda-direita; ímpar-par; macho-fêmea), o que nos apresenta o **princípio da geminilidade**, que por sua vez mostra como os pares binários são complementares e não concorrentes, e amalgamam-se numa equilibrada proporção dinâmica. Disso sucedem, então, os **princípios da complementariedade** e da **ponderação** (ou princípio do equilíbrio).

A concepção de mundo Dogon é semiótica: percebem e pensam o mundo para além das representações. Para esse povo, a vibração da semente Kizi Uzi cria um movimento elíptico em zigue-zague que se multiplica em direção ao infinito, abarcando diversas interpretações de seu desenvolvimento, e não se sabe, a priori, a trajetória dessa linha em espiral, aceitando que o movimento vai se fazendo no próprio percurso com um repertório infinito de possibilidades de vir-a-ser. É a ancestralidade quem orienta a lógica de organização da sociedade Dogon. Das vibrações iniciais da *Digitaria exilis*, nascem duas que se desdobram em mais duas sementes primordiais. Assim, temos quatro sementes – Amma Seru, Lebé Seru, Binu Seru e Diongu Seru, que são também os quatro pais-ancestrais, que darão início às quatro primeiras tribos (Arou, Dyon, Ono e Donno), que serão os pilares de origem de toda sociedade Dogon. Cada antepassado ocupa uma região no universo: norte, sul, leste e

oeste, compreendendo, assim, a criação do mundo todo. Reparem que a geração do mundo todo é uma totalidade aberta, pois o mundo está em um constante processo de criação extenso ao infinito. Essa lógica, tão oposta à metafísica antiga e à ontologia moderna, existe em conformidade com a ancestralidade (Oliveira, 2021).

Nessa cosmologia, portanto, primordialmente se detém à vibração, à fruição entre uma grandeza e outra. Movimento! No âmbito da educação essa compreensão é importante, pois nos coloca para olhar os “entre-meios”, que são os lugares onde se posicionam a cultura Dogon e a cultura afro-brasileira (Oliveira, 2021). Este olhar combina tanto a dinâmica do olhar distante (que caracterizou, dentre outras, a percepção metafísica), quanto do aproximado (que caracteriza o dito pensamento pós-moderno). Ele não prevê substituir, superar, negar ou aprimorar as outras perspectivas. “O olhar entre-meios é um olhar que vai de um a outro, tendo como referência sempre o oposto, ou seja, o alheio, o Outro” (Oliveira, 2005, p.246).

Inspirando-me no que foi apresentado anteriormente, a ação que guiou a escrita da presente dissertação se fez em princípios de vibração, geminilidade, complementaridade e ponderação. A vibração vital e as movimentações críticas e criativas desta pesquisa brotaram dos meus encontros com o Prof. Dr. Natalino Neves da Silva e com a Profa. Emérita Nilma Lino Gomes. Pessoas com as quais eu tive a honra de ser orí-entado nessa empreitada e de aprender em tantas instâncias acadêmicas e pessoais. A vibração também se nutriu das minhas experiências e trocas com as pessoas com quem compartilhei o coletivo e bloco afro Angola Janga; da generosidade presente nas pessoas entrevistadas para essa pesquisa, ao compartilharem partes significativas das suas vidas que vibraram e movimentaram as análises aqui apresentadas; do desdobramento do meu corpo a partir das diversas circulações e afetações vividas nos botecos, sambas, sertões, festas, exposições artísticas, blocos de Carnaval e da fruição crítica e afetiva vivida nas disciplinas cursadas na Faculdade de Educação da UFMG, na linha de pesquisa Educação, Cultura, Movimentos Sociais e Ações coletivas, com colegas e docentes que me foram verdadeiras fontes de inspirações e provocações intelectuais. A meu ver, tudo isso é o que garantiu a existência do segundo princípio: a geminilidade.

A geminilidade do conhecimento científico, em tempos catastróficos como estamos vivendo, no decorrer desse processo, pautou-se nos encontros. Em meio às reinvenções das formas de morrer e matar criadas pelo neoliberalismo e suas forças antidemocráticas e negacionistas, isso me parece ponderado e urgente: a garantia de relações comunicativas, afetivas, diversas e comprometidas com a produção de conhecimento que afirmam as vidas e

que ouse serpentear pelos mundos, costurando a universidade junto às tantas outras esferas do cotidiano dos povos e populações.

Neste caminho, a complementaridade fez o conhecimento brotar nos entre-meios, promovendo o encontro entre um cortejo afrocarnavalesco nas ruas de BH com a academia, revelando que a produção de conhecimentos emancipatórios requer corpos que dançam com o que há de alegre e trágico no Brasil, sem deixar de criar beleza por onde passam. Entretanto, noto que meu corpo se faz como uma linha em cinesia, que ao percorrer as ruas e a universidade, constitui tessituras de conversas, mas sempre em tensão. Afirmando esse princípio, a polinização dialógica entre a tradição e a inovação entre algumas diferentes sementes epistemológicas que planto nesse roçado acontece no respeito às suas singularidades, mas almejando uma unidade múltipla que possa contribuir na produção de novos horizontes existenciais e intelectuais que garantam a coexistência de conhecimentos e presenças.

A complementaridade que proponho, também pede outras inteligentes linguagens escritas, visuais e sonoras. É por isso que as teorias acadêmicas confluem nessa pesquisa com trechos de poesias, poemas, obras literárias, conhecimentos tradicionais, imagens e músicas a serem ouvidas. Essa é uma aposta, no intento de que, desse modo, a pesquisa se aproxime o máximo possível das texturas que dinamizam as corporeidades.

As músicas, especificamente, aparecem no trabalho em constante diálogo e em complementação das palavras escritas. Algumas vezes, elas são as guias iniciais dos argumentos. Destarte, a musicalidade nesse estudo é extensão do texto escrito, também compondo o empreendimento intelectual. Por isso, elaborei uma *playlist* exclusiva (apresentada no início deste documento) para esta dissertação, através da plataforma online de música *Spotify*. Nela, você, pessoa leitora, encontrará a maioria das músicas que compõem esse estudo e que estão indicadas no texto através das notas de rodapé. Aquelas músicas ou versões específicas que não encontrei no *Spotify* e que, por isso, não listam na *playlist*, também estão indicadas nos rodapés com links para acesso no *Youtube*.

Tudo isso foi feito com ponderação e tensionamentos críticos, pertinência e rigor. Todas essas linguagens compõem o texto da dissertação, no desejo de que sua apreensão não fique restrita somente à visão corriqueira do ato de ler, mas que permeie outras sensações, outros caminhos de compreensão, de modo parecido quando um corpo se dispõe para o Carnaval. Desta maneira, acredito que posso somar num reflorestamento cognitivo, subjetivo, cultural e político que reverbere em nossas corporeidades em disposições coletivas e educações que se fazem na pluralidade e no inacabamento.

Com esse esforço, escrevi no intuito de praticar a dobra da linguagem, tecendo linhas em múltiplas textualidades. A palavra invocada na escrita, desta maneira, “é palavra-corpo, presença e integralidade do ser/saber negro-africano, efeito de encantamento que cria, mobiliza, destrói e reconstrói cruzando os limites entre a materialidade e espiritualidade” (Rufino, 2019a, p. 119). É palavra viva, cognição emocionada, flecha carregada de axé lançada no tempo.

Essa é uma aposta que concatena também com o entendimento de Paulo Freire (2023) acerca da linguagem na socialização do conhecimento científico.

Na verdade, em matéria de linguagem há algo a mais que gostaria de referir-me. Algo que jamais aceitei, pelo contrário, que sempre recusei – a afirmação ou a pura insinuação de que escrever bonito, com elegância, não é coisa de cientista. Cientista escreve difícil, não bonito. O momento estético da linguagem, me pareceu sempre, deve ser perseguido por todos nós, não importa se cientistas rigorosos ou não. Não há incompatibilidade nenhuma entre a rigorosidade na busca de compreensão e do conhecimento do mundo e a beleza da forma de expressão dos achados. Seria um absurdo que a compatibilidade se desse ou devesse se dar entre a feiura e a rigorosidade. (Freire, 2023, p.100)

A preocupação com a beleza que estrutura a escrita desta dissertação, portanto, é também um critério de rigorosidade científica, visto que penso ser honroso aproximar a linguagem mobilizada na dissertação às poéticas construídas e agenciadas pelo Angola Janga. Ou seja, é também pertinente frente ao campo de pesquisa no qual o estudo emerge e é cuidadoso com as pessoas leitoras, visando não ferir as sensibilidades que adentram esses escritos com variadas intencionalidades.

Além disso, vislumbro este estilo de escrita enquanto desdobramento característico do modo de produção de conhecimento de pessoas negras intelectuais. Grada Kilomba (2019, p.59) deslinda sobre isso, ao dizer que “o discurso das/os intelectuais negras/os surge, então, frequentemente como um discurso lírico e teórico que transgride a linguagem do academicismo clássico. Um discurso que é tão político quanto pessoal e poético, como os escritos de Frantz Fanon ou os de bell hooks”. Isso, para Kilomba, deveria ser uma preocupação primordial dos processos de descolonização do conhecimento acadêmico.

Em outras palavras, a estética lírico-acadêmica aqui elaborada informa uma pesquisa que brota do chão que eu piso, do terreno da minha experiência corporal em movimento e profundamente afetada pelos espaços, tempos, culturas e pessoas que habito, convivo e aprendo. Assim, a escrita se tece informada pelo vivido e pelo percebido deste que escreve e pesquisa vivendo. Por conseguinte, essas sementeiras se configuram em conversações desde o entre-lugar que circulei e que circulo na cultura afro-brasileira. Essa minha aposta demandou,

portanto, a criação de uma dissertação que se apresenta na forma de uma escrita acadêmica do texto dissertativo que lança mão de recursos estilísticos da linguagem artística, poética e lírica tensionando, com isso, o cânone da escrita textual científica que privilegia a neutralidade e objetividade no ato de se comunicar. Assim, apresento palavras carregadas de inquietações de uma pessoa negra pesquisadora oriunda de lutas coletivas e que me põem em pé junto com tantas outras pessoas e seres. Eis aqui o *reflorestar*!

Quando as comunidades indígenas se referem a um povo como “uma nação que fica de pé”, estão fazendo uma analogia com as árvores e com as florestas. Conectando-nos com o entendimento das florestas como entidades, vastos organismos inteligentes (Krenak, 2020). Compreendo isso como uma convocação política se realmente queremos um tempo além deste. O que requer uma reconfiguração enquanto humanidade, na produção de outros corpos, afetos, mundos (Krenak, 2020) e escrita. Na experimentação do meu próprio corpo enquanto tentativa de *reflorestar* o mundo e a mim mesmo, ousadamente lanço essa dissertação como um roçado repleto de sementes vitais e vitalizantes, capazes de desenvolverem frutos cuja polpa é recheada pela coletividade, se assim encontrarem outros terrenos vivos para tal. É óbvio que não será esse pequeno roçado sozinho que irá revitalizar por completo o dano causado pela monocultura colonial. Porém, é essa a minha presente contribuição para que seus brotos e frutos inaugurem verdadeiros carnavais que nos ponham não somente em pé, mas nos movimentos dos encontros criativos! Obrigado você pela atenção de estar aqui! Por acaso, deseja somar suas sementes às que tenho e me acompanhar nesta aventura?

Capítulo 02:

Riscando as encruzilhadas que revelam as enegrecidas Minas

*Um panorama histórico de BH a partir
dos seus carnavais*

Foto: Mayara Laila



Seu orbe é uma pequena síntese, uma encruzilhada; pois Minas Gerais é muitas. São, pelo menos, várias Minas. (João Guimarães Rosa³⁹)

Abro este capítulo com o escrito de João Guimarães Rosa exposto acima, pois acredito que representa muito bem as composições desse terreno que, em conjunto através da leitura, adentramos e exploramos a partir de agora. Na minha interpretação, o verso roseano expõe a contradição na qual emerge Minas Gerais na história: esculpida como síntese, revelada como encruzilhada. Com efeito, entendo que nesse infundo processo de sementeiras, é preciso antes conhecer a profundidade dos terrenos por onde nos movemos, com as condições socioeconômicas, históricas, políticas e culturais que conformam as batalhas pelo reconhecimento e valorização das culturas afro-brasileiras no estado.

O sociólogo norte-mineiro João Batista de Almeida Costa (2009), nos diz que existe uma dualidade na formação sociopolítica, econômica e cultural de Minas Gerais que não é pensada pela pretensa unicidade que toda a história do estado foi construída. Como explicita o autor, por um lado, há a Minas Geratriz, caracterizada pela exploração aurífera, que, por muito tempo, dá fundamento à identidade mineira (mineiridade). Por outro, existem os Gerais, o sertão norte-mineiro e seus desdobramentos, caracterizados pela criação de gado, que se amplia pelas barrancas são-franciscanas. O centro do estado, nesse cenário, é o espaço intersticial onde essas duas distintas economias e formações políticas e socioculturais se encontram e articulam-se. Então, se existem essas diferenças, o que é a tal da identidade mineira? O que configura a mineiridade dominante?

De acordo com Walderez Ramalho (2014), a obra que mais influenciou o discurso da mineiridade é a *Voz das Minas: ensaio de sociologia regional brasileira*, de Alceu Moroso Lima, publicada pela primeira vez em 1944. Tais escritos foram amplamente interpretados por autores e políticos que desejavam prospectar a imagem das Minas.

Nesse sentido, é interessante destacar que o conceito de mineiridade é registrado pela primeira vez em 1946, numa conferência de Gilberto Freyre, ocorrida na Faculdade de Direito em Belo Horizonte. No intento de incitar a plateia mineira, Freyre sugere um sentido intrínseco, fundado numa suposta harmonia e um dever de conciliar diferenças (Dias, F., 1985, p.77). Agora nomeada, estava oficializada a existência da mineiridade. Quase quatro décadas depois, o cientista político Otávio Soares Dulci (1984, citado por Dias, F., 1985) apurou esta retórica, concluindo que tal construção de significados acerca da mineiridade tem

³⁹ GUIMARÃES ROSA, João. Ave, palavra. São Paulo: Global Editora, 2022.

o nítido objetivo de favorecer um projeto de poder elitista. Já Ramalho (2014), analisando estes e demais documentos, nos diz:

Equilíbrio, conservadorismo, eruditismo, centralidade da família, síntese nacional, apego às tradições, conciliação política. Estes são epítetos constantes que aparecem ao longo da história do discurso da mineiridade. Os textos essencialistas os consideram como traços objetivos, formadores do caráter genuíno dessa região do país desde as suas origens setecentistas. Essa forma de caracterização de Minas Gerais revela-se altamente problemática, na medida em que, de um lado, impede a compreensão da identidade enquanto processo em constante construção, pois estaria fechado às mudanças de projeto de futuro; por outro, considera apenas a categoria da unidade, enquanto as diferenças são “esquecidas”, colocadas à margem da história, vistas como ameaça à integridade essencial da região. (Ramalho, 2014, p.13)

Numa perspectiva atenta às negruras das experiências, consigo observar essa dualidade social, cultural, econômica e política, junto com os esquemas de dominação, por demais lentes. Ora, sendo a história oficial das Minas, que nutre a mineiridade, apenas a história da aristocracia, escrita por mãos brancas, a exemplo de toda história para ninar gente grande que forja o Brasil como nação, esta acaba não tendo uma identidade que, de forma coerente, possa se lançar com profundidade às raízes da sua verdadeira e complexa formação étnico-racial (Martins, 2008). Não por acaso, a imagem de Minas Gerais é, geralmente, planificada e simplificada entre as pessoas que estão dentro e fora do estado. Raros são os reconhecimentos das presenças e das contribuições negras e indígenas nessas montanhosas terras, por exemplo.

Se a Minas Geratriz, como a própria denominação se refere, escava o terreno da história para revelar a suposta luz do progresso advinda dos minérios, marcando em cada canto a vigilância cristã através das igrejas coloniais construídas no alto de cada morro, ela acaba por utilizar da mesma pá para soterrar as histórias daqueles povos e territórios que estão às sombras da luz do ouro, da cruz e da modernidade ocidental. Isso aconteceu no auge das lavras auríferas do século XVIII; na construção de Belo Horizonte, no século XIX; e continua a operar na atualidade, vide os crimes de Brumadinho e Mariana⁴⁰, e os que estão acontecendo no Vale do Jequitinhonha⁴¹, por exemplo. Essa é a Minas que existe na corrosão e

⁴⁰ No dia 05/11/2015, em Mariana (MG), um crime ocorreu com o rompimento de uma barragem das mineradoras Samarco/Vale/BHP, matando 19 pessoas e contaminando a bacia do Rio Doce com cerca de 63 milhões de metros cúbicos de rejeitos da mineração, atingindo em torno de 700 mil pessoas dos estados de Minas Gerais e Espírito Santo. Esse, até então, é o maior desastre/crime ambiental da história do país. Já no dia 25/01/2019, outro crime ocasionado pela Vale aconteceu, com o rompimento da barragem Córrego do Feijão, em Brumadinho (MG), soterrando com 13 milhões de metros cúbicos de lama tóxica tudo o que encontrava pela frente: pessoas, animais, florestas, casas e rios... Nisso, mais de 250 pessoas morreram, além do sem número de animais. Para saber mais: <https://www.brasilefato.com.br/2019/01/29/historico-de-violacoes-da-vale-vai-muito-alem-de-mariana-e-brumadinho/>. Acesso em: 05/08/2023.

⁴¹ O Vale do Jequitinhonha, na mesorregião Nordeste de Minas Gerais, está sofrendo com novo assédio minerário por parte de empresas internacionais, apoiadas pelo Governo do Estado, interessadas na exploração de lítio na região. Populações e comunidades tradicionais do Vale do Jequitinhonha têm denunciado crimes que atentam

soterramento das diversidades. Minas que, há séculos, opera no eixo de atualização do poder hegemônico colonialista que forja o Brasil enquanto nação pautada em um projeto de horror.

Diante disso, comecei a me questionar: mas se Minas são várias, existem aquelas que são (re)criadas pelas trajetórias e culturas das comunidades negras? É possível pensarmos em outras identidades para além da mineiridade imposta? Em qual esquina da história a encruzilhada citada por Guimarães Rosa aparece?

Ora, é preciso se jogar nas invenções da vida que pulsam nas ruas, nas festas, nas frestas e nos corpos! “Se o colonialismo edificou a cruz como égide de seu projeto de dominação, aqui nós reinventamos o mundo transformando a cruz em encruzilhada e praticando-a como campo de possibilidades” (Simas; Rufino, 2018, p.20). Para tanto, invoco a compreensão das encruzilhadas através das culturas negro-africanas recriadas no Brasil. É Leda Maria Martins (2020) quem nos apresenta esses caminhos:



[...] a encruzilhada é o lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimento diversos, sendo frequentemente traduzida por um cosmograma que aponta para o movimento circular do cosmos e do espírito humano que gravitam na circunferência de suas linhas de interseção. É assim, como pensamento e ação, *locus* de desafios e reviravoltas; compressão e dispersão; espacialidade icônica que cartografa os inúmeros e diversos movimentos de recriação, improviso e assentamento das manifestações culturais e sociais, dentre elas as estéticas e também as políticas, em seu sentido e espectro amplos. (Martins, 2020, p.09)

Não por acaso, vindo das encruzas dos Gerais, aqui em BH fui apresentado às encruzilhadas das Minas por um bloco afro, em pleno Carnaval. Bagunçou tudo! Re-orí-entou ideias e sensibilidades.

Posto isso, se as nuances hegemônicas das Minas apontam para seu caráter racista, de negligência e deslegitimação para com as populações negras e empobrecidas na constituição de Minas Gerais e, em especial nesta pesquisa, de Belo Horizonte ; as faces negras de tantas outras Minas dispostas nas encruzilhadas reviram as narrativas oficiais e destacam a trajetória dos povos e comunidades negras que habitam esse estado e essa cidade com suas culturas,

contra os direitos humanos e ambientais nesse processo. Para saber mais: <https://www.culturalsurvival.org/es/node/14098>. Acesso em: 05/08/2024.

⁴² Grafia presente na Revista Odú: contracolonialidade e oralitura, FUNCEB, 2021.

práticas, religiosidades, educações e conhecimentos outros. Seja em zonas rurais e urbanas, nos centros e nas periferias, constituindo um estado diverso na gastronomia, nos sotaques e nas maneiras de praticar, viver e proferir o mundo, as presenças negras em Minas Gerais afirmam esse vasto território como uma terra que, apesar das forças de morte e usurpação, gera vitalidade e outras identidades. Realidades que contestam o poder e os conhecimentos soberanos, baseadas nas criatividades singulares dos coletivos negros, no fluxo ininterrupto de produzir, de forma ativa, o novo. Eis as afromineiridades!

Enfatizar as afromineiridades como um complexo de práticas educativas e saberes que forjam epistemologias próprias e pluriversais, é também destacar as lutas por emancipação presentes no estado. E a formação de Belo Horizonte, assim como o Carnaval que ocorre na capital mineira, representa muito bem esses conflitos, contradições, reivindicações e criações. Portanto, contextualizo neste texto as dinâmicas e jogos de poder estabelecidos nos cruzamentos entre essas diferentes Minas, evidenciando o caráter complexo dessas relações históricas no que concerne à constituição da festa nas ruas belo-horizontinas.

À vista disso, as presenças afro-brasileiras em território mineiro - as presenças afro-mineiras -, compõem várias das mais interessantes faces do espectro cultural e político do montanhoso estado. Desse modo, a meu ver, urge a necessidade de compreendermos as expressões das afromineiridades presentes no Carnaval de BH, com suas complexidades compostas de precariedade e beleza. Existências que ainda brilham nos rejeitos deixados pela Minas Colonial e que podem (re)narrar a história por meio de outras vozes e corpos e, assim, nos reeducar.

2.1 Um horizonte vislumbrado pela lente colonial

A construção da nova capital mineira sob o reforço dos pilares colonialistas

Antes de adentrarmos na (in)tensa trama colorida e multiforme do Carnaval de BH, é importante para este estudo tecer uma breve contextualização histórica do estado de Minas Gerais e de sua capital planejada, com o intuito de pontuar alguns fatos históricos pertinentes para a compreensão do desenvolvimento das festas no estado e na referida cidade, em especial no que envolve as questões étnico-raciais.

Definitivamente, a história de Minas é a história da aristocracia contada pela própria aristocracia que, no caso, roubaram-nos tudo (Martins, 2008). O historiador Tarcísio José Martins (2018) é enfático ao mostrar que, desde as suas formações setentistas, o estado de

Minas Gerais é constituído por uma maioria populacional preta, parda, indígena e empobrecida, o que escancara a dificuldade de entender a “história oficial” de Minas Gerais, onde somente brancos e ricos tudo fizeram e tudo criaram.

No século XVIII, com o auge da mineração, Minas Gerais tinha Ouro Preto como sua capital e despontava como a mais populosa e rica província do Brasil, e isso refletiu na significativa participação das elites mineiras no cenário político do então Império. Já no final do século XIX, a derrocada do ciclo do ouro, em meio aos ares republicanos, promoveu uma efervescência sociopolítica que, em conjunto com as complexidades regionais, fizeram emergir entre tais elites a necessidade de uma nova capital para a manutenção dos seus poderes. Assim, Belo Horizonte é planejada e construída como um centro econômico estratégico das elites, como objetivo principal do governo, expressando as transformações de Minas em um Estado moderno, parte de uma federação (Costa; Arguelhes, 2008; Calvo, 2013).

Dessa maneira, influenciada por princípios urbanísticos franceses, no veio da República no Brasil, a nova capital das Minas se perfilou por meio da higienização social, orquestrada por uma classe política que almejava ordem, progresso, civilização, europeização (justificados pela imigração europeia de operários) e branqueamento da população (Costa; Arguelhes, 2008).

Ao se considerar a planta da cidade como um símbolo da mentalidade da época, pode-se estabelecer que mais importante que os estudos do terreno para a elaboração do plano, foi a ideologia que movia as pessoas diretamente envolvidas na concepção inicial da capital. Os preceitos positivistas, racionalistas e tecnológicos proporcionaram a sensação de controle da natureza e capacidade inquestionável de remodelação de suas características. Mostrar uma ruptura com a paisagem significava o controle sobre o sítio, **a afirmação de superioridade científica perante os, assim chamados, inconvenientes de um determinado lugar.** (Costa; Arguelhes, 2008, p. 122 – grifo meu).

Com essas intenções, na ânsia de se desvincular do padrão e dos valores coloniais de Ouro Preto, com suas estreitas e tortuosas ruas margeadas pela arquitetura barroca, Belo Horizonte foi arquitetada através da intervenção estatal e perfilou-se em longas, largas e uniformes ruas, apostando na linearidade positivista do progresso republicano: a imagem que se perpetua no imaginário da cidade realizada. Ou seja, como a cidade foi vista e desejada pelas elites (Calvo, 2013), palco da mineiridade. Nisso, houve um processo deliberado e orientado de expulsão da população de Curral Del Rey, assentamento que antes existia no território que Belo Horizonte foi construída, composto majoritariamente por pessoas negras com diversas experiências afrodiaspóricas em prática (Dias, 2023).

Sob a imposição de um ideário utilitarista e funcionalista do espaço, pautado na higiene, na ordem, na racionalidade, na monumentalidade e na vigilância (Mendonça, 2002; Souza; Chaves, 2011; Passos, 2016; Costa; Arguelhes, 2008), esses traçados priorizavam a circulação de automóveis, estacionamento, carga e descarga em detrimento de uma apropriação dos espaços urbanos para eventos, manifestações culturais e lazer. Essa marca afirma o domínio econômico sob o sucateamento do social, político e cultural; a intencionalidade de controle, da ausência de perturbações e conflitos sociais, bem como da inibição da convivência entre diversos indivíduos e coletividades (Guimarães, 1992; Costa; Arguelhes, 2008).

Belo Horizonte foi setorializada e organizada em zonas: urbana, suburbana e rural, tendo a desigualdade sociorracial refletida na ocupação dos espaços. A materialização da ordem se fazia a partir da noção de estar fora ou dentro dos limites da Avenida (Av.) do Contorno (Calvo, 2013). A área urbana, dentro de tais limites, “foi planejada com o objetivo de receber, principalmente, o aparato burocrático-administrativo do governo e os funcionários públicos, vindos de Ouro Preto” (Costa; Arguelhes, 2008, p.120). Com esse compasso, não foram previstas áreas de moradia e acolhimento aos desapropriados de Curral del Rey, aos trabalhadores da construção civil que ergueram a capital, muito menos para as populações empobrecidas vindas dos interiores em busca de melhores condições de vida.

Com o valor dos terrenos e moradias inacessíveis para os mais pobres, esses trabalhadores acabaram por ocupar, principalmente, as zonas suburbanas da cidade, que não contavam com infraestrutura digna e adequada de água, saneamento básico, energia e transporte. Portanto, Belo Horizonte se configurou, desde seu planejamento e fundação, como um espaço expressivamente segregado e desigual, reservando sua área urbanizada e com melhor infraestrutura para a aristocracia e a classe média, desconsiderando a necessidade de moradia dos demais segmentos sociais que acabaram se fixando de maneira autônoma na zona suburbana (Mendonça, 2002; Souza; Chaves, 2011). Dessa forma, os aglomerados, as vilas, as favelas, foram se constituindo na capital das Minas desde seus primórdios (Guimarães, 1992).

Inaugurada no final de 1897, nove anos após a Lei Áurea ser sancionada, a idealização de Belo Horizonte se revela, como lemos com , em processos de aniquilamento, de morte e de política do esquecimento perpetrados contra a população negra e pobre no território nacional pós-abolição. 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).

Ao pensarem junto com Anny Jaqueline Torres Silveira (1997), Costa e Arguelhes (2008) discutem como a imposição da racionalidade universal e monológica sob o espaço e diferentes populações é capaz de expurgar da cidade as faces da desordem, da revolta, do incontrolável. “Apaga do espaço os signos capazes de incorporar e de manter viva na memória a experiência dos indivíduos, sua identidade enquanto sujeitos sociais, suprimindo a capacidade desse espaço urbano de incorporar referências individuais e coletivas” (Costa; Arguelhes, 2008, p.131 -132). Ou seja, o absolutismo da razão projetado na urbe destitui a vitalidade das relações dos diferentes indivíduos e grupos com os espaços, limitando as reinvenções de outras cidades possíveis e de corporeidades constituintes e constituídas por essas experiências.

Com esse cenário, junto com a lente analítica proposta por Muniz Sodré (2019), observar a arquitetura e o urbanismo de Belo Horizonte 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. 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, a qualquer sedução das culturas produzidas pelos grupos que estavam no avesso da história dominante (Sodré, 2019).

Dessa forma, os anseios do Brasil República se materializaram na *urbe* belo-horizontina, 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 saberes e das práticas produzidos por esses grupos.

Não por acaso, são poucos os registros da presença negra na construção de Belo Horizonte, evidenciando a necessidade de estudos que joguem luz sobre tais experiências no estado e na sua capital, principalmente nas experiências de liberdade agenciadas 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. Assim, erigiu-se juntamente com a urbanidade, um lastro histórico que não faz referência à população negra (Pereira, 2016). Isso fundamentou uma argumentação que elege a capital mineira como aquela que caminha ao contrário das principais sedes administrativas do país à época, sem a

indelével marca da escravidão, que, em geral, é a via da qual se faz referência à presença negra no Brasil (Pereira, 2016).

Esses elementos parecem marcar uma intencionalidade e um plano de ação, uma necessidade de controle e regulação das classes negras e pobres vistas como pessoas que carregam traços da “incivilidade”, da “ignorância”, da “barbárie”, do “pecado” e, assim, contrárias à mineiridade lapidada pela aristocracia. Com efeito, a marca do progresso sob o brasão das Minas sob a qual a cidade foi construída foi questionada justamente por esses coletivos sociorraciais presentes em Belo Horizonte. Pessoas negras, em especial, embora tenham o seu direito à cidade escamoteado pelo planejamento da capital mineira, recriam, atravessam, transgridem, ocupam, reconstroem e produzem deslocamentos no espaço urbano, seja ele físico e/ou simbólico.

Uma das maneiras desse processo se manifestar foram as festividades no território belo-horizontino (Pereira Filho, 2006). Elas constituíram formas de contestação da ordem vigente, de transgressões no espaço urbano, de emersão da memória que rasura as narrativas canônicas, de artesanias de corporeidades em ânsia de liberdade e de experiências plasmadas em conhecimentos outros, pontilhando em furta-cor⁴³ o acinzentado e rígido concreto monológico da capital de Minas Gerais.

É isso que exploro a partir de agora, visando compreender a festa como mais uma ferramenta de regulação operada pelas Minas, mas, também e principalmente, como possibilidade de emancipação para as pessoas e grupos jogados na lata do lixo da “história oficial”. Dentre as variadas formas de manifestação festiva em BH, destaco Carnaval e, mais precisamente, o Carnaval afro-belo-horizontino.

2.2 O Carnaval como disputas de cidade, de mundos e de conhecimentos

Entre corsos, clubes, cordões, escolas de samba e blocos

As festividades, a meu ver, constituem um dos mais belos e elucidativos elementos para compreendermos as complexas dinâmicas socioculturais, econômicas, territoriais e os jogos de poder que dão os variados tons aos contextos do Brasil. 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

⁴³ Furta-cor se refere a uma cor cambiante, de tonalidades que se alteram conforme a luz que se projeta sobre ela; furta-cores. Portanto, sua iridescência só é possível ser notada em contato com a luz, jamais nas sombras.

que possuem em seu âmago dilemas que perpassam as relações e conflitos étnico-raciais e de gênero, bem como a herança colonial no estado (Sousa, 2016). Por aqui as festas dão o compasso do bailar da história, constituindo variadas peculiaridades em nível de região, cidade, bairros, vilas e ruas até desembocarem na atualidade, como veremos a partir da aproximação com o contexto do Carnaval de BH. Ou melhor, dos Carnavais!

2.2.1 Os Carnavais na capital mineira do século XX

Os primeiros registros de manifestações carnavalescas na capital mineira datam de janeiro de 1897, antes mesmo da inauguração da cidade, realizados por operários da classe trabalhadora, com um desfile de carros e carroças, saindo da Praça da Liberdade até a Av. Afonso Pena (Belotur, 2023). Contudo, com suas largas ruas e avenidas construídas sobre o pavimento ideológico do progresso e da modernização eurocêntricos, a ambientação dos espaços públicos por grandes aglomerações tomava a feição do medo para as classes abastadas e dirigentes nos dias destinados às festas, principalmente àquelas que remetiam a uma atmosfera de pretensa licenciosidade e subversão da ordem: o Carnaval de rua mesclava em si todos esses ingredientes, fato esse agravado se as folias fossem protagonizadas pelos grupos sociais marginalizados (Pereira Filho, 2006). Logo, houve constantes tentativas de associar aos festejos carnavalescos certos atributos que dialogavam com as pessoas adeptas da *belle époque* mineira, constituindo um determinado tipo de imagem associativa entre a folia e a nova capital – nessa racionalidade, ambas eram civilizadas, programadas e elegantes (Pereira Filho, 2006).

Dessa maneira, em 1899, desponta nesse recém Carnaval da tenra BH, o primeiro clube carnavalesco, “Diabos da Luneta”, composto majoritariamente por um grupo masculino de sócios brancos aristocratas. Nos anos seguintes, surgiram outros clubes com similar perfil, que desfilavam pelas ruas formas carnavalescas que metaforizavam muitos dos planos de se equiparar aos modelos europeus, apresentando luxuosas fantasias, adereços e até mesmo carros alegóricos (Pereira Filho, 2006).

Tais desfiles, denominados como Corsos, eram encarados como elegantes brincadeiras, que consistiam em luxuosos desfiles de automóveis ocupados pelas tradicionais e endinheiradas famílias da urbanidade mineira, enfeitados com flores, serpentinas e papéis coloridos por locais respeitáveis e simbólicos da capital. Ademais, os Corsos continham mensagens morais que tinham a intenção de transmitir às demais camadas da população os

desígnios almejados pela burguesia belo-horizontina. Assim, é possível perceber que, no caso de Belo Horizonte, assim como nas grandes sociedades fundadas no Rio de Janeiro, na virada dos séculos XIX-XX, tais festejos lançaram mão de estratégias para organizar e racionalizar a folia, passando a ter um caráter instrutivo, no intuito de consolidar os valores moderno-coloniais que idealizaram a cidade (Pereira Filho, 2006).

Como muitas dessas foliãs e ricas sociedades tinham uma boa cobertura da imprensa na época, ainda mais que muitos de seus integrantes eram redatores dos periódicos belo-horizontinos, tais mensagens civilizatórias também compunham os textos de alguns dos principais órgãos de imprensa que circulavam na localidade, como o Jornal Minas Gerais, por exemplo. É interessante observar como o referido impresso procurava transmitir uma visão teleológica e evolutiva do Carnaval de BH. Dando a entender que, assim como a capital mineira teria que avançar nas etapas para seu respectivo desenvolvimento técnico-urbanístico, as formas de se praticar a folia também remeteriam a uma pretensa escala de polidez cultural (Pereira Filho, 2006):

“Uma nota que convém acenar é a de que, o Carnaval, entre nós, se vai tornando uma festa mais aprimorada e distinta, pela substituição feliz que se verifica dos antigos cordões pelos pequenos grupos de seletos cavalheiros e famílias da nossa melhor sociedade, que se fantasia com arte e bom gosto, para a crítica leve e espirituosa da atualidade” (Minas Gerais *apud* Pereira Filho, 2006, p. 87).

Evidencia-se, assim, uma associação entre os clubes carnavalescos e a imprensa oficial no explícito intuito de ampliação do controle das ruas para as páginas dos jornais, materializando, desse modo, muitos dos desejos de determinados grupos; integrantes esses que almejavam, a todo custo, as credenciais de “carnaval elegante e civilizado” para Belo Horizonte nas primeiras décadas do século XX, escamoteando, com isso, outras práticas culturais assentadas nas experiências de outros agentes sociais (Pereira Filho, 2006) – como é o caso dos populares cordões que serão detalhados adiante no texto.

Tais associações entre os clubes carnavalescos e demais instâncias com viés regulatório não se limitaram à imprensa. Havia também uma ostensiva atuação da polícia durante os Corsos, que detinha o poder de conceder ou não acesso aos cortejos a depender da “boa índole” da pessoa foliã. Outras ordenações do espaço urbano perpassavam por melhorias da infraestrutura da região central para receber os cortejos, até por decreto do poder público que proibia a distribuição de anúncios impressos com conteúdos tidos como subversivos e de esquerda durante o Carnaval. As censuras oficiais alvejavam as críticas dirigidas às

autoridades políticas, militares ou religiosas e, até mesmo, a determinadas fantasias e danças consideradas obscenas (Minas Gerais *apud* Pereira Filho, 2006, p. 132).

Fazendo jus ao seu legado histórico de repressão, a Igreja Católica também integra essa rede autoritária. Através de transcritos, por exemplo, líderes cristãos legitimavam os festejos compostos por associações familiares, ao passo que eventos tidos como demasiadamente públicos e abertos eram cunhados como carregados de inconveniências e pecados e, por isso, jamais poderiam ser tolerados. Aqui constatamos, portanto, que laços entre os aristocratas clubes, o poder público, imprensa e clérigos cristãos desempenharam papéis fundamentais na afirmação de que havia manifestações da folia que eram civilizadas e outras carregadas de “barbárie” e de “atos pecaminosos”, corroborando com o viés totalitário regente, impedindo o reconhecimento dos outros carnavais como manifestações culturais (Pereira Filho, 2006).

E não parou por aí. As alianças citadas se estenderam para dar as mãos aos moradores das regiões mais nobres da cidade à época. Assim, conseguiram empurrar as manifestações populares para os logradouros menos prestigiosos da cidade, como a Praça da Estação, a Av. dos Andradas e a Rua Guaicurus - regiões centrais da cidade, marcadas pela presença de trabalhadores assalariados, andarilhos, pessoas em situação de rua e, mais recentemente, profissionais do sexo -, ou para as periferias da cidade (Pereira Filho, 2006). Dessa forma, estabeleciam fronteiras simbólicas na intenção de proteger as regiões mais valorizadas, como o Bairro Funcionários, o centro comercial, a concorrida Rua da Bahia, a Av. Afonso Pena e a Praça da Liberdade, destinados apenas para os desfiles ostentosos dos seletos clubes (Pereira Filho, 2006).

Apesar disso, o Carnaval é um conglomerado de experiências que escapa por entre os dedos de qualquer punho cerrado autoritário. Por isso, mas não somente, que me assumo apaixonado pelo espírito carnalizante e pela importância que a festa tem para nossas gentes. O Carnaval é perigoso aos autoritários, pois é incontrollável! E isso se pode constatar observando o fervilhar da festa em BH. Ocupando as frestas da imposição colonialista de gentrificação e disponibilizando-se no campo das negociações, as manifestações carnavalescas populares, nas regiões deslegitimadas pela oligarquia de poderes formada, expressavam outras percepções de mundo e narravam/criavam outra história do Carnaval e da cidade.

Mesmo com o desdobrar de frentes de tolhimento, as proibições do poder público não eram austeramente seguidas por todas as pessoas foliãs. Assim, de acordo com Pereira Filho (2006), se for considerado que as ações políticas extrapolam os mecanismos formais e

regimentos institucionais, as festas públicas, em geral, e o Carnaval, em particular, correspondem a momentos de vivência política. “Nesse sentido, o carnaval belo-horizontino comportava uma dimensão social politicamente engajada traduzindo através de seus múltiplos ritmos as diferentes opiniões advindas do viver cidadão” (Pereira Filho, 2006, p. 188). É nesse ímpeto, que expressões carnavalescas como os mascarados avulsos, os ranchos, os blocos, os cordões, os zé-pereiras e o persistente entrudo ocupavam em polifonias e polilogias essa dimensão (Pereira Filho, 2006).

O estudo de Pereira Filho (2006) é extremamente significativo para a história do Carnaval de BH, todavia, apesar de abranger de maneira contundente a questão da classe e, de forma menos detida, a questão do gênero, nada se aprofunda na questão racial. Nisso, no trecho do jornal Minas Gerais, anteriormente explicitado, chamou minha atenção para os citados cordões, que estariam sendo substituídos por uma “festa mais aprimorada e distinta”, “da nossa melhor sociedade”, “com arte e bom gosto”. Isso me provocou a pensar: o que seriam esses cordões que tanto contrastavam com os valores da mineiridade em Belo Horizonte? Pereira Filho (2006, p.162) menciona que tais festejos “tinham origens africanas mais acentuadas, cujos cortejos englobavam grande número de mascarados anônimos”. Isso foi o suficiente para me motivar a buscar maiores detalhes sobre essa manifestação.

Guardadas as complexidades que os festejos tomam no que toca ao território em que acontecem, em suma, os cordões foram mais uma expressão cultural entre os tantos desdobres dos rituais das religiosidades afro-brasileiras que trouxeram, para o contexto carnavalesco, elementos das congadas, cocumbis e procissões religiosas. Eles eram formados, predominantemente, por pessoas negras que saíam às ruas com seus estandartes, fantasias, com destaque para a de índio, e tocando batuques africanos (Ferreira, F., 2004). A partir de Sodré (1998), esses cortejos negros me realçaram os olhos como táticas de penetração coletiva no território urbano. Desde a afirmação cultural, um movimento de reterritorialização era agenciado, rompendo os limites topográficos impostos aos negros por meio da segregação do espaço urbano. Não obstante, esses grupos eram vistos pela aristocracia com desconfiança e a eles eram atribuídos um caráter “selvagem”, “agressivo” e “assustador” (Ferreira, F., 2004).

Sabendo isso, tanto os cordões como os outros carnavais populares, representavam, entre outras coisas, cada um a seu modo, um desenvolver político de resistência, de denúncia dos privilégios e autoritarismos da aristocracia belo-horizontina, da parcialidade da imprensa, da fome, do desemprego, dos problemas urbanos e das discriminações de classe e de gênero (de raça também), a partir dos modos de organização, das fantasias, das máscaras, das

alegorias, das músicas, dos instrumentos, dos gestos e das danças criadas e praticadas durante a festa (Pereira Filho, 2006). Diante disso, compreendo que os carnavais oriundos dos segmentos mais populares da sociedade belo-horizontina à época, que traziam no seu modo de expressar um determinado tipo de crítica social, foram se constituindo, ao longo dos anos, como forças de rompimento com a idealização elitista e branca da capital ao escancarar uma cidade de múltiplas realidades. Desde os seus primeiros anos, BH foi convocada em direção às diversidades que a compunham. Na reivindicação do direito à festa, a conclamação do direito à permanência digna na cidade por parte dos grupos marginalizados se fazia presente.

Segundo a historiadora Mônica Velloso (2004 citada por Pereira Filho, 2006, p. 187), isso demonstrava a autonomia dos grupos sociais considerados subalternos, na construção e expressão de suas identidades e culturas, conquistando “microliberdades” dentro do *status quo* dominante através do exercício das suas criatividadeas que, em movimento, deslocam as fronteiras de dominação. Desse modo, a multiplicidade de manifestações carnavalescas permanecia viva nas ruas de BH, o que demonstra, de acordo com Pereira Filho (2006, p. 100), que “os lugares destinados à folia foram, muito possivelmente, resultados de constantes negociações entre os clubes carnavalescos, os poderes institucionais e os anônimos sujeitos”. Para esse autor, a interação entre as diversas formas de expressão da folia acabava por trazer à tona uma série de conflitos e negociações que já estavam estabelecidas no tecido social da época.

No circular do tempo, a partir da década de 1930, observa-se uma decadência dessas diferentes e mais antigas formas de viver o Carnaval na cidade, principalmente em decorrência da falta de investimento público, bem como as variadas proibições e perseguições que acabaram por desnutrir essas manifestações (Pereira Filho, 2006). Mas, de modo semelhante às outras localidades no Brasil, os carnavais na capital mineira se transformaram ao longo do século XX, numa dinâmica de desaparecimentos e surgimentos de novos festejos. É assim, nessa dinâmica, que notamos o despontar das escolas de samba, dos blocos caricatos, dos blocos de rua e das bandas.

A “Escola de Samba Pedreira Unida” foi, provavelmente, o abre alas no Carnaval de BH, sendo a primeira escola de samba da cidade. Fundada pela comunidade Pedreira Prado Lopes, teve seu primeiro desfile em 1937. Outra importante manifestação que surgiu nesse período ainda repleto de vácuos de conhecimento acerca da folia belo-horizontina, da qual existe uma escassez de pesquisas, foram os blocos caricatos⁴⁴, que fazem parte da festa oficial

⁴⁴ De acordo com os levantamentos realizados por Dias (2015, p. 105-106), “não existem fontes confiáveis sobre as origens e influências dos blocos caricatos, todavia, as informações indicam que essa forma de manifestação

organizada pela Prefeitura Municipal até a atualidade. Na transição entre as décadas de 40 para 50 existem registros do surgimento dos blocos caricatos “Bocas Brancas da Floresta” e “Mulatos do Carlos Prates”. O segundo ficou ativo durante longo período, quando se fundiu com o “Demônios do Santo André” e, a partir dos anos 2000, tornou-se “Mulatos do Samba” (Dias, P., 2015).

Dando o pontapé para a entrada dos anos 50, os tradicionais blocos inauguram sua existência na patuscada da capital mineira. Em 1947, surge o “Leão da Lagoinha”, o primeiro bloco da cidade, oriundo do bairro Lagoinha (Blocos de Rua, 2024). Ainda nos anos sessentistas, segundo o levantamento feito por Dias, P. (2015), outros blocos caricatos desfilavam nas ruas da capital, como “Corsários do Samba”, “Aflitos do Anchieta” e “Bacharéis do Samba”.

Os anos 70 também foram festivamente efervescentes, contando com muita animação pré-carnavalesca proporcionada pela “República Independente Banda Mole” que fez sua estreia no pré-carnaval belo-horizontino, em 1975 (Coura, 2024). Já em meados de 1979, alvorece o Afoxé Ilê Odara, ocupando as ruas pela primeira vez em 1980, na Av. Afonso Pena. À época, na diretoria, além de Mãe Gigi e seu marido, o sambista Raimundo Luiz de Oliveira, conhecido como Velho Dico, figuravam também a bailarina Marlene Silva e o jornalista e cientista político Dalmir Francisco. Atualmente, o Afoxé é presidido pelo filho de Mãe Gigi, Reinaldo Oliveira, o Thirey Ilê Odara (Blocos de Rua, 2024; Afoxé Ilê Odara, 2024). A agremiação atua possuindo como objetivos a valorização, preservação e difusão da cultura afro-brasileira; a promoção da diversidade sociocultural para uma maior integração com a comunidade através da empatia, participação e solidariedade, tendo como principal princípio a religiosidade de matriz africana. Apesar de possuir importante trajetória no Carnaval mineiro, principalmente no que tange o caráter negro-africano da folia, infelizmente, não encontrei nenhum estudo que se debruça sobre o Afoxé Ilê Odara.

Já entre as décadas de 80 e 90, é possível dizer sobre o advento de mais alguns blocos de Carnaval, como o Bloco Oficina Tambolelê, que surge do chão da experiência das ruas da periferia, no bairro Novo Glória, como ato de resistência que indaga e propõe outras perspectivas frente às relações autoritárias estabelecidas na sociedade brasileira, sobretudo no que tange às relações raciais, ao afirmarem práticas culturais de reconhecimento e valorização das pessoas e seus territórios (Santos, 2003). O Tambolelê permanece atuando em BH na contemporaneidade, tanto no Carnaval como para além do feriado festivo.

carnavalesca é uma exclusividade das cidades mineiras, como é o caso de Belo Horizonte, São João Del Rey e Sabará”.

No decorrer da década de 80, havia na cidade, entre as escolas de samba, afoxé e blocos caricatos, mais de 30 experiências carnavalescas que aconteciam em diversos pontos da urbe e sacudiam diversas pessoas nas ruas e avenidas (Dias, P., 2015). Contudo, no final da mesma década, houve uma inflexão nesse processo de crescimento do Carnaval. Em 1989, não houve desfiles e o ano de 1990 marcou os últimos desfiles das escolas de samba e dos blocos caricatos na Av. Afonso Pena. Assim, com menor poder simbólico e diminuto apoio governamental, o Carnaval foi perdendo brilho, dimensão e importância até não ser mais realizado a partir do início da década de 1990 (UFMG, 2020). Desse modo, os anos 90 representam um esvaziamento no que se refere às manifestações carnavalescas em BH, já que a festa passou a contar apenas com o desfile pelas ruas da “Banda Mole” no pré-carnaval e com os bailes privados que aconteciam, desde a década de 40, nos salões dos clubes recreativos (Dias, P., 2015).

Neste ínterim, a cidade passou a ser conhecida pelo intenso silêncio e calmaria durante os dias do feriado festivo, não sendo nada interessante para as pessoas simpáticas às patuscadas. Contudo, a primeira década do século XXI inaugurou outro despertar feérico para o Carnaval de BH, com os ares do novo milênio, afirmando que as ruas e os corpos não haviam se esquecido de que poderiam dançar com a história e, assim, criar outros tempos, espaços e experiências.

2.2.2 O reflorescer do Carnaval na capital mineira contemporânea

“Eu quero é botar meu bloco na rua!” entoava Sérgio Sampaio na canção de mesmo nome do referido verso, em 1973⁴⁵. É pertinente associarmos o desejo explicitado na música com o ano de seu lançamento. Afinal, a Ditadura Militar no Brasil respirava a plenos pulmões enquanto sufocava tantos outros nessa época. Acredito então que o compositor não se utilizou de tal metáfora à toa. Bloco. Na rua. Meu bloco na rua. Eu quero!

Compreendo que desejar em um período histórico estrangulado pela violência repressiva já é algo louvável! Uma faísca primordial. Mas ele desejava algo específico: o bloco na rua. O que significaria botar um bloco nas ruas onde tropas do exército dominavam com brutalidade a vida, os corpos, as expressões e as relações das pessoas? Compreendo esse querer o bloco de Carnaval como a imagem perfeita de oposição aos símbolos e signos de

⁴⁵ Ouvir a música *Eu quero é botar meu bloco na rua*, faixa 12 da *playlist* Sonoras Sabenças, composta e interpretada por Sérgio Sampaio, no álbum de mesmo nome da música (1973).

chumbo que imperavam na época. Um bloco carnavalizante contra tropas de militares autoritários. “Um quilo mais daquilo” e “um grilo menos disso”. Bloco como política, manifesto, contestação e negociação. Como aglomeração de singularidades que suscitam comunicações e tensões. Como a instauração de um novo tempo, mesmo que breve. Bloco como esperança, possibilidade e vazão de desejos. O fervo como luta.

Começo essa sessão com tal referência musical, porque vejo a recente efervescência do Carnaval de BH muito vinculada às eclosões políticas de diversas movimentações sociais que, também vinculadas aos seus tempos, históricos e espaços, desejam botar o bloco na rua como reverberação de tantos e mais desejos e reivindicações políticas das multidões. A partir de agora, convido você, estimada pessoa leitora, a vestir sua fantasia e seguir em minha companhia nessa folia que me é um tanto mais íntima: o contemporâneo Carnaval de BH!

O biênio 2009-2010 é considerado o palco temporal do mais importante movimento insurgente que provocou o reflorescimento do Carnaval de rua na capital mineira, com a criação de vários blocos que, atualmente, são considerados tradicionais na folia⁴⁶ (Dias, P., 2015). Desde então, a multiplicação do número de blocos na cidade produz e é produto de diversos significados e conhecimentos.

Blocos como multiplicadores de várias coisas na cidade, desde blocos multiplicadores de blocos, como de reflexões sobre a cidade, de questionamentos, de pertencimentos, de gerações de laços de comunidade... O papel principal é de detonamento, de abalo sísmico que ninguém sabe o que pode ruir com isso ou o que pode ser construído (Sobre Carnavais e Revoluções, Dias P., 2015).

No contexto do Carnaval belo-horizontino, o fenômeno da Praia da Estação detém um lugar deflagrador significativo dos movimentos sociais reivindicatórios que nutrem a folia. Em janeiro de 2010, através das redes sociais, manifestantes convocaram encontros na Praça da Estação⁴⁷ no intuito de contestar e reverter o Decreto nº 13.798, de 09 de dezembro de 2009 (Belo Horizonte, 2010), instituído pelo então prefeito Márcio Lacerda, que proibia a realização de eventos de qualquer categoria no local mencionado. No entanto, a característica máxima do manifesto era a ocupação da Praça com os corpos em roupas de banho e com objetos costumeiros em um dia de Sol na praia (cangas, sombreiros, boias, etc), tudo isso banhado por jatos de água vindos de uma mangueira de caminhão pipa ou das fontes da

⁴⁶ Em 2009, foram criados três blocos: o “Tico Tico Serra Copo”; o “Bloco do Peixoto” e o “Bloco do Approach”. No Carnaval de 2010, surgiram outros sete blocos como os pré-carnavalescos “Mamá na Vaca” e “Tetê, a Santa”; os carnavalescos “Filhos de Tcha Tcha”, “Bloco da Praia da Estação” e “Unidos do Samba Queixinho Underground Baticum” e o pós-carnavalesco “Vira o Santo” (Migliano, 2013; Dias, P., 2015).

⁴⁷ Conhecida como Praça da Estação, a Praça Rui Barbosa faz parte da Zona Cultural Praça da Estação, no centro da cidade, que engloba também o Museu de Artes e Ofícios, Casa do Conde de Santa Marinha, Centro Cultural da UFMG, o Viaduto Santa Tereza e a Serraria Souza Pinto.

própria Praça. A aglomeração passou a chamar atenção dos vendedores ambulantes, pipoqueiros e fotógrafos, conformando o conhecido movimento Praia da Estação. O convite provocava, então, a ação lúdica-política ao ocupar a Praça para viver um dia de praia, encontros e muitos debates sobre o que envolvia o decreto (Migliano, 2013).

A reivindicação posta pela Praia surgiu efeito e, cinco meses depois, a proibição acabou sendo revogada com a publicação do Decreto nº 13.961, de 04 de maio de 2010 (Belo Horizonte, 2010), que ainda manteve determinado caráter restritivo. Esse último foi interpretado pelos produtores da Praia como uma proposta de ordem mercadológica, que privilegiava a realização de eventos patrocinados por grandes empresas (Oliveira, I., 2012). Contudo, esse ato administrativo, mesmo que temporário, reverberou o despontar de um fenômeno que não cercearia a mobilização pelo direito de livre apropriação dos espaços públicos da cidade de BH. Se, inicialmente, a Praia tinha um único objetivo, rapidamente o ato se transformou numa forma de protesto agendada e frequente na capital mineira, politicamente motivada ou não. Afinal, o movimento inaugurou uma nova forma de manifestação política da sociedade civil na capital, lançando mão da intervenção urbana, performática, irônica e festiva (Migliano, 2013; Oliveira, I., 2012), contribuindo assim para a consolidação de uma festa carnavalesca não oficial, com “um status performativo e revolucionário” (Melo, 2012 p. 3).

Segundo Falcão e Isayama (2021, p.234), “as ocupações da Praia da Estação se transformaram em ponto de encontro, de trocas, de mobilização e de criação cultural e alguns manifestantes decidiram realizar um bloco de carnaval do movimento, o Bloco Praia da Estação”, que desfilou na cidade do ano de 2010 a 2013. Assim como Albuquerque (2013) aponta, o movimento Praia da Estação foi a fagulha propulsora para que se multiplicasse na cidade a discussão em torno do Carnaval de rua de BH, bem como a formação de novos blocos independentes.

A Praia da Estação, conforme foi brevemente descrita acima, é quase que um consenso universal acerca da gênese do contemporâneo Carnaval de BH. Seja nas conversas em mesas de bares, nas produções acadêmicas ou nos documentários audiovisuais sobre o tema que tive acesso, a grande maioria narra, quase que num coro uníssono, esse percurso. Mas será mesmo que a história não tem outros lados? É Andala quem propõe um atravessamento, uma fronteira, abrindo campo para outras perspectivas:

Mas eu vou parar um pouquinho pra contar sobre a Praia da Estação que ninguém contou, que é a parte periférica e preta da Praia da Estação e que começa antes da Praia da Estação. Porque essa parte, geralmente, ninguém acha interessante pesquisar, né? A história só registra os vitoriosos, aquela coisa toda, né? Esse

movimento da Praia da Estação começou antes, muito antes, né? E ele incorpora o movimento que antes estava fazendo ocupações naquela região, né? Então, houve uma ocupação no Viaduto Santa Teresa de muitos, muitos dias. Semanas, talvez. Não lembro quanto tempo... E essa ocupação era porque o Viaduto Santa Teresa estava fechado com tapume por sei lá quanto tempo ele ficou assim... E as pessoas achando normal, né? As pessoas começaram a se acostumar com aquela paisagem natural do Viaduto de Santa Teresa. Abaixo dele estava fechado por tapumes, porque era assim que o prefeito na época governava, né? O que ele não gostava, ele tampava e pronto. Problema resolvido. E aí, também na mesma época, a gente teve a questão do CRJ⁴⁸. Um espaço público gigante que estava destinado para ser o CRJ, mas que não tinha nada dentro, não tinham feito absolutamente nada para desenvolver, as obras estavam paradas, se eu não me engano... E aí o CRJ também foi ocupado nessa época. E aí quando a gente fala disso, dessas ocupações, as pessoas falam rindo e não sei o quê. Às vezes elas até citam, né? Quando a gente vê os documentários assim, aparece: “fulano de tal, criador da Praia, arquiteto...” Sei lá, eu estou chutando (risos). E aí aparece a pessoa num vento assim, com uma serra no fundo, dando entrevista e tal, falando: “Naquela época, nós assistimos com muito...” Na verdade nós assistimos com empolgação, tomando vinho na varanda, a galera da favela ocupando esses espaços. Porque esses caras não saíram de casa para ficar deitados debaixo do Viaduto Santa Teresa! Com piolho, com bicho, com barata, com ratos, com pessoas em situação de rua, com perigo de estupro... E os meninos que estavam lá tendo que fazer guarda durante a noite para proteger as coisas, as minas e as manas, enfim... Eles estavam na casa deles, dormindo bem o sono dos justos para poderem criar, né? E enquanto isso a galera estava lá, a galera abandonada, a galera LGBTQIAP+ que foi expulsa de casa, que não tinha para onde ir e que passou a ocupar esses lugares. Não só ocupar, passou a viver nesses lugares porque não tinha para onde ir. Foi uma época de várias ocupações, né? De ocupação do espaço para as mulheres, o Tina Martins, enfim... Uma série de ocupações estava acontecendo, as ocupações das escolas e tal... E isso tudo estava acontecendo muito ali em torno da Praça da Estação, né? Viaduto Santa Teresa, CRJ e etcetera.

A Praça da Estação estava no meio dessas coisas, e o movimento estava acontecendo ali. E aí o prefeito primeiro cercou a praça, fechou as fontes e tal... E culminou com ele fechando a Praça da Estação e colocando aluguel na praça e catracas, né? Aí, nesse momento, a galera ficou revoltada, né? E qual é a galera que fica revoltada e pula a catraca, e coloca fogo na catraca, que junta com o movimento do metrô e blá blá blá e coloca fogo em catraca? É o pessoal “fulano de tal, arquiteto, com uma serra no plano de fundo?” Claro que não! Quem está lá são os meninos da perifa, são os black bloc que vinham do Barreirão... Era isso aí, entendeu? E aí o movimento da Praia da Estação começa a se formar em um grupo que eu estou, que Katanga está, que [nome de um integrante do grupo citado] está, entre outros assim, trazendo ideias e começa a chegar os playboy na conversa, né? Beleza. E a gente vai conversando sobre... Um dia a Praia sai e era um movimento que a gente foi amarrado assim! O movimento que a gente sai amarrado! A gente vai contente pra ver, para fazer acontecer e tal, e está todo mundo super feliz de fazer a Praia. À medida que o tempo passa, depois da primeira Praia, o pessoal começou a cismar que tinha que ter evento no Facebook, que tinha que ter a arte, que tinha ter designer, e não sei o que... Aí o povo começou a fazer Praia pra aniversário de fulana, Praia pra... Aí começou as viagens. E nesses momentos que começaram as viagens a gente saiu fora e começou a discutir... Só para dar força, a gente começou a discutir com os meninos, né? Porque começou uma discussão no Facebook, especialmente nos eventos sobre, do tipo: “vamos fazer a Praia, mas assim: a música vai ser bloquinho,

⁴⁸ Centro de Referência das Juventudes (CRJ). De acordo com o Portal Belo Horizonte, o CRJ é o “primeiro aparelho público direcionado especificamente para o segmento jovem em Minas Gerais com o objetivo de promover atividades de cultura, lazer, esporte, educação, formação profissional, dentre outras, voltados para o público de quinze a vinte e nove anos”. Informação disponível em: <https://portalbelohorizonte.com.br/o-que-fazer/arte-e-cultura/centros-de-referencia/centro-de-referencia-das-juvntudes-crjbh>. Acesso em: 09/07/2024.

né, gente? Porque nossa, detesto aquele funk! Aqueles meninos que chegam lá do nada tocando funk!” E os meninos tocando funk são os meninos que fizeram a Praia, entendeu? São os meninos que ficaram dormindo no Viaduto o tempo todo para essa Praia acontecer.

Então, assim, houve um silenciamento absurdo dessa galera que estava lá. Só que a galera que estava lá era a gente! Entendeu? Então, um belo dia, apareceram aí 2 ou 3 bloquinhos que começaram a tocar no Carnaval de BH. São os primeiros blocos de Carnaval de BH. Era assim que eles se intitulavam, né? Depois de muita briga, a partir do nascimento do Angola Janga, e de muito falar (e aí eu posso dizer: depois de eu falar), eles passaram a colocar ressalva. Após o *boom* do Carnaval de 2010, 2012, 2018, eles passaram a colocar essa existência prévia do Carnaval, porque não falavam disso. (...)

A gente estava, a gente foi, a gente fez o trabalho todo, e na hora de mostrar, de colocar a cara, o pessoal falou: “Agora, obrigada, tá, gente? Está ótimo até aqui. Vocês podem sair agora, viu? Muito obrigado. Beijo, tchau.” E a gente saiu educadamente, chegou em casa e falou: “Então, como é que a gente vai fazer para mostrar para esse povo que a gente não é tirado assim fácil do centro?” (Andala, entrevista, 2023).

Com esses apontamentos, Andala adensa e diversifica ainda mais a narrativa sobre o reflorescimento do Carnaval de BH. Em sua fala, o Viaduto Santa Tereza desponta na cena como importante espaço da Zona Cultural Praça da Estação. Palco do Duelo de MCs ,desde 2007, com centralidade, facilidade de acesso e visibilidade, o Viaduto detém grande relevância no campo cultural e político de BH, sendo reduto da cultura popular, negra e periférica da capital que passa a ocupar, literalmente, o centro da cidade (Canettieri, 2015). Apesar de serem narrados como antecedentes ao início da Praia da Estação, em 2010, os eventos citados por Andala despontaram cerca de três anos depois, quando as Jornadas de Junho de 2013, que tomaram o Brasil, deflagraram uma nova ressignificação do Viaduto, o transformando em um espaço de decisão política da multidão, em que se pensava projetos de sociedade pautados na democracia popular. A partir desse levante, diversas questões se tornaram pautas das assembleias que, organizadas no vão da construção, concretizaram-se nas ruas e nas ocupações (Canettieri, 2015).

Contudo, as forças de controle e normatização concentradas na prefeitura municipal, no dia 29 de janeiro de 2014, fecharam todos os acessos do Viaduto com tapumes, alegando o início de uma série de obras no local, sem nenhuma comunicação prévia à população, muito menos aos coletivos e movimentos organizados que usufruíam do espaço com frequência (Canettieri, 2015). É importante ressaltar que, nessa época, o país possuía a responsabilidade de sediar dois megaeventos internacionais: a Copa do Mundo de Futebol da FIFA em 2014 e os Jogos Olímpicos em 2016. Nesse sentido, a partir de uma linha desenvolvimentista, urbana e social, diretrizes para embelezar as regiões turísticas das capitais brasileiras eram

incentivadas para, assim, escamotear as mazelas sociais aos olhos do mundo. E BH integrava esse contexto (Falcão; Isayama, 2022).

O desdobrar disso aconteceu no dia 08 de fevereiro de 2014, quando o cortejo da Praia da Estação saiu da Praça da Estação até o Viaduto. Após algumas músicas, um grupo começou a quebrar as correntes e a romper os tapumes, conseguindo entrar no espaço. É nesse cenário que irrompe o movimento do Viaduto Ocupado que, para além das pautas imediatas que giravam em torno do local, alargou o espectro de diálogos para demais instâncias políticas na cidade (Canettieri, 2015). Ou seja, é a partir desse momento que a Praia adentra um espaço já antes ocupado e ressignificado por outros movimentos e coletivos da cidade e incorpora-os.

A narrativa de Andala e esse fato histórico nos apontam que, provavelmente, o encontro entre a diversidade de experiências - gestadas na relação dos indivíduos e coletivos oriundos das várias regionais de Belo Horizonte e cidades metropolitanas - gerou novas possibilidades de comunicação e confrontos entre as diferentes condições de vida existentes no cotidiano urbano. Explicitou uma tensão em torno da cultura que legitima as formas e as funções dessas mobilizações pelo direito à cidade, em que as expressões dos corpos negros e periféricos se tornaram alvo de marginalização dentro da criatividade política na centralidade da capital. Possivelmente, esse seja um dos elementos que compõem a ampliação do espectro de reivindicações que guiaram o aumento de espaços públicos ocupados pelas festas carnavalescas no biênio 2013-2014. Se, inicialmente, o principal objetivo das mobilizações era a derrubada dos decretos restritivos referentes à Praça da Estação, no decorrer desses anos o Carnaval passou a ser ferramenta política para questionar a cidade em variadas frentes (Fernandes; Quintão, 2022), incluindo a denúncia do racismo presente nessas relações.

João Paulo Domingues (2019) considera que esse novo vigor carnavalesco na capital mineira está atrelado a dois principais contextos: um de dimensão global e contemporâneo, 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; outro diretamente conectado ao contexto local de Belo Horizonte, relativo às questões urbanas e do poder municipal. Para o autor, 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.

No entanto, o Carnaval conglera ambiguidades e contradições, e não é feito e vivido somente por grupos de posições transgressoras e/ou similares. A densa mobilização das mais diversas corporeidades para as ruas, também representa os diversos atravessamentos de pertencimentos e experiências no tecido vivo da folia. Com esse fervilhante e criativo

processo, as movimentações carnavalescas se expandiram, atraindo multidões de pessoas foliãs e também o olhar divergente dos órgãos de controle da cidade. Estes recorriam ao Código de Posturas municipal, cunhado em leis utilitaristas e funcionalistas do espaço, para minar tais efervescências festivas (Dias, P., 2015).

Nesse contexto, devido à repressão policial, muitos blocos encontraram dificuldades de iniciar os desfiles; seus cortejos foram encerrados; lideranças dos blocos foram presas por “desacato ou descumprimento da lei”; bombas de gás lacrimogêneo lançadas contra as pessoas foliões com intenções de dispersão; ruas fechadas impedindo que os cortejos carnavalescos continuassem. Mais uma vez na história, observa-se que o Carnaval, enquanto manifestação popular e diversa, não condiz com a cidade planejada pelos interesses da elite social e do poder público (Falcão; Isayama, 2021).

Figura 03- Manifestação na Praça da Estação, contra a repressão policial no Carnaval 2018⁴⁹



Foto: Priscila Musa (2018)

Contudo, a cada ano, a festa se fortalecia e torna-se maior que a bruta repressão estatal, exigindo da Prefeitura outras táticas de controle. Foi assim que, em 2012, considerando-os como eventos, a proposta da gestão municipal era cadastrar os blocos na Empresa Municipal de Turismo de Belo Horizonte (Belotur), de maneira a adotar uma interlocução única e facilitada com os demais órgãos envolvidos no procedimento de licenciamento desses eventos e para o provimento de infraestrutura adequada (Dias, P., 2015).

⁴⁹ Pimentel, Thais. G1 - Blocos denunciam casos de violência policial durante o carnaval de BH. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/carnaval/2018/noticia/blocos-denunciam-casos-de-violencia-policial-durante-o-carnaval-de-bh.ghtml> - Acesso em 21/06/2023

Desse modo, encarados como eventos, e não como manifestações culturais, os diferentes órgãos públicos começaram a exigir uma série de medidas para controle da festa, como o cercamento da área de desfile do cortejo, a limitação do número de participantes e a elaboração de projeto de prevenção de acidentes.

De frente com estas demandas, as pessoas representantes dos blocos, mais uma vez, colocaram-se em resistência em relação ao cadastramento protocolar. Dado que a maioria dos blocos contemporâneos possuía, até então, uma posição fortemente contrária ao enquadramento como eventos, pois isso implicaria a adoção de uma série de burocracias institucionais, pagamento de taxas e expedição de alvarás (Dias, P., 2015). Ademais, o enquadramento dos blocos como eventos, em última instância, configurava-se como mais uma medida excessiva de controle sobre as manifestações culturais no espaço público em geral, além de abrirem precedentes para a institucionalização dos blocos e a criação de laços de dependência com a gestão municipal, como ocorreu com as escolas de samba e blocos caricatos na década de 1980 (Quem Não Gosta de Samba, 2012; Dias, P., 2015). No caso de Belo Horizonte, historicamente, a institucionalização das folias de rua acabou por acirrar muitos conflitos entre o poder público e as agremiações carnavalescas, o que desencadeou enfraquecimento do Carnaval na cidade entre a década de 1990 e início dos anos 2000.

Esquivando, negando e impondo-se frente aos tolhimentos, as experiências independentes e autônomas no Carnaval de BH continuaram a se proliferar, ocupando não somente o feriado carnavalesco, mas fomentando os pré-carnavais e pós-carnavais. As corporeidades políticas davam forma aos blocos afirmativos nas pautas LGBTQIA+, feministas, antirracistas, ecológicas, antimanicomiais, da legalização da maconha, dos sem-teto, contra a mineração, etc. Com isso, se antes a maioria absoluta das pessoas foliãs era composta pelas residentes de BH, com o passar dos anos, e com uma velocidade exponencialmente impressionante, a agitação carnavalesca da capital mineira começou a seduzir pessoas de outras regiões do estado e do Brasil.

De acordo com o apanhado de dados feito por Paola Dias (2015), no ano de 2012, a imprensa relatava que, pelo menos, 30 blocos tinham surgido recentemente em BH e que, segundo a Belotur na época, 48 blocos haviam sido oficialmente cadastrados e outros 22 desfilaram sem cadastramento. No ano seguinte, 2013, eram 72 o número de blocos cadastrados e cerca de outros 18 tinham desfilado sem cadastramento pelas ruas da capital mineira. Além disso, foi nesse ano que o Carnaval de BH experimentou um primeiro grande *boom* de pessoas foliãs, com um público de 500 mil pessoas nas ruas (Santos; Sousa; Pereira, 2016). Inclusive, eu era um desses foliões que, neste ano, inspirava pela primeira vez os ares

festivos de BH e conhecia as faces carnavalescas da cidade que ainda estavam nos primórdios das suas novas ornamentações.

Em 2014, foram registrados 186 blocos (Dias, P., 2015). Neste ano, o Carnaval se consolidou como a maior festa popular da cidade, reunindo mais de um milhão de pessoas foliãs, o dobro do ano anterior (Santos; Sousa; Pereira, 2016). Um dos pontos importantes de se destacar é que, também nesse ano, a Prefeitura Municipal criou a Comissão Especial do Carnaval, que visava integrar os órgãos e as ações da Prefeitura Municipal na organização e no planejamento da folia (Santos; Sousa; Pereira, 2016). Ou seja, o Carnaval de BH já ganhava novos formatos devido às suas dimensões.

Esse fenômeno culminou, no ano de 2015, no desfile de 177 blocos de Carnaval de rua cadastrados (Dias, P., 2015). Como efeito do robusto processo ascendente, em 2015 a patuscada belo-horizontina se insere no roteiro dos grandes carnavais do país, tornando-se o maior evento de toda a história da capital, se considerado o número de participantes – 1,5 milhão de pessoas (G1, 2015)⁵⁰. Ademais, o Carnaval 2015 adquiriu mais um atrativo ao criar pacotes turísticos para as pessoas que pretendiam visitar a capital durante a folia (Dias, P., 2015; Santos; Sousa; Pereira, 2016). Nisso, observa-se que estratégias mudam no âmbito das relações de poder. Se antes o Poder Público operava através da inibição e desmonte, agora atua na promoção da economia local tendo o Carnaval como mote (Dias, P., 2015).

Tal mudança de estratégia articula interesses políticos, político-partidários e econômicos. Logo, há um crescente de investimentos em infraestrutura por parte da prefeitura, visando a garantia de que a cidade ofereça atrações e conforto para as pessoas turistas durante a folia. Concomitantemente, o poder público estabelece parcerias com grandes empresas para a produção, organização e operação do evento. Em especial, marcas do ramo de bebidas para patrocinar essa que, agora, tornou-se a maior festa do calendário da capital (Domingues, 2019).

No entanto, a reconfiguração da relação da Prefeitura⁵¹ com o Carnaval, por meio de interesses econômicos despertados pelo sucesso da festa, é considerada oportunista por representantes de importantes blocos belo-horizontinos (Dias, P., 2015). Tal descontentamento, anos antes, em 2012, já havia tomado a forma de material audiovisual, resultando no minidocumentário “Quem Não Gosta de Samba- Repúdio dos Blocos de Rua do

⁵⁰ G1 MG. Carnaval de BH atrai mais de um milhão de foliões, diz Belotur. Disponível em: <https://g1.globo.com/minas-gerais/carnaval/2015/noticia/2015/02/carnaval-de-bh-atrai-mais-de-um-milhao-de-folies-diz-belotur.html>. Acesso em 21/06/2023

⁵¹ Trata-se dos mandatos de 2009/2012 e 2013/2016 do Prefeito Márcio Araújo de Lacerda, à época, do Partido Socialista Brasileiro – PSB.

Carnaval de BH ao candidato Marcio Lacerda”⁵². Em 2015, mais blocos se juntaram na construção e publicação nas redes sociais de um manifesto, na denúncia de tal tentativa de manipulação política, explicitando as reais faces desses jogos de interesses, com suas potencialidades e os conflitos (Domingues, 2019). Na sequência, esses blocos se posicionaram publicamente contra o rumo mercadológico⁵³ que a festa estava tomando, devido às parcerias com grandes empresas, bem como se puseram contra a “camarotização”⁵⁴ do Carnaval, em uma alusão aos palcos e camarotes do carnaval “oficial”, denunciando a segregação dos sujeitos da cidade e afirmando a necessidade de uma identidade carnavalesca inclusiva.

Nesse jogo de forças, o Carnaval da cidade seguiu crescendo e o número de blocos aumentando⁵⁵. Em 2017, a Belotur cadastrou 363 blocos, em 2018 foram oficializados 500 blocos; em 2019, o número atinge 590 blocos cadastrados, porém, 410 blocos realizaram 447 cortejos; e em 2020, o número cai sendo 347 blocos cadastrados com cerca de 390 cortejos (Falcão; Isayama, 2021). Tamanha efervescência posta nas ruas pelas agremiações inflou rapidamente a movimentação econômica, ancorada nas concepções da economia criativa, atravessando diferentes setores da cidade (turismo, gastronomia, lazer e todos setores diretamente envolvidos com a transformação e o crescimento do Carnaval) (Falcão; Isayama, 2022). Com isso, os assédios de patrocinadores e da iniciativa privada aumentaram, exigindo de alguns blocos discussões internas sobre autonomia e autogestão (Falcão; Isayama, 2022).

As mudanças na magnitude da festa exigiam que os blocos crescessem junto à festa para que seus foliões e, conseqüentemente, o evento como um todo, pudessem alcançar dimensões e qualidade nos cortejos nunca antes vislumbradas. A perspectiva de transformar a festa doação, seja individual ou coletiva, em uma cadeia produtiva, em um trabalho, tornou-se um caminho para a profissionalização (Falcão; Isayama, 2022, p.25).

É com esse complexo cenário, na tensão entre resistências e profissionalização, que chegamos ao Carnaval de BH 2023. Segundo dados compilados por Giovanna Simonetti (2023), publicados em matéria na Forbes Brasil, o estado de Minas Gerais foi palco para a

⁵² Carnaval de rua BH. Quem não gosta de samba - Repúdio dos Blocos de Rua do Carnaval de BH ao candidato Marcio. 2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=i2bjAv4CwiI> – Acesso 23/05/2023

⁵³ Portal Uai. Blocos de rua de BH divulgam manifesto de repúdio contra a Skol. 2015. Disponível em <https://www.uai.com.br/app/noticia/carnaval/2015/02/24/noticias-carnaval.165002/blocos-de-rua-de-bh-divulgam-manifesto-de-repudio-contra-a-skol.shtml> - Acesso em 23/05/2023

⁵⁴ Portal Uai. Blocos de carnaval divulgam nota de repúdio à camarotização. 2015. Disponível em <https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2015/11/24/noticias-musica.174456/blocos-de-carnaval-divulgam-nota-de-repudio-a-camarotizacao-e-a-pbh.shtml> – Acesso em 23/05/2023

⁵⁵ Ainda existe uma distância entre os números de blocos divulgados pela Prefeitura de Belo Horizonte e os números de blocos que, de fato, saem às ruas, pois muitos desses ainda resistem às burocracias de cadastramento impostas pela gestão municipal. Salientando isso, nesta pesquisa trabalharemos com os números oficiais, disponibilizados nos veículos de comunicação e portal da Prefeitura de Belo Horizonte.

patuscada de cerca de 11,2 milhões de pessoas, representando 25% do público estimado nos principais destinos carnavalescos do país. Deste aglomerado, 5,250 milhões estiveram somente na capital (BH), espalhadas entre os 476 blocos cadastrados, Palco Oficial na Praça da Estação, desfiles de Escolas de Samba e Blocos Caricatos (Blocos de Rua, 2023). Números esses que apontaram para mais um recorde da festa na cidade e no estado, tendo, ambos, os maiores Carnavais da história. A folia belo-horizontina, então, consolida seu lugar na mira dos holofotes entre os maiores carnavais do Brasil.

Nesse desenvolvimento, o Carnaval passa a diligenciar do governo do estado de Minas Gerais e demais setores sociais envolvidos, políticas para melhor gerenciamento e organização da folia. É com essa demanda que a Secretaria de Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais anunciou, logo após o feriado festivo em 2023, a publicação de um decreto que iria instituir uma política estadual de economia da criatividade do Carnaval de Minas Gerais. A promessa era de que essa política se daria de forma conjunta com as ligas, blocos, sociedade civil e patrocinadores, em uma estrutura baseada em três principais eixos: pesquisa, qualificação e empreendedorismo criativo (Minas Gerais, 2023a).

A partir disso, em 2024, assistimos a Prefeitura Municipal e o Governo de Minas se associarem, pela primeira vez, na promoção da folia (Belo Horizonte, 2023). Batendo um novo recorde de público, com R\$ 5,5 milhões de pessoas foliãs, entre essas 262 mil turistas, e uma movimentação financeira de R\$ 943 milhões na capital, (Belo Horizonte, 2024), com uma injeção de 8,5 milhões do Governo de Minas (Minas Gerais, 2023b) na festa, observamos o Carnaval mais uma vez se movimentar através de diferentes atores sociais. A visibilidade em escala nacional, agora, é mais um motivo para escancarar demais disputas e deflagrar outras movimentações.

Somente em propaganda para divulgar o Carnaval de BH em outros estados (São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia, Brasília e Rio Grande do Sul, pelo menos), o Governo investiu cerca de R\$6 milhões (Rodrigues, 2024). Além disso, lançou o programa “Carnaval da Liberdade” com o discurso de maior promoção de segurança e conforto às pessoas foliãs. Contudo, com o manifesto “Por um carnaval plural e com fomento pra geral” (Brasil de Fato, 2024), que foi escrito para ser entregue ao Ministério Público Estadual e à Defensoria Pública, mais de 60 blocos de rua denunciaram a postura do então governador Romeu Zema (Novo) em relação à maior festa do calendário da capital das Minas.

Para os blocos signatários do documento, o governador do estado, antes contrário ao Carnaval, agora está “tentando capturar a imagem de grande fomentador” da grandiosa festa com a intenção de alimentar disputas políticas com fins eleitoreiros. Os blocos também

chamam atenção quanto ao fomento de R\$ 8,5 milhões que virá dos recursos estaduais via Leis de Incentivo à Cultura. Segundo eles, Zema apoia-se nesses recursos como forma de autopromoção, abrindo mão da transparência, equidade e isonomia na utilização do dinheiro público. Além disso, o manifesto repudia a postura do vice-governador, Mateus Simões (Novo), que recentemente deu declarações em coletiva de imprensa que, na avaliação dos signatários, estimulam o abuso policial: "Quem não obedecer imediatamente à polícia vai tomar spray de pimenta mesmo, e com o aval do Governo de Minas. Isso é um aviso a todos os foliões".⁵⁶

Outro ponto destacado no manifesto como denúncia, é que o investimento estadual, do jeito que está sendo implementado, estimula "a homogeneização e a centralização da festa, investindo pesado na cultura do evento do corredor de trios, em detrimento da diversidade festiva e da sua regionalização."

Vinculado a isso, em uma roda de conversa⁵⁷ aberta ao público, que estive enquanto participe e pesquisador do Carnaval, junto com representantes de alguns blocos, escolas de samba e uma vereadora de Belo Horizonte, foi colocado outro questionamento, dessa vez acerca do montante de investimento em divulgação da folia em outros estados. Defronte com a necessidade da profissionalização de muitos blocos, por que não investir esses tantos milhões nas pessoas trabalhadoras da cultura da cidade que, por meio das agremiações, são as mais potentes divulgadoras e promotoras do Carnaval de BH no estado e no país? A prioridade do lucro dos segmentos privados e estatais com o turismo em detrimento do investimento nas pessoas e coletivos fomentadores da cultura e das artes em BH, segundo foi debatido na referida roda de conversa, é um ponto crítico para a criatividade carnavalesca. Afinal, o trabalho cada vez mais precarizado devido ao aumento da burocratização da produção dos blocos, escamoteia o tempo, a qualidade e a novidade das criações. Consequentemente, afetam o fluxo, a diversidade e a política cultural da cidade.

Comentando sobre esse cenário, Andala propõe mais uma fronteira:

Isso é colapsar o Carnaval, entendeu? Colapsar o Carnaval é você injetar tanta grana nele que ele passa a não acontecer sem grana. E aí os blocos de bairro, eles não podem acontecer mais. Os blocos de rua não têm como sair mais. Porque você precisa de uma grana imensa para sair. Blocos como nós [Angola Janga], não podem sair mais, porque eles são caros. A gente não pode decidir colocar um bloquinho, um

⁵⁶ Brasil de Fato. Manifesto contra Romeu Zema reúne assinaturas de mais de 50 blocos . Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2024/01/27/manifesto-contraromeu-zema-reune-assinaturas-de-mais-de-50-blocos-de-carnaval-em-bh>. Acesso em 09/07/2024.

⁵⁷ Tendo como tema: "Carnaval: cultura do evento ou evento da cultura?", a roda de conversa aberta ao público foi uma iniciativa do Bloco Então, Brilha! e aconteceu no Centro de Referência das Juventudes (CRJ), no dia 20/10/2023, em Belo Horizonte.

sonzinho baixo lá e pronto, porque as pessoas não vão ouvir. E vão ser 6 horas de pessoas reclamando de som baixo, né? (Andala, entrevista, 2023).

Segundo Andala, a transformação do Carnaval de BH em megaempreendimento capitalista se assemelha ao que ocorreu com o Carnaval de Salvador. É a partir dessa percepção que ela aponta para o colapso da festa, onde as chances de geração de micro e pequenas ações estão encontrando cada vez mais dificuldade de acontecerem, devido à capacidade de articulação e ao aumento da competitividade entre diversos grupos de interesse internos e externos à festa (Spinola; Guerreiro; Spinola, 2004). Nesse contexto, analiso que as expressões culturais dos setores populares, precursoras da diversidade do Carnaval de BH atualmente, são as que mais sofrem o impacto negativo das competições, devido ainda à diminuta representação política desses grupos nas instituições do poder público; à descentralização que, no geral, promovem ao saírem em regiões fora do centro da capital, não estando, assim, no foco de investimento do Governo do Estado; a falta de capital financeiro e social que muitas vezes faltam aos dirigentes destes blocos, o que minimiza as forças de articulação para patrocínio e financiamento; ao racismo que impera nas práticas políticas e institucionais que incidem na festa, principalmente na figura da Polícia Militar, com sua força de repressão que atua com maior violência nas festividades das comunidades e grupos pobres e negros, etc.

Ou seja, não é mais possível pensar o Carnaval belo-horizontino sem relacioná-lo à tendência à mercantilização e à estetização da festa (Falcão; Isayama, 2022). A cultura, então, é a mediadora central entre os fluxos globalizantes e as singularidades identitárias, ou entre homogeneização e produção de diferenças. Nesse contexto, variadas expressões culturais são postas na engrenagem capitalista, tornando-se mercadoria de alto valor simbólico, e daí surge o que vem sendo chamado de economia cultural, ou economia criativa (Spinola; Guerreiro; Spinola, 2004).

Não podemos perder de vista que a coadjuvação da Prefeitura de Belo Horizonte com o Governo de Minas para venderem o Carnaval de BH como produto também perpassa por uma disputa ideológica. O esforço em transformar os muitos carnavais em um Carnaval que celebre a mineiridade, reforça a marca estadual avessa às múltiplas possibilidades para o que significa ser mineiro (Canuto, 2016). “Nisso se observa a identidade nacionalista como camisa de força do que virá, como dizem muitos dos estudiosos culturais sobre a relação entre essa e outras políticas públicas de controle e fomento – gerenciado – da cultura” (Canuto, 2016, p.494).

Contudo, a criatividade carnavalesca autônoma se mantém viva em BH, com uma vontade de ser que irrompe as ferramentas de captura comercial do mercado. Entre as tantas negociações, existem os blocos que mantêm a posição se manterem “pequenos”⁵⁸, desfilando em regiões descentralizadas, buscando maior comprometimento com suas comunidades (Falcão; Isayama, 2022). Com isso, em 2024, BH continuou a testemunhar o crescimento da folia, com 536 blocos cadastrados em todas as regionais da cidade (Bittencourt, 2024). Assim, é possível inferir que o Carnaval de BH constrói as suas peculiaridades a cada ano, com uma gama de blocos que vão desde baterias compostas entre pessoas amigas a grandes trios elétricos, com variados ritmos, estéticas e afirmações políticas.

2.2.3 Criatividade carnavalesca e valorização étnico-racial: uma tensão

Em meio a todos esses embates, negociações e escoamentos da festa por entre tantos entraves postos pela ideologia moderno-colonial capitalista que impera na cidade, é de se pensar qual é o perfil predominante entre as pessoas que enfrentaram tais cerceamentos e permanecem na afirmação de uma ocupação com proposta popular e democrática da urbe. É interessante a inflexão de olhar que Paola Dias (2015) efetua em seu trabalho, ao observar não somente o que acontecia entre os blocos e o Estado, mas por se atentar também para o interior dessas agremiações. Nesse sentido, a autora afirma que uma parte significativa dos blocos que figuram politicamente nas ruas da capital é formada “por jovens de classe média, altamente escolarizados, formadores de opinião e com algum poder político, podendo ser socialmente reconhecidos como “jovens de boa família” ou “gente bonita” (Dias, P., 2015, p. 158). Tal configuração, segundo Dias, facilita a legitimação desses mesmos blocos frente ao poder público e a alta classe da sociedade belo-horizontina. A partir disso, mais uma tensão ganha contornos na arena festiva.

Junto com Dias, P. (2015), é interessante frisar que, com esse perfil, há o risco desses blocos ocorrerem na adoção de um papel paternalista articulado em intenções ingênuas. Ao levar sua própria cultura e idealizações para territórios, pessoas e contextos com assimetrias de poder, entra em jogo as relações entre grupos desiguais, como observamos no caso do Viaduto Santa Tereza, relatado por Andala, por exemplo. Ações idealizadas e distantes das realidades, mesmo movidas por boas intenções, podem ser tão ou mais violentas que ações

⁵⁸ Para isso, lançam mão de algumas estratégias para evitarem grandes multidões de pessoas foliãs em seus cortejos, dentre elas estão a não divulgação com antecedência do local que o bloco concentrará e o trajeto que irá percorrer.

declaradas de opressão. Sendo assim, o Carnaval expõe complexidades sociais que requerem cuidado para que não sejam afirmadas sob o manto da resistência às relações de poder, de domínio e exploração que ocorrem com culturas, pessoas e grupos marginalizados (Dias, P., 2015).

Com as expressões culturais carnavalescas com pautas identitárias na mira dos interesses capitalistas, tal complexidade ganha ainda mais densidade. O Carnaval de BH, por exemplo, é encharcado da musicalidade percussiva devido à característica dos blocos serem, em sua maioria, compostos por baterias que detêm um importante protagonismo nos cortejos. Basta ir aos mais conhecidos desfiles para perceber a predominância dos contrastes e texturas das sonoridades afro-brasileiras desempenhadas pelos agogôs, tamborins, xequerês, surdos, caixas, repiques, alfaias e timbais. Não raro, tais registros das culturas afro-brasileiras se fazem para além dos ritmos, tomando a forma de performances de dança, letras de músicas e indumentárias ostentadas por pessoas vocalistas, ritmistas e dançarinas. Contudo, esses elementos, muitas vezes, dão-se com a ausência das corporeidades e das identidades negras, com agremiações dominadas por pessoas brancas.

Um exemplo marcante disso, analisado por Araújo e Muniz (2016), diz respeito ao “Trovão das Minas”, grupo musical de Belo Horizonte, que estuda grupos tradicionais de cultura negra, em especial o “Maracatu Nação Estrela Brilhante”, de Recife/PE. As autoras explicitam como, desde a sua formação, ao “Trovão das Minas” interessa apenas o ritmo Maracatu. Com um perfil predominante de pessoas brancas, economicamente abastadas e acadêmicas, sem noção de pertencimento racial, o grupo acaba por negligenciar assuntos étnico-raciais e culturais, traduzindo o Maracatu apenas em técnica musical.

Nesta conclusão, fica claro o enfoque do grupo: a cultura popular, neste caso, negra. Entretanto, esta é destituída de qualquer traço político, ou étnico: um epistemicídio, já que o grupo se detém a reproduzir apenas sons e palavras que para seus integrantes não representam nenhum grande significado. Retira-se a identidade negra que é utilizada nesses ambientes como ferramenta de resistência social e política, para reiterar mais uma vez o imaginário popular brasileiro sobre o negro. (Araújo; Muniz, 2016, p.37)

Sabendo disso, fica evidente que não é toda criação carnavalesca com enfoque nas culturas negras ou que expresse alguns de seus elementos que, de fato, compromete-se com práticas antirracistas. Neste caminho, em que o Carnaval de BH é um dos principais motores da economia criativa do estado de Minas Gerais, é fundamental nos atarmos para os mecanismos racistas de esvaziamento, folclorização e comercialização das culturas afro-brasileiras. Para Abdias Nascimento (2016), esses são meios de escamoteação das

culturas e religiosidades negras postos em prática pela sociedade brasileira, que se utiliza de subterfúgios e manipulações com intenção de torná-las superficialidades bastardas.

O contexto descrito mostra a atual complexidade do Carnaval de BH e sinaliza pontos de tensão que merecem a nossa atenção. São eles: a indagação sobre até que ponto as chamadas práticas progressistas pautam ou não a ocupação livre e diversa da cidade ou primam por uma homogeneidade de corporeidades e conhecimentos; a tensão entre a criatividade política e cultural da cidade e o protagonismo das pessoas e culturas negras; a contradição que emerge entre se fazer uma política cultural emancipatória e a atualização de posições de poder coloniais mascaradas pela ludicidade; a necessidade de se primar pela coerência entre os discursos políticos progressistas e as práticas transgressoras do Carnaval; a urgência das múltiplas expressões carnavalescas que se autodeclaram engajadas serem fundamentadas por práticas antirracistas; a indagação sobre como a repressão no começo do reflorescimento do Carnaval, em especial pela polícia, configurou o perfil étnico-racial de parte significativa dos blocos, dominados por pessoas brancas.

Ora, se essa parcela significativa e influente dos blocos de rua contemporâneos ainda mantém alguma ligação com o comportamento dos antigos clubes carnavalescos da aristocracia mineira do século XX, perpetuando práticas racistas, mesmo ostentando um dito caráter progressista frente à vivência dos espaços públicos da cidade, é urgente que se repensem desde dentro. Afinal, entendo que as consequências das medidas repressivas do Estado, moduladas principalmente pelo racismo, juntamente com o privilégio de raça e classe que domina as frentes de grande parte dos blocos, fizeram com que as pessoas negras, mais uma vez, fossem destituídas do cenário de produção cultural e ocupação dos espaços públicos, principalmente no que tange o centro da cidade durante a folia.

Por outro lado, é verdade também que, assim como antes, a resistência dos grupos e territórios negligenciados continua a acontecer e reinventar-se no campo multiforme do Carnaval. Não somente na luta de oposição entre projetos políticos emancipatórios e conservadores, mas, também, na disputa dentro do próprio campo progressista/de esquerda brasileiro que ainda carrega elevadas doses de atraso crítico e comprometimento prático, principalmente quando o assunto é raça e racismo.

Isso, de forma alguma, reflete uma linearidade dos processos históricos, sociais e políticos que compõem a patuscada belo-horizontina. Por outro lado, evidencia que os movimentos de regulação e emancipação que atravessam a cidade, o Carnaval e as comunidades estão em uma dinâmica constante, em negociações e reinvenções (in)tensas, envolvidos pelo contexto histórico local e global do presente. Outrossim, a cidade é também,

e principalmente, provocada por ocupações, mobilizações e ações carnavalescas agenciadas por corporeidades imantadas por conhecimentos e criatividades políticas outros, articulados pela negrura das experiências.

2.2.4 As afromineiridades grafadas pelos tambores de Minas

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, a fruição de tantos outros testemunhos das vidas negras não cessa de acontecer. Assim como Milton Nascimento compôs e cantou: “Sou do mundo, sou Minas Gerais”⁵⁹, iremos apresentar algumas dessas potências no mundo a partir de BH: “Os tambores de Minas soarão/Seus tambores nunca se calaram”!⁶⁰

Se nas patuscadas do século XX o chão da cidade recebeu os cordões e o “Afoxé Ilê Odara”, por exemplo, temos também o “Afoxé Bandarerê” despontando no cenário mais recente do Carnaval mineiro. Fundado em 2013 por candomblecistas e umbandistas, o grupo atua no reforço da identidade afrorreligiosa para além dos muros dos terreiros, projetando-se de maneira étnica e cultural no combate ao racismo religioso. Um dado interessante é a formação do nome do afoxé. Como os fundadores são membros de diferentes casas que expressam religiosidades das nações africanas Ketu e Angola, algo muito representativo dos perfis dos Candomblés em Belo Horizonte, decidiram por nomear o grupo com o resultado da fusão de duas palavras, uma de cada nação. Daí surge Bandarerê, que se refere à metrópole mineira como “pedaço bom”, algo como uma declaração de amor ao território e por acreditarem no potencial das pessoas que aqui residem (Afoxé Bandarerê, 2023).

Em 2017, o bairro Concórdia, a Pequena África de BH, recebeu o primeiro arrastão do bloco afro “Magia Negra”. Sonhado e concebido pelo multiartista e educador Camilo Gan, o “Magia Negra” nasce no desejo de reunir um coletivo de pessoas em torno de um mesmo compromisso: o combate ao preconceito étnico-racial perpetrado contra as pessoas negras. Tomando as ladeiras da região Nordeste da capital, a agremiação promove uma descentralização da folia. Além disso, toma frente como principal objetivo a reverência aos valores da cultura africana e afro-brasileira, destacando as contribuições da população negra

⁵⁹ Ouvir a música *Para Lennon e McCartney*, faixa 14 da *playlist* Sonoras Sabenças, composta por Fernando Brant, Lô Borges e Márcio Borges; interpretada por Milton Nascimento, no álbum Milton (1970).

⁶⁰ Ouvir a música *Os Tambores de Minas*, Faixa 15 da *playlist* Sonoras Sabenças, composta por Márcio Borges, interpretada por Milton Nascimento, no álbum Nascimento (1997).

na construção do Brasil. Portanto, a educação é também um eixo central do bloco, na ação de promover um Carnaval que extrapole o mero entretenimento e atue como vetor educativo antirracista (Rezende, 2022).

Já os blocos do “Caranguejo”, “Arrasta a Favela” e “Seu Vizinho” são grupos que fazem da folia a oportunidade de afirmarem o território da favela. Formado por pessoas moradoras e amigas de demais regiões, esses blocos denunciam os estigmas e estereótipos que as favelas e seus residentes são alvos, além da não participação desses agentes no Carnaval da cidade. Com esse engajamento, anunciam também as mais diversas práticas e espaços de sociabilidade e solidariedade produzidos no território, que borram as limitações às quais são constantemente submetidos (Domingues, 2019). No que tange o “Seu Vizinho”, Domingues (2019) destaca que o fértil encontro proporcionado pelo bloco se ancora em uma forte base cultural negra, que orchestra uma organização própria na transformação de relações e no compartilhamento de saberes e conhecimentos, produzindo outra experiência sociopolítica e cultural.

Junto com esses, ainda podemos falar dos blocos “AfrOdum”, “Oficina Tambolelê”, “Samba da Meia Noite”, “Swing Safado” e “Samba D’Ouro”. Ou seja, num apanhado geral, são fartas as afirmações políticas que os blocos de BH movimentam na cidade, tanto no Carnaval como durante todo o ano. Reivindicações acerca de raça, gênero, sexualidade e território podem ser compreendidas como catalisadoras de pautas coletivas e individuais, que diversificam a cidade, no seu sentido mais amplo, no usufruto dos espaços públicos, de mobilidade, de fruição cultural, de acolhimento e compartilhamento de experiências das diversas pessoas que a constroem (Oliveira, I., 2012; 2017).

No que tange os grupos étnico-raciais e demais setores da sociedade (mulheres, pessoas LGBTQIA+, idosos, dentre outros), historicamente submetidos pela dinâmica das sociedades capitalistas ou pela homogeneização de um poder centralizador e totalitário, o Carnaval pode se configurar, então, como uma ação política direta em oposição às castrações das diferenças. Isso requer, portanto, que tais agentes sociais emergjam nas análises sobre a folia. Requer que esses corpos se presentifiquem com suas complexidades, saberes, emoções, vozes, práticas e contradições.

Digo isso muito fundamentado em Julio Cesar de Tavares (2012) que nos mostra que em todas as reivindicações dos setores sociais subalternizados o corpo, implícita ou explicitamente, está presente. Trata-se sempre de uma luta contra o etarismo ou contra as interdições sociais e clericais sobre o exercício da sexualidade e do amor, ou contra os imperativos jurídicos proibitivos aos corpos. Enfim, podemos mencionar uma infinidade de

respostas contra as interceptações das vontades, desejos e dos prazeres dos corpos que contribuem na denúncia de um Estado autoritário. Nesse sentido, compreendo que o atual Carnaval de BH, ao reflorescer pelo direito da população usufruir os espaços públicos da cidade, acontece por meio de uma política articulada pelos corpos que indagam uma urbanização construída material e ideologicamente sobre pilares coloniais e que impede esses mesmos corpos de viverem e tomarem a cidade com seus símbolos, sentidos, desejos e sabenças.

A partir desse panorama, penso que, desde o início, o Carnaval de BH jamais se constituiu no singular, mas numa reivindicação constante do plural por parte dos segmentos sociais subalternizados, com manifestações negras sempre presentes. Diante disso, podemos falar, sem receios, em Carnavais de BH e da forte e ativa presença da criatividade afro-mineira nesse cenário. A partir do Carnaval, então, emergem manifestações culturais e de vida que desnudam Minas Gerais, revelando algumas nuances das suas tonalidades negras, colocando a mineiridade essencialista e monocultural constantemente em xeque.

Ao emergirem do caldeirão sociocultural, os sucederes das múltiplas formas carnavalescas de apropriação na/da cidade deixam latentes as tensões que já estavam presentes na vida cotidiana da população urbana na produção dos espaços citadinos (Dias, P., 2015); na luta pelo reconhecimento e valorização de outras culturas e territórios que não detém poderios de classe, raça e gênero; na disputa política e de narrativas sobre qual transgressão estamos falando no campo progressista; nas diferentes apostas de festas como arquitetadas de outros mundos e corpos; na tensão existente entre a criação de práticas emancipatórias em um contexto de cooptação intensa pela indústria cultural do Carnaval, dentre tantas outras disputas que emergem na contingência histórica das sociedades e relações. Ou seja, o Carnaval de BH nunca está acabado e inerte. Todo ano a festa retorna em um permanente “refazer-se” catalizador e amplificador do contexto presente.

Nesse contexto, a promoção de debates e ações que garantam a diversidade desse Carnaval em plena ebulição e crescimento é fundamental e urgente. Em especial no que tange políticas públicas, pesquisas, relações e educações que assegurem a valorização, o reconhecimento, o financiamento, a autonomia e a dignidade das manifestações afrocarnavalescas no estado de modo geral e em Belo Horizonte, em específico.

Capítulo 03:

Entre ensaios e cortejo

*Práticas e saberes corporais
afrocarnavalescos no bloco afro
Angola Janga*

Foto: Mayara Laila



Um furacão que devastou BH
Com ele meu coração
Descobriu o amor e começou a palpar
Suas cores pintaram minha alma
E trouxe alegria
Da ancestralidade a nos conscientizar
Senti o que nunca senti
A força de Zumbi
Com os sons dos tambores e o surdo a marcar
Canto a ti homenagem porque sua passagem me fez despertar
Tocando nas Minas pro Brasil cantar
Esse é o Angola
O orgulho da raça vem representar
Esse é o Angola
Um pedaço da África veio pra cá
Esse é o Angola
Angola êêêêêê
*Angola aaaaaaa*⁶¹

Neste primeiro canteiro do roçado-dissertação, convido você, pessoa leitora, a adentrar comigo na cotidianidade dos ensaios semanais e no cortejo do bloco afro Angola Janga. É a partir disso que esmiuçarei análises desde algumas práticas e saberes que compõem a construção e a culminância do Carnaval da agremiação. Portanto, nas páginas que seguirão, eu me esforço para sintetizar sementeiras advindas das colheitas e ofertas realizadas. Durante a observação participante, sensivelmente colhi algumas práticas, mitopoesias⁶² e saberes corporais que agenciavam as criatividades artísticas do bloco. Já as narrativas, enquanto poderosos elementos para a compreensão do contexto social e cultural em foco, foram-me generosamente ofertadas como sementes passadas das mãos das pessoas entrevistadas para as minhas. A partir disso, construo esse canteiro na articulação destas diversas sementes, destacando o corpo e a corporeidade negra em processos de emancipação sociorracial através da criatividade afrocarnavalesca e dos afetos imbuídos nesse contexto, na tessitura de sociabilidades educativas. Além disso, tento apresentar a festa como uma articulação de experiências que se dá por meio de diversas vias políticas, poéticas, artísticas, estéticas, afetivas, intersubjetivas, espirituais, dentre outras, de comunicação.

Desse modo, o que se revelará, é o empreendimento das pessoas negras na afirmação e

⁶¹ Ouvir a música *Um Pedaço da África*, faixa autoral do bloco afro Angola Janga, composta por Diogo Jefferson de Paula, interpretada por Ana Paula Martins Roberto, no álbum “Agbara do Angola: memória, cultura e educação (2020)”. Disponível em: <https://youtu.be/IFcXWUP-Q2o?si=i1hL7Wwc7FGEUQmE>.

⁶² A maioria das culturas africanas integra suas sabedorias na forma de mitos. Eduardo Oliveira (2021) nos diz que isso é assim, talvez porque os mitos não fragmentem as esferas do viver. Não separem religião de política, ética de trabalho, conhecimento de ação. Talvez, também, porque o mito contém o poder do segredo e do encantamento, mescla ética e estética em narrativas carregadas de memórias, valores e ensinamentos. Diante disso, escolhi a palavra mitopoesia, assim como utilizada por Abdias Nascimento (2019), justamente para enfatizar o caráter complexo e belo dessas sabenças.

valorização das suas presenças através do Carnaval, que acontece em oposição ao projeto urbanístico de Belo Horizonte que as afastou da paisagem social, mas não só. O que também está aqui em voga, dialoga com aquilo que Sodré (2019) se refere enquanto jogo: experiências simbólicas dos negro-africanos e seus descendentes no Brasil que reivindicam suas forças vitais, os seus potenciais de fazer, através da memória e da criação cultural, e que implicam soberania e força para o coletivo.

Sodré (2019) baseia sua perspectiva compreendendo que a História real da escravidão implicou explorações perversas da força de trabalho dos corpos negros, mas, também e principalmente, roubou a força vital que os imantava, por meio da desterritorialização e do desmantelamento dos vínculos comunitários. Em oposição a essas violências, como ações hieráticas⁶³, os ritos, cultos e mitos das religiosidades de matrizes africanas, que se desdobraram em festas, sambas e Carnaval, acontecem como grande jogo gerador de saberes. Contexto esse, como será apresentado, inerente ao Angola Janga.

Nesse veio, o vigor das linguagens não conceituais dos gestos e dos movimentos corporais, que aqui denominarei como corpo-gestuais; das imagens, das danças, dos ritmos, das vozes em canto, é a matriz de todo jogo. É disso que emerge a força da festa (Sodré, 2019). Não obstante, é do jogo que irradia as potencialidades educativas da agremiação afrocarnavalesca em questão.

Esse jogo, como se vê, não é o conceito de algo que se reduza à pura atividade lúdica, mas de uma outra perspectiva quanto à consciência de si, em que viver e morrer, alegria e dor não estão radicalmente separados, pois fazem parte de uma mesma força de engendramento, de um mesmo poder de realização. (Sodré, 2019, p. 117)

É também importante destacar que, por ser o espaço-tempo onde os processos de criação artística e relacionais se manifestam com mais força, devido à frequência semanal que acontecem, o cotidiano dos ensaios toma preponderância nas descrições e análises. Contudo, o momento do cortejo, quando o bloco ocupa as ruas do hipercentro de BH durante o Carnaval, também me foi fonte para este canteiro, enquanto uma culminância de tudo que é (re)criado nos ensaios e que, ao expandir o coletivo com a multidão do público presente, escancara as potências e as ambivalências do ato de ocupar a rua em festa.

Então, ajeite-se e venha comigo⁶⁴, pois a patuscada já vai começar!

⁶³ Relativo às coisas sagradas. De acordo com o dicionário *Michaelis Online*, hierática é: “1. Espécie de papel finíssimo, que se usava só na escrita dos livros sagrados; 2. No Antigo Egito, forma de escrita reservada ao uso dos sacerdotes”.

⁶⁴ Ouvir a música *Androginismo*, faixa 16 da *playlist* Sonoras Sabenças, composta por Kledir Ramil, interpretada por Almôndegas, no álbum *Circo de Marionetes* (1978).

3.1 “Angola Janga, *bloco afro em solo mineiro*”⁶⁵

Figura 04- Porta-estandarte do Angola Janga, Carnaval 2020



Foto: Moisés Teodoro (2020)

Para aquecer os tambores, abro essa subseção com “*Um Pedaco da África*”, uma das músicas do primeiro livro-álbum do Angola Janga, “*Agbara do Angola Janga*”⁶⁶, composto inteiramente de músicas autorais de pessoas negras artistas e mineiras, muitas dessas integrantes do próprio bloco, atuantes em vários segmentos culturais.

É por este cenário cantado que carnavalizaremos a partir de agora, junto com a referida agremiação, fundada por Andala e Katanga, em 20 de Novembro de 2015, e que conquistou as ruas de BH pela primeira vez no Carnaval 2016. Matizado em amarelo, roxo, verde, preto, branco, dourado e nas diversas cores que cada pessoa integrante e foliã carregam em si, o Angola Janga compõe o colorido, as tensões, as disputas, as contradições e as criações do reflorescimento de blocos de rua no Carnaval da capital, constituindo-se como foco de

⁶⁵ Ouvir a música *Angola Ilê*, faixa autoral do bloco afro Angola Janga, composta por Diogo Jefferson de Paula, interpretada por Fabiano Pérola Negra, no álbum “*Agbara do Angola: memória, cultura e educação*” (2020). Disponível em: https://youtu.be/Nd8zhoakXWM?si=achoEM1wWc_IWUgT.

⁶⁶ “Projeto Agbara do Angola Janga: memória, cultura e educação”, lançado em 2020. Realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte. 1098/2017.

resistência física e cultural negra em Minas Gerais (Rezende, 2022).

No veio dos contextos sociopolíticos e econômicos que estavam acontecendo e reverberando no Brasil, de modo geral, e em Belo Horizonte, em específico, no começo do século XXI, em conexão com eventos globais - como brevemente o capítulo anterior tentou situar - a circularidade participativa de Andala e Katanga acontecia no Carnaval como pessoas foliãs, no Viaduto Ocupado como militantes e, desde 2011, como ritmistas nas baterias de vários blocos na patuscada belo-horizontina. Isso gerou experiências que soldaram diversas aprendizagens, relações e intenções que fecundaram o surgimento do Angola Janga. Nos blocos afros e afoxés mais antigos da cidade, por exemplo, ambos procuravam conhecer mais sobre a cultura negra presente no Carnaval e sobre os possíveis modos educativos como essa cultura era socializada:

Então, o Angola nasce, mais ou menos, neste movimento. Aí o Carnaval vai crescendo, cada vez mais blocos vão abrindo. A gente vai visitando esses blocos, meio sabendo como foi o nascimento desses blocos e de onde eles partem... Amando o Carnaval, eu sempre amei e o Katanga também, e querendo fazer parte dele. Mas aí, primeiro, a gente procurou os blocos afro. Obviamente, né? Lindos os blocos afro! Mas os blocos afro que a gente chegou a conhecer não tinham muito o que estávamos procurando. A gente não conhecia nada, a gente não conhecia... A gente não sabia cantar aquelas línguas, aquelas cantigas que eles estavam cantando, né? No Afoxé Bandarê... A gente não sabia cantar as cantigas que estavam cantando no Magia Negra, ou as danças que o Magia Negra fazia. Mas o Magia Negra oferecia oficinas e a gente ia fazer as oficinas do Magia Negra e achava muito doido que ele era pelo menos um dos blocos que oferecia oficina, né? (...)

Então, assim, a gente queria fazer um bloco... A gente não conhecia todos ainda e não sabia que vários blocos tinham isso. Isso o quê? Que um bloco tivesse oficina, que a gente pudesse entrar e aprender a tocar, porque a gente não sabia tocar. E que ensinasse pra gente as coisas, sabe? “- Muito bonito isso, gente! O que é isso?” “- Ah, você não é de Candomblé?” “- Não.” “Então entra pro Candomblé pra você saber.” “- Não, cara, não quero! Não quero entrar no Candomblé para saber, será que eu não posso só saber assim? Me fala alguma coisa só assim. Não posso saber nada? Não é possível que não posso saber nada!” E aquilo incomodava a gente dentro dos espaços afro. Porque a gente queria conhecer um pouco mais sem ter que iniciar. (Andala, entrevista, 2023)

Dessa maneira, uma das intencionalidades fundamentais do Angola Janga era a promoção de oficinas de percussão e de dança que possibilitaram as pessoas integrantes não somente o contato com a cultura afro-brasileira, mas uma experiência de criação dessa cultura, incluindo as pessoas não iniciadas nas religiosidades de matrizes africanas. Assim, desde o início, o bloco tinha como proposta ampliar a socialização desses conhecimentos e práticas, prezando pelo protagonismo das pessoas negras em suas próprias heranças culturais materiais, simbólicas e espirituais, respeitando a eticidade e o sagrado intrínsecos aos rituais dessas religiosidades.

As oficinas de percussão e de dança são os eixos artísticos centrais dos ensaios do Angola Janga. As primeiras formam a musicalidade desempenhada pela bateria, já as segundas configuram as performances coreográficas apresentadas pelo corpo de baile na avenida. Apesar de serem linguagens artísticas distintas, ambas atuam em sintonia, com os corpos respondendo às rítmicas da percussão, conferindo gesto, hálito e visualidade ao som.

Figura 05 -Bateria e corpo de baile no ensaio do Angola Janga, 2019



Foto: Mayara Laila (2019)

Até determinado período do ano, bateria e corpo de baile ficam abertos para as pessoas negras interessadas em compor o cortejo do próximo Carnaval. Durante o tempo que fiz parte da agremiação, os ensaios começavam entre abril e julho e, em meados de novembro, com a proximidade do feriado festivo, o bloco fechava a entrada de novos componentes, prezando pela maior convivência das pessoas integrantes no processo de construção da qualidade e do aprendizado daquilo que será apresentado na avenida.

Tendo seus primeiros ensaios propositalmente localizados no vão do Viaduto Santa Tereza, o Angola Janga já nasce como uma encruzilhada que congrega várias rotas através das negras corporeidades oriundas de vários territórios da capital e da região metropolitana. Contudo, quando adentrei o bloco, no começo de 2019, os ensaios já aconteciam em outro local, o Armazém do Campo⁶⁷, no bairro Barro Preto, próximo ao centro, numa parceria com

⁶⁷ Desde a inauguração, em novembro de 2016, a loja do MST da capital mineira trabalha o alimento e a arte como expressões da cultura dos trabalhadores brasileiros. O local, na esquina da Avenida Augusto de Lima com Contorno, reúne a venda de alimentos saudáveis à cultura e à política. Todo mês acontecem mais de dez eventos

o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Neste local, aos domingos, bateria e corpo de baile ensaiaram juntos, formando eventos que atraíam quantidades flutuantes de público. Nessa ocasião, algumas pessoas afroempreendedoras também marcavam presença, já que enxergavam nos ensaios ótimas oportunidades de vendas e divulgação dos seus produtos e confecções, em sua maioria pautados nas temáticas e estéticas negras. Assim, era possível identificar nos ensaios do Angola Janga uma condensação de atividades desempenhadas por pessoas negras, na circulação de criações materiais e simbólicas, num ambiente festivo com base na cultura afro-brasileira.

Sendo assim, os ensaios, em muitos aspectos, compunham a socialização criativa dos elementos que estruturavam os temas que regiam cada cortejo anualmente, sendo estes elaborados com conhecimentos oriundos das culturas e histórias afro-brasileiras e africanas. No domingo de Carnaval, dia oficial do desfile do bloco, o Angola Janga vestia o centro da cidade com alguma partícula que compõe o infindo transcurso histórico-cultural da diáspora africana, criando uma narrativa da comunidade negra vista por ela mesma. Necessariamente, vinculava-se à pesquisa feita pelos dirigentes da entidade, para que, em tese, junto com as pessoas produtoras artísticas, realizassem meios de traduções da temática que era plasmada nas diferentes criações do corpo de baile, da bateria, das pessoas figurinistas, cantoras, atrizes e designers gráficas.

Em 2017, a agremiação homenageou a sua principal referência e reverência: o “Ilê Aiyê”, bloco afro pioneiro, de Salvador, Bahia. Neste ano, o tema se baseou, principalmente, na complexidade rítmica da bateria, fazendo jus ao legado musical catalisado pelo Ilê Aiyê e incrementado pelos blocos afros decorrentes. No ano seguinte, em 2018, o tema foi “Ngomas: dos reinados de África aos Tambores de Minas”, em homenagem às expressivas, ancestrais e valorosas expressões culturais e religiosas das afromineiridades, presentes nos Reinados e nas Congadas em Minas Gerais. Desde minhas conversações dentro do bloco, este último tema foi o mais comentado por alguns integrantes que o viveram e que continuam no coletivo, destacando a qualidade educativa do percurso de construção da festa devido à confluência da agremiação com Pedrina de Lourdes Santos, Capitã da Guarda de Massambique de Nossa Senhora das Mercês de Oliveira - MG. A Capitã ministrou uma formação com o Angola Janga, além de acompanhar a construção de elementos do cortejo, como os figurinos da bateria, por exemplo. Isso aponta que o tema também pode articular a manifestação afrocarnavalesca com outras expressões culturais negras, estabelecendo trocas que elaboram a

feita e alargam o espectro de conhecimentos das pessoas integrantes acerca da presença afrodiaspórica no estado e no Brasil.

Figura 06 - Mulheres tocando Xequerê na bateria do Angola Janga, Carnaval 2018



Fonte: Julia Lanari / PBH (2018)

Já em 2019, o cortejo se fez pelo “Ouro Negro: Resistência do Povo é Beleza”, grafando nas ruas a memória das lutas negras contra o racismo a partir da invocação de históricos movimentos negros como os Panteras Negras e a Revolta dos Malês; e de nomes importantes da luta antirracista no Brasil, como Moa do Katendê, Marielle Franco, Dandara, Zumbi dos Palmares, entre outros. Através do próprio desfile, a agremiação manifestou que embora a luta se faça contra e em meio às mazelas engendradas pelo racismo, o processo de emancipação exige a geração de outros mundos fecundos em beleza. Nesse ano, o cortejo ainda contou com a participação do rapper belo-horizontino Djonga, que alvoroçou a multidão com sua música “Olho de Tigre”, dando ênfase ao tema ao gritar o verso “Fogo nos racistas!”. Em 2020, as ruas foram enegrecidas pela “Ginga: Agbara na Luta do Povo”. Com esse tema, o bloco reverenciou o baluarte de conhecimentos negro-brasileiros imantados no corpo cultural da Capoeira, com a presença de mestres capoeiristas, junto com memoração de Nzinga Mbandi, rainha do Reino de Ndongo e de Matamba, que assumiu liderança de lutas contra a colonização portuguesa nos territórios que atualmente estão margeados pelas fronteiras de Angola, no continente africano.

Figura 07 - Capoeiristas no cortejo do Angola Janga, Carnaval 2020



Foto: Daniel Pitanga (2020)

Em 2023, durante a realização desta pesquisa, o cortejo aconteceu com o tema “Tecnologia Tradicional e o Futuro Ancestral”, que se arquitetou de modo complexo, em referência a família de orixás composta por Oxumaré, Nanã, Ewá, Obaluaíê e Ossain. Na cosmologia iorubá, essa família exerce grande poder na criação e manutenção de todas as expressões de vida na Terra. Atravessado por conceitos como temporalidade, ancestralidade, transformação, memória e continuidade vital, o tema esteve diretamente relacionado ao contexto sociopolítico do momento: o primeiro Carnaval após o ápice da devastação provocada pela pandemia de Covid-19 e em sequência a uma tensa e violenta disputa presidencial que culminou na eleição de Luiz Inácio Lula da Silva, no final de 2022⁶⁸. Sendo assim, os temas apresentados pelo Angola Janga dialogam com aqueles que, há décadas, são construídos pelos pioneiros blocos afro-baianos, pautando uma diversidade de enredos “que gira ao redor de um projeto original e comum a todas as entidades: a afirmação da população negra” (Silva, J., 2022, p. 322).

A presença das religiosidades de matrizes africanas é forte substância da existência do Angola Janga. A agremiação adota a postura de que um bloco afro não pode negligenciar a ancestralidade que o habita e, por isso, o vínculo com essas vertentes religiosas é fundante, interpretando-as enquanto baluartes culturais para as pessoas negras iniciadas ou não.

⁶⁸ A importância educativa da festa, desde alguns conceitos que estruturaram este tema, foi particularizadamente desenvolvida no artigo “A festa nas frestas de um país em ruínas: reivindicação da memória e celebração da vida a partir do Carnaval afro-mineiro”, escrito por mim junto ao Prof. Dr. Natalino Neves da Silva (2024). Link para acesso: <https://www.revistas.unijui.edu.br/index.php/contextoeducacao/article/view/14694>.

Contudo, isso não faz do bloco um espaço de prática religiosa. Nesse contexto, pensando junto com Abdias Nascimento (2019), o Candomblé se localiza como arcabouço inspirador e dinamizador da criatividade artística afro-brasileira. Ou seja, no Angola Janga, os saberes enraizados na tradição das religiosidades negro-africanas recriadas no Brasil constituem outras lentes de entendimento e construção de mundo (Rezende, 2022), que se evidenciam no cotidiano dos ensaios e culminam na festa do cortejo.

No decorrer deste capítulo, detalharei como tais elementos das religiosidades de matrizes africanas inspiram e proliferam-se nas células rítmicas desempenhadas pela bateria, nas modulações corpo-gestuais, nas estéticas e nas expressões vocais. Além disso, alguns traços da atmosfera relacional, de construção e socialização de saberes e práticas que aconteciam no cotidiano dos ensaios e que reverberavam na avenida no momento da folia, baseavam-se em perspectivas filosóficas e semióticas negras, com base nas mitopoesias dos orixás, como esmiuçarei a partir do modo de regência vivenciado nos ensaios. A vista disso, o bloco afro em foco é testemunha de que “apesar da limitação que a sociedade dominante, no passado, impunha a essa atividade, a expansão espiritual do africano extravasou as fronteiras do seu próprio meio, e influenciou vários setores da vida brasileira, principalmente ao nível da cultura popular” (Nascimento, A., 2019, p.141).

Nesse sentido, outro ponto toma evidência em minhas compreensões. A forte presença dos elementos do Candomblé no Angola Janga não somente edificou o arcabouço cultural da agremiação, como também foi substancial para as suas educações emancipatórias, sendo angariadas e (re)criadas por pessoas iniciadas nos terreiros que integravam o coletivo. Isso se conecta com aquilo que Maria de Lourdes Siqueira, em 2018, então Diretora do Ilê Aiyê, disse em entrevista:

O Ilê começa com ações afirmativas, com políticas públicas, com ações de reparação, formando pessoas. E o grande diferencial nessa formação que o Ilê dá às pessoas, é que ele forma por dentro. Porque uma pessoa negra só se forma realmente, para crescer como pessoa e se tornar capaz de trabalhar pelo crescimento, pela transformação da sociedade, quando ela se reconhece digna! Quando ela se reconhece com valor! Quando ela se reconhece com autoestima pela cor, pelo cabelo, pelo jeito de ser, pelos costumes da família, pelos costumes tradicionais da sua própria casa, que são completamente diferentes dos costumes ocidentais. Ainda hoje você encontra na continuidade do trabalho do terreiro Ilê Axé Jitolú, o que se passa lá no profundo do profundo, são valores religiosos africanos tradicionais. Só esses valores, só essa cultura, só esses saberes formam a pessoa profundamente. Porque uma pessoa negra brasileira, se ela não tem a consciência do valor do ser negro, ela não é uma pessoa formada profundamente. (Ocupação Ilê Aiyê, Itaú Cultural, 2018)

O Angola Janga, portanto, herda o legado e contribui na permanência de demais grupos afrocarnavalescos que, assim como as Congadas, Maracatus, Folias e grupos de samba, são, segundo Sodré (2019), desdobramentos dos rituais e tradições presentes no Candomblé, que substanciam a expansão simbólica negra imantada nos corpos ao transpor espaços intersticiais na sociedade. É o jogo como festa, a festa como força e a força que nutre a educação.

Por outro lado, a presença de Andala e Katanga em outros blocos na cidade, não oriundos das negritudes, mas considerados vanguardistas na folia, também foi fonte de diretrizes políticas para a fundação do Angola Janga, a partir da indignação com as violências racistas perpetradas contra seus corpos, além da constatação da ausência ou da marginalização de demais pessoas negras nesses espaços. Em entrevista para um veículo de mídia local, o co-fundador nos diz:

“A gente precisava de um espaço seguro, assim como existe um espaço seguro para as mulheres, para as questões LGBTQIAP+. Nós resolvemos criar um espaço exclusivamente para quem se autodeclarava negro.” (BHAZ, 2024)

Com efeito, espelhando-se na inflexão promovida pelo Ilê Aiyê no Carnaval de Salvador, o Angola Janga garante espaços de destaque exclusivamente para pessoas que se autodeclararam como negras. Logo, seus segmentos de formação, compostos em bateria, chamada pelos integrantes de Compacta e Demolidora; corpo de baile, chamado de Corpo de Dendê; grupo de vocalistas e todos os cargos de gerência são destinados, apenas, para pessoas pretas e pardas. Entretanto, pessoas que se autodeclararam como brancas são bem-vindas como apoiadoras dos trabalhos na produção e podem contribuir em funções que não protagonizam o momento do cortejo e/ou envolvam tomadas de decisões.

Ainda nesse sentido, outra característica importante conformava a composição humana do Angola Janga, vinculada a compreensão de que a dimensão racial se insere numa trama com outras tantas demarcações de identidades nas existências corporais negras. Essa característica, portanto, exprime-se na visível presença de mulheres negras na maioria das posições de decisão, como na presidência, na regência geral, nas regências de naipe⁶⁹, na coordenação de produção, etc. A ativa mobilização das mulheres negras se soma também à vívida presença de pessoas LGBTQIAPN+ em todos os segmentos de atuação da agremiação, tornando-a também um espaço-tempo seguro para as diversidades de gênero e de sexualidade presentes na população negra. A Rainha do Angola Janga representa muito bem isso, ao ser

⁶⁹ Nas baterias, o naipe é o grupo formado por um determinado instrumento. Existem, então, o naipe de surdo, o naipe de xequerês, o naipe de caixa, o naipe de timbal, o naipe de agogô, etc.

uma travesti negra, primeiramente coroada pelo bloco afro antes de assumir o trono em outros blocos de rua de BH, que afirmam a luta por direitos da população LGBTQIAPN+ na capital. À vista disso, em entrevista para o veículo de comunicação Brasil de Fato (2019), Andala diz: “A gente entende que uma pessoa negra não é só negra, mas ela também pode ser negra LGBT, uma pessoa negra mulher, uma pessoa negra mulher trans, uma pessoa negra de candomblé e que todas essas questões precisam ser levadas em consideração”.

Já no que tange o campo das culturas carnavalescas, é Katanga quem afirma que “não tem como desvincular a história do Carnaval brasileiro da cultura afro” (BHAZ, 2024), e complementa:

E é muito engraçado que toca-se muita música negra, mas quase não se vê pessoas negras nos blocos, e as poucas que tinham, eu sempre via elas no fundo do bloco, não estavam em espaços de liderança, nunca estavam cantando nem regendo” (BHAZ, 2024).

A partir do reconhecimento da substancial contribuição negra na constituição do que se concebe como Carnaval brasileiro, e da contradição percebida e apresentada por Katanga, o Angola Janga ao acontecer por meio da (re)criação de práticas gestadas na trajetória histórica da população negra no Brasil, reivindica as memórias negro-africanas talhadas nos corpos nas bandas de cá do Atlântico. Desse modo, num contexto geral, ao pertencer o grupo de associações carnavalescas conhecidas por blocos afros, a entidade constitui uma das mais importantes expressões desse legado ancestral na cultura afro-brasileira, onde estão presentes os valores africanos e afro-brasileiros, imbricados com os indígenas (Oliveira, N., 2017).

Nesse ínterim, durante seus 8 anos de trajetória, o Angola Janga se expandiu na cena do contemporâneo Carnaval de BH num disparo exponencial. O bloco testemunhou seu crescimento interno em número de integrantes, e externo a partir do número de pessoas foliãs que o seguem em cortejo nas ruas. Antes, se os primeiros ensaios no vão do Viaduto Santa Tereza reuniam de 7 a 15 integrantes, atualmente esse número orbita em torno de 100 pessoas. Se o primeiro cortejo, em 2016, reuniu um público de cerca de 25 mil pessoas, que revestiu a Rua da Bahia até a dispersão no Viaduto Santa Tereza, nos últimos anos a multidão já chegou a se formar com cerca de 100 mil pessoas na encruzilhada da Praça Sete, na Avenida (Av.) Amazonas, hipercentro de BH (Augusto, 2023).

Figura 08 - Público do Angola Janga, no centro de Belo Horizonte, Carnaval 2019



Fonte: Mídia Ninja (2019)

A meu ver, tamanhos e rápidos crescimentos escancaram o vazio existencial e afirmativo das presenças negras no Carnaval da região central da capital que, ao ser significativamente ocupado pelo Angola Janga, sintonizou com anseios de grandes parcelas da população em ocupar a cidade com outras disposições corporais, para além da monótona e precária rotina urbana, imposta pelo viés capitalista, moderno-colonial e racista da sociedade.

Conquanto, é importante frisar que embora as práticas diretamente associadas à festa ocupem um lugar de extrema significância e visibilidade para o bloco, no decorrer da maior parte da trajetória do Angola Janga, elas aconteceram de modo simultâneo às outras práticas e atividades cotidianas que não necessariamente conformam a criação dos cortejos, mas expandem a agência do bloco para além do Carnaval. Desde sua fundação, o Angola Janga já desenvolveu ações que desdobraram em vários Grupos de Trabalhos (GTs). Os GTs começaram da base da agremiação (bateria, corpo de baile e produção/núcleo de organização) e multiplicaram-se. Alguns eram abertos a toda comunidade, como aqueles que coordenavam as oficinas de dança e percussão; enquanto outros eram exclusivamente destinados para integrantes do bloco, como era o caso do GT de contadoras, GT de assistência psicológica e o GT de advocacia (Rezende, 2022).

É a partir dessa perspectiva ampliada de atuação, que Ana Flávia Rezende (2022), em sua tese, compreende o Angola Janga não apenas como um bloco de rua carnavalesco, mas como uma agremiação que “possui multifuncionalidades que se interseccionam, possibilitando a construção de um espaço em plenitude” (Rezende, 2022, p. 80). A noção de

plenitude desenvolvida pela autora aponta “a busca pelo direito de, não somente, sobreviver, mas o de existir em plenitude, existência física, cultural, histórica e social” (Rezende, 2022, p.27).

Assim sendo, corroboro com Rezende (2022), que apreende o grupo fora de uma percepção dicotômica, que separa indivíduo, organização e decisões, visto que isso comporta uma racionalidade deslocada das experiências e emoções, o que negligencia e simplifica aquilo que de fato acontece no coletivo. Desta maneira, o Angola Janga se constituía desde a coletividade, nas práticas cotidianas, mobilizado por um senso de propósito socialmente construído, implicando-se na realidade social brasileira e dotado de multiplicidade, heterogeneidade e dinamismo. Destarte, tais práticas não se cristalizavam em funções exclusivamente administrativas e econômicas, mas se movimentavam coletivamente na articulação de cultura, estética, política e negócio, operando em torno de uma festividade (Rezende, 2022). Nesse contexto, o conhecimento não era concebido como algo individual, mas construído, pelo menos em partes, na prática desde as interações entre objetos e sujeitos participantes (Rezende, 2022).

É mirando essas construções relacionais e cotidianas no que envolve, especificamente, a construção do Carnaval, que o foco desta pesquisa compreende as corporeidades negras enquanto protagonistas e matrizes fundamentais do Angola Janga. Ao criarem beleza, afetos, ritmos, vozes e gestos, no veio de linguagens artísticas múltiplas, as pessoas negras e suas corporeidades são as verdadeiras agentes catalizadoras, mobilizadoras, criativas e insurgentes do Carnaval, fazendo da folia ferramenta política e educativa na luta pelo combate ao racismo e pelo reconhecimento e valorização das histórias e culturas afro-brasileiras e africanas em Belo Horizonte. É desde as criações e engajamentos das corporeidades que apresentarei algumas nuances do cotidiano do bloco para você que me acompanha nessa folia.

3.2 Corporeidades, *beleza e afetos*

Domingo, dia 17 de julho de 2022. O primeiro ensaio do Angola Janga pós-pandemia estava marcado para às 11 horas da manhã. Acordei cansado devido ao final de semestre na pós-graduação, mas animado em saber que a rotina percussiva e dos encontros estava encontrando os meios de se estabelecer novamente. Ajeitei-me, tirei a poeira do meu Xequerê que logo reativou as cores de seu mosaico de contas, como se também desejasse, por si só, tocar o som de um novo tempo, movimentar no mistério do que estava por vir. Me coloquei a

caminho do local do ensaio, o Armazém do Campo, mas, antes, no meio do trajeto, encontrei uma colega de naipe para seguirmos juntos. No céu, o Sol banhava com luz e calor as poucas nuvens rechonchudas no infundo azul.

Desde o começo da pandemia, eu ainda não havia feito aquele caminho na Av. Augusto de Lima, que tanto presenciou meu vai-e-vem aos domingos de ensaios e durante os carnavais, já que ali também acontecem cortejos de outros blocos de rua. Comecei a reativar memórias e sensações. Ao virar a esquina da Av. Augusto de Lima com a Av. do Contorno, logo vi na calçada do Armazém algumas pessoas que eu não encontrava desde o Carnaval 2020. Todas estavam distribuídas em alguns grupinhos, entre um e outro aglomerado de instrumentos que se espalhavam pelo chão, se cumprimentando com fortes e demorados abraços, afetuosa beijos, olhos marejados, vibrando e compartilhando na palavra falada e na linguagem do corpo a alegria de voltar àquele momento depois de tudo que aconteceu nos últimos dois anos. A atmosfera era de celebração.

Fiz questão de cumprimentar cada pessoa diretamente, com um beijo, um abraço ou com ambos. Aquele ensaio e o próximo foram exclusivos para os veteranos do bloco, sem ainda abrir para pessoas novatas, justamente para que esses contatos fossem restabelecidos.

Contudo, demorei um pouco para me fazer presente naquele espaço-tempo, pois parecia que minha última vez ali, naquela circunstância, foi em outra vida, em outra era. Estabelecer o entendimento do aqui e do agora, com o espaçamento de tempo ocorrido no isolamento social provocado pela pandemia de Covid-19, recheado de acontecimentos de ordens pessoais e sociais importantes, levou alguns minutos. Não foi em outra vida, muito menos em era diferente, mas um hiato repleto de angústias, marcado pelo suprimimento da convivência humana presencial para muitas pessoas, de recrudescimento do desemprego, do desmonte e ataque perpetrados contra a cultura, a ciência e a educação, orquestrados com total descaso e negacionismo por parte de uma gestão pública federal criminosa, encabeçada por Jair Messias Bolsonaro, que através de diversas campanhas mentirosas, fez da pandemia uma ferramenta eficaz de aprofundamento das mazelas oriundas das desigualdades sociorraciais que estruturam o país há séculos. Apesar disso, estávamos ali, vivos e querendo promover mais vida.

Levei um tempo, mas me situei no presente. As observações precisavam do meu corpo integrado ao instante. Foi aí que, nessa convivência, não somente durante a observação participante, mas desde que integrei o bloco em 2019, comecei a perceber o quanto os cumprimentos entre as pessoas integrantes do bloco, principalmente no início dos ensaios, aconteciam como um ritual cotidiano de acolhimento. Conforme as pessoas chegavam ao

Armazém, muitas delas faziam questão de oferecer um abraço e/ou um beijo no rosto como saudação às outras pessoas presentes. Tais demonstrações de carinho e simpatia, geralmente, vinham acompanhadas de um sorriso, de uma pergunta sobre como a outra pessoa estava e, principalmente, de elogios às estéticas corpóreas apresentadas.

Muitas pessoas integrantes caprichavam nos adornos, nos penteados e nas vestimentas para os ensaios, despertando a necessidade do enaltecimento da beleza dos corpos negros entre si. Lembro-me da fala de uma das minhas colegas de naipe que, anos atrás, revelou-me que aquilo que ela mais gostava no Angola Janga era justamente o cumprimento no começo dos ensaios. Ao ser abraçada, beijada e vista, ela passou a se acostumar com e se sentir digna de demonstrações de afeto, passou a se compreender enquanto uma pessoa bonita. Comportamentos esses que, segundo ela, não existiam em outros blocos que frequentava, que não eram blocos afro. Nunca me esqueci desse relato.

Com isso em mente, durante a observação participante, comecei a prestar mais atenção aos afáveis contatos que enfatizavam a beleza dos corpos. Junto a isso, passei a observar com mais cuidado as diferentes produções de referenciais de beleza no bloco. Poderia eu considerá-los, de algum modo, vias para maior criação de intimidade com a agremiação? Indo além: tais demonstrações de afeto resguardavam potencial para conformar compreensões subjetivas de pertença a um mesmo coletivo étnico-racial e de fortalecimento da autoestima? Em suas narrativas, Dara, Osenga e Acotirene me ofereceram alguns caminhos para melhor compreender essas questões:

Eu acho que isso é intrínseco meu... Mas eu começo a ter uma vida social saudável a partir do momento que eu estou no Angola, que pessoas me reconhecem... Não estou falando de reconhecer nesse lugar de regente, nesse lugar de poder, não. Me reconhecem em si, assim, sabe? **Que vão compartilhar comigo vivências que são próximas, que são idênticas, que são parecidas com a minha. E eu vou trazer aquilo seja na parte artística, seja na parte feminina, seja na parte sexual, seja no desejo. Porque é outra coisa muito interessante: como é que você começa a ficar bonito quando você está no Angola Janga, porque você começa a se enxergar, velho!** Você começa a ter prazer de se vestir. Era interessante ver as pessoas vestidas para ir para o ensaio. As pessoas lindas para o ensaio! Não tinha muito figurino, né? Não tinha muito os uniformes⁷⁰. Então as pessoas se vestiam pra ir para o ensaio, era um trem de louco! Parecia um baile da realeza, Marcone! Parece até hoje, mas antes não tinham as blusas. Então era um trem que você ia se reconhecendo... **E aí tinha alguém que levava um turbante pra você, e a pessoa fazia questão de te vestir o turbante que combinava com a roupa que você estava...** (Dara, entrevista, 2023 - grifos meus)

Querida voltar um pouco sobre essa relação de pertencimento e reconhecimento. **Eu acho que no Angola Janga também foi um momento que me deu até um bugue na cabeça, porque foi um momento em que eu me vi, ou me senti, desejado**

⁷⁰ Ao dizer “uniforme”, Dara se refere às camisetas oficiais do bloco, com estampa padrão, que a maioria das pessoas integrantes possui e veste para os ensaios. Na imagem abaixo, a pessoa integrante veste esta camiseta, porém de modo customizado, sem as mangas.

afetivamente e sexualmente também. Coisa que eu não me permitia ou não me identificava. E acho que isso foi interessante para que eu pudesse pensar sobre quem eu acho bonito, enfim... Essa é uma questão importante que o Angola Janga trouxe pra mim no âmbito das relações. (Osenga, entrevista, 2023 - grifo meu)

Mas eu acredito que o Angola Janga é um divisor de águas na minha vida, sabe? Eu conto isso para todo mundo: o Angola Janga é divisor de águas na minha vida por diversos motivos. Tudo, tudo... Eu aprendi que eu podia... **Fotografia, o Angola Janga me ensinou que eu podia ser fotografada, que eu sou uma pessoa bonita, que eu devo ser fotografada! Eu sou capa de um livro! O Angola Janga me escolheu para ser capa de um livro, sabe?** Me escolheu para ser capa de um livro, cara... Olha que coisa, né?! E eu estou lá dentro do livro porque eu tenho uma idade e eu estava lá, mas que eu estava em movimento, né? (Acotirene, entrevista, 2021 - grifo meu)

Nesse contexto, ter o corpo visto, reconhecido e inserido em partilhas intersubjetivas de afetos e vivências não pautados no racismo, parece compor uma sociabilidade que ao valorizar a beleza presente nas múltiplas formas e contornos corporais negros, refertos de subjetividades em devires, instaura uma lógica de humanização das pessoas negras entre si. Dentre esses compartilhamentos de vivências, as trocas de percepções estéticas parecem irradiar e nutrir a autoestima, o desejo, a libido. Como efeito dos afetos, os ensaios do bloco aformoseiam-se por meio das corporeidades valorizadas em suas belezas, ornamentadas em cores, estampas, penteados e acessórios que, em sua maioria, advém do baluarte de referências africanas e afro-brasileiras.

Figura 09 - Integrante da bateria no ensaio do Angola Janga, 2016



Foto: Raphael Calixto (2016)

Outra observação interessante no cotidiano do Angola Janga que envolve essa questão, acontece na imbricação compreensão-incorporação da temática dos cortejos. A compreensão do tema pelas pessoas integrantes durante os ensaios é o que, muitas vezes, guia as formas como essas irão compor suas corporeidades no momento do desfile, com adornos, penteados, gestos, performances e demais elementos estéticos inspirados no enredo. Com efeito, a incorporação do tema alça as corporeidades enquanto elementos imprescindíveis na socialização dos conhecimentos e na composição dos conceitos presentes na folia. Por conseguinte, as corporeidades são as máximas expressões do próprio Carnaval da entidade, contam e traduzem a história do coletivo étnico-racial das quais fazem parte.

Figura 10 - Integrantes do corpo de baile no cortejo do Carnaval 2020



Foto: Daniel Pitanga (2020)

Em sua narrativa, Lueji comenta sobre as construções estéticas e seus impactos na constituição de identidade atrelada ao coletivo:

Cara, eu saí no jornal como uma pessoa bonita no Carnaval, com quase um milhão de pessoas! **Eu fui uma das bonitas e a minha identidade foi decisória nisso, e a minha identidade estava sendo construída pelo Angola Janga.** No dia do cortejo, a identidade é do Angola Janga. Tanto que a gente começou a zoar porque foram uns três anos seguidos que alguém do Angola saiu enquanto musa. E a gente começou a brincar dizendo que o título de musa é um título do Angola. **Porque as pessoas só saem enquanto musas do Angola, porque o Angola se constrói o ano todo como coletivo e aí, ali, naquele dia, está todo mundo carregando o coletivo.** E foi muito gostoso assim me ver reconhecida nesse lugar. (...) **O Angola me fez perceber tanto dentro da minha identidade, assim, e dentro das minhas características que eu me vi num lugar de desejo real.** Um lugar de não só desejar, sabe? De não só esperar ser escolhida. Um lugar de poder ser desejada e de falar “Olha a Musa do Carnaval não fica com qualquer pessoa!” (risos) (Lueji, entrevista, 2023 - grifos meus)

Notar essa característica, presente no microcosmo social da agremiação, me leva a perceber como essas relações afetivas e suas reverberações estéticas se incidem veementemente no contexto da colonização e do racismo brasileiro, que arquitetam imaginários sociais com base na superioridade racial, em que é possível hierarquizar pessoas e seus corpos. Nessa perspectiva, segundo a professora Gomes (2019a), a pessoa negra é vista de modo inferior, com seu corpo e cabelo sendo o oposto da superioridade estética branca e o avesso do poder, da beleza e da humanidade. Tal contexto produz um tipo de violência que contamina a vida das próprias vítimas, ao ponto da pessoa negra constituir representações negativas sobre si mesma e de seu grupo étnico-racial. Esse processo faz surgir vontades de embranquecimento, no sentido de aproximação do ideal branco e afastamento do negro. “Dessa forma, a violência racista apresenta não somente consequências sociais, econômicas e políticas, mas, sobretudo, psíquicas. Toca no delicado campo das escolhas afetivo/sexuais, do desejo e da identidade” (Gomes, 2019a, p. 146).

É nessa conjectura que se instaura a monocultura do corpo e do gosto estético, em que o racismo não só elege a branquidade como característica moral a ser atingida, mas também o padrão estético desejado. A branquidade, assim, integra o campo da percepção social das pessoas de diferentes grupos étnico-raciais, impondo-se de modo universal (Gomes, 2017). Ou seja, em conluio com o terror perpetrado pelo genocídio que tomba corpos negros na sua materialidade física, a negação do corpo negro e o amputamento dos saberes que o imantam correspondem à exploração naturalizada da dimensão simbólica e sensível da vida orquestrada pela cultura branca dominante, que escamoteia práticas e sociabilidades vitais para nosso autoconhecimento e para a diversificação das nossas interações com o mundo. Nesse cenário, ao colocarmos afirmativamente a cor, o corpo, os cabelos, a ancestralidade e as culturas negras em qualquer espaço no Brasil e no mundo, fazemos notar, contrastamos, ocupamos lugar e relembramos, queiram ou não, a dívida histórica da humanidade para com a população negra de África e das diásporas nas Américas (Gomes, 2019b).

Sendo assim, as dinâmicas dos afetos e da valorização das corporeidades negras entre si, na ênfase das texturas dos cabelos, da cor da pele, das cores estampadas nas vestes e turbantes, toca em questões políticas profundas. No espaço do bloco afro, a corporeidade negra é problematizada ao ser deslocada de um lugar inferiorizante para a máxima expressão da beleza. A raça e as demais características diacríticas negras são ressignificadas e recodificadas politicamente. Aqui a negrura passa ser critério de inclusão e de valorização e não de exclusão e confinamento. Portanto, a afirmação do corpo negro e dos seus variados

cabelos é uma das substâncias do elemento afro da entidade. Ou seja, para as pessoas negras, “o estético é indissociável do político” (Gomes, 2019a).

A beleza negra nos leva ao enraizamento dos negros no seu grupo social e racial. Ela coloca o negro e a negra no mesmo território do branco e da branca, a saber, o da existência humana. A produção de um sentimento diante de objetos que tocam a nossa sensibilidade faz parte da história de todos os grupos étnico/raciais e, por isso, a busca da beleza e o sentimento do belo podem ser considerados como dados universais do humano. (Gomes, 2019a, p. 145)

À vista disso, nesta pesquisa, penso ser impossível pautar a instauração política sem reivindicar a presença do corpo. Compreendo que as corporeidades negras imantadas com aspectos associados à beleza e com a dignidade da existência humana contidas nas histórias e nas culturas africanas e afro-brasileiras podem acarretar a formação de identidades étnico-raciais alicerçadas em saberes e sentidos emancipatórios, ao inserir a pessoa negra em um âmbito sociopolítico-cultural de reconhecimento, de valorização da própria identidade e de pertencimento comunitário, constituindo forças de reversão dos imaginários racistas ao aproximá-las dos seus próprios corpos individuais e coletivos de maneira ressignificada pela criatividade afrocarnavalesca. Em uma passagem de sua narrativa, Dara comenta como seu corpo foi transformado pela experiência festiva quando ela assumiu, pela primeira vez, a regência da bateria no cortejo 2019:

De repente, eu tenho um povo, a gente é um só. De repente, todo mundo é bateria, o povo é bateria, o público é a ala de dança. Todo mundo é um só assim. E naquele momento, eu tomei para mim a regência. É ali, naquele dia, no domingo, 1 hora da tarde, que eu falo: **“Isso aqui é meu! Isso aqui me pertence! Agora eu preciso cuidar disso aqui!”** E aí eu vou entender também a força que eu tenho, a potência que eu tenho... Que esse corpo preto, sapatão e, na época, gordo... Gordo desse lugar, inflado de violências... **Essa violência vai ser expelida ali, musicalmente falando, artisticamente falando. E eu começo a ver a potência que esse corpo tem enquanto artista! Naquele momento ali, eu vejo o quanto eu sou potente enquanto artista.** E eu tô dançando, e eu tô me jogando, e essa energia toda é porque eu tinha conseguido me perceber na bateria, e tinha conseguido trazer a bateria pra mim. Comigo, até hoje, só funciona assim com o Angola Janga, pelo menos. (Dara, entrevista, 2023 – grifos meus)

Dessarte, a postura do Angola Janga em relação às culturas e corporeidades negras radicaliza com o imaginário social e colonial brasileiro que encapsula essas culturas nos limites do exotismo, da negação e da folclorização, e que faz das corporeidades negras que as (re)criam sinônimos de incapacidade, negação, fealdade, violência e escassez de saberes, ensinamentos e aprendizagens. Sendo assim, o bloco ao aprender, construir e socializar saberes sobre estética/corporeidade negra nos seus próprios moldes adentra o campo histórico da tensão regulação-emancipação sociorracial. Na regulação, temos o racismo; na emancipação,

temos os processos de resistência e libertação (Gomes, 2017; 2019b).

Figura 11 - Integrante da bateria no ensaio do Angola Janga, 2019

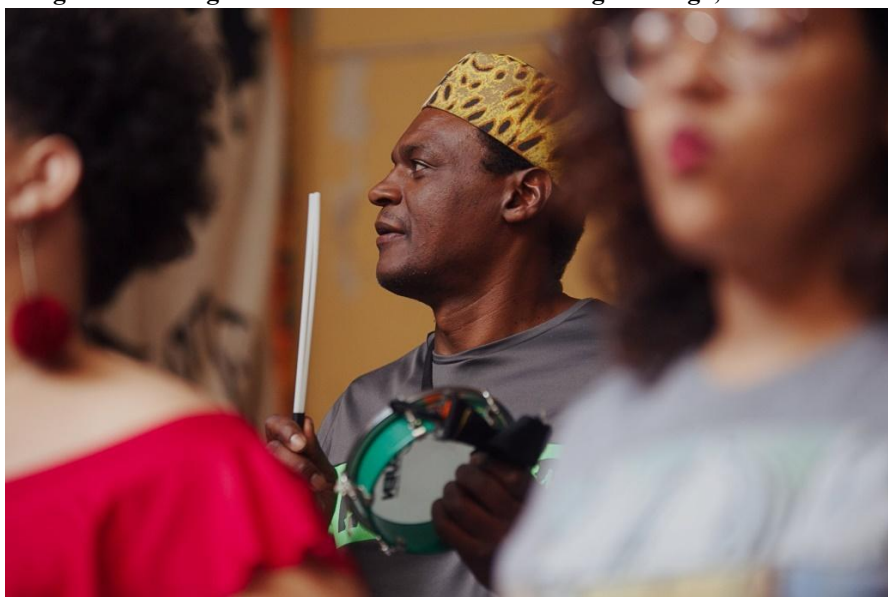


Foto: Raphael Calixto (2019)

Ora, se antes, as populações negro-africanas escravizadas que vieram para cá foram, “da noite pro dia”, obrigadas a se situarem em relação a dois sistemas de referência (Fanon, 2011, p.153), esse ainda é um problema e uma tensão latentes com os quais precisamos lidar, devido à complexidade que imprime em nossa era e do teor das ambiguidades e ambivalências com as quais somos obrigados a nos envolver na (re)criação de ações antirracistas. Creio que nos integramos ao Angola Janga rastreando soluções para os problemas inerentes dessa complexidade, dessas ambiguidades, ambivalências e encruzilhadas.

Figura 12 - Integrante no ensaio do Angola Janga, 2019



Foto: Raphael Calixto (2019)

As práticas afetivas e de construções estéticas agenciadas pelas pessoas negras no cotidiano do Angola Janga, então, são reações de resistência no contexto do racismo e produz saberes. Na prática de exaltação das belezas dos próprios corpos, as pessoas negras transformam aquilo que é produzido como não existência em presença ativa e bela, na sua ação festivo-política, tendo como inspiração as trajetórias históricas dos povos negros e africanos. Com isso, o bloco afro faz parte e exprime as identidades que o constroem. Essa produção de saberes, portanto, redimensiona a estética artística que compõe o lúdico do Carnaval, constituindo-a também “como uma forma de sentir o mundo, como corporeidade, como forma de viver o corpo no mundo” (Gomes, 2017, p. 79).

Figura 13 - Integrante no ensaio do Angola Janga, 2019

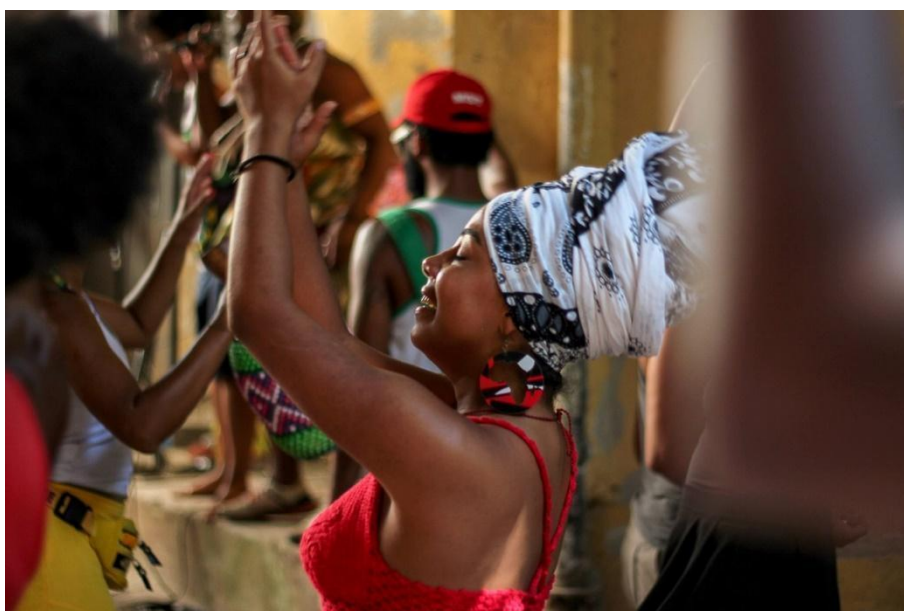


Foto: Marúzia Vieira (2019)

Assim, fica evidente que o corpo negro não se dissocia da subjetividade relacional que o mobiliza. A discussão e a compreensão sobre regulação e emancipação do corpo negro necessariamente integra processos, vivências e saberes produzidos coletivamente. Reconhecer isso, de maneira alguma, significa negligenciar a pessoa negra enquanto identidade pessoal, subjetiva, que porta desejos e individualidade. O que há mesmo é o entendimento de que se “somos um corpo no mundo”, somos seres históricos e corpóreos no mundo. A identidade se fia numa trama coletiva, por mais que se anuncie individual (Gomes, 2017).

À vista disso, acredito que a construção e a vivência da festa e do cotidiano da agremiação podem reposicionar as pessoas negras em situações que as despertam para reinterpretções da própria imagem, refletindo em outras disposições corporais nos modos

como se colocam diante de si mesmas, diante dos outros e diante do mundo em que vivemos. A beleza negra que emerge desse movimento político, então, vai dar lugar à ecologia do corpo e do gosto estético. Esta, por sua vez, “produz outras lógicas corpóreas, construídas pelos grupos não hegemônicos nos seus diferentes contextos e relações de poder” (Gomes, 2017, p.81). O processo ecológico, nesse aspecto, é reestabelecido tendo o corpo negro como enlace de abundantes e diversos processos emancipatórios que produzem presenças. Ao exercer suas potências, esses corpos extrapolam o campo das disputas de poder e criam novas relações, linguagens, saberes e formas de ser e estar no mundo, ou seja, uma nova ética (Gomes, 2017).

E aí eu fui vendo que o Angola era muito esse lugar. Eu falo dele ser esse lugar, não de forma proposital, mas eu acredito que é de forma mais forte. Esse lugar do protagonismo, de dar foco, e foco de “n” maneiras. Eu lembro de uma menina que um dia ela saiu na foto que divulgava o ensaio, e o quanto que ela ficou emocionada em relação a isso, de ser garota propaganda, de ter visto sua foto na capa do jornal. **É esse protagonismo que vem do lugar da estética, mas que também vem da ideia do não lugar, do não merecimento, que eu fui vendo acontecer dentro do Angola e que eu vivi isso, né? Durante todo esse processo, assim. Nossa! Meu Deus, que maravilha! (risos).** Foi muito histórico assim. **E aí eu me coloco na certeza do Angola me moldar também nesse lugar, de me entender em quem eu sou em relação à sociedade.** Eu não falo de empoderamento, porque ninguém dá poder a ninguém. Mas de ser uma chave que acende um alerta. Uma luzinha ali e tem alguém que te impulsiona e te fala assim: “por que você não olha essa luzinha?”. Nossa, eu sinto muito isso no Angola e em relação a todo mundo, sabe? (...) **E dentro do Angola eu fui me entendendo no lugar de importância. E a partir desse lugar de importância, eu fui me entendendo também enquanto corpo, enquanto estética.** O Angola me fez perceber importante em vários espaços. Com a terapia eu me coloquei também como importante na minha vida. Mas o Angola me colocou num lugar de importância em que eu fui vendo que não era qualquer trabalho que me cabia. Não era qualquer movimento que me cabia, sabe? Não era qualquer discussão que me cabia. Obviamente, não era qualquer relação que me cabia. E aí, o lugar de importância, o lugar de escolha de novo... E eu fui percebendo um lugar de poder escolher. Se eu quisesse estar nas relações, eu estaria, mas que fosse uma escolha minha, que não fosse um padrão. (Lueji, entrevista, 2023 – grifos meus)

3.3 Corporeidades, *regência e ritmo*

Ritmistas a postos, o batuque vai começar! Recordo novamente o ensaio do dia 17 de julho de 2022. Um dos vocalistas do bloco, assim como no, até então, último cortejo, em 2020, iniciou o ensaio puxando no microfone a música “Herança e Crença”, do Ilê Aiyê⁷¹. A voz ecoou como uma convocação das pessoas negras ali presentes a se colocarem de pé, altivas, confiantes no legado histórico das populações negras que vieram antes (*Ao*

⁷¹ Ouvir a música *Herança e Crença*, faixa do bloco afro Ilê Aiyê, composta por Julinho Magaiver e Marco Poca Olho, interpretada por Ilê Aiyê. Disponível em: <https://youtu.be/tm6Jxt6Pbo?si=vLh17BYDmqyEtaQc>.

antepassado avante Ilê/Ergue o povo negro com seu som); como um espelho refletor da beleza dos corpos e da valorização dos conhecimentos construídos na luta (*Herdamos desses povos sua beleza/Sabedoria da rainha Agotimê*); como um anúncio do cortejo de Carnaval que ganharia as ruas e, ali, iniciava seus preparativos (*Lá vem meu Ilê!/ Lá vem o panteão de Dan/ Ilê Aiyê é jeje Daomé/ É pantera negra*) e como uma poética de esperança, afirmando a retomada da criação da festa como um rebrotar da vida (*Semente ao solo germinando/Plantei raiz e nasceu flor*).

Para mim, voltar a dançar e tocar com o Xequerê em meio à bateria, sentindo o som sendo construído por um conglomerado de corpos em movimento, foi como se os sentidos ganhassem a superfície da pele novamente. O Carnaval estava irrompendo naquele instante!

Durante esse ensaio, a regente Dara apanhou o microfone e então começou a fazer sua fala de boas vindas, de comemoração e de apontamentos de algumas mudanças no bloco. Emocionada, também expôs o seu enorme desejo de estar ali naquele momento e provocou todo o grupo com um discurso potente sobre afetos, amor e resistência. Pediu para que cada pessoa ali presente olhasse nos olhos uma da outra, e dissesse o quanto cada existência é valiosa. Nesse momento, me vi refletido em alguns olhos despejados em lágrimas. Uma mulher chorou copiosamente assim que, olhando profundamente em sua retina, destaquei a importância da sua vida. Mesmo sem a ter visto antes, ela se abrigou nos meus abraços e ali ficou chorando por alguns minutos. Logo, outro integrante também somou ao nosso abraço de alento, dizendo: “que bom que voltamos!”. Foi forte, bonito e delicado. Naquele instante, me despertou a sensibilidade do quanto a retomada dos ensaios para o Carnaval detinha uma profunda importância subjetiva para cada indivíduo. Ficou ainda mais evidente para mim o quanto a pandemia foi duramente cruel com as pessoas negras e que estar nos ensaios, depois de tantos desafios e de mortes físicas e simbólicas, era muito potente e significativo em tantas instâncias. Era, de algum modo, um espaço-tempo de segurança e acolhimento. Atinei para o quanto os momentos dos ensaios, promotores de encontros e arte, são fundamentais para o bem-estar de muitas daquelas pessoas, que estavam aliviadas e alegres com a retomada da rotina carnavalesca.

Após essa valorização coletiva das existências, Dara lançou a pergunta e comentário: “O que vocês fizeram nesses dois anos para estarem vivos aqui e agora, para garantir estarem aqui nesse momento? Vocês me cobraram diversas vezes sobre quando voltaríamos. Cara, vocês nunca saíram! A gente nunca saiu daqui, galera!” (Caderno de Campo, 17/07/2022). Afirmando esse pertencimento de cada pessoa ao Angola Janga, Dara anunciou que os processos do bloco na construção do Carnaval 2023 seriam regidos, mais do que nunca, por

amor, afeto e política. Afinal, estávamos em pleno ano eleitoral, em um contexto político violento e extremamente apreensivo para os setores progressistas da sociedade. Nisso, a regente destaca a importância da comunicação, do diálogo entre as pessoas integrantes entre si e também na vida além o bloco: “Para falar de amor, temos que falar de comunicação” (Caderno de Campo, 17/07/2022). Logo em seguida, Dara pergunta: “E quem é que comunica?” No mesmo instante, várias vozes responderam: “EXU! Laroyê, Exu!” (Caderno de Campo, 17/07/2022). A musicista conclama a entrega da comunicação do amor no bloco, entre as pessoas negras, nas mãos de Exu, assim como é no passado, futuro e presente.

Dara segue o discurso, assumindo a dificuldade da criação de amor, afetos e vínculos entre as pessoas na vida, porém mostra como possibilidade a permissão de olhar de verdade o outro. Pediu para que nos olhássemos no espelho até que encontrássemos um grãozinho de amor interno para vim compartilhar nos ensaios do bloco. “É regra: ficar vivo no rolê através do amor!” (Caderno de Campo, 17/07/2022). Para a regente, isso era mais que urgente em meio ao contexto de recrudescimento das violências racistas no país que tomavam os noticiários das redes sociais. Após a fala de Dara, o mesmo vocalista logo cantou pontos de Exu, assentando o orixá como regente de tudo que mobilizava e iria mobilizar o bloco, principalmente naquele ano.

Dinâmicas de interações e de discursos, como os exemplos aqui descritos, eram frequentes na rotina de ensaios do Angola Janga, em especial no início de cada ciclo carnavalesco. Funcionavam como estímulos dos contatos entre as pessoas presentes e transformavam os ensaios em espaços-tempos mais próximos da vida de cada integrante, para além de um aprendizado técnico referente às práticas carnavalescas. Nessa toada, as técnicas musical e coreográfica ganhavam sustento ao se mesclarem em posturas de reconhecimento e de valorização étnico-racial das pessoas negras envoltas pela densa dimensão rítmica do bloco.

A composição rítmica do Angola Janga é complexa. Dara, com os dedos, mãos e braços, nos regia com os códigos para o samba reggae, samba afro, pagodão, galope, afoxé, funk, reggae, etc. Além desses, os toques dos orixás também compunham as sonoridades do bloco. Assim, eram notórios, para quem conhece a linguagem dos tambores, o *Aguéré* para Oxóssi, o *Ilú* para Iansã, o *Bravum* para Oxumarê, o *Ijexá* para Oxum, dentre outros.

Desde que passei a fazer parte do Angola Janga, sempre me chamou atenção a comunicação corpórea entre a regente e as pessoas ritmistas que se traduz em sons. Ao apresentar os códigos com o corpo, Dara estabelece uma linguagem com as várias outras corporeidades que formam a bateria. Estas respondem aos códigos com outros movimentos

corpóreos que, na relação com os instrumentos, constituem as músicas que fazem os ensaios e cortejos. Corpo, instrumento e som se imbricam na percussão, tornam-se ritmo. E é justamente essa musicalidade que invoca as corporeidades dançantes do corpo de baile e da multidão de pessoas foliãs nas ruas ou do público que acompanha os ensaios semanalmente. Ou seja, o corpo é a força motriz viva, criativa e dinâmica do Carnaval, seja ele individual e/ou coletivo.

Figura 14 - Integrante do naipe de Xequerê no ensaio do Angola Janga, 2019

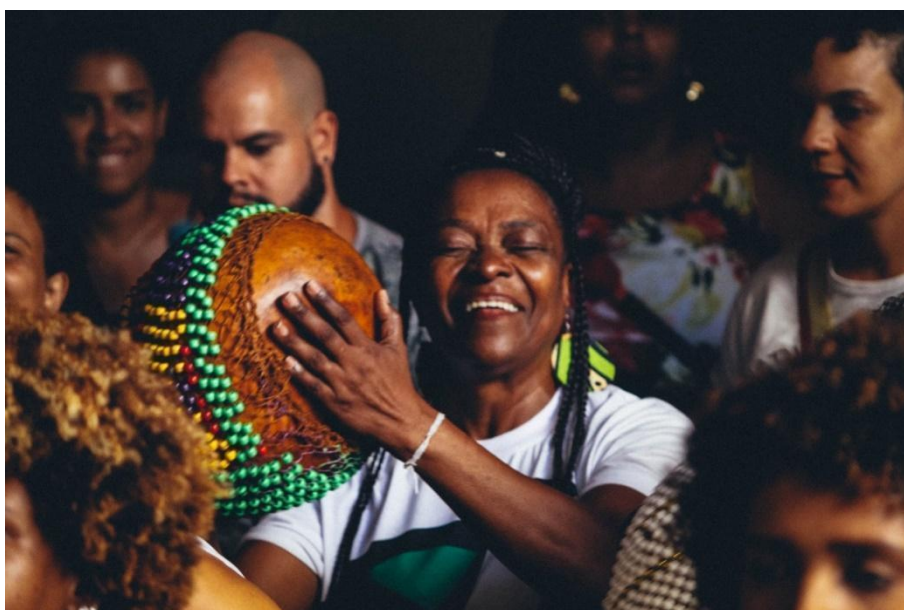


Foto: Gabi Oliveira (2019)

A regência pela via dos gestos não é exclusividade do Angola Janga. Em todos os blocos do Carnaval de BH que possuem bateria, há também uma ou mais pessoas regentes que comandam o avanço rítmico do cortejo. Entretanto, cada pessoa regente cria seus próprios códigos de comunicação, diversificando as formas e os conteúdos das regências entre os blocos. Segundo Andala, o diferencial do Angola Janga, nesse aspecto, é retomar o fundamento negro dos ritmos que, muitas vezes, em outros blocos, são desassociados da inteligência negra e tidos como invenção aleatória das agremiações:

Quando entrava uma pessoa nova no bloco e aí você dava o sinal de alguma coisa e tocava outra, a pessoa falava “Está errado isso aí! Esse sinal é de samba reggae!” Mas é sinal de samba reggae pra fulano! E a gente passou a ouvir coisas muito clássicas como “Esse é o Ijexá de fulano de tal”, “Esse é o Ijexá do Brilha”, “Esse é o Ijexá do Juve”... Como? Gente, isso é o Ijexá de Oxum! Vamos voltar aqui uns passos. Como assim, gente, do Juve? Quem é Juve? O que vocês estão falando? Ijexá é de Oxum! (Andala, entrevista, 2023)

Participando dessa rítmica cotidiana, em minhas observações nos ensaios, com frequência me saltou à atenção a arte de transmitir com que Dara regia as pessoas ritmistas a sua frente. Junto com as interações entre as pessoas integrantes instigadas pela regente, muitos foram os momentos que a percussionista fazia do aprendizado rítmico um meio para socializar determinados saberes e filosofias afro-brasileiras e africanas. Antes de começarmos a tocar o *Aguéré*, por exemplo, Dara despertava a bateria a partir da mitopoesia de Oxóssi. *Okê Okê Arô!*⁷². O orixá das cores azul e verde, no pensamento nagô, é aquele que domina a nobre arte da caça. É o caboclo das florestas, que abre os caminhos pela mata cerrada com seu ofá (arco e flecha) sempre em punho. Conhecido pela astúcia, paciência, cuidado e atenção com aquilo que mira para nunca perder a flecha lançada, Oxóssi⁷³ defende a si próprio, mas também cuida da comunidade com fartura e abundância.

Sabendo disso, num dado momento, Dara provocou cada pessoa da bateria a mentalizar um sonho muito desejado mas que estava difícil de ser realizado, algo que estava na dimensão daquilo que pensávamos ser impossível. Dizia para tocarmos o *Aguéré* com a intensidade dos nossos sonhos, como se, nós mesmas, fôssemos as pessoas caçadoras das matas, abrindo os caminhos para as realizações e para a abundância em nossas vidas. Nisso, despertando o ritmo em conexão com as subjetividades, o *Aguéré* começava a ser tocado com uma intensidade avassaladora, que me arrepia sempre que recordo, pois a energia da caça, da busca, tomava a atmosfera do instante.

Constantemente nos ensaios, Dara destacava para a bateria a importância da dança no ato de tocar percussão. O movimento do corpo agencia a criação de intimidade entre pessoa e instrumento e é o fundamento, segundo ela, do *swing* do ritmo. Ou seja, do balanço rítmico que contagia e agita os corpos, muito além de uma mera repetição mecânica de gestos que, na interação com os instrumentos, gera um som desnutrido de energia e de intencionalidade. Nisso, foi possível observar que algumas pessoas, no decorrer dos ensaios, criavam as suas próprias relações com os diferentes instrumentos, com movimentos corpóreos variados. Afinal, os corpos são singulares e as dimensões e formas de cada instrumento também ditam como esse será posto na ginga.

Contudo, no *Aguéré*, um movimento específico de corpo era repetido por todas as pessoas ritmistas e pelo corpo de baile. Ao olhar para os meus pés e para os outros muitos pares de pés ao meu redor, observei a constância de um movimento pendular, para frente e

⁷² Saudação à Oxóssi.

⁷³ Ouvir a música *Oxóssi/Citação: Ponto de Oxóssi*, faixa 17 da playlist *Sonoras Sabenças*, composta por Roque Ferreira, interpretada por Marlene de Castro, no álbum *Colheita* (2013).

para trás. Nas mãos das pessoas bailarinas, além do dançar dos pés, também era possível notar os dedos indicadores das mãos estendidos como flechas, num movimento pendular e circular, que acompanhava o vai-e-vem e a rotação dos corpos. Todos esses gestos em conjunto remetem à filosofia de Oxóssi: aquele que para garantir a caça, dá dois passos para trás antes de seguir em frente; e que ensina que toda flecha é puxada para trás antes de ser lançada adiante. No movimento dos corpos e no ritmar da percussão, então, havia saberes sobre vontade, paciência, cautela, esperança e resistência nas trajetórias não lineares e inconstantes da vida. As corporeidades negras, portanto, riscavam no tempo e no espaço sonografias poéticas na cinesia do ritmo.⁷⁴

Figura 15 - Integrante do corpo de baile dançando o Agueré, 2019

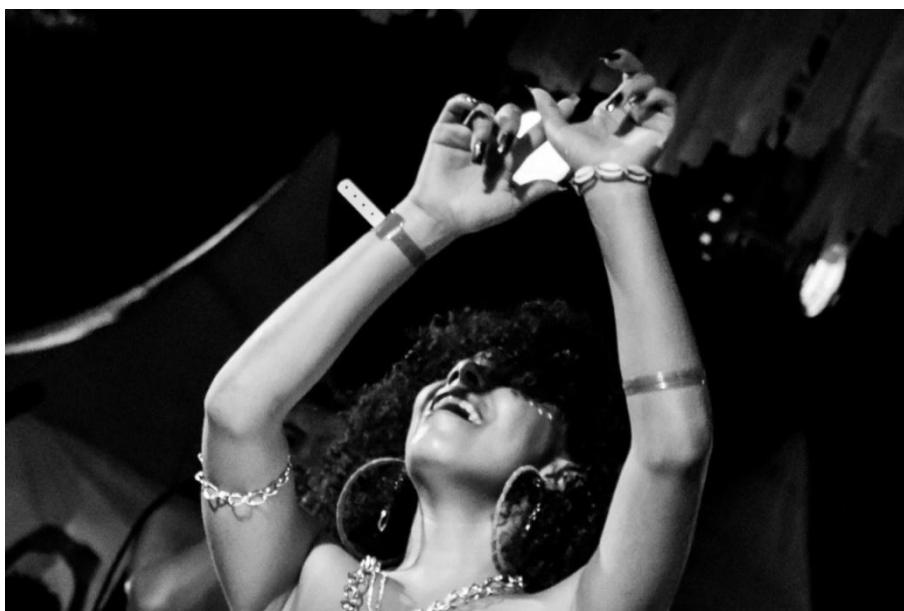


Foto Amanda Oliveira (2019)

Com um estilo de regência que estimula as pessoas ritmistas se enxergarem mutuamente, valorizarem-se individualmente e coletivamente, movimentarem-se em corpo e sonho no ato de tocar, o Angola Janga, como expressão da cultura negra, a meu ver, elegia o som como fundamental em sua atuação, explicitando uma prática que se ancora nos ritos das religiosidades de matrizes africanas. Nesses ritos, o ato de produzir o som instiga a condução de axé, ou seja, “o poder ou força de realização que possibilita o dinamismo da existência” (Sodré, 1998, p.20).

Sodré (1998) esmiúça, por exemplo, como as instituições religiosas jêje-nagôs são

⁷⁴Ouvir a música *Abre a Mata, Oxóssi*, faixa 18 da *playlist* Sonoras Sabenças, composta por Abuhl Júnior e Alessandra Leão; interpretada por Abuhl Júnior, Alessandra Leão e Maurício Badé, no álbum *Macumbas e Catimbós* (2019).

guardiãs e transmissoras desse poder do som, que exige comunicação direta, o contato interpessoal para sua transmissão. O som resulta de um processo de presentificação do corpo que, dinamicamente, busca o contato com outro corpo para acionar o axé.

Como todo ritmo já é uma síntese (de tempos), o ritmo negro é uma síntese de sínteses (sonoras), que atesta a integração do elemento humano na temporalidade mítica. Todo som que o indivíduo humano emite reafirma a sua condição de ser singular, todo ritmo a que ele adere leva-o a reviver um saber coletivo sobre o tempo, onde não há lugar para a angústia, pois o que advém é a alegria transbordante da atividade, do movimento induzido. (Sodré, 1998, p. 21)

Ao fazer das mitopoesias dos orixás vias para aprendizagens e envolvimento com os ritmos, a regência lançava mão de saberes advindos da memória mitológica, constituída como sujeito coletivo de pensamento (Sodré, 2017). Nesse sentido, a memória não se circunscreve em um corpo doutrinário articulado, em nenhuma exposição dogmática e de raciocínios formais, mas em um repertório cultural e de símbolos cosmológicos que se transmitem de forma iniciática nos terreiros e, no âmbito da sociedade global, expande-se nas interpretações escritas e livrescas (Sodré, 2017). Já no âmbito do bloco afro, tal repertório se desdobra em algumas práticas cotidianas e artísticas carnavalescas, como era o caso da regência e da bateria.

Diante disso, a meu ver, as pessoas integrantes do Angola Janga tinham a oportunidade de se aproximarem daquilo que compreendo ser um dos mais pujantes elementos educativos que compunha a trama relacional e cotidiana do coletivo, e que detinha a capacidade de fortalecer o pertencimento étnico-racial das pessoas negras no bloco. Em sua narrativa, Osenga destaca tal importância educativa da vivência rítmica no Angola Janga para sua vida:

E ali eu comecei aprender muito a noção de ritmo. E acho que meu pertencimento com o Angola Janga começou daí. A partir das relações que eu fui tendo no sentido de aprender, mas não só. No sentido de me apropriar de algo que foi... Não é essa a melhor palavra, mas que foi roubado, que foi arrancado, que foi apropriado da nossa cultura por outras vozes. Comecei a refletir sobre o que eu conhecia de axé, sobre o que eu conhecia de samba. Qual era a minha ideia sobre essas musicalidades? Sobre a cultura? Sobre as religiões de matriz africana? Qual era a minha visão sobre pessoas negras também? Tem tudo isso. Eu estava num espaço que não era embranquecido. Pelo menos a proposta não era essa.

Foi por meio desse aprendizado de musicalidade, ritmo, estética que eu comecei a pertencer e me reconhecer enquanto uma pessoa negra, de fato, pertencendo a algum lugar. E aí as discussões sobre racismo começaram a pipocar na minha cabeça, a partir dessa convivência com outras pessoas negras de diversos lugares da cidade. (...)

Então ampliou minha visão sobre o mundo, sobre a cultura, especialmente sobre a música, sobre o que eu valorizo. Impactou muito nos espaços em que eu estou e que eu quero estar. Então, tipo assim... Eu amo samba atualmente, coisa que na minha

infância eu repudiava. Minha família adorava e eu ficava assim: “Não, não posso ser essa ralé aqui não, gente! Pelo amor de Deus!” E hoje, tipo assim, o que é ralé? Enfim... Comecei a questionar tudo isso, sabe? **Eu acho que comecei a questionar os poderes impostos assim, por meio do que eu aprendi e por meio da convivência que eu tive no Angola Janga com essas pessoas tão diversas assim.** (Osenga, entrevista, 2023 – grifos meus)

À vista disso, compreendo que o envolvimento com a musicalidade negra associada às mitopoéticas dos orixás, embebido de uma convivência coletiva, detinha o poder de alçar os indivíduos a partir dos vínculos subjetivos estabelecidos com os ritmos, que remetiam aos saberes e práticas negro-africanos e afro-brasileiros, desvinculando-os das perspectivas racistas que os aprisionam no campo da barbárie, da “ralé”; que os demonizam através da lógica eurocristã colonialista que ainda predomina na sociedade brasileira e em muitas escolarizações; que desmantelam as memórias e os sentidos embuídos nesses sons, ao torná-los banais produtos do mercado fonográfico hegemônico, muitas vezes associados às pessoas e às oligarquias artísticas brancas não comprometidas com o antirracismo.

Figura 16 - Integrante do naipe de timbal no ensaio do Angola Janga, 2018



Foto: Raphael Calixto (2018)

Minha experiência enquanto uma das pessoas ritmistas da bateria do Angola Janga também conflui com a de Osenga. A bateria do bloco afro, para mim, era a metáfora tangível para compreender, minimamente, o processo de construir algo de modo coletivo sem abdicar da diversidade. Cada pessoa com quem convivi possuía singularidades plasmadas nas diferentes trajetórias, nas corporeidades variadas em sexualidades, identidades de gênero, territorialidades, profissões, idades e saberes. Na disposição da bateria, cada instrumento

*Bem mais que talento é dom
 O que o povo negro tem
 A ancestralidade é o tom
 Vibra e vai além
 Se alguém duvidar do amor
 Diz negro não sabe amar
 Saiba que é um dissabor
 É, posso provar
 Nascemos como uma missão
 É luz e sei vai brilhar
 Ouvimos o coração
 Pra poder trilhar
 O caminho é infinito sim
 Nossa história não tem fim
 E a força é como a imensidão do mar
 O negro é a harmonia, perfeita com a melodia
 O negro é plenitude, é beleza é paz
 É aroma é o sabor, é o arco íris, flor
 Negro é tudo isso e muito mais!⁷⁵*

Ora, vivenciar a bateria com uma regência carregada com tamanho potencial educativo como essa, me despertou a curiosidade de compreender como tal prática se desenvolveu até então. Logo, durante a entrevista, aproveitei e pedi a Dara para detalhar o seu estilo de reger, que se consubstanciava em tamanha energia e mobilização de saberes que convocam as pessoas ritmistas não só a tocarem com excelência, mas a se verem na própria ação percussiva, embuídas pela mitopoesia negro-africana reelaborada no Brasil. É aí que ela conta um tanto da sua trajetória anterior ao Angola Janga que deságua e entrelaça-se na sua atuação no bloco:

Eu já tinha uma grande experiência de música quando eu vou para o Angola Janga. Eu comecei tocando com 8 anos de idade, na escola de samba da cidade da minha mãe. Meu pai me deu o meu primeiro instrumento, foi um tamborim e o depois um violão que eu logo larguei de lado. Meu negócio era percussão mesmo. (...)

Então essa identificação com o Angola e com a infância, vem de um lugar que era permitido eu tocar, começa por aí. Tocava o que eu toco e tocava o que eu gosto, que era meus conhecimentos de Candomblé e os meus conhecimentos musicais. O meu pai me deu um vinil que era dele. É o primeiro vinil que eu ganho do meu pai. São dois. Na verdade, ele me deu dois no mesmo dia. Um é da Banda Reflexus e o outro do Michael Jackson... É a minha primeira referência de presente. Meus pais escutam muito música boa. Então, esse fluxo vai acontecer, esse link vai acontecer quando eu estou me reconhecendo gente, porque eu entro para o Angola Janga com 30 anos mais ou menos, né? 30 e poucos anos... Vinda de um Carnaval que não era nada do Angola Janga. Eu venho do Carnaval de Nova Lima⁷⁶, começo lá com 8 anos e toco até os 17/18. A minha família era toda de Umbanda, então sou de Umbanda desde criança. Da Umbanda, vou fazer santo no Candomblé. (...) Eu sou de santo tem 22 anos. Eu fiz santo nova. (...) E aí é quando eu largo o Carnaval e vou vivenciar o Candomblé muito intensamente... **E o Angola Janga vem nesse meio**

⁷⁵ Ouvir a música *O Negro*, faixa autoral do bloco afro Angola Janga, composta por Diogo Jefferson de Paula, interpretada por Ana Hilário, no álbum “Agbara do Angola: memória, cultura e educação” (2020). Disponível em: https://youtu.be/_jnajNIC474?si=kLt5HOcg4o4eAHv8.

⁷⁶ Nova Lima é um município brasileiro do estado de Minas Gerais, localizado na Região Metropolitana de Belo Horizonte.

assim, onde eu conseguia cultivar minha religião sem tá religiosamente praticando. Eu conseguia tocar, era permitido tocar, porque no Candomblé mulher não toca. Então eu podia tocar um timbal, eu podia tocar uma conga, então tem esse lugar que o Carnaval traz, mas que o Angola traz para os nossos corpos pretos, para o meu corpo preto, que é a permissão, que é negada socialmente. Então vem daí, é isso que linka. Permissão... talvez tivesse um outro termo melhor para dizer... Mas é permitido estar vivo. É permitido estar fazendo. É permitido estar sendo... O Angola Janga junta tudo isso assim. O Angola junta. Está permitido viver. Agora está permitido ser. O Angola Janga vem nesse lugar assim. (Dara, entrevista, 2023 – grifos meus)

Com conhecimentos musicais e rituais inscritos no corpo, talhados por uma trajetória coletiva, a percussionista chega ao Angola Janga como ritmista e vai alçando posições, no conviver das relações, até chegar ao posto de regente geral. Segundo ela, a circularidade de experiências dentro do bloco, através da permissão de ser-sendo enquanto mulher negra candomblecista, também foi fundamental na sua formação enquanto mestre de bateria:

E aí eu vou construindo a minha parte musical junto com as pessoas, que é o mais interessante, até eu me tornar regente. (...) Tinha uma coisa que era minha: gostar de ouvir as pessoas. Então, quando eu estava lá dentro da bateria e eu era só da bateria, não estava compondo nenhum outro lugar, eu era só ritmista... Ouvindo as pessoas, conversando com elas, entendendo que tinha dia que alguém estava menstruada, tinha dia que tinha tido término, assim... **Eu fui aprendendo a reger entendendo que se eu compartilhasse de outras vivências, que o Angola Janga tinha me trazido, eu conseguiria reger melhor.** Não sei se você vai lembrar, não sei se você estava nesse ensaio... Teve uma vez que a gente foi tocar para Oxóssi, e a gente fez a música e não sei o que... E eu falei: “Gente, espera aí! Para. Está ótimo agora, está lindo! Mas vamos levar essa música para outro lugar. Você vai pensar numa coisa que você quer resolver na sua vida. Você vai falar para Oxóssi caçar para você aí...” Eu aprendi isso dentro do Angola Janga. **Eu aprendi isso das minhas vivências, da minha vida, mas eu sabia que eu precisava trazer vida para aquela regência.** Quando a gente deixa de ser só bloco, o Marcone, que é pesquisador, tá tocando, mas ele tá tocando com outro olhar. E eu preciso aprender a me comunicar. **O que o Angola Janga me ensinou foi a comunicar.** E assim, isso eu falo: Exu é muito presente no Angola Janga, tanto que é um dos padrinhos. São Exu, Oxóssi e Oxum. E pode parecer óbvio, mas o Angola me ensinou a comunicar. A comunicar o que eu queria, a comunicar o que eu queria ouvir, a comunicar como ouvir as pessoas. Porque até a forma com que você pergunta (você é um pesquisador e sabe disso), vai fazer com que a resposta que se queira ou precise chegue assim. Então eu não sei se eu estou respondendo, se está fazendo sentido, **mas eu vou aprendendo, eu vou sendo educada nessa educação negra. Essa educação ancestral, do ouvir. E por mais que eu já soubesse, porque no Candomblé tudo é muito oral. Você tem pouca escrita, você aprende as coisas com pouca escrita, é tudo muito oral... O Angola Janga me ensinou isso ainda mais assim.** Acho que é isso. (Dara, entrevista, 2023 – grifos meus)

Ao dizer “Eu aprendi isso dentro do Angola Janga. Eu aprendi isso das minhas vivências, da minha vida”, Dara demonstra que o seu estilo de regência advém de uma conexão significativa de acontecimentos, de experiências, no devir de um corpo que transita e toca no Carnaval mineiro desde a infância, que é ritualizado no Candomblé e que no fazer e refazer-se junto com o bloco afro em questão, (re)cria e socializa conhecimentos e práticas

afrodiaspóricos. Nesse sentido, a forma como as oficinas de percussão eram conduzidas nos ensaios do Angola Janga advém de um *saber da experiência* que acontece na relação entre conhecimento e a vida humana, de uma pessoa que foi e é educada pelo que ela própria denomina de educação negra, ancestral, do ouvir.

A noção de saber da experiência, aqui nesta dissertação, é articulada segundo Jorge Larossa Bondía (2002), que propõe pensar a educação a partir do par experiência/sentido. Nessa perspectiva, há uma transgressão dos limites da ciência moderna cartesiana que transformou experiência em experimento metodológico genérico e replicável. A experiência, então, deixou de ser aquilo que nos acontece e o modo com lhe atribuímos ou não um sentido, e assumiu o signo de como o mundo revela sua face inteligível, a série de regularidades com as quais podemos acessar a verdade do que são as coisas e, a partir disso, dominá-las. Dessa forma, conformou-se uma situação paradoxal: ao passo que se acumula artefatos técnicos e conhecimentos que se pretendem objetivos, visando a promoção de acordos, consenso ou homogeneidade entre as pessoas, pois instituem verdades externas ao existir humano; também instaura uma enorme escassez de conhecimentos que atuam na vida humana, nela se inserindo e transformando-a.

O saber da experiência também contesta a temporalidade da modernidade, ávida pela sucessão cada vez mais rápida dos acontecimentos, no consumo frenético de informações, impedindo a experiência e também a formação de memória, “já que cada acontecimento é imediatamente substituído por outro que igualmente nos excita por um momento, mas sem deixar qualquer vestígio” (Bondía, 2002, p.23). Emerge daí humanidades modernas, ansiosas por estímulos, de vivências pontuais, em que tudo as atravessam, tudo as excitam, tudo as agitam, tudo as chocam, mas nada lhes acontece, nada lhes tocam. A vida humana nesse sentido se fez, então, desnutrida de experiências, e o conhecimento moderno já não é mais o saber ativo que alimenta a existência humana, “mas algo que flutua no ar, estéril e desligado dessa vida em que já não pode encarnar-se” (Bondía, 2002, p.28).

A experiência que produz saber, por outro lado, requer deixar o acontecimento ganhar o corpo de modo singular, carece do parar para pensar, para olhar, para escutar, para sentir, demorar-se nos detalhes, suspender o automatismo da ação, falar sobre o que nos acontece, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, dar-se tempo e espaço.

Se a experiência é o que nos acontece e se o saber da experiência tem a ver com a elaboração do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece, trata-se de um saber finito, ligado à existência de um indivíduo ou de uma comunidade humana particular; ou, de um modo ainda mais explícito, trata-se de um saber que revela ao homem concreto e singular, entendido individual ou coletivamente, o sentido ou o sem-sentido de sua própria existência, de sua própria finitude. Por isso, o saber da

experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. (Bondía, 2002, p.27)

Nessa toada, a lógica da experiência produz diferença, heterogeneidade e pluralidade. O compartilhar dessa experiência reverbera em dialogias que funcionam heterologicamente, abertas ao desconhecido, à incerteza (Bondía, 2002).

O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida. O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna. Não está, como o conhecimento científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo). (Bondía, 2002, p.27)

A partir disso, compreendo que o modo com que Dara conduzia sua regência no Angola Janga, a ética presente no desempenhar da prática, era pautado na comunicação que, segundo ela, foi aprendida no interior da convivência, das relações presentes na agremiação. No viver e no conviver junto à diversidade de pessoas negras que era intrínseca ao bloco, houve, por parte da percussionista, o esforço por tentar considerar as múltiplas relações e vivências presentes no empreendimento de produção e no compartilhamento do conhecimento musical. Desse modo, Dara mirou outros caminhos na construção de formas de regência não maniqueístas, e fez com que as pessoas ritmistas fossem instigadas a falarem e a escreverem em múltiplas linguagens circuladas nas diferenças, seja no tocar, no dançar ou na troca de olhares que valorizavam as existências, desde os desejos e perspectivas que brotam das trajetórias singulares que estavam ali presentes. Assim, a regência tomou o sentido e a intenção antes quistos pela regente: ganhou vida! Pois não acontecia somente a partir das experiências e conhecimentos da mestra de percussão, mas expandia-se ao acreditar na confluência das subjetividades das pessoas integrantes, o que pôde tornar a bateria uma prospecção de anseios e criatividades negras em relação.

É uma positividade ética que imanta o aprendizado musical com outros valores, apostando numa dialogicidade que remete ao alcance dos sonhos e utopias enquanto se toca, portanto, convoca-nos a ressignificar o nosso presente através dos conhecimentos e filosofias afro-brasileiras e africanas presentes nas mitopoesias. Sendo assim, a ética que regimentava a regência no Angola Janga advém de um processo educativo vivenciado por Dara desde a infância e que encontrou continuidade nas relações intersubjetivas presentes no bloco. Sensibilizada por essas aprendizagens coletivas, comprometeu-se com a dignidade existencial

das pessoas negras ao expandir experiências possíveis pela comunicação englobada pelos ritmos negros com suas verves mitopoéticas.

Dessa maneira, a regência se desnuda para mim enquanto um saber da experiência que resguarda as dimensões particulares, finitas, subjetivas, relativas, contingentes e pessoais de Dara, assim como proposto por Bondía (2002), mas que ao ser tecido e socializado junto à comunidade negra, também detém a força da intersubjetividade que recria, questiona, atualiza e apropria-se desse saber de diferentes maneiras, na composição de vários outros saberes, experiências e práticas. Com efeito, esses saberes também se tornam arraigados por certa infinitude na dimensão comunitária, pois estão em movimento, inacabamento, atualização, tensionamento e dialogia na restituição de memória, na luta pelo combate ao apagamento das presenças e criações negras no Brasil. Ganham, portanto, caráter político e histórico.

Nesse caso, o que estou querendo explicitar, é que esse saber da experiência não advém de uma corporeidade avulsa e isolada, mas orientava a prática de uma pessoa que foi educada pela comunidade negra, pautada na vivência da raça, em que a produção de sentido e não sentido operava em torno das culturas e das religiosidades negras. Nesse contexto, o Angola Janga aparece como o espaço-tempo onde esse saber era sistematizado e socializado na regência, culminando na composição da festa junto com demais outros saberes. Ou seja, é um saber que é muito diferente do conhecimento científico, mas em nenhuma circunstância pode ser considerado menos saber ou “saber residual” (Gomes, 2017). Segundo Gomes (2017), esse são os saberes produzidos pela comunidade negra e sistematizados pelo Movimento Negro Brasileiro:

Trata-se de uma forma de conhecer o mundo, da produção de uma racionalidade marcada pela vivência da raça numa sociedade racializada desde o início de sua conformação social. **Significa a intervenção social, cultural e política de forma intencional e direcionada dos negros e negras ao longo da história, na vida em sociedade, nos processos de produção e reprodução da existência. Ou seja, não se trata de ações intuitivas, mas de criação, recriação, produção e potência.** A vivência da raça faz parte dos processos regulatórios de transgressão, libertação e emancipação vividos pelos africanos e seus descendentes. (Gomes, 2017, p. 67 – grifo meu).

A meu ver, tal forma de conhecer e de produzir potência só pode emergir das corporeidades que se movimentam nas encruzilhadas, na constante criação do novo, no jogo que se esquia aos modos coloniais e enrijecidos de sentir-fazer-pensar. Mesmo em meio à tensa trama social urbana belo-horizontina, à precarização do trabalho artístico das pessoas que produzem o Carnaval da cidade e aos conflitos que se acirram com as forças de homogeneização da folia perpetradas com o apoio do Estado, as encruzilhadas apontam

múltiplas possibilidades nas zonas fronteiriças. Não por acaso, Dara destacou Exu enquanto o princípio explicativo atrelado ao poder da comunicação. Para explicitar mais sobre o orixá, semeio as palavras de Oliveira, E. (2021) neste canteiro:

Exu é a síntese da sabedoria produzida pela experiência africana. A experiência de base cultural africana é uma experiência do corpo – por isso Exu é o dono do corpo! Tal experiência segue a ética tradicional – por isso Exu está sempre ao lado de Ifã, o guardião do sistema ético africano. Exu é a condensação desta experiência sapiencial por isso pode comunicar os elementos fundamentais dessa vivência civilizatória – daí Exu ser o orixá da comunicação, aquele que liga e interliga todos os elementos e todos os mundos. (Oliveira, E., 2021, p.158)

É a partir dessa ontoepistemologia que podemos compreender, minimamente, o porquê Exu é o princípio que fundamenta uma teoria da vida, concebendo-a enquanto pulsão de fartura e diversidade nas suas múltiplas reinvenções na diáspora (Rufino, 2019a). Assim, analiso que uma regência imantada pelo princípio de Exu, junto com outras práticas, como as construções processuais estético-corpóreas, corpo-gestuais e vocais, investem na produção de diferentes discursos, alargando o poder de comunicação e produção de sentidos entre a comunidade negra sensibilizada pelo bloco afro.

3.4 Corporeidades, *dança e voz*

Seguindo um pouco mais na descrição dessas práticas que veiculam outras comunicações, como já sucintamente descrito na forma de construção rítmica do Angola Janga, há uma interdependência da música com a dança que afeta as estruturas formais de ambas. Nas culturas negras, as composições musicais podem ser elaboradas em função de determinados movimentos de dança, assim como a dança pode se constituir como dimensão visual do ritmo (Sodré, 1998). Atento a isso que, em um ensaio do corpo de baile, também presenciei um momento muito simbólico de socialização de conhecimentos, muito vinculado ao movimento coreográfico dos corpos no ritmo *Bravum*, a partir da mitopoesia do orixá Oxumarê⁷⁷ – *Arroboboi!*⁷⁸

⁷⁷ Ouvir a música *Canto pra Oxumarê*, faixa 19 da *playlist* Sonoras Sabenças, composta por Paulo César Pinheiro, interpretada por Gloria Bomfim, no álbum *Chão de Terreiro* (2018).

⁷⁸ Saudação a Oxumarê.

Figura 18 - Corpo de baile e bateria no cortejo do Angola Janga, Carnaval 2020



Foto: Mayara Laila (2020)

As pessoas dançarinas estavam num tablado, em uma das salas do CRJ, ensaiando o que seria uma performance em referência ao orixá. Na cultura nagô, Oxumarê é a serpente e também o arco-íris. Muitas vezes, apresenta-se como a serpente que engole o próprio rabo, envolta na circunferência da Terra, em eterno ciclo de nascimento-morte-renascimento. É o próprio movimento vital de transformação e reinvenção. Ergue-se como o valor da continuidade que alimenta os seres, na metamorfose da existência; como arco-íris, estabelece conexão entre o céu e a terra, agindo na integração que mantém a vida. Nesse sentido, as pessoas estavam construindo um meio de, na interação e na articulação dos corpos em coreografia, formarem um círculo em movimento, assim como a serpente cósmica. Em um dado momento, uma das integrantes perguntou a um dos coreógrafos o que significava aquilo tudo. Então, o rapaz fala para todas as pessoas presentes os conhecimentos e sentidos que preenchiam todas aquelas cinesias, a partir de Oxumarê. A intenção era levar e afirmar na avenida, desde o bailado dos corpos, a dinâmica de continuidade das vidas negras.

Entre o grupo de vocalistas, tal socialização de saberes, valores, poéticas e filosofias também não deixa de acontecer. A musicalidade dos blocos afros, grafada no conteúdo das letras, é rica matéria cultural afro-brasileira e africana, de profundo valor educativo. Para explicitar isso, faço questão de trazer para este estudo um trecho da entrevista de Adailton Poesia, um dos mais premiados compositores dos blocos afro-baianos, concedida para a tese de Silva, J. (2022, p. 325-326):

Então as músicas dos blocos afros, tanto os temas como as poesias, trouxeram um conhecimento muito profundo para nós, povo negro que não tivemos oportunidade de aprender nas escolas, as músicas dos blocos afros foram aproveitadas de maneira muito importante para o estudo do povo... Porque hoje nós temos na universidade nossos doutores, nossas doutoras negras. E quem fez essa revolução na cabeça desse povo negro? Foram os blocos afros, principalmente o Ilê Aiyê. Os blocos afros nos deram essa oportunidade através de tudo, através da sua percussão, da sua vestimenta e da sua música principalmente. O povo via as músicas dos blocos afros e aprendia de um dia para o outro, tinha aquele processo de divulgação de material da música impressa! A gente tinha aquele prazer de digitar a música, imprimir e levar nossas cópias para o ensaio dos blocos afros. Quando o povo saía dali, saía com a cópia na mão e uma apostila: um caderno de conhecimento na mão. O tema “Egito dos Faraós” foi um dos temas que mais aprendizado deu ao nosso povo negro através do Olodum, porque as músicas foram todas aprendidas. O povo sabe de todas as músicas. O tema “Senegal”, do Ilê, foi outro tema belíssimo, quando a banda Reflexus gravou a música “Senegal”, de Valmir Brito e Ythamar Tropicália. Outro tema belíssimo foi o “Madagascar”, do Olodum, quando a banda Reflexus gravou a música “Ranavalona”, e por aí vai... Então o bloco afro e sua musicalidade têm tudo a ver com o desenvolvimento cultural do nosso povo negro.

O repertório do Angola Janga é composto, principalmente, por músicas autorais e dos blocos Ilê Aiyê, Olodum, Timbalada, Araketu, Malê Debalê, Didá, dentre outros que são pioneiros na folia baiana em projeção nacional com musicalidades que exaltam a história, a cultura e as belezas negras. Mas, em meio a tudo isso, quero destacar um cantor do bloco em específico, que não apenas vocaliza as letras das canções como as transforma em gestos e voleios corporais, cantando para muito além da palavra falada.

Esse cantor é um homem que, desde muito jovem, é educado na gramática dos tambores dos terreiros. Seu corpo exprime o conhecimento afro-brasileiro. No *Aguéré*, o cantor toma no palco o *ethos* de um caçador das matas, Oxóssi, com a face séria, olhar focado e astuta postura. No repicado ritmo do *Ilú*, o mesmo corpo transita entre a leveza da borboleta, a imponência do búfalo e a rápida ventania de Iansã, como se quisesse atravessar com determinação os abismos das dificuldades do viver⁷⁹. No *Bravum*, o rapaz é a mutável e esguia serpente, num rasteiro bailado de Oxumarê. No *Ijexá*, suas mãos se transformam em espelho e em pente. Mirando a sua própria face na mão espalmada, o cantor apresenta a orixá que antes de cuidar dos seus filhos, embeleza a si mesma nas correntezas das águas doces, num ato de autocuidado, Oxum⁸⁰. A voz grave que exalta de seu corpo, assim, emerge de músculos moldados pela tradição. Tradição essa que ali, no ensaio, também é recriada e socializada no cotidiano do bloco via agência e poética corpórea. O corpo, então,

⁷⁹ Menção à música *Dona do Raio/O Vento/Procelária/A Dona do Raio e do Vento/Oração de Oiá*, faixa 20 da playlist *Sonoras Sabenças*, composta por Dorival Caymmi, Maria Bethânia e Sophia de Mello Breyner; interpretada por Maria Bethânia, no álbum *Mar de Sophia* (2005).

⁸⁰ Ouvir a música *Chorojô*, faixa 21 da playlist *Sonoras Sabenças*, composta por Grinaldo Salustiano Dos Santos e Mateus Aleluia Lima; interpretada por Os Tingoãs, no álbum *Os Tingoãs* (1982).

apresenta-se como elo e amálgama entre a cultura do presente com a cultura da tradição. Alquimia criativa.

Em um dos últimos ensaios antes do Carnaval 2023, no dia 09/02/2023, com a música “Negras Perfumadas”⁸¹, do Ilê Aiyê, o cantor através de gestos cativou toda minha atenção, mais uma vez. A meu ver, interpretou a canção na voz e no corpo, em uma disposição de conexão com a bateria que estava à sua frente. Em cada verso, apontava para cada ritmista, exaltando as diferentes belezas, os sorrisos, os perfumes e as ancestralidades que tomavam o recinto. Cada apontamento vinha acompanhado de um sorriso afirmativo naquilo que dizia, despertando como resposta os sorrisos das pessoas a quem os versos eram ofertados. No verso “É a rosa mais linda do meu jardim”, o cantor apontou para mim. Por um momento, me senti flor. Sorri. Já ao cantar os últimos versos da canção, o corpo do vocalista assumiu postura e semblantes concisos em si mesmo, na afirmação da identidade afrorreligiosa:

*Ilê casa forte, tambor, candomblé, canta para orixá
Povo de santo de mãos dadas ninguém vai nos derrubar*

Com todas essas composições, a voz e a corporeidade do homem se exalou naquele momento, assim como em vários, agigantando-se no palco. Espraiou-se sobre o bloco como pólen, como se quisesse a fecundidade de afetos nos corpos que anseiam desabrochar em festa e em direitos políticos no que tange às religiosidades de matrizes africanas. Dessa forma, a musicalidade composta em som e letra cantada adensa ao tomar o movimento da corporeidade, que comunica afirmativamente a perspectiva étnico-racial negra do mundo e da existência cosmológica. Portanto, entendo que a resposta dançada e cantada do vocalista ao estímulo musical não se esgota numa relação técnica ou estética esvaziada, uma vez que pode ser também uma via de comunicação com o grupo, “uma afirmação de identidade social ou um ato de dramatização religiosa” (Sodré, 1998, p.22).

Perceber os ensaios, desde a negrura das experiências, portanto, me toma junto com demais outras corporeidades negras enquanto corpos que se reconhecem orgulhosos da cultura que encarnam e vibram. É assim que esses corpos, politicamente ressignificados e em processos de reconstruções emancipatórias constantes e inacabadas, tornam-se belezas germinantes ao também se constituírem como novas referências para a comunidade negra na festa. Isso fica evidente quando o bloco ocupa as ruas da cidade e entra em contato com um maior contingente de pessoas negras que forma o público dos cortejos.

⁸¹ Ouvir a música *Negras Perfumadas*, faixa 22 da playlist *Sonoras Sabenças*, composta por Lafayette, Marito Lima e Milton Boquinha; interpretada por Ilê Aiyê, no álbum *Ilê Aiyê Bonito de Se Ver - Ao Vivo* (2015).

3.5 Corporeidades, *rua, grafias e culminância*

Com ensaios que se fazem por meio de práticas como as até aqui descritas e analisadas, em processos que arrebatam as corporeidades enquanto amuletos que concentram e irradiam criações artísticas, contribuindo no desenvolvimento de identidades políticas no seio de relações coletivas, o cortejo de Carnaval do Angola Janga acontece, então, como uma culminância. Ao ocupar as ruas do hipercentro de BH, o bloco reivindica a cidade a partir das elaborações artísticas e relacionais que aconteceram nos meses anteriores, na forma de desfiles feéricos que amalgamam pessoas integrantes e o público em festa.

Enquanto público, em 2019, logo de cara, me encantei com a beleza das corporeidades presentes no bloco que, no Carnaval, alarga-se com a multidão que o acompanha. Na época, eu estava na busca por conhecer BH para além da cidade tímida e homogênea que me fora apresentada inicialmente. “Onde estão as pessoas e as manifestações negras dessa cidade? Será que existem?” – eu me perguntava. Ao chegar à esquina da Rua São Paulo com a Av. Amazonas, me deparei com uma multidão composta majoritariamente por pessoas negras. Perambulando em diferentes blocos há alguns dias, aquele instante, até então, configurou-se como a concentração de bloco mais negra vivenciada por mim na folia. Além disso, me despertou para a curiosidade em descobrir onde toda aquela gente negra vivia, frequentava, socializava, se conhecia. Uma aglomeração fervilhante de cores e texturas das diferentes fantasias se concentrava cada vez mais, à espera do cortejo prestes a sair. Algo diferente dos outros blocos de rua da cidade estava acontecendo ali. Havia um mundo negro em BH que, até aquele momento, eu não fazia parte, mas queria muito.

Assim como uma revoada, o belo ali presente se dissipou por completo entre a multidão quando os tambores começaram a fazer o chão tremer com os ritmos afro-brasileiros característicos no repertório do bloco. Uma beleza sensorial deslocou minhas percepções para outras instâncias de saber, pois o sagrado e o profano se amalgamaram no corpo, dando o tom inacabado e imprevisível das experiências, abrindo caminhos de possibilidades de outras relações com o viver, conviver e pensar na rua, desde a festa, com o corpo. No mesmo instante, em plena capital, fui remetido para as sonoridades da minha infância no Norte de Minas, pois os sons que ocupavam cada um dos meus poros eram muito próximos dessas minhas memórias. BH, assim, arredou sua face planejadamente embranquecida e acenou para mim de modo mais íntimo, mais próximo, mais negro. Me vi refletido na cidade pela primeira vez. Após cerca de cinco horas de cortejo, decidi que faria parte do bloco, pois necessitava

viver e conviver frequentemente com toda aquela profusão de elementos afro-brasileiros durante o ano, e não somente no domingo de Carnaval.

O contato com o Angola Janga nas ruas, muitas vezes, ocorre como uma convocação para participar do coletivo de modo transformador. Acotirene e Osenga também foram tocados por esse momento e o destacaram nas suas respectivas narrativas:

Eu conheci... Eu ouvi o Angola Janga no pré-Carnaval de 2017, no Santa Tereza. Eu tinha acabado de fazer 50 anos e eu estava em um momento assim de “opa! Deixa eu ver...” É um outro lugar. Eu já vi várias possibilidades para minha vida. Vários outros jeitos de fazer qualquer coisa, ou fazer coisas que eu já fazia, sabe? E aí eu saí com uma amiga e falei: “Ah, vamos tomar um negócio ali!” Fomos pro Santa Tereza e sentamos na rua assim, ó. E aí eu descobri que estava tendo o pré-carnaval. Ia ter Dreadlocko e Juventude Bronzeada, eu acho... E aí, eu estava sentada lá com minha amiga e escuto um som maravilhoso... “Gente, o que é isso?” Eu tenho o vídeo até hoje. Das coisas que eu não excluí, uma delas foi esse vídeo, sabe? E aí eu fui vendo aquele som e falei: “Gente, o que é isso, né?” O tambor e corrente sanguínea são ímãs, né? Um fala uma coisa e o outro responde ali, junto mesmo. Aí estava vindo, né? Eu fui e parei. Falei: “Gente!” Um povo bonito, né? Umhas mulheres muito bonitas. Muito adorno. Elas carregavam umas cabaças no ombro e tal... Falei: “Nossa, eu quero esse negócio!” Porque a minha casa é uma casa de Carnaval. A minha família... O meu pai era um homem de Carnaval. E eu sempre fiz questão de estar no Carnaval, independente de que maneira fosse. E aí essa foi a possibilidade mais louca, né? Pô, 50 anos! Estou mudando tudo, então vamos lá! (Acotirene, entrevista, 2023)

E aí, no domingo de Carnaval, em 2017, eu falei: “eu vou ao Angola Janga!”. Eu estava sem companhia no dia. Estava chovendo muito, muito, muito. Chovendo muito mesmo. A princípio eu não tinha achado o bloco. Quando eu vi a Rua Espírito Santo muito cheia, pensei que poderia ser ali. É... E aí eu vi e logo que... Não sei... Tinha toda uma mística, não sei... Tinha algum poder que estava ali muito presente quando eu vi essas pessoas ocupando as ruas de Belo Horizonte mesmo debaixo da chuva. Muito felizes e muito... Não sei qual é a palavra, mas... Elas pertenciam àquele espaço, entendeu? E mesmo as que não pertencem no dia a dia, ocupavam aquele espaço no sentido de pertencer mesmo. E isso me causou uma emoção muito grande. Chorei horrores na avenida. Vi as pessoas passando pela minha frente, cada uma com um cabelo diferente, com cores, e vibrando muito, cantando um monte de música. Ali deu pra mim: “Eu quero participar desse movimento!” (Osenga, entrevista, 2023)

Haja vista, as estéticas corpóreas em movimento, na alegria do ritmo, não somente comunicam com os integrantes durante os ensaios, mas também podem dialogar com o público, aproximando as pessoas negras presentes na multidão para mais próximo e até para dentro do bloco afro.

Enquanto integrante da agremiação, demais elementos estéticos e rituais próprios dos cortejos passaram a fazer sentido enquanto ações formadoras de corporeidades festivas e comunicantes, ao passo que observar a relação que o público estabelece com a agremiação também se tornou algo muito curioso e emocionante. É sobre esses elementos que me debruçarei a partir de agora.

Para essa pesquisa, escolhi descrever as grafias faciais dentro do conjunto de dispositivos estéticos característicos dos cortejos do Angola Janga, devido o destaque visual, os sentidos imbuídos nos traços e o impacto estético destas nas pessoas do público. Momentos antes do bloco se expandir nas ruas em batuques e danças, pessoas 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 e sentidos afro-brasileiros. Cada cortejo, de ano a ano, possui seu animal específico. Em 2023, o animal grafado foi a serpente, que carregava sentidos resumidamente já descritos acima no texto, com o orixá Oxumarê.

Figura 19 - Momento de feitura das grafias faciais, Carnaval 2020



Foto: Gabriela Oliveira (2020)

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 poéticas carnavalizantes.

Em suma, as grafias, as sonoridades, as vocalidades, os gestos e danças, as indumentárias, dentre outros elementos criados nos ensaios e que tomam magnificência nos

cortejos, evidenciam que o Angola Janga, seguindo a esteira do Ilê Aiyê e demais blocos afros veteranos, em pleno Carnaval, reposiciona politicamente os elementos estéticos e culturais no seio da luta antirracista. Sobre isso, em sua tese, Silva, J.(2022) diz:

Graças a esses grupos, os caminhos de atuação política se ampliam, pois é a própria comunicação que encontra espaço para se colocar enquanto experiência política autêntica, prática dialógica construída com homens e mulheres negros e negras, incompatível com o verbalismo das propostas desenvolvidas ou pensadas para eles e elas. (Silva, J.2022, p.225)

Figura 20- Performance e grafia serpente, corpo de baile, Carnaval 2023



Foto: Maxwell Vilela (2023)

Destarte, interpreto esses elementos dentro daquilo que Sodré (2019, p.138) nomeia de economia semiótica: dispositivos e táticas de funcionamento que estabelecem um campo dinâmico de reelaboração de elementos da tradição cultural africana, “gerador de significações capazes de dar forma a um novo modo de penetração urbana para os contingentes negros”. É nesse veio que o jogo de ocupação do hipercentro de Belo Horizonte pelo bloco afro penetra em espaços intersticiais, propiciando o desdobramento e a permanência das matrizes simbólicas negras. Na busca do contato com a cidade, o cortejo se faz como um teatro de uma memória coletiva ancestral, irradiando para corpos negros ou não as inscrições simbólicas que constituem aquilo que Sodré (2019, p.61) denomina enquanto

“jeito negro-brasileiro de ser.” Já eu também diria: jeito afro-mineiro de ser, pois não somente elapenetra no espaço urbano arquitetado pela mineiridade afrancesada, como também o reinventa desde a cultura que emerge da negrura das experiências constituídas nas relações com a/na capital das Minas.

3.6 Corporeidades, *rua, imprevisibilidades e ambivalências*

Agora, vamos para a saída e o desenvolvimento do cortejo. As observações da miscelânea de acontecimentos que consubstanciam a festa na rua também foram fonte para algumas indagações e compreensões sobre as corporeidades.

No Carnaval 2023, muitos blocos tiveram seus locais de concentração e desfiles alterados pela Prefeitura de Belo Horizonte. Isso ocorreu, principalmente, devido a necessidade de ajustes urbanos para receber o público desses blocos, cada vez maior. Dentre esses, o Angola Janga teve a sua concentração marcada para às 12h, na Praça Rui Barbosa, com saída anunciada para às 13h em direção à Av. Amazonas. Contudo, devido problemas com o trio elétrico, o cortejo deste ano teve um atraso colossal de cerca de 2h15min⁸². Além disso, o espaço da praça, a meu ver, estava extremamente estreito para acomodar o Angola Janga. Era a primeira vez que a concentração do bloco acontecia ali e, a partir de determinado momento, a multidão se aglomerava em densidade e aperto entre a corda e as grades da praça, sob um Sol escaldante, de um lado; do outro, a multidão se espremia entre a corda e as paredes das construções, mas, pelo menos, estavam na sombra.

O cortejo que reveste as ruas no festivo feriado é articulado em alas. A chegada do bloco é anunciada pela porta-estandarte, que ostenta em haste e em dança o nome Angola Janga bordado ao tema disposto em elementos gráficos que, juntos, estampam os belíssimos estandartes, que ganham novas composições a cada nova temática anual. Envolvendo a porta-estandarte, a ala do corpo de baile abre os caminhos para o bloco passar, agitando a multidão com a energia dos corpos em movimentos que dialogam com os ritmos da bateria, em performances coreográficas esfuziantes. Logo atrás, vem a ala do trio elétrico, com seu

⁸² De acordo com a Nota de Esclarecimento publicada no perfil do bloco, na rede social *Instagram*, tamanho atraso se deu por inadimplência por parte da equipe responsável pelo trio elétrico contratado, pois não cumpriram com o horário estipulado de chegada do automóvel, antecipadamente marcado para às 11h30. Além disso, o gerador que alimentava a rede elétrica do trio não estava abastecido – o que foi feito somente após a chegada do caminhão sonoro -, atrasando ainda mais o início do cortejo. Para o Angola Janga, o que aconteceu “além de desrespeito com o bloco afro, foi uma quebra contratual grave”. Tudo isso comprometeu todo o repertório ensaiado pelo bloco, composto por mais de 60 músicas trabalhadas durante o ano, e que teve de ser drasticamente encurtado.

palco suspenso e ambulante, que abriga as pessoas cantoras, a banda e a regente. As primeiras vocalizam as mensagens grafadas nas letras das músicas, dando vida em voz ao extenso repertório, além de orientarem a multidão no que for preciso para garantir o andamento seguro do desfile. A banda fornece as bases rítmicas para as músicas, amplificadas pelas caixas de som do equipado caminhão. Já a regente, de frente para a bateria, disposta no alto do trio elétrico, faz do seu lugar privilegiado de visualização o meio para melhor comunicar as orientações musicais para todas as pessoas ritmistas da bateria. Por último, mas nada desimportante, a bateria é a última ala, com ritmistas que, em conjunto, geram a atmosfera sonora que engloba todo o bloco composto de integrantes e multidão. É o coração pulsante, que faz do som o sangue que dá vitalidade e motilidade às milhares de corporeidades.

Figura 21 - Bateria do Angola Janga no cortejo do Carnaval 2020



Foto: Thamiris Correa (2020)

Todas as alas são envoltas por uma corda, que aqui em BH é usada exclusivamente para garantir um espaço viável para que os integrantes dos blocos possam exercer suas funções e não para separar público pagante de não pagante. Dentro da delimitação da corda, o Angola também reserva um espaço para pessoas que necessitam de recursos de acessibilidade, pessoas com crianças e idosos.

Em 2023, fui um dos primeiros da bateria a adentrar o espaço delimitado pela corda. Nesse instante, pareceu que nada naquela atrasada e desconfortável situação se configurava como problema para ninguém que estava no público, pois fomos grandemente ovacionados.

Acredito que, naquele momento, as pessoas entenderam que o cortejo estava prestes a começar, e sob elogios gritados, bateria e corpo de baile foram tomando seus postos.

Muito me surpreendeu que mesmo com tamanho atraso, sob um Sol abrasador, o público não arredou o pé. Várias pessoas não aguentaram e foram embora, obviamente. Fiquei sabendo disso, principalmente, ao ler comentários nas publicações no *Instagram* do bloco⁸³ e, também, ao encontrar algumas dessas pessoas nos dias seguintes à folia. Mas, contudo, a quantidade de pessoas na multidão se manteve, sem vaias. Isso, a meu ver, representa o respeito que parte considerável do público tem com o Angola Janga. Em especial, do público negro, que criou um senso de prestígio no decorrer dos, até então, sete anos em relação à entidade, ao se organizarem para que o domingo de Carnaval seja destinado ao Angola. Várias pessoas negras, desde o momento que levantaram as cordas até o começo do cortejo, mantiveram-se no mesmo lugar, no aperto, debaixo do Sol, na ânsia de garantir o melhor campo de visão para prestigiar o cortejo. Isso também demonstra a importância que o bloco tem para muita gente e a responsabilidade que isso acarreta.

Enfim, o cortejo começou! Para conter mais atrasos, começamos sem os ajustes de som necessários, os quais requereriam ainda mais tempo. O rito litúrgico inicial se anunciou com a saudação para os orixás regentes do bloco. 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. Não irei aqui esmiuçar o refinamento simbólico desse rito, o que também resguarda a grandiosa potência de saberes, mas contextualizá-lo enquanto um acontecimento disparador de pensamento sobre as singularidades de experiências dentro do Carnaval. Vamos lá...

O ponto de Oxóssi começou a ser cantado ainda muito baixo, com as pessoas integrantes aparentando certa tensão devido a tantos imprevistos desestabilizantes. Logo em seguida, o ponto de Oxum soa ao fundo, enquanto uma mulher negra com seu filho no colo e uma quartinha nas mãos banha o asfalto com as águas doces da dourada orixá. Nesse momento, o som estava ainda mais baixo que antes, dando para ouvir a voz do vocalista muito distantemente. Parecia que as caixas dianteiras do trio não estavam funcionando.

Seguindo mesmo com tantas falhas, o rito continuou com o ponto de Oxalá, avançando com a soltura das pombas brancas que, nesse ano, alçaram libertos voos. Acredito que devido aos problemas técnicos de som, Katanga não falou ao microfone, saudando os orixás e

⁸³ No ano de 2023, duas semanas antes do Carnaval, eu adentrei o grupo de gestão de comunicação via redes sociais do bloco para auxiliar no processo de divulgação do cortejo.

clamando o grito de abertura do Carnaval 2023, como aconteceu nos anos anteriores e que detinha uma força de convocação enorme para o disparo da festa nas ruas.

Com o som ruim e o estresse de todo o contexto de atraso, para mim tal momento ritual perdeu sua potência simbólica de abertura do cortejo. Eu estava sentindo uma sensação de frustração enorme. Mas, ao olhar para o lado, em direção ao público, vejo duas mulheres negras aos prantos, assistindo emocionadas a tudo que acontecia. Penso com certa indignação: “Por que estão chorando? Isso não está bonito e sensível como deveria ser!” E é aqui que comecei a me indagar sobre as diferentes percepções dentro da festa, em um mesmo bloco. Afinal, tanto eu quanto as mulheres estávamos presenciando um mesmo acontecimento, contudo as nossas expressões e, possivelmente, as interpretações do rito me pareceram extremamente distintas. Se, de um lado, a minha percepção era advinda das expectativas criadas no decorrer de tantos ensaios enquanto integrante e, principalmente, pela minha postura de pesquisador no momento, na espreita que tudo ocorresse como o esperado para que a pesquisa atendesse minhas ingênuas pretensões de perfeição; por outro, para aquelas mulheres, algo de muito especial e sensível ocorria ali, mesmo com os imprevistos técnicos.

Após o momento litúrgico, a música “Sentinela”, de Milton Nascimento, é entoada ao vivo, em homenagem e em memória às vítimas do Covid-19, em especial à população negra que testemunhou sua situação de vulnerabilidade aumentar durante a pandemia, incidindo diretamente na mortalidade hospitalar pelo vírus, em que pessoas negras morreram mais que pessoas brancas (Dantas; Silva; Barbosa, 2022). Ao final da música, fomos rapidamente comunicados para voltar à nossa formação enquanto bateria. Com instrumentos a postos, seguimos com os pontos para Exu e Oxumarê, onde uma alegoria mimetizando uma cobra coral gigante tomou vida, deixando de ser mero tecido no chão para um elemento vibrante que circulou os espaços durante todo o cortejo.

Nesse cortejo, observei que a conexão entre as pessoas ritmistas estava, no geral, ausente. Também não havia sintonia da banda e das vozes no trio com a bateria, formando um verdadeiro desarranjo musical. O som do trio, no decorrer do desfile, passou a ficar muito alto, impedindo a banda e as pessoas cantoras de ouvirem a bateria e dificultando uma sintonia de tempo rítmico e melódico. Mas o cortejo tinha que continuar, mesmo com tantos ajustes no som por fazer. Afinal, já tínhamos perdido quase metade do nosso tempo previsto na avenida por conta do atraso inicial.

Durante esse frenesi, passei a tocar com mais vontade, num desejo desesperado e na ideia ilusória de que quanto melhor eu tocasse, de algum modo, conseguiria compensar toda aquela confusão. Me vi numa encruzilhada de sensações, ao identificar quase todo o

repertório ensaiado saindo por entre os dedos, esvaindo-se, devido a falta de tempo. Estava desgostoso com o que acontecia e, ao mesmo tempo, sorrindo, dançando, prestando atenção na regência, para entregar o melhor possível para o público que nos acompanhava animadamente.

Enquanto tocava, vagueei meu olhar em todas as direções, na busca de demais expressões e acontecimentos. Encontro-os. Dentro do bloco, observo que enquanto há pessoas integrantes extremamente entregues e envolvidas ao cortejo, outras poucas pareciam não fazer questão do que era mobilizado ali. À minha frente mesmo, uma integrante passou boa parte do desfile com o celular em punho, abrindo mão de tocar o seu agogô para fazer vídeos de si mesma. A atenção e disposição dela, a meu ver, estavam mais focadas nos seus registros pessoais do que em integrar o coletivo pelo acontecimento da festa.

Ao olhar para o público, vejo rostos conhecidos e desconhecidos. Vejo uma maioria de pessoas negras, mas também variados outros grupos raciais. Pessoas que pareciam estar extremamente enredadas ao que o bloco estava dispendo na rua, outras aparentemente indiferentes se o bloco é afro ou não. Algumas pessoas estavam muito bêbadas, tendo a vibração do som e a explosão de cores como sinais de direcionamento dos embriagados corpos. No ímpeto da animação, algumas destas invadiram o espaço reservado para o bloco pela corda, tendo que ser retiradas pelas pessoas produtoras. Vejo também pessoas que sobem em marquises para conseguirem enxergar, mesmo que rapidamente, o corpo coletivo que toca, dança e canta o Angola Janga. Vejo muitos vendedores ambulantes, na sua maioria pessoas negras, que se espremem entre a multidão para garantirem a renda do dia. Algumas dessas pessoas ao verem o bloco passar, por um instante, desconcentram-se do trabalho para vibrarem com a afirmação negra do ritmo. Vejo pessoas na sua maioria jovens, mas também de uma variada gama etária. Vejo pessoas negras gays, bichas, sapatonas, travestis e tantas outras identidades sexuais e de gênero que fazem dos seus corpos e corpos em festa verdadeiros estandartes vivos de afirmações múltiplas. Vejo famílias negras. Vejo crianças negras sentadas nos ombros de adultos, portando pinturas em suas faces, com olhares curiosos, erguendo os pescoços para observar melhor de onde vem aquele som e o que tantos adultos se aglomeram ali para prestigiar. Enfim, vejo um fervilhar de gentes.

Cada expressão de alegria vista por mim, cada vibração compartilhada entre mim e pessoas do público, cada acontecimento cômico ou contraditório, são como fagulhas quentes de entusiasmo. O suor começa escorrer pelas minhas costas, sinal de que o aquecimento é real. Quanto mais o corpo aquece, com mais fervor eu balanço meu Xequerê, como se ali dentro contivesse o mundo. Como se balançando, eu conseguisse misturar emoções e

conhecimentos, o bem e o mal, o certo e o errado, na cabaça da criação⁸⁴. O Carnaval é o furdunço! Causa vertigem!

A vista disso, compreendo que a festa articula diversas experiências. Nessa quizumba⁸⁵, analiso que a experiência de liberdade a partir do Carnaval pode ou não acontecer, pois cada corpo se dispõe de um modo singular na comoção coletiva. Todo esse contexto de imprevisibilidades ressaltaram, ainda mais, que o Carnaval é incontrollável e incapturável de modo total por racionalizações ou organizações extremamente sistemáticas e rígidas. Nisso, há experiências que se encontram, confluem e brincam juntas na folia; outras são largamente dissonantes, mesmo dentro de um mesmo acontecimento, de um mesmo bloco. É nessa toada que Luiz Antonio Simas (2019, p.75-76) vai dizer: “Carnaval de rua é possibilidade: pode ser festa de inversão, confronto, lembrança e esquecimento. É período de diluição da identidade civil, remanso da pequena morte, reino da máscara, fuzuê do velamento necessário. Eventualmente, sai porrada.”

Nesse sentido, compreendo que há diferenças entre o ensaiado e o acontecido no Carnaval, e é a rua quem desvela tal característica. Os ensaios, as criações artísticas prévias, a produção e a organização burocrática do cortejo são todos elementos imprescindíveis para que a festa, no que o Angola Janga se propõe, aconteça de modo seguro e caprichoso, principalmente. Além disso, como vimos, é no processo dos ensaios que brotam as mais potentes práticas e relações educativas, desde o convívio das pessoas integrantes entre si, na (re)criação da cultura afro-brasileira. Contudo, a dimensão da imprevisibilidade presente nas ruas é arrebatadora, podendo maximizar tudo aquilo que foi concebido previamente e/ou desorganizar de modo inesperado. A dinâmica própria do Carnaval exige que a mandinga⁸⁶ e

⁸⁴ “Um longo poema da criação diz que, certa feita, Exu foi desafiado a escolher, entre duas cabaças, qual delas levaria em uma viagem ao mercado. Uma continha o bem, a outra continha o mal. Uma era remédio, a outra era veneno. Uma era corpo, a outra era espírito. Uma era o que se vê, a outra era o que não se enxerga. Uma era palavra, a outra era o que nunca será dito. Exu pediu uma terceira cabaça. Abriu as três e misturou o pó das duas primeiras na terceira. Balançou bem. Desde este dia, remédio pode ser veneno e veneno pode curar, o bem pode ser o mal, a alma pode ser o corpo, o visível pode ser o invisível e o que não se vê pode ser presença. O dito pode não dizer e o silêncio pode fazer discursos vigorosos. A terceira cabaça é a do inesperado: nela mora a cultura.” (Simas, 2019, p.75)

⁸⁵ “Conflito em que se envolvem numerosas pessoas; confusão. Trata-se, provavelmente, de uma corruptela da palavra *quizombar*, festa.” (Simas; Rufino; Haddock-Lobo, 2020, p. 75).

⁸⁶ De acordo com Adriana Albert Dias (2009), mandinga é uma característica consagrada e essencial na capoeira, diretamente associada ao corpo. Nesse contexto, dentre tantos outros sentidos, mandinga se manifesta como um tipo de jogo cujo objetivo principal é ludibriar o contendor por meio da astúcia. “Podemos citar exemplos: quando o capoeira usa da malemolência do seu corpo para enganar que vai fazer o golpe de um lado, mas ataca do outro sem que o adversário esteja esperando; o jogador também pode usar seu jogo de cintura para desviar de um ataque, fingir que está enfurecido apenas para amedrontar o outro capoeirista e deixá-lo inseguro numa luta; o jogador também pode simular que está olhando numa direção e depois atacar o outro lutador com um golpe imprevisto” (Dias, A., 2009, p.54).

que a ginga⁸⁷ dos corpos ganhem força para que a festa enquanto jogo tome seu fluxo, na articulação entre integrantes e multidão, bloco e instituições do poder público, o tempo da festa e o tempo cronológico dos regimentos burocráticos, as diferentes intencionalidades e, também, as ausências destas. O Carnaval de rua é a beleza e a precariedade do Brasil se entrelaçando em movimentos febris. É a vida no Sul global se fazendo sem pedir licença, sem assepsias. Ao pôr o corpo para o jogo durante o Carnaval, é sempre bom lembrar daquilo que Wanderson Flor do Nascimento (2020, p.08) nos diz sobre as ruas: “Ruas que riem de nós quando procuramos alguma pureza e gargalham de nossa ingenuidade quando pensamos que o paiol colonial dominou tudo. Ruas que giram os nossos sentidos, quando achamos que apenas é possível caminhar num único sentido.”

A rua, portanto, por ser esse lugar de indeterminações, é também fundamental aos impulsos de criatividade pelo jogo. Não por acaso, a ocupação festiva e livre das ruas de BH é tão temida pelo modo de produção semiotizado pela lógica do capital. Para as pessoas que vivem o corpo no Carnaval como ação emancipatória, a rua é o espaço onde vida cotidiana e produção simbólica beijam-se na boca, lugar de atmosfera emocional ou afetiva que forja canais especialíssimos, não-linguísticos, de comunicação (Sodré, 2019). Acotirene, animadamente, contou-me um pouco sobre a importância da patuscada na rua para sua vida:

(Risos) Eu hoje, até pensando mesmo nessa conversa nossa, procurei... Porque [nome de uma integrante] fez uma postagem essa semana, e ela fala da rua, sabe? E ela fala... Eu esqueci a frase, mas era uma frase assim... Falei: gente, é isso! É isso! Até pedi para ela me mandar a frase porque eu esqueci, porque eu fiquei tão encantada. (...) **Mas a rua é o meu lugar! A rua é o meu lugar! E o momento do cortejo é pôr pra fora tudo que eu represo de alguma maneira, né?** Porque a gente ainda represa muita coisa, né? Aliás, eu acho que a gente mais represa! E é um momento de colocar pra fora, e dentro do lugar que eu sei que eu estou protegida. O que é o mais importante para mim. Porque eu tenho essa questão do cuidado, do autocuidado... É ponto crucial pra mim, sabe? E eu sei que eu estava cercada, né? E que eu poderia ficar à vontade, sabe? E quando a gente tá junto naquele momento do cortejo, o que acontece? Eu vejo só bloco! Eu vejo o bloco Angola Janga, o grupo fechado, e vejo a proteção que eu tenho ali dentro. Ao mesmo tempo que eu consigo ver pessoas lá fora e pensar assim: porque é que você não está aqui?! **Eu vejo pessoas assim que mexem com a gente na corda, que passam, que eu falo: gente, tem que estar dentro desse lugar, sabe? Tinha que estar ali!** E por que isso é tão forte? Porque de alguma maneira **eu penso e sinto** que essa pessoa também precisa desse calor que a gente... que eu sinto ali dentro. Eu imagino que a pessoa tem essa necessidade de viver essa história mesmo, dentro de um grupo onde você tem que vários tipos de suporte. Mas espera aí só um instantinho que eu vou dar uma olhada

⁸⁷ Segundo Júlio César de Tavares (2012), a ginga é uma característica estilística da capoeira, atuando como um efeito dissimulador de intenção. “A leitura desta intenção será feita pelo jogador, por intermédio da presença da linguagem corporal adotada pelo adversário” (Tavares, 2012, p.100). Soma-se a isso a necessidade do ritmo do som do berimbau para que haja o acionamento da ginga pelo axé. “O corpo absorve esta energia e a dinamiza, transformando-a em movimentos que, combinados, realizam a ginga, o aú, a negativa e o rolê” (Tavares, 2012, p.100). Diante disso, entendo que tanto a mandinga quanto a ginga convocam a presentificação do corpo enquanto movimento relacional, atento, criativo, vital, estético, intencional e sagaz no jogo, seja no contexto da capoeira ou no Carnaval.

aqui... Deixa eu ver se [nome de uma integrante] respondeu. Ah, respondeu! [nome de uma integrante] é ótima! Aqui: **“A rua é o convite e a permissão de ser quem a gente é de verdade.”** É o momento de estar na rua, é o momento de estar dentro do Angola Janga, é o momento de um cortejo do Angola Janga, é a permissão de ser quem se é de verdade. **Por mais que no momento do cortejo eu seja aquilo tudo, eu não posso ser aquilo tudo nos outros lugares. Eu não posso me dirigir às pessoas todas daquela maneira. Eu não posso estar o tempo todo me comportando como se fosse tudo... Não é 100%, é como se fosse... Se aquela alegria fosse eterna, né? Porque a vida não é isso.** (Acotirene, entrevista, 2023)

Ao final de sua narrativa, perguntei a Acotirene se ela conseguia identificar se esse momento do cortejo, tão intensamente narrado por ela, detinha alguma contribuição nos processos da sua vida para além do Carnaval. Eis que ela me respondeu:

Consigo! **Eu consigo identificar, porque isso me reforça e me lembra todo o dia de quem eu sou, do potencial que eu tenho e que muitas vezes ele é massacrado por tudo que está em volta, entendeu?** Do poder que eu tenho de poder, de poder ser, de poder fazer, sabe? E que eu acho que mais do que isso, é que eu posso ser desse jeito, e eu preciso ser do jeito que eu acredito que é o mais feliz e melhor pra mim. E toda vez que eu experimento essa sensação de “eu quero, eu vou, eu posso”, eu venho de lá plena! Porque reforça: “você estava certa, é isso aí! Você pode, você é e você faz!” Entendeu? (Acotirene, entrevista, 2023)

O cortejo de um bloco afro possibilitar a construção de disposições corporais e subjetivas, como as relatadas por Acotirene, é muito significativo. Principalmente no contexto de uma cidade planejada dentro dos conformes da ordem e do progresso nacionalistas brasileiros, em que o controle dos corpos e a desqualificação das populações historicamente subalternizadas são sentenças estruturantes das ideologias e arquiteturas dominantes na capital.

Esse projeto de desqualificação da cultura é base da repressão aos elementos lúdicos e sagrados do cotidiano dos pobres, dos descendentes dos escravizados e de todos que resistem ao confinamento dos corpos e criam potência de vida. O corpo carnavalizado, sambado, disfarçado, revelado, suado, sapateado, sincopado, dono de si, é aquele que escapa, subindo no salto da passista, ao confinamento da existência como projeto de desencanto e mera espera da morte certa. O carnaval é o duelo entre o corpo e a morte. (Simas, 2019, p.77)

Nesse cenário, a partir do Carnaval do Angola Janga, compreendo que a festa acontece como possibilidade da cultura ganhar e reinventar-se na/a rua, no/o espaço urbano, pois o barulho, o frenesi do aglomerado de diferentes pessoas, a alegria e as cores do bloco não se limitam ao nosso grupo proponente do cortejo, mas sobrevivem e crescem, acima de tudo, na troca entre os presentes, nos campos emocional, libidinal, afetivo e das sabenças, atravessados pelas ambivalências. Seguindo nessa linha de raciocínio, pensando a rua tomada pelas festas das culturas afro-brasileiras, Sodré (2019, p.148) diz:

O território torna-se continente de uma densidade simbólica, assimilável não pela racionalidade conceitual, mas sinestesicamente, com corpo e espírito integrados numa atenção participante. Nesse contexto, muitas vezes o indivíduo não participa diretamente de um grupo criativo, mas ainda é atravessado por suas irradiações de sentido, sua força, podendo ser também conduzido à mesma impulsão de jogo.

É baseado nisso que pauto a consideração de que ao ganhar as ruas, o Angola Janga se alarga em número de pessoas, ao irradiar-se para tantos e mais corpos e subjetividades que estão ali atentos e participantes. Bloco e público, então, podem se conectar de maneira delicada, atestando a responsabilidade que a agremiação tem ao afirmar uma folia com viés político e afirmativo das negruras. Neste jogo para a restituição da força vital, a alegria, a alacridade da festa, é fundamental. Álacre é, por exemplo, o instante em que a pessoa, abrindo-se sinestesicamente às coisas do mundo, suprime o fluxo do tempo cronológico, permitindo o seu corpo se libertar de qualquer gravidade, para experimentar a sensação do presente. O real, então, desassocia-se da temporalidade abstrata atrelada ao valor que rege o mundo do trabalho capitalista, mirando sempre o gozo futuro. “O real surge, ao contrário, de um tempo próprio (diferente do cronológico), como na celebração festiva. No aqui e no agora do mundo, sente-se, por instantes, a presença do real, isto é, da singularidade das coisas” (Sodré, 2019, p.149). Talvez, por isso, assim como mencionado por Acotirene, “a rua é o convite e a permissão de ser quem a gente é de verdade”.

Figura 22 - Rainha do bloco e integrante do corpo de baile, Carnaval 2019



Foto: Mídia Ninja (2019)

Eu acho que o cortejo é a mesma sensação de uma formatura, sabe? É... É o respiro do trabalho concluído enquanto integrante, né? Nesse lugar assim. É isso, sabe? O cortejo é um alívio. E é até bom pensar nesse rolê do transe assim, porque aí voltando em como eu conheci o Angola, é de novo um momento que eu não consigo pensar em muita coisa. É ali e ali, sabe? Não existe nada que eu queira no cortejo que não seja o cortejo. Não tem nenhuma questão externa que consiga, que tenha a potência de atravessar isso, quando eu estou no cortejo e até em alguns ensaios também. (...) Eu acho que é um reacender de uma chama que fala de identidade. É o reacender da chama de que a coletividade dá certo, sim! Que é possível sim! E eu vejo muito isso assim. Para quem importa enquanto folião, né? Para quem não se importa, é somente a festa e bons looks (risos). (Lueji, entrevista, 2023)

3.7 Corporeidades, *Carnaval e Educação Popular Negra*

Diante de tudo isso, trago para o canteiro desse roçado a Pedagogia das Encruzilhadas (Rufino, 2019a) e a epistemologia da ciência encantada das macumbas (Simas; Rufino, 2018). Tais perspectivas estão imbricadas e comprometidas em pensar e praticar o Brasil enquanto uma encruzilhada que tece uma complexa trama de práticas de saber, fundamentada nas circulações de experiências que forjam gramáticas próprias advindas das corporeidades afrodiaspóricas e indígenas que, apesar dos traumas da colonização, movimentam-se recriando e afirmando a vida em terreiros, esquinas, benzimentos, festas, florestas, ruas e carnavais, na tessitura de aprendizagens que acontecem nas múltiplas formas de trocas entre os seres.

Partindo dessa concepção, compreendo que os ensaios e o cortejo do Angola Janga eram compostos por variados enunciados intercambiados a partir das presenças e potências encarnadas nas pessoas integrantes, que refletiam múltiplas formas de ser e de estar no mundo. Dessarte, “considerando a compreensão de educação como fenômeno humano na articulação entre conhecimento, vida e arte, destaco que as culturas transladadas na diáspora africana possuem modos de educação próprios, independentes e autônomos” (Rufino, 2019a, p.84).

Ao criar outras formas de dizer/reger/dançar/cantar/relacionar/embelezar, as corporeidades negras que conformavam o bloco, em coletivo, lançavam mão de conhecimentos que pluriversalizavam o mundo. Assim sendo, creio que os modos de construção da festa que eram agenciados no bloco transgrediam as estruturas coloniais do sentir-fazer-pensar, enunciando, valorizando e credibilizando existências e as práticas historicamente subalternizadas. Nessa toada, havia a reivindicação de outro senso poético, a partir da produção de variadas linguagens. Com essa capilaridade comunicativa, o cortejo do

Angola Janga detinha a potencialidade de se espalhar e conectar-se com o público, numa culminância de linguagens artísticas em meio às ambivalências da rua que possibilitavam a dinâmica do jogo.

A educação agenciada pelas práticas afrocarnavalescas, portanto, requer de nós aprender a ler a poética para se entender a política e a estética (Simas; Rufino, 2018; Rufino, 2019a), convoca-nos a embrenhar nos processos educativos como formas de sociabilidades (Simas; Rufino 2018). Assim, aquilo que se revelou para mim foram mais algumas nuances da dimensão festivo-política da vida emaranhada nas invenções afrodiaspóricas no estado de Minas Gerais, com alto poder educativo. A meu ver, tais invenções operam na ênfase de possibilidades que estabelecem um antagonismo veemente à supremacia da razão da modernidade plasmada na mineiridade monumental que arquiteta Belo Horizonte, desde as corporeidades negras em festa, na produção e na vivência do Carnaval.

Diante disso, compreendo que o Angola Janga, no conjunto de suas ações e intenções, assim como os blocos afro-baianos analisados por Silva, J. (2022; 2023), também poderia ser lido através da lente da pedagogia afrocarnavalesca:

Assim, ao transformar itens da pauta antirracista em estratégias de ação política (a exemplo da valorização da história e da cultura africanas, bem como da autoestima e da produção cultural afro-baiana), os blocos afros estabeleceram uma comunicação dialógica com a população negra de Salvador. Foi essa condição que possibilitou a construção de uma pedagogia afrocarnavalesca, pois, não apenas municiou homens e mulheres negros e negras de elementos e experiências dialógicas que lhes permitissem ler o mundo, mas, sobretudo, permitiu transformá-lo. (Silva, J., 2022, p.226)

Contudo, a minha opção será por compreender o bloco afro aqui em foco a partir da produção de saberes que acontecem no seio da cultura popular negra, advindos de experiências políticas, sociais, religiosas, culturais, ancestrais, entre outros. É esse baluarte cultural que (re)cria aquilo que o professor e pesquisador Natalino Neves da Silva (2021, p.90) conceitua enquanto *Educação Popular Negra*:

Uma primeira aproximação conceitual ampliada de Educação Popular Negra (EPN) significa entendê-la como um conjunto de ações sociopolíticas, educativas, religiosas e culturais, as quais foram historicamente promovidas e agenciadas por entidades e associações afro-brasileiras desde o início do século XX. Nessa direção, identificar e conhecer melhor essas práticas sociais e educativas populares permite-nos compreender melhor os saberes resultantes das lutas de libertação e emancipatórias protagonizadas pela população negra brasileira.

Ou seja, o jogo que acontecia pela via da festa no Angola Janga - em processos criativos, relacionais e cotidianos -, ocorria na dinâmica constituição de uma Educação

Popular Negra. “O observar-vivenciar, a presença-relacional e a corporeidade-afeto-cognição são características inerentes ao processo de aprendizagem” (Silva, N., 2021, p .97). Tentei deixar evidente neste capítulo como a (re)criação e a socialização dos saberes agenciados no bloco se organizavam em outras lógicas que não a estritamente científica. No caso da criatividade afrocarnavalesca, eles estão vinculados às religiosidades de matrizes africanas, às diversas profusões artísticas afro-brasileiras, aos sentidos e valores presentes nas mitopoesias dos orixás e também àqueles construídos e transmitidos por meio da luta histórica da população negra brasileira e africana. Tudo isso tendo as corporeidades negras enquanto amuletos, como baluartes físicos e fisiológicos onde os saberes imantados são irradiados na criação de outros mundos possíveis por meio da cultura presente no Carnaval.

Esse movimento se dava no interior das práticas sociais, imersas na cotidianidade da modernidade-colonial-tardia, em que as pessoas negras circunscritas no espaço social do Angola Janga produziam-reproduziam novas subjetividades. A produção dessas novas subjetividades é crucial para o processo de constituição de identidades negras positivadas em suas existências (Silva, N., 2020). Subjetividades essas que imantam e mobilizam corporeidades em processos de regulação-emancipação sociorracial no âmbito do Carnaval. Portanto, compreendo que a festa pode produzir subjetividades e corporeidades negras afrodiaspóricas, afro-brasileiras, em processos de emancipação, em plena Belo Horizonte.

Os saberes afrodiaspóricos e populares se realizam, pois, no veio de práticas sociais adquiridas desde as experiências socioafetivas que se enraízam na cotidianidade das relações tecidas na vida comunitária. “Assim, essas experiências são por nós interpretadas como parte de um conjunto de práticas sociais intrinsecamente relacionadas às *formas simbólicas* de produção-recriação-reprodução de práticas afrodiaspóricas e populares” (Silva, N., 2021, p.97 – grifo do autor). Dessa forma, o que emerge da potencialidade educativa do Angola Janga é a concretização da cultura e da educação popular negra que se perfazem por meio de ações sociais protagonizadas, sobretudo, por sujeitos políticos negros e negras (Silva, 2020). Sendo assim, a partir do engajamento de parte das pessoas integrantes, o bloco afro contribuía para evidenciar saberes e práticas de libertação e emancipatórios preciosos, principalmente no contexto histórico-social marcado por políticas de garantia da cidadania da população negra, de justiça sociorracial e cognitiva desde o reconhecimento e valorização da cultura afro-brasileira e africana (Silva, N., 2020), a partir de Minas Gerais.

Capítulo 04:

Corporeidades que (re)inventam sentidos

*Cidades, coletividade,
irradiações políticas e tensões*

Foto: Mídia Ninja



*O corpo sofre a ação dos significados a ele atribuídos. Ele sofre a invasão de signos que se apropriam de seu território como metáfora e cria-se efetivamente um corpo de metáforas. Um corpo é uma construção cultural, por isso ele é território dos sentidos. Sente na sua pele os apelos do mundo e sofre em sua extensão o amálgama da cultura. O corpo nunca pode ser reduzido a um conceito posto que é território da cultura, portanto, locus da experimentação. O corpo, ao mesmo tempo significa e é significado, interpreta e é interpretado, representa e é representado. O corpo é, ao mesmo tempo, índice, ícone e símbolo. Daí que o corpo não é apenas um organismo biológico, mas um tecido cultural.*⁸⁸

Ou seja, o corpo é um signo que pode ser remetido a diversas metáforas, que apontam para diversas leituras pautadas em diferentes territórios culturais. Destarte, é da relação entre os signos com o contexto que emergem os conceitos. “Por sua parte, o contexto é uma categoria advinda da experiência do corpo e esta, por sua vez, é o território comum que unifica contexto e discurso, conceito e realidade, significante e significado” (Oliveira, E., 2021, p.133). Neste sentido, o corpo construído pela cultura de matriz africana reelaborada no Brasil contesta o signo-corpo enquanto signo despótico, inserindo-o em territórios culturais que são enfocados enquanto territórios de experiência, que efetuam a leitura e a vivência do corpo a partir do seu próprio regime de signos, “em contrapartida à leitura que a sociedade contemporânea empreende. O corpo, aí, é um *significante flutuante*” (Oliveira, E., 2021, p.134 - grifo do autor).

Os significantes flutuantes são, então, os que exercem a mediação de uma passagem a outra, que ocupam zonas fronteiriças, pois relacionam e dinamizam sempre um limite sêmico a outro. “Ora, a fronteira denota o limite de um território e outro; a encruzilhada é o lugar mesmo em que se cruzam as fronteiras” (Oliveira, E., 2021, p.136). Tomar contato com tal perspectiva fez surgir em minha memória o eu-lírico da música “São Jorge”⁸⁹, interpretada por Alcione, como uma arte comunicadora desse conhecimento. Na canção, quem canta se anuncia descrevendo seus ornamentos (viola, brasão, anel e uma estrela reluzindo no chapéu) e que, cruzando mares e sertões, chega para mostrar beleza, mas encontrou somente tristeza. Diante da encruza entre o belo e o triste, a estrela do chapéu se transforma num fogaréu, encandeando o eu-lírico na transformação em um guerreiro nos campos de guerra junto com

⁸⁸ OLIVEIRA, E. Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da Educação Brasileira. Rio de Janeiro: Ape’Ku, 2021. (Oliveira, E., 2021, p.132)

⁸⁹ Ouvir a música *São Jorge*, faixa 23 da *playlist* Sonoras Sabenças, composta por Claudinho Azeredo e Paulo Cesar Pinheiro; interpretada por Alcione, no álbum *Emoções Reais* (1990).

seus irmãos. *Ogunhê!*⁹⁰ Nesse contexto, tomo contato com um corpo que não se fixa em representações e não se desintegra diante da imprevisibilidade/ambiguidade. Pelo contrário, o corpo se vincula com o contexto, arquitetando-se coletivamente a partir dos seus próprios referenciais, afirmando sua presença na metamorfose da estética imbuída por uma ética comprometida com a comunidade. O corpo, desse modo, transgride os códigos estabelecidos, pois opera na ordem do sentido e não meramente da representação. Assim, o corpo construído enquanto signo identitário da tradição africana e afrodescendente “é um corpo que se arquiteta” (Oliveira, E., 2021, p.138).

Atento ao contexto que tudo isso acontece, o signo da africanidade desconstrói mais do que constrói regimes. “Desconstrói a repetição para editar a criação. Desestrutura-se uma representação cultural baseada na abstração do corpo para criar outra que passa antes pelo sentido do que pela representação (...)” (Oliveira, E., 2021, p.139). Haja vista, o trabalho realizado durante os processos criativos cotidianos no Angola Janga estavam mais para os sentimentos e afetos que emergiram das relações do que de uma autoconsciência isolada; mais para ações advindas de corporeidades que rodopiavam em possibilidades diversas de leitura e de interação com o mundo do que para repetição e esquemas; mais para uma posição de tornarem-se integrantes ativas do mundo do que subordinadas. Nisso, os sentidos advindos do território de experiência do bloco afro investiram e revestiram as corporeidades negras de força vital e de potencialidades de realizar não somente outras leituras de si mesmas, mas também de transformarem os sentidos de cidade, de coletividade e de demais ações que se desdobraram e se desdobram da agremiação, inserindo-se em outros tempos e espaços, a partir da matriz cultural negra construída pela agremiação. Os sentidos agenciados desde os corpos, portanto, os restituem constantemente para um território de referência (território de imanência) (Oliveira, E., 2021) que cria conceitos atrelados às realidades das pessoas negras, reinterpretando mundos desde seus saberes, afetos e linguagens.

É a partir desse pensamento que este capítulo se estrutura: na apresentação de sentidos outros criados desde os corpos em relação entre si, com a cidade, com o coletivo, com os sonhos, na produção da cultura e da sociabilidade afrocarnavalescas, que apontam o processo educativo emancipatório enquanto uma experiência do corpo em devires existenciais.

⁹⁰ Saudação à Ogum.

4.1 “Eu acho que me deu outra dimensão sobre a territorialidade do espaço mesmo de Belo Horizonte, né?”

A reinvenção dos sentidos de cidade

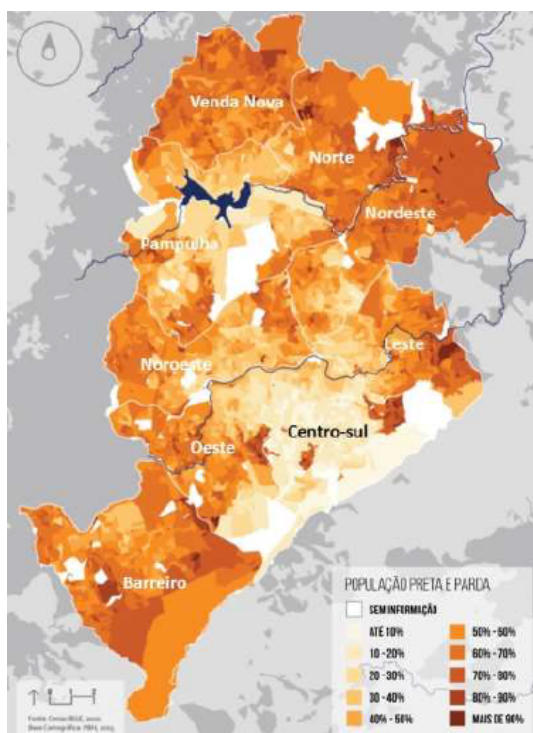
O Angola Janga, até então, é o único bloco afro a ocupar o centro da cidade como resposta aos comportamentos e ideologias racistas e higienistas que constituem o planejamento da metrópole e que se atualizam nas relações presentes na folia contemporânea. E, nesse ponto, o uso da palavra “ocupar” ganha relevância. Para explicitar isso, relato um ocorrido durante a observação participante nos ensaios.

Já estávamos no dia 10 de Setembro de 2022, quando a regente Dara propôs mais uma de suas dinâmicas, com a aparente intenção de promover maior sintonia entre as pessoas ritmistas. Parte da dinâmica consistiu em cada pessoa dizer seu signo astrológico e onde mora. Assim, de componente a componente, a bateria foi se desvelando nesses aspectos. A partir disso, o que ficou mais evidente para mim, é como a bateria era composta, em sua grande maioria, por pessoas que residiam em bairros afastados do centro de BH e em cidades da região metropolitana. Naquele dia, somente eu e outra colega, que estava ao meu lado, residiam no centro. Esta até chegou a compartilhar comigo a sua indagação: “qual é o significado de um bloco que sai no centro da cidade ser quase que totalmente composto por pessoas de fora dos limites da Av. do Contorno?” (Caderno de Campo, 10/09/2022). Em sua narrativa, Andala destaca tal característica, fazendo menção ao episódio da Praia da Estação comentado por ela e expresso no Capítulo 01 desta dissertação:

E porque o bloco nasceu no centro? E porque é que o bloco sai até hoje no centro? E porque é que ele não está na periferia? Entende? São essas respostas que eu venho dando há tantos anos, e que são esses círculos, esses espirais, que são maiores e menores, maiores e menores, que vão entrando uma na outra desde o começo. Então quando alguém vem criticar, um jornalista ou um bloco de favela vêm criticar, ou um jornalista vem provocar perguntando: “Mas se é um bloco de periféricos e só com negros, porque é no centro da cidade?” É porque um dia me pediram educadamente para sair. E, educadamente, voltei com mais gente (risos). Só isso. (Andala, entrevista, 2023).

Nesse contexto, para oferecer uma perspectiva imagética dos diferentes perfis raciais entre as regionais de BH e, assim, adensar a compreensão dos possíveis impactos que um carnaval afro-brasileiro pode proporcionar no centro da capital, semeio aqui o mapa construído por Lisandra Mara Silva (2018) em sua dissertação, feito a partir da distribuição por setor censitário do IBGE 2010:

Figura 23 – Mapa da segregação racial: regionais de BH



Fonte: Lisandra Mara Silva (2018)

O mapa apresentado não deixa dúvida sobre a segregação sociorracial da cidade que o Angola Janga desafia ao sair nas ruas do centro. Nota-se, no mapa, que a região Centro Sul, na qual se localizam alguns dos tradicionais bairros de classe média alta de Belo Horizonte, são aquelas que têm menor número de população preta e parda. Entretanto, as outras regiões, com destaque ao Barreiro, Nordeste, Noroeste e Norte, são aquelas mais habitadas por pretos e pardos. Nestas encontramos bairros distantes do Centro, muitos deles com efervescência cultural negra e nos quais encontramos pessoas pobres ou muito pobres.

À vista disso, com a consciência e com as intencionalidades calcadas na politização da raça e no reconhecimento e valorização das culturas afro-brasileiras e africanas, percebo que o Angola Janga ocupa, de fato, o centro da cidade em festa, com a presença marcante de pessoas negras, com essas sendo a materialidade corporal e afirmativa onde a cultura se adensa e irradia-se, constituindo-se como presença em um espaço onde as negruras das experiências foram produzidas como ausências, como o mapa acima explicita. Mas qual poderia ser a especificidade dessa significância? Por meio de sua narrativa, Acotirene, residente da periferia de Belo Horizonte, apresentou-me algumas nuances desse jogo no qual a rua, no centro da capital, é a arena de luta:

Reforça a necessidade da gente ocupar aquele espaço onde a gente já foi só mão-de-obra. Mão-de-obra no geral, sabe? E é muito, é muito relevante, né? Você se vê dono daquela cidade, porque é o momento onde a gente é dono daquele espaço, né? O Carnaval é o momento onde a gente é dono daquele espaço! E fora do momento de Carnaval, quando eu passo naquelas ruas... São Paulo, Rio de Janeiro⁹¹, aqueles pedaços todos, os locais onde a gente já fez cortejo... É como quando a gente é criança, vou dar um exemplo: a gente está na pia e a pia é para você é um monstro, né? A pia é um monstro, a pia é grande, o fogão é grande, os seus pais, é tudo muito grande! Tudo é muito assustador, né? Porque é você ali, tiquinho... Quando eu passo agora, a cidade já não me assusta. É isso! **É isso que eu queria falar: a cidade não me assusta, sabe?** Porque você passa por lugares que te oprimem, que você sente a pressão. Você passa na porta de um shopping, você fica incomodado. “Porra, eu vou entrar aí, eu vou ter que ter cuidado com a minha bolsa, eu não posso mexer na bolsa, eu não posso fazer isso.” **Então, quando eu tomo espaços na cidade, quando Angola Janga toma espaço, ocupa espaço na cidade, é como se eu tivesse engolido aquele espaço e ele passa a ser para mim uma coisa mais internalizada. É como se internalizasse: isso aqui é meu!** É de domínio mesmo, sabe? E isso vai abrindo, né? Porque a gente está em todo lugar. As pessoas conhecem a gente, as pessoas falam do Angola Janga, as pessoas veem a gente, e isso vai virando essa coisa de eu sou, eu estou, eu posso, eu quero. (Acotirene, entrevista, 2023)

Acotirene ao dizer que tomar os espaços urbanos junto com o Angola Janga se deu como um ato de engolir a cidade, no sentido de se apropriar dela, remeteu-me diretamente às palavras de Mestre Pastinha (2013, s/p). Ao ser questionado sobre o que seria a capoeira, o mestre respondeu: “capoeira é tudo que a boca come e tudo que o corpo dá!”. Para Luiz Rufino (2019b), tais palavras de Mestre Pastinha são exusíacas. Ou seja, estabelece relação entre pensamento e os princípios e potências que imantam Exu.

A relação entre o pensamento de Mestre Pastinha e Exu nos apresenta muitas interfaces, mas desejo destacar uma: o domínio de Exu, alcunhado de *Enugbarijó*, o *Senhor da Boca Coletiva*, popularmente conhecido como a *boca que tudo come* (Rufino, 2019b). Enugbarijó nos anuncia aspectos que podem ser percebidos tanto na capoeira como em todas as dinâmicas de transformação, reprodução, multiplicação, possibilidade, imprevisibilidade, criação, comunicação, mediação e tradução (Rufino, 2019b, p.75).

Os domínios e potências de Exu, enquanto boca que tudo come, são abarcados pela pedagogia montada por Exu como um conceito fundamental, na medida em que a mesma versa sobre transformações radicais. Em uma perspectiva de mundo em encruzilhadas existe a necessidade de, nos cruzos praticados, engolirmos algumas coisas e cuspiamos de forma transformada. Enugbarijó versa sobre a capacidade de restituirmos algo de forma transformada, se come de um jeito para se cuspir de outro.

A partir disso, também num diálogo com Sodré (2019), interpreto que o Carnaval do Angola Janga, disposto na rua em cortejo, detinha a capacidade de reelaborar simbolicamente

⁹¹ São Paulo e Rio de Janeiro são nomes de duas das principais e mais movimentadas ruas do centro de Belo Horizonte, com grande concentração de comércios, com estradas para o Shopping Cidade, e edifícios residenciais.

o centro da *urbe* para as pessoas negras integrantes periféricas. Movimentando-se na cartografia imaginada pela mineiridade aristocrata, os corpos engoliam a cidade pelo sabor da festa e, assim, abriam possibilidades de, momentaneamente, não mais se perceberem enquanto corpos explorados, marginalizados e invisibilizados. Com efeito, regurgitavam esse espaço de modo outro, refeito nos termos de outra orientação, que tem a ver com um sistema simbólico diferente do manejado pelo planejamento urbano e que rompe com os limites fixados pela territorialização dominante (Sodré, 2019). “É como se internalizasse: isso aqui é meu!”

Nesse contexto, compreendo o internalizar como sinônimo do incorporar. Assim, incorporação e mandinga se cruzam. “A mandinga, versada aqui como uma das formas de sapiência do corpo, vincula-se às dimensões da incorporação, porém ressalta aspectos ímpares no que tange às suas produções e manifestações” (Rufino, 2019b, p.75). Rufino, a partir da Pedagogia das Encruzilhadas, compreende a mandinga enquanto uma sapiência do corpo que está envolta numa atmosfera em que a magia e o encantamento se fazem presenças. “Essa só é possível ser vislumbrada no rito, na performatividade em consonância com os elementos que compõem a dimensão da magia” (Rufino, 2019b, p.75).

Nisso, para as corporeidades que vivenciam a festa enquanto rito de emancipação, com base nas histórias e culturas afro-brasileiras e africanas, o Carnaval pode destruir para construir novamente. Para aquelas pessoas e grupos que foram relegados ao esquecimento, o que cabe é a invenção (Rufino, 2019b). A transformação do mundo perpassa pela criação de novos seres, como suscita Aimé Césaire (2020). Somado a isso, é Achille Mbembe (2018) quem nos ressalta o horror dos processos ditos civilizatórios da Modernidade Ocidental, que na fornalha colonial derreteram corpos negros, transformando-os em humanidades niqueladas, consideradas possíveis apenas a partir de seu caráter mercantil, de seu desvio ontológico. Nesse sentido, entendo que a transformação do mundo também perpassa pela emergência de novos corpos que darão a existência aos novos seres.

Restaurado à vida e, assim, diferente do corpo rebaixado da vida colonizada, este novo corpo será convidado a pertencer a uma nova comunidade. Desenvolvendo-se de acordo com o seu próprio plano, caminha agora com outros órgãos, podendo assim recriar o mundo (Mbembe, 2017, p. 250).

Entendo, então, que o cortejo do Angola Janga agenciava possibilidades de criação de outros mundos para as pessoas negras, mesmo que efêmeros, desde suas corporeidades restauradas pela criatividade afrocarnavalesca. Posto isso, compreendo que falar do bloco afro é fazer emergir o sentido de território negro. E falar do território é arrebatrar o próprio corpo negro, pois o território para as pessoas integrantes do bloco, segundo Rezende (2022), é o

espaço onde elas se criavam. Assim dizendo, o Angola Janga atuava com um conceito de território metafórico, que é físico e ideológico, simultaneamente, em que o corpo negro instituía ao ocupar. Ou seja, um território dinâmico e orgânico (Rezende, 2022), pontilhado por singularidades em conjunto, na produção e realização da festa. Criavam-se, assim, outros sentidos de cidade, desde as corporeidades, pautados nas perspectivas negras existentes em Belo Horizonte e região metropolitana.

Destarte, a existência do bloco, de certa forma, redimensionava simbolicamente as noções de centro e periferia, ao dispor na centralidade física da capital a dimensão simbólica negra forçosamente posta às margens da urbanização e da legitimidade cultural pelos mecanismos racistas que informam a lógica moderno-colonial dominante no país. Historicamente, então, o Angola Janga segue na esteira das manifestações carnavalescas populares que existiam em BH no século XX, ao disputar a cidade através da festa com corpos insurgentes, ávidos por romper a insossa, controladora e higienista cartilha de comportamentos imposta pela aristocracia belo-horizontina. Assim como os blocos populares do século passado, o bloco afro contemporâneo ao passar com sua patuscada, escova a história a contrapelo (Benjamin, 1994), escancarando outras realidades de BH, revelando algumas das tonalidades negras de Minas Gerais a partir da sua cidade-capital. Mesmo com as abissais transformações socioeconômicas, políticas e culturais que ocorreram de um século para outro, que condicionam e oferecem diferentes perspectivas e ferramentas de disputas e ações, estabelecer essas correlações nos abrem um campo de reflexão sobre a atualidade e a reinvenção do racismo na sociedade belo-horizontina e as criativas e incessantes estratégias de luta da população negra na história.

O cortejo do bloco aos domingos de Carnaval, portanto, representava a abertura de uma fresta a nível local e que está atrelada a um contexto de formação de Brasil, constituindo-se como um cortejo negro em um espaço urbano e político colonial. Sendo assim, a festa mobilizada pela agremiação contestava não somente os esquemas racistas atuais, mas tensionava a cidade desde o seu planejamento calcado nos ideais republicanos nacionalistas (Santos; Silva, 2024). O bloco criava um campo de ações e saberes em encruzilhada, em que mesmo em um cenário composto de forças e arquiteturas racistas das mais diversas, conseguia apontar o cotidiano como campo criativo de sabedorias emancipatórias expressas no corpo das práticas e das pessoas praticantes (Simas; Rufino, 2018). Desse modo, o coletivo apresentava às próprias pessoas belo-horizontinas, negras e não negras, outras cidades possíveis, outras formas de experienciar a vida e as relações.

Por outro lado, mesmo com essa presença importante e contrastante no centro de BH, o Angola Janga não deixava de passar com o seu cortejo em alguns pós-carnavais em regiões periféricas da cidade, predominantemente negras. Nesse contexto, a predominância da população negra nem sempre reflete uma soberania afirmativa da raça nesses territórios. Pelo contrário, uma das principais facetas do racismo em BH, que faz parte do planejamento urbano hegemônico, como já debatido nesta dissertação, é a configuração de espaços demarcadores de desigualdades, tendo as corporeidades negras negativadas em seus direitos e subtraídas em sua legitimidade cultural, plasmadas na dinâmica socioespacial da metrópole. Se no centro da cidade a presença negra é produzida como ausência, nas regiões periféricas essa presença é produzida como precariedade e marcada por estereótipos degradantes. E qual poderia ser a reverberação dessa ocupação periférica da festa? É Osenga, residente de um bairro dos arredores do centro da cidade, quem nos apresenta tal perspectiva a partir da sua experiência:

A gente sai no centro, mas também tem um compromisso de sair em alguma comunidade, o que é muito interessante. É... De não ficar só no centro, né? Então, eu não conhecia o conjunto Santa Maria. Conheci com o Angola Janga. O Morro das Pedras também, eu não conhecia. Cantei lá no Morro das Pedras com o Angola Janga. **Então... Eu, inclusive, passei a ocupar espaços que eu sempre fui compelido a não estar.** Acho que isso é importante. Me deu outra dimensão mesmo. De novo, né? Sendo repetitivo, quando você me perguntou sobre o impacto com outras pessoas do Angola, né? **Eu acho que me deu outra dimensão sobre a territorialidade do espaço mesmo de Belo Horizonte, né?** É... Onde estão as pessoas negras, majoritariamente. Enfim... Eu encontro uma pessoa negra do centro da cidade, e como que isso é diferente quando eu estou com outra pessoa negra que está lá no Barreiro e que vai ao ensaio do Angola Janga todo domingo. Até para pensar a perspectiva de volta depois da pandemia, eu pensei muito nisso. Tipo assim, não é todo mundo que vai, porque não tem dinheiro de passagem mais, gente! Então me fez dar conta da realidade, sabe? **E pensar a negritude para além da minha experiência individual. Eu acho que isso foi fundamental.** E a minha vivência no Angola Janga trouxe isso. O que eu acho que algumas pessoas do Angola Janga tiveram outra vivência, e vão trazer outra coisa. Mas eu tive isso. (Osenga, entrevista, 2023 – grifos meus)

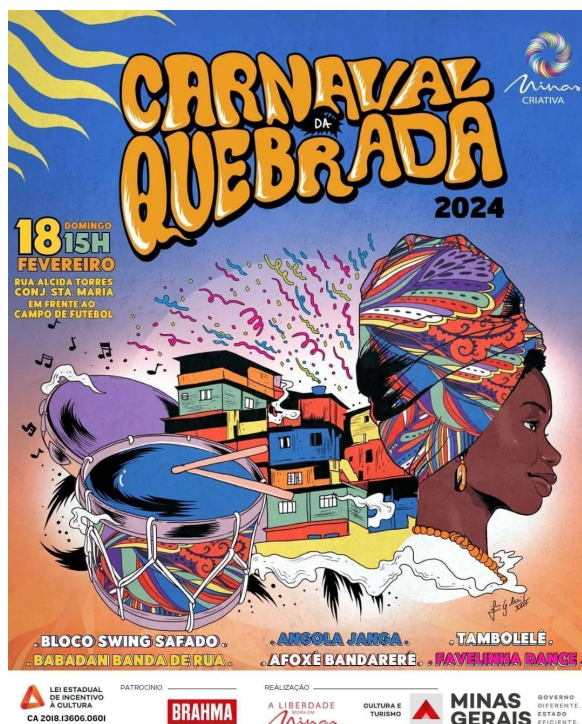
Diante de tudo que já foi elaborado até aqui, compreendo que o desfile de um bloco afro, junto com demais agremiações afrocarnavalescas, grupos de funk e hip-hop, podem acontecer como um sublinhar afirmativo das identidades e culturas negras, tendo os próprios territórios periféricos como palco para as reproduções simbólicas com suas próprias estéticas, incluindo a corporal. Aqui, a festa também pode ter o poder de redimensionar simbolicamente as noções de centro e periferia, ao deslocar esta última da marginalidade urbana desenhada e fixada pela lógica do Estado moderno-colonial capitalista para a centralidade da vivência criativa, festiva e cultural das comunidades negras subalternizadas. Para Osenga, a festa foi a sua anfitriã, que o apresentou aos territórios periféricos antes desconhecidos por ele. Ou seja,

o bloco afro desbloqueou alguns lugares da cidade por meio da ação artística que, no caso de Osenga, era cantar. À vista disso, compreendo que, nesse ínterim, existe a possibilidade de criação de outras territorialidades com forte potencial emancipatório que emanam dessa contraditória e injusta cartografia urbana e que se expressam a partir do componente étnico-racial de nossa formação social (Porto-Gonçalves, 2006).

O que emerge em potencial desses divertimentos são sociabilidades que partem de corporeidades festivas, e retomam sua capacidade de simbolizar o real de modo autêntico, “quase sempre se apresentando como uma possibilidade de reinvenção da mesma cidade que os meios de comunicação de massas vê pela ótica do medo, da violência, da criminalidade e da criminalização dos pobres” (Porto-Gonçalves, 2006, p.183). Talvez por isso, tal experiência pode alargar os espectros de entendimento e de legitimação de outras tantas existências negras na cidade, escamoteadas pelo urbanismo higienista e deformadas pelas narrativas compulsórias de criminalização de corpos negros.

Na imagem abaixo, temos o folder de divulgação do cortejo do Angola Janga no Santa Maria, conjunto de habitações populares, no Carnaval 2024, junto com outras manifestações culturais negras da cidade.

Figura 24 - Peça de divulgação do Carnaval da Quebrada, Carnaval 2024



Fonte: Bloco Swing Safado (2024)

Com essa disposição, a entidade em questão bebia da fonte e também nutria a nascente que dá vazão aos diversos blocos afros que se disseminam por vários estados do Brasil, desde

1974, com o surgimento do Ilê Aiyê, ao fazer da estética e da cultura afro-brasileiras e africanas ferramentas políticas, de caráter explicitamente antirracista e comprometido com o reposicionamento da população negra em relação ao espaço social a ela imposta (Silva, J., 2022). Assim, o Angola Janga se elevava como expressão do Movimento Negro, articulando-se em pilares promotores e reivindicatórios da educação, da cultura, da memória e da cidadania de pessoas negras diante do racismo vigente na sociedade belo-horizontina. Com esses objetivos, agia em diversas frentes e formas, criando, reinventando, socializando, traduzindo e mobilizando conhecimentos, aspirando “converter vítimas da opressão em atores políticos que protagonizam a resistência e a luta” (Gomes, 2017, p. 11).

Nesse sentido, o bloco afro enriquecia o Carnaval de BH de modo geral, através da sua complexidade, abrindo veredas criativas de continuidade e auto-redefinição, possíveis de serem trilhadas pela população negra, apresentando campos de vivências e ações que sistematicamente são negados no cotidiano cultural, educacional, sociopolítico, econômico e religioso hegemônico. Desta maneira, o Carnaval se apresenta como singular na sua pluralidade para as comunidades negras, tornando-se uma festa secular das mais sérias, praticando tradições culturais e rituais translocadas da África que foram reinventadas nas Américas, em toda sua riqueza de sentidos, emoções, protestos, memórias e aprendizagens (Irobi, 2012).

4.2 “O Angola é muita gente.”

O sentido do fazer e do existir coletivo

A minha experiência com o Angola Janga sempre foi carregada de muita admiração e felicidade em compartilhar um coletivo com outras tantas pessoas negras artesãs, afroempreendedoras, trabalhadoras do lar, pedreiras, mestres de obras, professoras, pesquisadoras, cozinheiras, artistas das mais variadas vertentes, urbanistas, designers, musicistas, dançarinas, cantoras, advogadas, psicólogas, dentre tantos outros ofícios que conformavam uma realidade extremamente heterogênea de expertises, e que refletia o potencial de realização da entidade imantado nos conhecimentos, saberes e nas práticas exercidas pelas corporeidades das pessoas integrantes. Nisso, ao ouvir Dara, percebi que esse sentimento e percepção também eram compartilhados por ela:

Dentro do que o próprio Angola Janga era, a gente conseguia evidenciar dentro do bloco as nossas faculdades intelectuais assim. Talvez isso não acontecia para todo mundo, mas para uma grande maioria, principalmente no viés cultural. Eu conseguia ser uma musicista muito melhor, e o Angola Janga explorava isso bem; e tinha o

peçoal da escrita, e a gente conseguia usar isso no Angola; e tinha o peçoal da parte de figurinos, tanto que hoje a gente tem um GT que é só de figurino, que só cuida disso, dando certo ou dando errado, não interessa. Esse convívio, essas experiências, potencializaram... É isso. O Angola é muito potente, não tem como... Potencializaram muito o que somos, assim. (...)

E... é isso, né? A gente é Angola Janga. Então todas as pessoas estão envolvidas no projeto. Estão envolvidas em aquilombar a cidade, e a gente começa a fazer outras conexões. A gente vai pra dentro da faculdade, a gente vai pra área da saúde... O Angola Janga começa a enraizar para tudo quanto é lugar assim. **E isso é devido às pessoas que estavam presentes dentro do bloco mesmo, querendo fazer.** (Dara, entrevista, 2023 – grifo meu)

Dara em sua fala, ao dizer que o bloco “vai para a faculdade, a gente vai pra área da saúde...” destaca alguns GTs que existiram no bloco, como o Cursinho Pré-ENEM, que aconteceu com aulas preparatórias para as disciplinas que estruturam a prova, ofertado pelo bloco, no CRJ, para pessoas negras e periféricas; e o GT de Psicologia, que ofertava acolhimentos psicológicos por meio de algumas pessoas profissionais da área que atuavam de modo voluntário ou por meio de um valor simbólico, no esforço de promover saúde mental para as pessoas negras integrantes.

Mas os fazeres não paravam por aí. A criação dos figurinos acontecia pelo conhecimento de corte, costura, modelagem e estamparia de algumas pessoas integrantes. As oficinas de música que formavam o pulsar rítmico da bateria aconteciam por via dos conhecimentos musicais das pessoas regentes, mestres e mestras de percussão. As performances coreográficas e cênicas se davam por pessoas negras bailarinas e atrizes, que avolumavam as linguagens artísticas que davam corpo espectral ao Angola. As assistências jurídica, financeira e psicológica por meio dos seus respectivos GTs, só se davam pelo empenho de pessoas negras advogadas, contadoras e psicólogas que se encontravam no bloco e disponibilizavam seus ofícios profissionais aos demais integrantes. As letras das músicas autorais e as vozes cantantes emergiam da vertente poética e artística presente em várias corporeidades negras que integravam a agremiação. O Cursinho pré-ENEM⁹² se deu pela disposição das pessoas professoras e/ou pesquisadoras comprometidas com o coletivo, que expandiram sua prática docente para o bloco e, assim, enriqueceu-o em atuação antirracista no âmbito do Ensino Superior. Já a circulação de conhecimentos originários dos rituais e das cosmologias das religiosidades de matrizes africanas era mobilizada com o protagonismo de pessoas iniciadas nessas tradições, algumas com décadas de experiências em terreiros. A estruturação de projetos para editais que viabilizavam ao bloco concorrer às possibilidades de

⁹² O Cursinho pré-ENEM ocorreu entre os anos de 2018 e 2019 e atendeu cerca de 100 pessoas. Infelizmente, não há levantamentos sobre o número de pessoas que ingressaram no Ensino Superior por meio desta ação.

financiamento de suas atividades, faziam-se pelo domínio desse estilo de escrita e dos trâmites burocráticos por parte de demais pessoas integrantes, dentre tantas outras atividades e práticas que consubstanciavam a agremiação.

Então essas potências vão se formando ali dentro do Angola. E aí elas vão se tornando relevantes em situações que são delas assim. E aí, como elas levam o nome do bloco, o bloco vai se tornando relevante em muita coisa. Por exemplo, é... Eu, por ter estudado política pública, eu estive em espaço de audiência pública, espaço de palestra, de discussões com vereadores e deputados. Por que... não só porque eu me fiz assim dentro do Angola, mas porque eu trouxe essa expertise para o Angola. Então, por ser um potencializador dessas expertises, o Angola se torna extremamente relevante e estratégico, né? O Angola é muita gente. (Lueji, entrevista, 2023)

No período de realização da pesquisa, 2022-2023, o Angola Janga estava com sua estrutura de GTs reduzida, devido aos processos de rearranjos organizacionais que estão ocorrendo no pós-pandemia. No geral, somente trabalhos e atividades estritamente relacionados aos ensaios e ao cortejo ocorreram. De todo modo, pautado na sua trajetória, compreendo que o Angola Janga, enquanto eixo articulador de diversas práticas emancipatórias antirracistas, só acontecia e capilarizava-se por meio das muitas competências e plurais conhecimentos e saberes que se aglutinaram na agremiação. Essa característica revela outra camada dessa realidade, explicitada por Lueji:

O bloco afro coloca pessoas pretas no lugar de poder. E aí, não no poder que a gente entende enquanto poder, né? É no poder de se entender enquanto detentor de conhecimentos. Ano retrasado eu li Grada Kilomba e ela falava sobre ciência e experiência, né? E aí, tudo que a galera preta trata, fica muito no campo da experiência e só o que o branco descobre fica no lugar da ciência. E aí o bloco afro te coloca num lugar de saber, de detentor de saber, sabe? Ele te tira desse lugar de experiência e te coloca no lugar de “Olha, o que você sabe e o que você é, é válido. É válido pessoalmente, é válido para o coletivo também.” Então, ainda que possa aparecer uma situação quase de favor de “Olha, entregue aquilo que você sabe para o bloco”, eu acredito que é muito mais um lugar de “Olha, o que você sabe, é importante para a gente. A gente quer te ouvir.” Então... É isso, assim, esse lugar de fomentar quem você é; de te dar insumo para saber quem você é e para, principalmente, trabalho. (Lueji, entrevista, 2023)

Posto isso, o que ressalta para mim é que as corporeidades que chegavam e chegam ao bloco não são rasas. Como nos diz Paulo Freire (2023, p.45), “carregamos conosco a memória de muitas tramas, o corpo molhado de nossa história, de nossa cultura; (...)” Todos os conhecimentos e saberes oriundos das experiências, (re)criações e compartilhamentos vivenciados com o bloco se inscreviam, juntavam-se e atualizavam-se no cruzamento com trajetórias que se iniciaram anteriormente, e que poderiam estar em curso com a influência das

sociabilidades cotidianas no coletivo. Em sua entrevista, Osenga comentou sobre a importância desse contexto polilógico em sua trajetória:

É... De não achar que determinadas coisas são inferiores a outras, enfim, de não hierarquizar saberes. Eu acho que eu aprendi isso nas relações com o Angola Janga, com as pessoas do Angola. É... E como estava também muito no ambiente acadêmico assim. Eu tava começando a falar a língua demais do Direito ali, sabe? O Angola Janga me traz uma quebra disso. Então, tipo... Quais vozes são aceitas nessa academia? Enfim... Todos esses aprendizados eu acho que eu tive no Angola Janga, ouvindo as pessoas no Angola Janga, me relacionando com as pessoas no Angola Janga. Que vão desde pessoas que estão no mestrado/doutorado, a uma dona de casa. Dona [nome de uma pessoa integrante], por exemplo, que está, tipo assim, me ajudando todos os dias e me falando coisas que a academia nunca me traz. Nunca. Reflexões, acolhimento que eu nunca teria, eu acho, em outros âmbitos. Eu acho que o Angola Janga é esse espaço, sabe? De pé no chão. Isso me impactou profundamente. Então ampliou minha visão sobre o mundo, sobre a cultura, especialmente sobre a música, sobre o que eu valorizo. Impactou muito nos espaços em que eu estou e que eu quero estar. (Osenga, entrevista, 2023)

Nisso, compreendo que o convívio com as sociabilidades que conformam o Angola Janga promoveu um alargamento dos espectros epistemológicos para Osenga, de modo crítico, por meio do contato e relação com vários saberes imantados nos muitos corpos. Sendo assim, reparo que na vivência coletiva no bloco, simultaneamente, havia o adensamento do devir existencial de cada pessoa integrante que se dispunha de modo engajado e da própria atuação da entidade. O Angola, portanto, era uma tessitura inacabada, em constante feitura, que necessitava de diversas mãos para compor a trama que o sustentava. Produzia e era produzido por múltiplos saberes, conhecimentos e relações, constituindo uma estampa multiforme desde as subjetividades e intelectualidades negras que o forjaram pela diversidade inerente à própria população negra brasileira. A educação agenciada e vivida pelas pessoas integrantes no interior da agremiação brotava da coletividade e da sua força.

A primazia da constituição de corporeidades negras coletivas, então, é característica basilar para a existência do Angola Janga em diversos aspectos. Primeiro, é aquilo que o desperta enquanto aspiração de Andala e Katanga, a partir do movimento, indagação, vivência e criatividade de seus corpos junto aos outros blocos carnavalescos, de perspectiva afro ou não, e movimentos sociais na cidade. Segundo, é o que inaugura sua existência material, ao retirá-lo do âmbito restrito às suas ideias e expandi-lo para a cidade, por meio da apropriação coletiva feita por demais corporeidades em múltiplas relações criativas. Terceiro, sendo o corpo o território e o movimento da cultura, e a cultura um corpo que movimenta (Oliveira, E., 2021), a dimensão simbólica do Angola Janga também se ancora nas corporeidades negras, ao se perfazer num coletivo que configura um corpo cultural com raízes afro-brasileiras e africanas, que ocupa a cidade e recria horizontes. Desse modo, a força do

Carnaval se movimenta nos corpos provocando o quarto principal aspecto: a reelaboração simbólica dos espaços da festa nos termos de outras orientações, relacionadas a um sistema simbólico afro-brasileiro, e que rompe os limites fixados pela territorialização dominante, (re)criando outras cidades possíveis (Sodré, 2019; Porto-Gonçalves, 2006).

4.3 “O Angola Janga deixou de ser bloco no ano seguinte que saiu, quando a gente entende como fazer quilombo, quando aquilombar...”

O sentido de aquilombamento

Angola Janga. O próprio nome do bloco afro aqui em foco já o coloca próximo à noção de quilombo. Segundo Katanga, o nome da agremiação faz referência à legítima denominação de como o Quilombo dos Palmares era conhecido pelas pessoas negras libertas que lá viviam, e que significa Pequena Angola. “Quilombo dos Palmares é o nome que os brancos deram, mas qualquer negro ou não tinha o sonho de ir para Angola Janga, minha Pequena Angola” (Caderno de Campo, 31/07/2022).

Indo mais além, compreendo que de toda essa trama de produção e realização da festa emergia relações sociais, muito sustentadas por afetos, que são construídas entre as pessoas integrantes no cotidiano dos ensaios, facilitadas pelo ambiente descontraído, onde as pessoas negras são quistas e valorizadas. Essas relações, muitas vezes, permeavam e desdobravam-se em práticas e atividades do bloco, propiciando maior ou menor fluxo de diálogos criativos, que refletiam na conexão entre as pessoas do coletivo no momento do cortejo. Ou seja, quanto maiores eram os momentos e a qualidade das relações estabelecidas durante a rotina dos ensaios, maior era a coesão do bloco na avenida, estabelecida na compreensão, incorporação e apresentação do tema. Daí que, então, os afetos são fundamentais no exercício da capacidade criadora e dialógica que comoviam integrantes e o público no momento do desfile. Não se circunscrevendo apenas às situações propiciadas pela agremiação, muitas dessas relações que se estabeleciam no bloco se expandiam para outras esferas da vida pessoal de muitas pessoas integrantes, fazendo dos vínculos afetivos cultivados no Carnaval algo que permanecia no âmbito íntimo das vivências.

Que essa é a parte mais interessante que eu acho, Marcone... A gente convivia e a gente criou um espaço de convivência uns com os outros que era em tudo. A gente ia para casa uns dos outros para estudar; a gente ia para casa um dos outros só para cozinhar, só para conviver, só para... E assim, a gente ia, e eram 30/40 pessoas, que era o bloco todo, sabe? Eram 25,28,30,40 pessoas a gente estava em tudo da cidade. A gente fazia reunião na [Avenida] Andradas, num boteco da Andradas, que era normalmente o lugar que cabia todo mundo, sabe? (Dara, entrevista, 2023)

Essa característica, amiúde, é um dos pilares que sustentavam a narrativa evocada pelos dirigentes e muitos integrantes que se referem à entidade em questão enquanto um quilombo urbano. Nesse sentido, a determinação da ideia do bloco se constituir enquanto um quilombo ultrapassa a individualidade e identifica-se com o *ethos* do agrupamento social em questão:

E todo mundo do Angola... até, pelo menos, antes da pandemia assim, eu posso dizer isso... Até o último Carnaval 2020, era bem mais próximo nesse lugar de ser Angola Janga assim, sabe? De ser. A gente era Angola Janga. A gente não estava no Angola Janga, a gente não era do Angola Janga, a gente era Angola Janga. (Dara, entrevista, 2023)

Não por acaso, Rezende (2002) destaca as emoções como alguns dos elementos basilares na organização cotidiana, que firma a permanência coletiva do Angola Janga:

No âmbito do bloco afro, os integrantes acabam por agrupar suas experiências cotidianas de revolta, frustração, mágoa, tristeza e indignação que atravessam os corpos negros por meio do que Álvarez (2011) chama de reuniões de emoções e sensações compartilhadas (Rezende, 2022, p. 267).

Destaco que tal compartilhamento não se dava somente por sentimentos de dor e consternação, mas esses coexistiam com disposições emocionais de onde nasciam a utopia, a alegria e a sensibilidade poética que produziam a beleza dos mundos criados nos ensaios, apresentados nos cortejos e que mobilizavam as aprendizagens. Nisso, as emoções tinham muita influência nas articulações de uma experiência comum (Alvarez, M., 2011), que podiam contribuir para que algumas pessoas integrantes elegessem o pertencimento ao bloco como elemento significativo dentre o conjunto de relações que vivenciavam, significando-o enquanto um quilombo. Tal aspecto fica evidente na entrevista de Daren, um dos coordenadores de produção do Angola Janga, à Rezende (2022, p.250):

O Angola tem um clima de família assim sabe, a gente se sente em família, a gente se sente irmãos uns dos outros assim de verdade sabe e **esse valor afetivo eu acho que dinheiro nenhum paga**, em segundo lugar o Angola transforma as nossas vidas, a gente... No Angola a gente colabora com uma causa, mas a gente também é muito ajudado, porque não é uma coisa de mão única que a gente tá fazendo pros outros, a gente tá fazendo por nós também.

Figura 25 - Integrantes durante ensaio do Angola Janga, 2019



Foto: Mayara Laila (2019)

Mas, a meu ver, existem demais pilares que fundamentavam o sentido do quilombo e do aquilombamento. Em suas entrevistas narrativas para o presente estudo, Dara e Andala os sinalizaram:

o Angola Janga fez isso de forma matriarcal. Literalmente, matriarcal. Ele foi uma mãe, um berço para a cidade neste lugar. E não só por isso, mas por reativar na cidade o incômodo mesmo, pela pressão mesmo, outros blocos negros, outros quilombos que já existiam. Tipo o Ilê Odara que já existe há 100 anos⁹³! Então, o Angola reaviva esse incômodo, essa pressão, esse vulcão na cidade. E faz os blocos aí... Eu acho que eu vou ser atemporal, assim... Faz com que os blocos hoje em dia, até hoje, tenham que discutir negritude dentro do bloco. Tenham! Tem preto que não está no Angola Janga, mas está em outro bloco e agora está discutindo negritude ali dentro. Tem bloco que nunca tocou uma porrada de música e, agora, toca músicas nossas porque as pessoas exigiram que fossem tocadas músicas de negro. Músicas de negros mesmo, feitas por e para pessoas negras. Isso é incrível! (Dara, entrevista, 2023).

Por sua vez, nesse sentido, Andala complementa:

É uma coisa que cabe, que vale a pena mencionar e se orgulhar assim: a simples existência no nosso bloco, de como ele existe e de como ele é, mudou a dinâmica de bloco da cidade. As pessoas passaram a colocar mulheres nas suas administrações de bloco, elas passaram a colocar pessoas negras. Várias pessoas que já foram integrantes do Angola hoje são regentes de blocos inteiros, ou regentes de naipe de outros blocos. Mas assim, é de uma maneira impressionante assim. A gente mudou o edital assim, hoje em dia as pessoas não podem não ter pessoas negras dentro do bloco, porque se não elas não conseguem passar no edital de sonorização, para conseguir dinheiro para comprar um trio. E isso pela nossa simples existência. (Andala, entrevista, 2023)

⁹³ Na verdade, o Afoxé Ilê Odara, o primeiro afoxé da capital mineira, foi fundado em 1980 e, portanto, em 2024, celebra seus 44 anos de resistência.

Com essas falas, compreendo que a noção do Angola Janga enquanto quilombo se funda não somente na aglomeração e na relação afetiva entre pessoas negras que materializavam a existência coletiva da entidade, mas engloba também a irradiação e o impacto das produções deste coletivo na cidade, enriquecendo-a numa perspectiva histórica e política, maternando-a com outros saberes. Mais do que isso, projeta-se no cenário geral do Carnaval de BH, ao fazer das pessoas e culturas negras presenças inevitáveis de serem discutidas por outros blocos e pelo próprio poder público. Embora o que essas falas se refiram extrapole os limites dessa pesquisa, interessa-me destacar alguns pontos que se avultam para compreender essa perspectiva de quilombo e a presença ativa das corporeidades.

Em sua tese, Rezende (2002) aborda com detalhes as complexidades e tensões que envolvem a Prefeitura de Belo Horizonte e as reivindicações dos heterogêneos blocos de rua da capital em relação ao Edital de Subvenção PBH/Belotur. Contudo, a partir do que Andala pontuou em sua narrativa e atento aos objetivos desta pesquisa, entendo ser interessante dizer que

Apesar das várias críticas tecidas em relação ao edital de subvenção da PBH/Belotur, este prevê pontuações para aqueles blocos que promovem ações nomeadas de “Cidadania”, isto é, ganham pontos os blocos que realizam ações de cidadania e de impacto social, estabelecendo diálogo com moradores e comerciantes dos bairros onde desfilam, além de promover a inclusão nos desfiles, é pontuado quando o bloco realiza trabalho de promoção de igualdade racial conforme a Lei municipal nº 9.934 de 21/06/2016 e também pontuam-se aqueles blocos que possuem ações de conscientização, sustentabilidade, preservação do patrimônio e respeito às diferenças. Nesses quesitos, os blocos de rua afro de Belo Horizonte que não coincidentemente são também, em sua maioria, periféricos, conseguem angariar mais pontos. (Rezende, 2022, p.176)

Contudo, essa característica presente no referido edital não foi uma decisão espontânea do poder público, mas, sim, transformações que contemplaram as demandas e pressões realizadas pelos próprios blocos afros e periféricos da capital (Rezende, 2022), na afirmação da necessidade do reconhecimento dos seus trabalhos em prol da cultura, da educação e da democratização do direito à cidade efetuados por esses coletivos. Afinal, os blocos que se comprometem com pautas sociais e políticas, além de terem que travar lutas mais contundentes por visibilidade, respeito e busca por meios de operacionalizar os seus cortejos e suas atividades multiplicadoras durante todo o ano, ainda “possuem um papel muito importante na comunidade em que estão inseridos, exercendo um papel constante de acolhimento, reconhecimento/ valorização e luta por direitos de minorias” (Rezende, 2022, p. 177). Portanto, a fonte de financiamento deve ser coerente com a amplitude das atuações dessas agremiações.

As lideranças do Angola Janga, ao fazerem parte desse processo, projetaram o bloco para um cenário de impacto geral no Carnaval de BH, tendo a cultura negra como ponta de lança para adentrar a esfera político-institucional. Assim, compreendo que a perspectiva de quilombo do Angola Janga também se ancorava nas suas atuações de impacto mais ampliado, a nível municipal, evidenciando mais uma faceta da sua expressão enquanto um Movimento Negro que, durante a sua trajetória, educou e reeducou a sociedade, o Estado e a si mesmo sobre as relações raciais (Gomes, 2017; 2022), agenciando outras políticas municipais em relação ao Carnaval de BH, em direção à valorização das histórias e culturas africanas e afro-brasileiras na capital.⁹⁴

Mas ainda consigo identificar outro ponto que arquitetava o sentido de quilombo no Angola Janga, e este residia na diversidade da composição humana das pessoas negras integrantes. Dentro do bloco afro, a dimensão racial se tramava com outras marcas da diferença, como gênero, sexualidade, classe e religiosidades de matrizes africanas. Todas essas, inscritas e instituídas pelas corporeidades no espaço-tempo da agremiação, reverberavam em outras tantas atividades. É Dara quem comentou sobre esses outros desdobramentos que explicitam tais pluralidades:

A gente vai para o teatro, a gente vai para o Espanca⁹⁵. [Nome de uma integrante] cria uma peça a partir do Angola Janga. Não era do Angola Janga, não tem a ver com o Angola Janga, mas ela consegue conceber a peça por estar no Angola. Ela fala isso. A peça “Se os homens são feitos de barro, eu sou feita da lama”, que vem de uma música do Ilê, que ela vai ouvir no Angola Janga, que ela vai viver no Angola Janga, que ela traz para essa peça dela. (Dara, entrevista, 2023)

A regente ainda conta outro fato interessante da trajetória da agremiação afrocarnavalesca: a existência de outro bloco, formado por pessoas negras LGBTQIAPN+, que se ramificou da banda do bloco afro e, mais uma vez, questionou as exclusões que estruturam a cidade e o Carnaval belo-horizontino:

⁹⁴ O Angola Janga, na figura de Andala, escreveu e propôs o Kandandu à Prefeitura de Belo Horizonte: festival que reúne os blocos afros num palco na Praça da Estação para realizar a abertura oficial do Carnaval. “Realizado desde 2017, o evento foi reconhecido, em 2018, pelo Ministério dos Direitos Humanos como uma das maiores e principais ações de promoção da igualdade racial do país. Uma placa foi entregue à Belotur como símbolo desse reconhecimento, e a homenagem se estendeu também à Associação (ABAFRO - Associação de Blocos Afros de Minas Gerais) que divide a construção e articulação do Kandandu junto à prefeitura” (Rezende, 2022, p.63).

⁹⁵ “Desde outubro de 2010, o Espanca! desdobra seu trabalho artístico na concepção de um espaço que se tornou referência na cena cultural belo-horizontina, abrigando reuniões, ensaios, oficinas, debates, apresentações de teatro, performances, shows, projetos experimentais, saraus, feiras, exposições, atividades criativas e coletivas feitas por artistas e grupos culturais da cidade e do país. Sua manutenção também se dá em diálogo com a comunidade ao seu redor, através de práticas diárias de convivência, ações políticas e intervenções estéticas realizadas em diálogo com a rua, sua diversidade e suas contradições.” Fonte: <http://espanca.com/c/teatro-espanca/>. Acesso em: 10/07/2024.

Bom... aí de repente vem a banda. Junto com a banda nasce o Sapa Janga, que era uma estrutura do Angola Janga. Era outra raiz do Angola Janga, um outro galho, um outro tronco... Não sei como dizer... Uma outra semente que bagunça ainda mais nessa cidade. Quando o Sapa Janga nasce, essa cidade fica louca! Porque não tinha bloco sapatão na cidade, não tinha bloco que carregava... Tinha o Garotas Solteiras, para não falar que não tinha. Tinha o Garotas Solteiras. Mas o recorte do Garotas Solteiras era GLS (risos). Sério! Era essa mentalidade, mesmo já existindo, em 2015, as bandeiras LGBTQIA+, mas não eram tão evidenciadas quanto é hoje. Sei lá, 7 anos depois, muita coisa mudou. Então o Sapa Janga nasce onde um monte de mulher preta resolve cantar funk falando sobre pegação; resolve cantar música romântica; resolve cantar Daniela Mercury que seja, que a gente sabe que é Ilê Aiyê; resolve cantar a linha que o Angola Janga fazia, mas de uma forma sapatona, de uma forma bissexual. A cidade não estava preparada para a gente! Nem a gente estava preparado para a gente, nem a gente sabia o que ia ser. Porque é cultura que mexe com o povo! É cultura que bagunça a gente, Marcone! É cultura que faz com que o povo fique agitado, porque entra em muitos lugares. Cultura é roupa, cultura é comida, cultura é música... E o Angola Janga entregava tudo isso. Entregava estética, discutia estética... Tinha mulher gorda, tinha mulher magrela, tinha transexual... (...) Em uma cidade onde mulher preta não tinha espaço. Trans ou cis, não interessa, não tinha espaço nenhum. Um bloco nasce de outro bloco... Ou seja, a gente expande de um jeito a cidade, a gente convoca tanto a cidade a se repensar, que a gente dobra o nosso serviço para a cidade. A gente dobra e traz uma mulher transexual para ser a porta-estandarte disso. (...) A gente faz um ensaio aberto na cidade, debaixo do Viaduto, porque éramos Angola Janga também, para 5.000 pessoas de cara! O primeiro ensaio aberto tem 5.000 pessoas assistindo! Aquela redoma ali ficou tomada de gente para assistir Sapa Janga. Pessoa branca, pessoa preta, cor de rosa, não interessa. O povo estava ali para ver Sapa Janga. Sapa Janga, daquele ensaio para frente, fazia shows pra casa lotada! A gente fez show no estacionamento que era ali na Andradas, cabia não sei quantas mil pessoas. Lotação máxima! Casa cheia para ver Sapa Janga. Para ver um monte de mulher preta tocando o que todos os blocos da cidade já faziam. O que Baianas Ozadas já fazia, o que Então, brilha! já fazia, o que Garotas Solteiras já fazia... Que os blocos, desde 2009, que o povo fica me pedindo para reverenciar... Foi uma coisa interessante, uma vez eu e Andala conversamos sobre isso e eu trouxe isso para ela. Eu estava em outros blocos e falei “Andala, tenho vivido questões em outros blocos...” Que era: por que eu tenho que reverenciar os blocos de 2009 quando o Angola Janga só nasce porque esses blocos não deram conta do nosso povo? Por que eu tenho que reverenciar o Carnaval desde 2009, que todo mundo aclama aí, que é esse povo aí, ó... O Mama na Vaca, tem muito bloco interessante... são os blocos que retomam o Carnaval de 2009, mas o Angola Janga só nasce por conta do racismo deles. Por que é que eu tenho que reverenciar essas pessoas? **Enfim, o Sapa Janga veio para complicar ainda mais a vida dessa galera. Falamos assim: “Além de vocês não darem conta do nosso povo preto, vocês não dão conta do nosso povo LGBT!”** Porque é um monte de mulher... A gente combinou que a banda era só mulher, mas o bloco era para homens e mulheres. Quem eram os homens que compunham o bloco? Obviamente, os gays e os homens bissexuais, que ganham voz dentro desse bloco. Não que no Angola Janga não tivesse, mas eles têm voz ali para falar “eu sou um homem bissexual.” Em uma cidade escrota como Belo Horizonte, isso é muito potente. Enfim... (Dara, entrevista, 2023 - grifo meu)

Para mim, foi uma contente surpresa Dara ter mencionado o bloco Sapa Janga, pois esse desdobramento criativo, a meu ver, é pouco comentado no Angola Janga e muitas pessoas integrantes novatas, provavelmente, não sabem desse feito significativo que faz parte da trajetória do bloco afro e da história do Carnaval de BH. Um bloco de rua constituído na afirmação de pessoas negras LGBTQIAPN+, juntamente com as outras criatividades descritas nesta dissertação que se irradiam para dentro e para além do Carnaval, são elementos que apontam para uma das principais virtualidades educativas dos movimentos sociais destacada por Miguel Arroyo (2003): as vivências totalizantes. Segundo o educador, nos movimentos sociais, há o envolvimento totalizante das pessoas que, quando em movimento, vivem em torno do que e como estão sendo, conseqüentemente, todas as dimensões de sua condição existencial entram em jogo. Nisso, o educador complementa dizendo:

Os sujeitos da ação social entram com tudo como sujeitos políticos, cognitivos, éticos, sociais, culturais, emocionais, de memória coletiva, de vivências, de indignação, sujeitos de presente e de futuro... Os movimentos sociais mexem com tudo porque neles os coletivos arriscam tudo. São processos educativos-formadores totais. (Arroyo, 2003, p.37)

Observo que processos educativos-formadores totais se deram na trajetória do Angola Janga, com as pessoas negras entrando com tudo, através das complexidades que conformavam suas corporeidades, movimentando raça, gêneros, sexualidades, culturas, religiosidades, saberes, conhecimentos, emoções, estéticas, territórios urbanos e linguagens artísticas na folia belo-horizontina, reivindicando suas presenças integrais e interseccionais, assumindo as suas próprias formações na tensa relação entre humanização e desumanização tão presente e tão pesada em que reproduzem suas vidas (Arroyo, 2003). Ao se disporem de modo total, os efeitos multiplicadores dessas aprendizagens também podem ser totais, irradiando para outros espaços e tempos que essas mesmas corporeidades vivem, circulam, constroem, contestam e (re)criam.

Diante disso, é muito representativo o protagonismo das mulheres negras e da diversidade inerente a elas nas ações do Angola Janga e daquilo que se desdobra a partir dele. Jurema Werneck (2005) é quem destaca que a abordagem integralizada é o que caracteriza historicamente a ação política das mulheres negras, e que se faz ainda mais manifesta nas movimentações contemporâneas. Esse aspecto fica evidente no manifesto da Marcha das Mulheres Negras: contra o racismo e a Violência e pelo Bem Viver, em 2015:

Nós mulheres negras do Brasil, imanadas com as mulheres do mundo afetadas pelo racismo, sexismo, lesbofobia, transfobia e outras formas de discriminação, estamos em marcha. Inspiradas em nossa ancestralidade somos portadoras de um legado que afirma um novo pacto civilizatório (Carta das Mulheres Negras, 2015, s.p).

Essas ações integralizadas, pautadas na coexistência das diversidades, com o agenciamento ativo de mulheres negras e LGBTQIAPN+ se fizeram presentes no Angola Janga, envolvendo as complexidades que conformavam as corporeidades e as identidades, alçando a agremiação enquanto uma expressão do Movimento Negro concatenada com os fluxos das diferentes lutas por direitos e pela diversidade das vidas, presentes na contemporaneidade brasileira. Isso porque muitas dessas pessoas integrantes também estavam associadas a outros movimentos sociais feministas, LGBTQIAPN+, de juventudes, estudantil, por terra e moradia, etc., e ao adentrarem o bloco, também traziam esses variados discursos e práticas ao encontro da luta em combate ao racismo.

Ou seja, penso que esse cenário dialoga com o que Sônia Alvarez (2014) propõe ao dizer que o que temos entendido enquanto movimentos sociais são “campos discursivos de ação”, que englobam uma gama diversa de pessoas agentes sociais relacionadas por meio de “redes político-comunicativas” que “se entrelaçam em malhas costuradas por cruzamentos entre pessoas, práticas, ideias e discursos” (Alvarez, S., 2014, p. 18). Desses campos, as negociações entre as diversidades em relação podem refletir na produção de sociabilidades, disputas, culturas e políticas gestadas no ventre carnavalesco, e que podem apontar para mudanças nas relações entre os movimentos sociais, nas quais, segundo Vinícius Zanolli (2020), “tem havido um crescente processo de trocas e aprendizagens, que é uma das estruturas de oportunidades para a ascensão de um enquadramento (frame) que valoriza o *combate a todas as formas de opressão e as interseccionalidades*” (2020, p.128 - grifo do autor). Nessa toada, é possível que o Movimento Negro (Lima, 2020; Zanolli, 2020) esteja passando por transformações provocadas por essas circularidades.

Diante disso, compreendo que o sentido de aquilombamento do Angola Janga também se expressava a partir de um coletivo em que as pessoas negras podiam se sentir reconhecidas e valorizadas em suas integralidades humanas. Ora, e como não ver as presenças dos corpos nisso tudo? Alex Ratts (2006), ao interpretar e discorrer sobre as perspectivas de corporeidades negras tecidas pela intelectual Beatriz Nascimento, vai dizer que o corpo negro se constitui e reinventa-se na experiência da diáspora, numa eterna busca de tornar-se gente e não coisa. “O corpo negro a que Beatriz se refere pode ser, então, aquele que porta carências radicais de liberdade, que procura e constrói lugares de referência transitórios ou duradouros.

Lugares transitórios como os desfiles das escolas de samba e os bailes black” (Ratts, 2006, p.67). E eu também digo: como os ensaios e cortejos de um bloco afro, que instauraram territórios efêmeros, mas substanciais para a humanização das pessoas negras que o vivenciaram, tornando-se lugares (re)criadores de vida. Assim, “o corpo negro plural constrói e qualifica outros espaços negros, de várias durações e extensões, nos quais seus integrantes se reconhecem” (Ratts, 2006, p.59). A vista disso, no contexto do bloco afro, a meu ver, o conceito de quilombo, o corpo e a manifestação do Carnaval se fundem, numa expressão multiartística e pluridentitária com base em relações afetivas e em redes político-comunicativas que detinham a capacidade de tornar a vida menos cruel. Para melhor entendimento, convoco Beatriz Nascimento (2022) para esse roçado:

O quilombo é um avanço, é produzir ou reproduzir um momento de paz. Quilombo é um guerreiro quando precisa ser um guerreiro. E também é o recuo se a luta não é necessária. É uma sapiência, uma sabedoria. **A continuidade da vida, o ato de criar um momento feliz mesmo quando o inimigo é poderoso, e mesmo quando ele quer matar você. A resistência. Uma possibilidade nos dias de destruição.** (Nascimento (2022, p.130 - grifo meu)

Nesse sentido, compreendo que a perspectiva de quilombo era invocada e evocada pelo bloco enquanto um impulsionador ideológico, pautado na afirmação racial e cultural negra em Belo Horizonte, de modo politicamente engajado em transformar a política-institucional e a cultura do Carnaval, sem abrir mão do combate às várias formas de opressão existentes na sociedade brasileira. Com isso, as corporeidades negras se revelavam no apoderamento da cidade, estabelecendo fronteiras/frestas simbólicas através da festa, fazendo destas “linhas de fuga” e “elementos de dinamização que geram um meio social específico” (Nascimento, 2021, p. 251). Especificidade essa que estabelece contraste com os ideários nacionalistas regentes da sociedade urbana belo-horizontina, dirigindo-se ao reforço das identidades étnico-raciais negras em seus devires e espectros, na convivência que acontece no seio de toda sua magnitude cultural afro-brasileira.

4.4 “O Angola Janga era mais do que um bloco de Carnaval, mas em todas as ações onde a gente trabalhava junto, onde cada um fazia um pouco.”

O sentido de quilombamento posto em questionamento

A perspectiva e o sentido do quilombo permearam o Angola Janga, entretanto é necessário problematizá-los para não cairmos em romantizações no âmbito das culturas afro-brasileiras. A narrativa do quilombo foi assumida por mim de modo naturalizado durante boa parte do tempo que fiz parte da agremiação, como também vivenciada e compartilhada de modo coletivo, no prazer em contribuir com a luta antirracista, feita de pessoas negras para pessoas negras, para a cidade, a partir daquilo que é um dos fenômenos socioculturais que eu mais amo: o Carnaval. Contudo, já apresentei que o sentido de quilombo se pauta em relações que são construídas em movimento, no cotidiano. Portanto, não é algo dado e cristalizado no tempo.

Na medida em que o processo da pesquisa me exigiu uma observação mais detalhada – em razão dos aspectos que respondem mais de perto os objetivos da investigação – elementos foram ganhando contrastes. Dito de outro modo, ao me envolver de modo crítico e atento ao cotidiano do bloco, a perspectiva da unidade coletiva cede lugar à focalização de suas diferentes práticas criativas relacionais, cujos detalhes – até então esmaecidos – ganham evidência e nitidez. Nisso, é pertinente destacar que no âmbito do Angola Janga, os trabalhos e relações criativas não se dão de maneira horizontalizada, sem tensões, disputas e questionamentos.

O intento desta pesquisa não é detalhar a organização formal do Angola Janga, trabalho este feito na tese de Ana Flávia Rezende (2022). Nesse sentido, Rezende (2022) compreende a agremiação enquanto um conjunto de práticas organizativas em processo, resultado das interações sociais cotidianas, de um nexo de ações que se encontra em constante estado de (re)constituição por meio das atividades humanas dispostas em elementos, regras e afetividades. Todavia, a partir disso, o meu interesse perpassa em ressaltar alguns aspectos da organização que ocorrem através das relações sociais e criativas do bloco que, por conseguinte, atravessavam o potencial educativo da agremiação. Por isso, denomino esses aspectos enquanto *arranjos relacionais*, que dizem sobre a disposição das pessoas no conjunto organizacional geral do bloco, e que são importantes para a compreensão das possíveis âncoras do sentido do quilombo em seu aspecto de construções de ações e participações coletivas.

Buscando ressaltar aspectos do cotidiano do bloco, optei por estabelecer uma divisão entre seus elementos, de maneira a distribuí-los em dois campos distintos, instruídos para

objetivos que podem ser artificialmente dissociados, apenas para possibilitar uma abordagem elucidativa mais eficiente à nossa preocupação analítica. É a partir disso que traço uma repartição arbitrária do conjunto Angola Janga em dois níveis de arranjos: (1) um que apreende às práticas e relações propriamente burocráticas e administrativas da agremiação, sendo chamado de *arranjo burocrático*; e (2) outro que engloba os aspectos relativos às práticas diretamente associadas à sua existência festiva, sendo chamado de *arranjo carnavalesco*. De antemão, vale salientar não só que essa postulação dual advém da necessidade elucidativa da análise, como, também, que a autonomia atribuída aos arranjos deve ser suficientemente relativizada de modo a não comprometer o aspecto fundamental da entidade: a unidade dinâmica do seu funcionamento.

Em suma, as relações do bloco se distribuem internamente em dois níveis de ações intimamente relacionadas e interdependentes. No âmbito do *arranjo burocrático*, predomina o exercício de funções realizadas com o intuito de assegurar as condições adequadas e necessárias para a agremiação sair às ruas no domingo de Carnaval. No bloco afro, a atividade burocrática abarca escritas de projetos para editais de financiamento; articulações com Corpo de Bombeiros, Polícia Militar de Minas Gerais, PBH/Belotur, instituições que possuem maiores poderes de mando/gestão/controle da festa; conversações com a Defesa Civil, Superintendência de Limpeza Urbana (SLU) e Empresa de Transportes e Trânsito de Belo Horizonte (BHTrans), agentes importantes para a viabilização da festa dentro das normatizações urbanas; tratativas com empresas patrocinadoras, responsáveis por financiar a folia nas proporções atuais; além da organização interna entre as pessoas produtoras do cortejo, no cuidado para que toda a estrutura aconteça e se mantenha mesmo de modo itinerante. Constitui este arranjo a cúpula administrativa formada pelos fundadores em articulação com algumas pessoas de confiança destes, de variados setores do bloco.

Já no âmbito do *arranjo carnavalesco*, o qual essa pesquisa emerge, predomina as ações que se dinamizam em conjunto na criação dos muitos elementos que são mais diretamente vinculados aos ensaios e ao cortejo do bloco durante o Carnaval. Fazem parte desse arranjo as pessoas ritmistas, bailarinas, regentes, costureiras, designers, artistas cênicas e cantoras. Desdobram-se desse arranjo as composições rítmicas e musicais, o repertório musical, as coreografias, as alegorias, figurinos e adornos que darão cores e formas para o tema do cortejo. Em suma, o que brota desse arranjo é a máxima expressão estética e simbólica, traduzidas em linguagens artísticas diversas, elaborando a riqueza cultural do Angola Janga.

Fazendo uma retrospectiva das minhas memórias de quando adentrei o bloco, no começo de 2019, antes da pandemia, a meu ver, havia uma maior imbricação e dialogia entre as duas instâncias dos arranjos (nunca sem tensões), que se plasmavam na nítida presença e circulação de um maior número de pessoas à frente das ações e decisões que ocorriam e, consequentemente, na maior gama de atividades que consubstanciavam o cotidiano do bloco. Em sua narrativa, Dara traz à tona um aspecto desse cotidiano pré-pandêmico da agremiação, em que ela mesma atuava na costura dos arranjos, sendo mestre de percussão e parte da diretoria:

E os aprendizados como regente do Angola e como diretoria... Porque eu já fui da diretoria do Angola... É... Porque existiu uma diretoria. Isso é muito doido... Existia uma diretoria que nunca precisou ser chamada de diretoria, que fazia o bloco funcionar, sabe? É um trem muito doido nisso, cara. Isso é muito maluco! A gente conta, ninguém acredita que existia uma diretoria com 10 pessoas que funcionava muito antes desse núcleo de agora existir! Dez pessoas fazendo um bloco funcionar, cada uma no seu lugar, cada uma fazendo o trem acontecer... É uma loucura danada. É... Então o bloco vem me ensinar neste lugar, vem me fazer essa vitrine. Tanto como regente, quanto pessoa... Eu já dei entrevista... Essa pessoa que consegue falar dos seus e consegue falar de si sem excluir o outro. O Angola Janga me ensinou muito dessas coisas assim. (Dara, entrevista, 2023)

Já Osenga, em sua narrativa, também desfia uma trajetória múltipla dentro da agremiação, composta pelos dois arranjos, adentrando a bateria enquanto ritmista, passando pela produção executiva da bateria durante os ensaios até chegar a ser uma das vozes cantantes do Angola Janga. Tal itinerância, segundo ele, também foi fundamental para embasar seu pertencimento ao bloco e promover aprendizagens:

Então eu acho que a relação se construiu e se fortaleceu, especialmente, em 2018 para 2019. Quando eu tive a noção dos níveis institucionais, da burocracia, dos bastidores do Angola Janga. Porque nesse momento, eu pude entender melhor a proposta, pelo menos em tese, do que era um bloco afro e de como que um bloco afro chegava aos espaços assim. E de como era difícil, como é difícil, na verdade, gerenciar um bloco afro sem recurso público de fomento; sem cobrar da bateria alguma ajuda, porque não tem que cobrar... (...)

E aí foi isso. Eu comecei a expandir meu olhar da produção executiva para a produção artística. Então, que roupa a gente usa? Que estética que a gente está querendo montar para o próximo cortejo? Que tipo de música a gente quer trazer? Como é o nosso repertório? Como monta um repertório? Qual é o roteiro desse repertório? Qual mensagem a gente quer passar? E aí a gente começou a pensar sobre... E aí tinha muita pesquisa, muita reflexão. Claro, eu desempenhando um papel de pesquisa. Nem todos do bloco... Acho que quase ninguém do bloco tem acesso a esse movimento de pesquisa. **O que eu acho que é uma pena, porque foi esse movimento, esse engajamento na pesquisa, esse engajamento na produção, que me fez entender a importância do bloco de fato. Eu acho. Além das minhas vivências ali na bateria, eu acho que ter a noção do todo, foi o que me fez entender a importância do bloco e me fez ficar cada vez mais pertencente. Tipo, o Angola Janga também é meu. É nosso, sabe?** (Osenga, entrevista, 2023 – grifo meu)

À vista disso, compreendo que a possibilidade de trânsito de algumas pessoas integrantes entre os arranjos burocrático e carnavalesco, ou de uma contribuição mais ativa de modo geral, oxigenava o bloco, expandia-o a partir das várias presenças interessadas, e também fundamentava a sociabilidade educativa presente no cotidiano da agremiação. Pois, a partir disso, as pessoas negras podiam aprender o senso de coletividade na prática, ao contribuírem na construção do bloco, em benefício para o grupo, entendendo-o também enquanto seu de modo compartilhado. Mais do que isso, analiso que a possibilidade de contribuir na construção do bloco é um dos pilares fundamentais na sustentação da perspectiva e do sentido de quilombo, visto que a abertura para também criar o que era o Angola Janga o tornava não somente um bloco para as pessoas negras, mas feito por pessoas negras, no plural. As pessoas integrantes podiam, então, perceber-se não somente como destinatárias das ações promovidas pela entidade, mas protagonistas destas, constituintes da corporeidade coletiva afrocarnavalesca. Nesse sentido, Acotirene destacou: “O Angola Janga era mais do que um bloco de Carnaval, mas em todas as ações onde a gente trabalhava junto, onde cada um fazia um pouco” (Acotirene, entrevista, 2023).

Contudo, isso mudou muito no pós-pandemia. O ciclo carnavalesco em que ocorreu a pesquisa, 2022-2023, foi acompanhado de muita frustração da minha parte ao não conseguir mais notar a coletividade do bloco sendo exercida de maneira mais ampla e dialógica. Nisso, presenciei um bloco mais enxuto em suas ações, concentrando a sua existência em torno apenas da construção do cortejo para o Carnaval, sem as ações multiplicadoras que o expandiam para além de um bloco de rua.

Diante do que já foi debatido e exposto, é possível dizer que a construção e a vivência da festa, por si só, já detém potencialidades emancipatórias enormes e significativas. De fato, a pesquisa revelou que isso acontece. Entretanto, não podemos perder de vista que tais potencialidades, como me esforcei por contextualizar, reside nas relações intersubjetivas, nas dialogias que se dão por linguagens múltiplas, na criatividade afrocarnavalesca que se ancora no fazer coletivo, nos afetos e sensibilidades que tecem a sociabilidade e as estéticas da entidade. Diante disso, digo que tudo isso também sofreu grandes extenuações, dando lugar às tensões e aos conflitos desgastantes.

Mas quais são os possíveis motivos promotores do esgarçamento do tecido relacional do Angola Janga? A meu ver, são alguns. Dentre estes, existem aqueles de ordens pessoais que não cabem a mim, pesquisador, tentar compreender e socializar nesta dissertação, na defesa do compromisso ético do fazer acadêmico no âmbito da ERER. Por outro lado, fatores

relacionados às atuais demandas e magnitudes do Carnaval de BH são pertinentes de serem minimamente debatidos, visto que afetam os processos culturais e educativos no bloco.

Como já contextualizado anteriormente nesta pesquisa, não é mais possível pensar o Carnaval de BH sem relacioná-lo à tendência à mercantilização e à estetização da festa (Falcão; Isayama, 2022). Nesse movimento, a produção e a manutenção de parte significativa dos blocos de rua, especialmente de um bloco afro com a magnitude do Angola Janga, tornaram-se cada vez mais caras e exigentes de articulações que extrapolam a boa vontade e o engajamento das pessoas integrantes somente. A escala da festa agora exige maiores diálogos com o poder público e com instâncias privadas, no intuito de garantir financiamentos que possibilitem a agremiação ganhar as ruas de modo seguro e com estrutura que atenda ao público que cada vez mais se conforma em multidões na casa de milhares de pessoas. Mas, além disso, o que também está posto na arena são os interesses da indústria cultural com atuação da economia criativa/economia cultural, que mira as produções simbólicas enquanto potenciais produtos de mercado.

Nesse cenário, o Angola Janga ser o único bloco afro a ocupar o centro da capital têm suas potencialidades, mas também muitos desafios. E um deles, em minha perspectiva, é a crescente exigência que recai sobre as lideranças da agremiação em atingirem os limites das suas competências frente às complexidades que se estruturam com a economia cultural e com a expansão do Carnaval. Em sua narrativa, Andala começou pontuando os desafios enquanto características marcantes em sua experiência com o bloco:

Assim eu tenho muitas experiências acumuladas com o Angola. Eu acho que a experiência, no final das contas, é sempre desafiadora para mim, assim. O que não era a minha ideia, a minha proposta para experiência assim. O que já diz como ela já nasceu confrontando e contradizendo o que eu esperava dela, né? Já nasceu desafiando o que eu esperava para mim. O que eu esperava do Angola Janga para mim (eu já contei várias vezes o que eu esperava para todos, para a sociedade, para povo negro de BH, para o Carnaval de Belo Horizonte...), mas o que eu esperava para mim é que se tornasse um espaço de apoio e de irmandade, né? E o Angola Janga se propôs a ser outras coisas na minha vida. Então eu acho que, no final das contas, eu resumiria como uma experiência desafiadora desde o primeiro momento até o final de cada Carnaval, ele tá sempre me desafiando assim. Quando chega março... Quando passa fevereiro, chega março, ele tá sempre lá me desafiando. Me perguntando se eu vou desistir ou se eu vou dar conta de mais um. E eu estou sempre aceitando o desafio de um modo geral, né? Até aqui eu estive sempre aceitando o desafio. O futuro é futuro, né? (Andala, entrevista, 2023)

Nesse ínterim, durante a observação participante, notei uma mudança de narrativa dos fundadores e de algumas pessoas produtoras sobre o cortejo de Carnaval. Se antes, no pós-pandemia, o cortejo era, sim, tido como algo cada vez mais desafiador, mas que nunca

suplantava o seu caráter de culminância, de celebração, de formatura de um trabalho conjunto, de alegria e de responsabilidade em entregar uma festa que contagiasse o público; agora, pós-pandemia, com o Carnaval de BH nos holofotes nacional e estadual, a narrativa que perpassou a folia flertou com o medo, com a insegurança, com a apreensão frente ao acúmulo de burocracia envolvida, que não poderia sair dos eixos, ou correria o risco da festa não acontecer como previsto. Com efeito, simultaneamente, notei o arranjo burocrático do Angola Janga se concentrando apenas em um núcleo restrito de pessoas que dominavam tais ofícios e impondo-se de modo rigidamente hierárquico sob o arranjo carnavalesco, dificultando os canais de comunicação que articulavam os dois arranjos e movimentavam o bloco internamente em seu cotidiano. A palavra e as decisões burocráticas se tornaram a ordem da vez, minando a criatividade afrocarnavalesca coletiva e as relações que a consubstanciavam.

Inserido nesse contexto, observei esforços, para mim explícitos, de algumas pessoas no âmbito do arranjo carnavalesco em manterem e cultivarem as comunicações e as relações criativas que diversificavam e pluriversalizavam o bloco. Muitos desses esforços foram aqui descritos e analisados nesta pesquisa. Por outro lado, era notório o quanto o cotidiano do bloco havia perdido suas possibilidades de trocas e construções conjuntas. Um exemplo disso foi a elaboração do tema do cortejo 2023, que aconteceu de maneira circunscrita aos fundadores, apartada da maior parte dos integrantes do bloco, sendo exposto já pronto numa apresentação de *slide* com cerca de duas semanas antes do desfile no Carnaval. Após isso, não houve nenhum momento de formação e dialogia com base no enredo que, sim, enlaçou pertinentes saberes, sentidos e estéticas para a população negra, pautados na história e cultura afro-brasileira e africana de modo situado na contemporaneidade, mas que perdeu potencialidade educativa ao não ser sistematizado de modo coletivo, com o engajamento de mais pessoas. Partes pequenas do complexo tema foram pulverizadas durante os ensaios, dentro das concepções do corpo de baile, da bateria, do grupo de cantores e dos artistas cênicos, com o protagonismo de algumas pessoas integrantes que, de diferentes modos, compreendiam o que estava sendo proposto. À vista disso, presenciar as queixas das pessoas integrantes diante da realidade cotidiana que emergia na agremiação, tornou-se algo muito rotineiro.

O contexto de obstrução de comunicações acabou delineando um convívio um tanto tenso dentro da entidade. Nisso, observei que as pessoas integrantes também foram desnutrindo seus ímpetos de questionar, reivindicar e disputar espaços de proposição no bloco junto à cúpula dirigente. Somado a isso, notei também uma atenuação dos fluxos de comunicação entre as pessoas integrantes entre si, talvez pela falta de demais espaços

formativos e relacionais, o que afetou a conexão interna do bloco no momento do cortejo em 2023. O atraso do trio elétrico, a meu ver, foi uma imprevisibilidade que escancarou ainda mais essas lacunas dentro do Angola Janga, pondo em relevo as fragilidades do coletivo, que se desestruturou na avenida ao não mais possuir o envolvimento de parte considerável dos integrantes. Isso, para Osenga, é um ponto crucial que afeta o sentido de bloco afro:

Eu acho as pessoas não terem acesso à realidade do conflito do Angola Janga, faz com que a gente reforce algumas superficialidades sobre as relações étnico-raciais no Brasil. Não entender o Angola Janga enquanto um espaço de disputa, sabe? Um espaço em que eu posso propor e que minha proposta pode ser negada pelo coletivo também. Enfim... Me fez repensar o sentido de estar nesse lugar. Eu estou aqui só para cantar? Acho que não. (...)

Porque toda essa confusão que é o Angola Janga, mas que também é uma complexidade, se expressou no cortejo deste ano assim. Então as pessoas estavam desconexas por quê? Porque não teve uma construção de espaços de formação, de debate. Os espaços que tiveram para isso foram pesados. (...) Então, assim... Quem faz o tema, inclusive? Foi tudo muito pesado. Esses espaços de formação foram muito pesados. E que não foram terceirizados para que outras pessoas pudessem construí-lo. (Osenga, entrevista, 2023)

Foi muito simbólico para mim quando, após o cortejo 2023, encontrei um integrante num outro bloco enquanto folião. Naquele ano, o desfile do Angola Janga foi o seu primeiro junto à agremiação. Ao ser perguntado por mim como foi tal experiência, rindo, ele me respondeu dizendo que tinha sido interessante, porém teve a impressão que o desfile parecia um edital de tão regulado, em que cada pessoa tinha o seu lugar muito bem delimitado. Quer dizer, digo eu agora, com ações predefinidas que cercearam outras possibilidades de articulação. A partir disso, ficou evidente para mim o quanto o bloco se enrijeceu pela predominância do domínio burocrático, mingando os elementos e os fluxos intersubjetivos que nutriam a dimensão afro e simbólica de sua atuação. No desfiar de sua narrativa, Dara também sinalizou sua percepção sobre esse cotidiano do bloco no biênio 2022-2023:

É... (reflexão). É difícil falar disso, porque a gente sabe o quanto que o conflito esse ano custou... Quando a gente se perde, quando a gente se perde do quilombo, quando a gente vira uma sociedade, volta a ser só uma sociedade assim... O que é que faz com que um Candomblé de Angola seja Candomblé de Angola? Um Candomblé de Ketu seja Candomblé de Ketu? Um quilombo seja um quilombo? Um Quilombo de Palmares seja Quilombo de Palmares? Que o Quilombo do Açude continue sendo o Quilombo do Açude? Que os Arturos continuem sendo os Arturos? São as práticas, é a história. O Angola Janga perde isso. O Angola Janga perde as suas práticas de Angola Janga. (...)

E isso é uma questão, por que... **Nesse ano, com esses conflitos, dessas coisas, o Angola Janga então deixa de ser quilombo. Ou seja, a gente para de usar todas as engrenagens, para de usar toda a nossa espiritualidade, toda coisa espiral que a gente é, que fazia o Angola funcionar, e centraliza as coisas. Quem é centralizador? É a branquitude, é a sociedade.** Então é assim que eu penso. O que

o Angola Janga precisa se repensar? Voltar a pensar de forma espiral e ampliar essa espiral. Essa espiral ao invés de ser um ou dois, ser maior, ser mais... Então vem desse lugar assim. (...)... Então, o repensar seria exatamente retomar a forma de quilombo, a forma enegrecida de pensar a sociedade. A gente perde isso. A gente perdeu isso no caminho assim... (Dara, entrevista, 2023 – grifo meu)

Para Acotirene, esse novo contexto do Angola Janga emergiu da perda da capacidade de (com)viver e criar com as diferenças, fazendo das cabaças que estavam perto de nós fontes inspiradoras para sua metáfora:

Porque a gente sempre tratou disso enquanto elemento que empurrava a gente: a diferença da forma de pensar, da forma de ser... Foi sempre o que guiou as pessoas daquele grupo, né? Respeitar, entender e ver a importância da diferença. E nem assim ela serviu para ser ponto de união para a gente, né? Porque eu acho que respeitar a diferença é entender que você consegue abrir essa cabaça aí e deixá-la intacta se você faz um buraco com a cegueta. Eu consigo abrir e deixar ela intacta, fazendo um buraco com a máquina de furar. Então assim, a gente vai abrir, sabe? A gente vai abrir cada um da sua maneira. Mas a cabaça vai estar intacta lá quando você precisar fazer seu agbê. E isso não foi o bastante, né? (Acotirene, entrevista, 2023)

Para Lueji, a questão perpassa, fundamentalmente, pela falta de gestão de poder dentro da agremiação:

Eu sou uma pessoa que discuto muito sobre a relação de pessoas pretas no poder. Porque eu acredito, falando enquanto diáspora, que, infelizmente, o povo preto não aprendeu a estar e nem a lidar com o poder. Então, às vezes, são pequenos poderes e como as pessoas conseguem se entender dentro desses pequenos poderes, que geram grandes problemas de comunicação. É... É o pequeno poder de reger um naipe que, de repente, se coloca num lugar de hierarquia verticalizada, quase como uma empresa de “Olha, você tem que me respeitar por conta do meu tempo de bloco!”, “Você tem que me respeitar por conta de qualquer coisa.” E, assim, eu entendo que o tempo é muito importante, principalmente quando a gente vem numa perspectiva mais africanizada. Ele é importante, mas não no lugar de mandatário. A gente não tem que estar nesse lugar. **Porque quando a gente ocupa o lugar de mandatário, não estamos ocupando o lugar dos nossos ancestrais. A gente está ocupando o lugar do nosso colonizador, sabe? Então, ainda que você tenha um poder, ali, de gestão, um poder de decisão, o coletivo se dá pelo coletivo.** Então, hoje eu percebo que é uma questão dentro do Angola e dentro de vários outros movimentos. Participei de outros movimentos, saí de outros movimentos por conta disso: a falta de gestão do poder. E é a falta de percepção... Não de percepção, mas eu acho que quando, infelizmente, o poder corrompe, às vezes a pessoa sobe em uma caixa de fósforo e ela esquece que para subir na caixa de fósforo, um monte de gente que empurrou. Então ela tá ali na caixa de fósforo, porque tem um monte de gente que tá dando aval para aquela caixa de fósforo existir. E aí a pessoa sobe na caixa de fósforo e ela quer olhar de cima todo mundo que não subiu na caixa de fósforo. Mas ela esquece que é quem está embaixo que chuta a caixa de fósforo. Então... acho que essas relações de micropoder são as mais complicadas. (Luedi, entrevista, 2023 – grifo meu)

Já Andala, enquanto cofundadora do bloco, relata um ponto importante: o quanto a demanda de articulações a colocam numa espécie de não-lugar relacional:

Então as coisas que dão certo no Angola Janga, são as coisas que todos fizemos. As coisas que dão errado são as coisas que a liderança fez, né? Então, assim... Aprender essa dinâmica, aprender a estar nos papéis diversos dessa dinâmica... Aprender a viver essa dinâmica na sociedade lá fora, quando você está falando com o governo, e o governo te trata como esse lado da dinâmica. E aí você vai falar com seus, e eles te tratam como esse lado da dinâmica, e você nunca está no par assim, né? (voz embargada e choro). São muitos aprendizados assim... (Andala, entrevista, 2023)

Acredito que, possivelmente, todos esses fatores possam estar presentes de maneira conjunta, influenciando-se mutuamente, na mais recente conjectura do Angola Janga, rondando um importante aspecto: a comunicação, as redes político-comunicativas já mencionadas. De modo mais preciso, o que observei foi a falta ou a ineficiência de comunicação. Desta constatação, desponta uma contradição que exponho em forma de indagação: como pode um bloco afro, que durante a sua trajetória (re)criou e socializou variadas linguagens comunicativas, no seu mais recente momento não mais conseguir estabelecer comunicações propositivas em seu âmago cotidiano? A falta de comunicação, em minha compreensão, é um dos principais impeditivos do movimento espiralar e político dos modos de pensar e praticar o bloco, que obstrui a capacidade de articulação da diversidade nas criações e decisões, que cerceia debates mais detidos sobre o gerenciamento do poder dentro da agremiação e que impõe uma distância e dicotomia absolutas entre pessoas integrantes e dirigentes.

A importância da comunicação no contexto dos grupos afrocarnavalescos de Salvador foi destacada por Silva, J. (2022, p.213), por exemplo, sublinhando como a dialogia é substancial para mobilização do trânsito e da participação das pessoas negras nas agremiações:

Não à toa os afoxés, os clubes negros, as batucadas, as escolas de samba e os blocos de índios, cada um ao seu tempo e à sua forma, foram dispendendo de experiências e experimentos culturais capazes de redefinir a estética musical e política da população afro-baiana. A maior prova dessa verdadeira comunicação dialógica pode ser encontrada no trânsito da população afrocarnavalesca baiana pelas formas culturais que historicamente se constituíam, destacadamente entre aqueles que se projetaram como compositores, músicos ou dirigentes de entidades afrocarnavalescas.

Tudo isso me faz pensar que, nesse cenário de aumento de investidas e assédios da indústria cultural sobre os blocos, em especial aqueles que mobilizam a festa através de fundamentos culturais complexos e engajamentos políticos caros à população negra, há de se aumentar a criticidade interna frente às criações culturais e as relações que as estruturam, para que a necessidade de profissionalização não seja sinônimo de desmantelamento coletivo, desmobilização da intencionalidade antirracista e soterramento da comunicação dialógica que

possibilita o desenvolvimento de ações conjuntas e emancipatórias. Pensando sobre o que o Angola Janga poderia se aprimorar para se fortalecer enquanto bloco afro, Osenga destaca:

Eu acho que para o Angola Janga se fortalecer, ele precisa ser mais democrático assim. Ter mais espaços de construção coletiva, eu acho. Então, tipo assim, não é só ter uma assembleia pré-cortejo e de pós-cortejo. Eu acho que precisa de mais diálogo. Então é uma reunião para definir o tema, em que todo mundo possa participar. É puxar uma reunião para o GT de comunicação. Quem quer somar no GT de comunicação? Enfim, eu acho que tem que ter espaços em que as pessoas possam se reunir assim. E que a presidência possa ser... Eu não vou falar troca de poder, não, sabe? Mas que a presidência possa ser mais aberta, mais flexível nesse sentido. Que possa ter uma perspectiva menos empresarial. Porque o Angola Janga hoje, eu acho que hoje atua como uma empresa que tem funcionários assim, que tem como perspectiva de entregar algum produto, né? Na prática, é isso. Na teoria, não. Eu acho que tem que ter mais espaços de coletividade, de conversa, sabe? E estar aberto ao erro. Que tenha relações de confiança nesse sentido, né? Acho que é isso. (Osenga, entrevista, 2023)

Diante disso, é mais que pertinente adubarmos as análises com o que Spinola, Guerreiro e Spinola (2004) apontam, sublinhando que o âmbito da economia cultural convida para uma interconexão de fenômenos, na medida em que correlaciona toda uma expressão comportamental (manifesta em vários níveis) com o mercado, como categoria moderadora entre a dimensão social e simbólica e a esfera econômica das sociedades. Com efeito, “refere-se a um vigoroso campo de produção, circulação e consumo de bens e serviços simbólicos, de natureza material e imaterial, genericamente denominados bens ou produtos culturais” (Spinola, Guerreiro; Spinola, 2004, p.60). Ou seja, é justamente o caráter simbólico da cultura, transformada em mercadoria, que permite a existência da economia cultural (Spinola, Guerreiro; Spinola, 2004). Daí eu pergunto: e os processos culturais emancipatórios, como ficam dentro dessa lógica?

Antes de discorrer sobre a pergunta acima, para adensar ainda mais o debate, acredito ser pertinente trazer a análise que Canuto (2016) elaborou a partir do Carnaval de BH, em diálogo com Walter Benjamin e Henri Lefebvre⁹⁶. Segundo o autor, para as vidas presentes nos grupos não reconhecidos pelo Estado e, portanto, sem direitos, que não estão à margem, mas fora de qualquer possibilidade, a festa também existe não para nomeá-los, “mas para permitir sua performatização em identidades múltiplas, contingentes e frágeis. Uma festa para, num gesto hospitaleiro radical, trazê-los à existência e criar novas formas comunitárias de resistência contra a anulação de sua própria vida como humana” (Canuto, 2016, p.489). Desse modo, o Carnaval é dispositivo que politiza a vida, o mundo e suas imagens no contexto da guerra.

⁹⁶ Walter Benjamin (1985) em *Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*; Henri Lefebvre (1976) em *The Survival of Capitalism*.

Considerando a guerra não como um evento excepcional, mas como uma palavra que caracteriza o embate pelas e nas ruas da cidade hoje, com suas políticas de eugenia e suas origens fascistas de limpeza da diferença, a politização das imagens festivas é uma direção para um projeto que pensa a si mesmo como democrático. Se for tomada a disputa pelo espaço entre a reprodução de relações de produção socioespaciais capitalistas, tal como é feito em Lefebvre (1976), e as novas e renovadas formas de produção da vida como uma guerra silenciosa ocorrendo na cidade, a festa se coloca como momento fulcral do embate. Se o comum é sempre estetizar a festa a partir da reprodução de imagens fáceis, produzidas e replicadas em contextos vários, quando usada como arma para mudança, ela politiza tudo, inclusive a vida. Fazendo um paralelo com Benjamin (1985, p. 195), pode-se dizer que se “[t]odos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Esse ponto é a guerra. A guerra, e somente a guerra, permite dar um objetivo aos grandes movimentos de massa, preservando as relações de produção existentes”. Entretanto, inversamente, usar as imagens da festa como instrumentos de transformação significa, em resposta ao facismo estetizador, politizar a vida (BENJAMIN, 1985, p. 196) (Canuto, 2016, p.489)

No contexto brasileiro, a fruição das diversidades que movimentam os múltiplos Carnavais de rua que festejam em vários territórios nesse país, é propagandeada pela mídia de modo estetizado ao ter seus elementos apresentados num discurso unificador e unificado. Desse modo, é imprescindível compreender o Carnaval enquanto arena do conflito, da guerra, em que está disposto numa relação agonística entre carnavalescos, os poderes público e privado e suas respectivas associações (Canuto, 2016). Reflete ainda o autor: “e o carnaval em Belo Horizonte é uma repetição desses embates, mas com idiossincrasias, sendo sintoma de um contexto no qual as ideias de ordem e homogeneização se impõem a uma diversidade plural e desejosa” (Canuto, 2016, p.490). Mais recentemente, então, o que vemos é o recrudescimento da disputa entre o intento da Prefeitura e do Governo do Estado de Minas Gerais em vender o Carnaval como produto célebre da mineiridade, com as políticas de controle e fomento da cultura operando na manutenção desta homogeneização que preserva a identidade nacionalista (Canuto, 2016), e a expressões carnavalescas que afirmam outras tantas identidades atreladas aos diversos territórios em Belo Horizonte e em Minas Gerais.

Destarte, considero que negociar com essas esferas econômicas prezando pelos modos educativos emancipatórios que nutrem a verve da criatividade afrocarnavalesca, requer, mais do que nunca, atentar-se para a atualização e criticidade constantes dos processos culturais inerentes ao cotidiano do bloco, para além dos produtos. Afinal, como vimos no capítulo anterior, é na circularidade processual que as práticas, saberes, afetos, relações, comunicações e criações são tramados de modo intersubjetivo, com potencial educativo, entre as pessoas negras. E mais: é na dinâmica processual própria do bloco que os elementos simbólicos, tão caros à atuação emancipatória do Angola Janga, ganhavam substância política enquanto ferramentas no jogo para a restituição da força vital, enquanto modos de trazer à tona formas

comunitárias de resistência contra a anulação das presenças negras em Belo Horizonte, e não meros enfeites mediatizados pelo modo capitalista de organizar e produzir.

Com isso, penso que concatenar apenas para o produto, como demanda a indústria cultural atravessada por posições estetizadoras, centralizando decisões em poucas pessoas que dominam o aparato burocrático, pode ser um agravante da perda dos elementos afros do bloco, ao suplantar as contribuições coletivas que politizam a vida por meio da festa. Por outro lado, o desinteresse de parte significativa de pessoas integrantes em disputar o bloco também o enfraquece, visto que a entidade se desnute em termos de atualização de perspectivas, práticas e saberes, assim como perde a diversidade impressa em seu corpo coletivo, tornando-se monológica. Na possível ânsia por entregar o cortejo enquanto produto cultural, dentro dos regimentos burocráticos e formais estabelecidos pelo Carnaval oficial, sem zelar pelas manutenções e reinvenções críticas dos agenciamentos comunitários frente essas recentes demandas, há o risco de se abrir mão dos processos criativos e políticos arraigados pela cotidiana sociabilidade do grupo. O que pode estar em curso, então, é a destituição da autonomia e da autenticidade presente nos saberes e nas práticas fundamentadas nas histórias e nas culturas afro-brasileiras e africanas.

Destituir tais saberes e práticas da criatividade afrocarnavalesca, é dismantelar as sociabilidades, os afetos, os intercâmbios e tramas intersubjetivas e as (re)criações que nutriam a verve cultural do bloco e de sua potencialidade educativa emancipatória. É esmaecer o sentido de quilombo construído pela participação coletiva. Desse modo, a autenticidade e a autonomia presentes no cotidiano minimizam suas forças, aproximando a agremiação a um modelo de um tipo de educação bancária, predominante em escolarizações formais, em que, segundo Tavares (2012), domestica e contém os oprimidos social e etnicamente através de um processo de adestramento linguístico, contribuindo para a reprodução das classes dominantes e brancas, na preservação de determinados tipos de comportamento, de atitudes, de pensamento e de linguagem.

A Escola configura-se, deste modo, em um dispositivo que faz parte do dispositivo de alinhamento dos corpos da sociedade a uma perspectiva de corpo produtivo. Isto é, ela enquadra-se como um equipamento que reproduz uma determinada visão de mundo, um universo de disposições que se tornam duráveis pela incansável reprodução realizada pelos hábitos corporais cotidianamente processados. (Tavares, 2012, p.24-25)

Se “é deste modo que se processa a exclusão dos saberes marginais do projeto pedagógico oficial” (Tavares, 2012, p.25), reflito que a possibilidade de atendimento da exigência de profissionalização nos moldes do projeto do Carnaval oficial, pela sua também

imposição de hábitos corporais processados pela lógica da indústria cultural, também pode operar na exclusão de saberes e práticas afro-brasileiras dos processos de construção da festa carnavalesca, se esta ocorrer sem dialogias coletivas críticas propositivas.

Sobre isso, Tavares (2012, p.25 – grifo do autor), comentando sobre a Escola, também me ajuda a pensar: “nesta exclusão de saberes, temos, de maneira concreta, um total distanciamento daquele que foi a principal arma dos negros para ativar uma resistência e empreender o registro de sua história e rebeldia: o seu **CORPO**.” A vista disso, analiso que a possibilidade de destituição do corpo negro do âmbito do bloco afro, é também a possibilidade de abrir mão da força motriz, viva, criativa, relacional e irradiadora do Carnaval, podendo transformar esse corpo em apenas um suporte, um manequim, que veste produtos culturais esvaziados da substância histórica, política, memorial e coletiva negra

Nesse cenário, Dara e Osenga trazem interessantes perspectivas de mudanças possíveis para o Angola Janga, que apontam para mais caminhos engajados contra o racismo:

A gente se desequilibrou emocionalmente, psicologicamente, energeticamente, espiritualmente. Em todos esses conceitos. Que é a parte espiral da coisa. Que é o semear, que é o fecundar. Então, se eu fosse repensar agora de forma prática, né? Tirando esse lúdico, eu traria mais pessoas para mais frentes do bloco. Entenderia quais são essas frentes do bloco. É... Entenderia que a gente precisa voltar a estudar o bloco. O que é que o bloco fazia? O bloco dava pré-ENEM, pô! **O bloco precisa voltar a estudar e se estudar, e trazer outras referências.** A gente se fechou. Outra coisa que a nossa cultura preta não permite: você não vai ficar num trenzinho fechado. Se você se fechar demais, aquilo ali vai ferver, aquilo ali vai menstruar, aquilo ali vai virar um terremoto, aquilo ali vai virar um tsunami, um vulcão... Aquilo ali vai se expandir de novo, porque a gente é isso. Se o nosso mundo nasce de África e se expande, é natural a nossa expansão. É natural que mais pessoas estejam em linhas de poder. (...) Essa expansão de mais poderes mesmo. (...) **É necessário que mais pessoas estejam dialogando com mais pessoas, em mais locais de poder.** E que essas pessoas conquistem esses lugares de poder e saibam que foi dado para elas. Não por mim, não pelo Katanga, não pela Andala, mas pela bateria, que é a maior potência, que é o maior poder, que é o coração do trem mesmo. Mesmo! É o que faz funcionar. Então é por aí. (Dara, entrevista, 2023 – grifos meus)

Eu acho que todo mundo ali, de alguma forma, está envolvido com Angola Janga, porque algum ponto em comum entre as pessoas negras existe. Só que o grau de comprometimento vem, na minha opinião, de você conhecer com o que você está comprometido. E de ter a oportunidade de sugerir, propor, desempenhar funções dentro desse ciclo. Então, eu acho que é... E não só no Angola Janga, tentando abstrair, né? Tanto no movimento social assim. Se você tá na base do movimento social, tá bom, você tá ali vivenciando, enfim, mas... Você só toma consciência, um *start*, assim, um comprometimento, quando você tem a oportunidade de disputar aquele movimento, né? De reivindicar, de propor, de saber o que está sendo apresentado e de ter voz para mudar o que está sendo apresentado, né? **Então acho que é isso que precisa ser melhorado: apresentar os compromissos para que as pessoas estejam cientes do que elas estão participando, saindo um pouco do reducionismo que é o Angola Janga hoje, eu acho.** Desde 2016, o bloco tem a mesma minibio e é apresentado da mesma forma em todos os espaços. **Acho que é trazendo a realidade assim para as pessoas, sabe? Não no sentido de dissuadi-las, mas de colocar o desafio ali para que as pessoas tomem parte desse**

desafio, sabe? As coisas não vão ser fáceis! Até para criar vínculos mais reais.
Eu acho que é isso. (Osenga, entrevista, 2023 – grifos meus)

Compreender essas nuances contrárias aos vieses emancipatórios, presentes na trajetória do bloco afro, é importante nesta pesquisa, pois além de apresentar uma dimensão social complexa e que se transforma no decorrer da história, também acredita que “seria ingênuo, no mínimo, afirmar a inexistência de pensamentos ou práticas autoritárias, liberais ou conservadoras entre os afoxés e os blocos afros” (Silva, J., 2022, p. 323). É evidente que, sendo políticas, elas se fazem presentes e tentam se constituir enquanto projeto, entretanto, o que se afirma aqui, juntamente com o que foi constatado por Silva, J. (2022, p. 323), “é a impossibilidade de essas práticas se tornarem dominantes no seio dos movimentos contra-hegemônicos sem que seja percebida a falsidade e a ineficácia dessas propostas em relação aos propósitos do projeto inicial.” Isso, em minha interpretação, fica explícito nas falas das pessoas entrevistadas.

Contudo, ainda que tal movimento possa vir a se estabelecer ao longo da história, certamente outras formações sociais representativas dos grupos oprimidos emergirão reafirmando, por meio da sua vitalidade cultural, novas denúncias e novos anúncios de realidade e transformação social possíveis. (Silva, J., 2022, p. 323-324)

Entretanto, é importante alargar o foco e trazer a compreensão que a mudança desse contexto mais recente não depende única e exclusivamente do Angola Janga. Afinal, o bloco está inserido e sendo convocado a mudar por um contexto mais abrangente, que envolve todo o Carnaval de BH e do estado de Minas Gerais. Spinola, Guerreiro e Spinola (2004) são enfáticos e rigorosos ao apontar que para se pensar as potencialidades econômicas da cultura, é necessário atentar-se para a sua dimensão mais complexa e não aprisioná-la nas regras da indústria cultural. Ora, aquilo que é entendido enquanto produtos culturais estão enraizados na vida cotidiana das pessoas, comunidades e povos. Eles são resultado de uma experiência carregada de sensibilidade, muitas vezes tramada na vida comunitária. Sendo assim, prosseguem dizendo:

Para que as culturas locais gerem desenvolvimento econômico, deve-se ter em vista não somente a diversidade de manifestações que um povo é capaz de criar, mas é também necessário alargar as políticas públicas e formar quadros para a gestão cultural. (Spinola; Guerreiro; Spinola, 2004, p. 61)

Diante disso, acredito que os apontamentos que os autores fizeram para o contexto da indústria cultural no Carnaval de Salvador, e como esta afeta os segmentos pobres e negros da cidade, também podem ser interessantes de serem contextualizados na folia de BH. Desse

modo, é fundamental pautarmos que um programa de fomento à economia cultural a partir do Carnaval belo-horizontino deverá assumir contornos multifacetados, compostos por projetos que atendam princípios como o respeito pela cultura do segmento estudado, jamais tentado impor modelos exógenos de organização empresarial quando na presença de comportamentos arraigados na comunidade; e o exercício da criatividade na construção de modelos inéditos e coerentes à realidade estudada, sem a preocupação usual em reproduzir cópias de modelos organizacionais ditados pela cultura anglo-saxônica (Spinola; Guerreiro; Spinola, 2004).

Ou seja, o que se apresenta, então, são mais agendas de luta para o bloco afro Angola Janga em conjunto com demais blocos de rua com fundamentos políticos emancipatórios e afirmativos das diversidades, se estes, de fato, continuarem a desejar a construção coletiva de processos constituintes de culturas carnavalescas comprometidas com as comunidades, sem abrirem mão da valorização financeira da cadeia produtiva e trabalhadora das artes e das culturas de BH. A guerra, então, está numa nova fase, que requer outras ferramentas, eficazes para as negociações e resistências contemporâneas.

4.5 “Tudo isso eu aprendi com o Angola Janga. Então, ampliar o olhar é a primeira coisa, e acessar outros lugares. Foi isso que eu aprendi.”

Os sentidos emancipatórios multiplicadores de ações

Esta é uma dissertação na área da EREER. Portanto, aposto que assim como é importante compreendermos os processos educativos que constroem corporeidades afrodiaspóricas afirmativas, valoradas e reconhecidas no âmbito das histórias e das culturas afro-brasileiras e africanas que foram (re)criadas pelo Angola Janga, também se faz pertinente conhecer, mesmo que minimamente, as reverberações dessas aprendizagens para além do bloco e do Carnaval. Como essas corporeidades reinventam/transformam outros mundos por meio de outras atuações, práticas e saberes a partir do que foi vivenciado dentro da entidade afrocarnavalesca em questão?

A começar pela trajetória do pesquisador que fala através desta escrita, posso dizer que o Angola Janga e o Carnaval de BH me deslocaram em duas principais instâncias. A primeira no que toca à inserção e ao pertencimento à coletividade negra. Antes de adentrar o bloco, eu já estava em processos de transformações subjetivas e estéticas, de afirmação da minha identidade enquanto homem-cis-gay-negro, com buscas ativas por literaturas e demais materiais, acadêmicos e/ou artísticos, que se fundamentavam na temática étnico-racial e suas interseccionalidades, juntamente com o acompanhamento psicoterapêutico, em compreensões

críticas das minhas vivências. Contudo, tudo isso ainda se dava de maneira muito solitária, sem muitos compartilhamentos e aprendizagens coletivas de corpo presente e orgânico. Integrar o bloco para mim, portanto, foi a porta de entrada para a convivência festivo-política com demais pessoas negras, oportunizando a minha prática de modo conjuntamente engajada, em devires não somente subjetivos, mas intersubjetivos; em aprendizagens não somente teóricas e restritas ao meu viver, mas encarnadas na experiência comunitária. Essa toada, então, leva-me à segunda principal instância de transformação: a atuação acadêmica.

A minha circularidade por algumas áreas de estudos das Ciências Biológicas durante a graduação e a realização de um primeiro mestrado no campo da Biologia Celular me oportunizaram aprender muitas coisas. Aprendizagens que, inclusive, fizeram-me perceber que o modo de entendimento de vida predominante nas disciplinas clássicas da Biologia não coaduna com o que eu havia aprendido nas minhas experiências com o mundo, desde a infância. Adentrei a faculdade na expectativa de encontrar um curso de formação em Biologia onde o prefixo “bio” fosse exercido em seu sentido mais vivo, vital e relacional possível, mas o que eu encontrei foi um modo de pensamento fragmentado e enrijecido, que suplantou a organicidade do “bio” pela imposição da artificialidade do “tecno”, encapsulando a vida aos asteriscos estatísticos. Deparei-me com aquilo que Edgar Morin (2001) já apontou ao dizer que a fragmentação das Ciências Biológicas anula a noção de vida. Mestre Nego Bispo (2018, online) também já cantou essa pedra: “até a biologia está se tornando sintética. Logo vocês vão comer bife sem precisar de boi...”

Foi então que a coletividade negra, assim como um cortejo de Carnaval, atravessou-me, deslocando meu corpo de um contexto de anulação de vida para outro, onde a vida se perfaz em positivamente, tramada com a cultura e com a arte, polinizando múltiplos sentidos políticos. Dentro do Angola Janga, o convívio com demais pessoas negras pesquisadoras e/ou que produziam conhecimento e saberes no âmbito das artes, ajudou-me a reestruturar concepções sobre o fazer acadêmico e científico, revitalizando meu interesse pela carreira acadêmica, que eu já estava prestes a abandonar. Essas pessoas, através das suas atuações, juntamente com os saberes afro-brasileiros e indígenas que comecei a estudar, apresentaram-me horizontes em que a concepção de vida poderia ser outra. Outridade essa que eu teria que reencontrar e incorporar, mas que, naquele momento, já era o suficiente enquanto possibilidade. É nessa construção que chego a esta pesquisa, na busca de modos de produção de saberes/conhecimentos que não prescindem do corpo, entendendo as culturas negras enquanto promotoras de força vital, mobilizadoras de criatividades que reinventam vida em meio à escassez imposta pela lógica colonial.

Interessante como, nas entrevistas, reparei que essa influência de transformação de atuações não se restringiu apenas a mim. Osenga, por exemplo, enquanto outra pessoa negra acadêmica, também teve suas transformações de perspectivas e ações adubadas pela convivência no Angola Janga:

É... Eu acho que eu comecei a me interessar, por exemplo, a pesquisar as relações étnico-raciais não só por meio do Angola Janga, porque eu estaria reduzindo também toda a minha experiência enquanto pessoa negra, mas isso foi fortalecido pelo Angola Janga, sabe? Essa vontade, esse desejo de me aprofundar nas nossas contribuições. Como sou uma pessoa que quer estar dentro da academia e quer ocupar o espaço da academia, e que quer ser professor, né? Enfim... Isso me deslocou também. Desloca o meu olhar pra perceber o que é educação, que educação, que Direito, enfim... Me fez ter uma experiência na universidade completamente diferente, com outra lente. Especialmente no Direito. Eu era meio que o “Patinho Feio” lá assim, sabe? Por mais que a gente tenha, sei lá... Eu pesquisei direito penal e encarceramento. Por mais que tenham vários trabalhos sobre isso, eu não tinha pares ali para discutir essa relação. Porque as pessoas não... Era um ensino dogmático. Estava ali reproduzindo uma norma. Não tinha uma reflexão sobre raça e racismo e tal. Então acho que o Angola Janga foi esse espaço que fortaleceu em mim essa percepção. É... Me fortaleceu também enquanto uma pessoa preta. Eu acho que eu já tinha me reconhecido enquanto uma pessoa negra e tal, só que no Angola isso ficou mais evidente. Então, isso impactou bastante. E... Impacta a minha pesquisa, sabe? Tipo, hoje eu quero pesquisar isso, por exemplo, né? Acho que isso. (...)

Pensar nessa complexidade de realidade foi o Angola Janga que me trouxe assim. Pensar nas dificuldades que... Eu não tô falando de todo mundo, porque também aprendi a não generalizar no Angola Janga... Que algumas pessoas pretas têm, gente! Porque não tiveram condições específicas, não estão num lugar específico, enfim. Tudo isso eu aprendi com o Angola Janga. Então, ampliar o olhar é a primeira coisa, e acessar outros lugares. Foi isso que eu aprendi. (Osenga, entrevista, 2023)

Nesse sentido, Lueji não fica de fora e também comenta sobre sua transição de carreira com a participação das vivências no interior da entidade afrocarnavalesca:

Quando eu entrei no Angola, eu fazia faculdade de Química Industrial. Na época eu já tinha vontade de sair, mas não sabia o que é que eu ia fazer. Eu não sabia o que é que eu gostava de fazer, apesar de sempre ter certeza sobre o gostar, entre várias aspas, do cuidar do outro. Eu sempre gostei de dar devolutiva, né? Dar devolutiva para quem entrega. E o que é essa entrega? Qualquer entrega. Na vida eu sempre gostei muito de devolutivas. E aí com o Angola, essa ideia de conseguir dar uma devolutiva para o seu próprio povo é muito regozijante, né? Nossa, foi assim... A experiência de poder trabalhar e de gerar um resultado que gerava tanto fervor entre pessoas que eu gostava, foi me acendendo uma paixão que virou hobby e de hobby foi para a profissão. (...)

Em 2018 eu começo a minha transição de carreira. Começo pensando em políticas públicas, entendendo como o poder público poderia conseguir gerar os resultados que o Angola gerava. Por que... O que eu pensava: se o Angola, pequeno como era, gerava tanto os resultados, ainda que esses resultados fossem subjetivos. A gente tem, obviamente, resultados que são físicos. Então a gente tem resultados de visibilidade para artistas. A gente tem resultados em relação à segurança alimentar... Mas eu via alguns resultados como, por exemplo, discussões sobre acesso a anticoncepcional que eram feitas, e essas discussões surgiam numa mesa de bar. E por que essas discussões não estavam sendo fomentadas pelo Estado? Então a ideia

de ir para uma faculdade especializada em políticas públicas – e eu fui para a UEMG fazer Processos Gerenciais -, foi nessa ideia de conseguir escrever projetos públicos que conseguissem abarcar os mesmos resultados. (...) Mas eu percebi que fora do poder público enquanto agente cultural eu poderia conseguir entregar mais. Então eu peguei tudo aquilo que eu tinha de conhecimento de poder público, do que é que o poder público pensa e como o poder público pensa, para poder entregar isso para o Angola, para que o Angola conseguisse capilarizar alguns resultados. E...Profissionalmente, é basicamente isso. (...) Quem me moldou profissionalmente foi o Angola Janga e o Movimento Negro. Eu não saberia de nada do que eu faço sem o Angola Janga. Nada! (Lueji, entrevista, 2023)

Acotirene, por sua vez, destaca o seu trabalho artesanal com couro, o que conforma a sua marca independente e o desejo de socializar seus conhecimentos, também demarcando as aprendizagens com a agremiação:

A minha nova atuação é a DuCarmo, né? É dar vida à DuCarmo. Hoje mesmo foi um dia que eu parei para pensar, porque acaba que sou eu e eu para tudo. Mas todo dia paro e me pergunto assim: não é isso que eu quero, não é nesse ritmo que eu quero. E aí eu lembro do Angola que saiu disparado grande, crescendo, correndo, virou um meninão de pressa, sabe? Com a cabecinha pequena, assim... Sem estar pronto para ir para o colégio, ele pulou o primário, sabe? E aí eu falo: gente, é devagar, eu não quero isso assim afobado, porque eu gosto das miudezas desse processo de crescer. Eu gosto das miudezas desse processo de crescer na DuCarmo, sabe? De fazer minhas entregas, de cumprir meus prazos... Então não precisa ser depressa, não precisa ser com pressa. Porque, inclusive, se não perde a essência do que eu acredito enquanto um trabalho artesanal, enquanto um trabalho... Então eu penso assim, que não posso ser afoita. (...) Porque eu quero fazer uma formação para ter mulheres 50+ numa cooperativa, trabalhando com couro, né? (...)

Eu acho que a minha coragem para querer viver essa cooperativa tem a ver com o bloco, com a minha vontade de achar que eu dou conta. Porque é um processo de outras pessoas, né? É um processo de mulheres 50+. Mulheres que por algum motivo estão aí num limbo de “o que eu faço? O que eu vou fazer? Não posso! Eu tenho que estar em casa, tenho que cuidar dos meninos, eu tenho que cuidar da minha avó, da minha mãe...” Não sei. E eu acho que a minha experiência no bloco de dar conta de muitos olhares, e de olhar para diversos lugares completamente diferentes, eu acho que isso me diz que eu dou conta de fazer essa cooperativa, entendeu? (Acotirene, entrevista, 2023)

Andala comentou como a experiência de ser a cofundadora do bloco a promoveu a uma expertise em produção cultural no âmbito do Carnaval de BH:

Aprendi muita coisa de organização, de produção de eventos, de produção de bloco, né? Na época, ninguém sabia fazer bloco, não tinha ninguém ensinando. Hoje tem curso (risos). Mas na época não tinha, né? A gente fazia um bloco na tora e era assim que a gente fazia mesmo. Não tinha ninguém explicando como fazer, não tinha um manual, não tinha nada. É... não tinha certo ou errado, e a gente foi descobrindo com o tempo o que funcionava e o que não funcionava. Mas hoje eu sei que eu posso dizer que eu sei fazer um bloco, eu sei que eu posso dizer que eu consigo fazer um bloco de sucesso, inclusive... Que eu consigo fazer um bloco grande, se eu quiser; como eu consigo fazer um bloco pequeno, se eu quiser assim. No sentido de um bloquinho de bairro, um bloquinho pequeno no sentido de tamanho, não no sentido de valor. Digo pequeno no sentido de quantidade de pessoas seguindo assim. Consigo fazer um bloco de diversas categorias. Eu sei o que

é que chama pessoas para um bloco, o que é que não chama pessoas para um bloco. É... Essas coisas todas eu aprendi no Angola Janga, fazendo com o Angola Janga. (Andala, entrevista, 2023)

Dara, sem jamais se afastar da força da música, anuncia a “Colmeia Percussiva” durante sua narrativa, muito instigada pelos recentes abalos relacionais que ocorreram na sociabilidade do Angola Janga:

É... então o Angola Janga me ajuda a construir... É uma escola para construir essa regente que vai estar em outros blocos, neste lugar de me dar oportunidade de pegar o meu conhecimento e transformar isso em aula, em estudo, etcetera. E é tão potente isso, que eu que sempre tive medo de dar aula, esses 7 anos ensinando no Angola Janga... Mesmo antes de ser regente, eu já trocava as minhas experiências, porque eu já sabia tocar dentro do bloco. Só hoje... Que é uma provocação desse tumulto, que dá esse ano. Esse tumulto desse ano, esse conflito todo, me bota no lugar de “E aí? E o pra você?” E disso vai nascer um projeto imenso, que é a minha escola de música. É a minha escola de percussão, na verdade, que se chama Colmeia Percussiva⁹⁷... Que é um sonho muito antigo, que é de ensinar arte através da música. Então, tudo o que um artista da música, da percussão, precisa conhecer, vai ter na minha escola. Então a gente é uma escola de artes livres, obviamente, com um ganho na percussão. O nome, hoje, é Colmeia Percussiva, mas o meu sonho é que ela vire... Que eu cresça o suficiente essa escola, para ela virar A Colmeia, e só. Para sair só do nicho da percussão e virar uma escola artística. (Dara, entrevista, 2023)

Ao tomar contato com esses relatos, sem demora, um ponto em comum ressalta às minhas compreensões: o processo de reeducação pelo qual todas as pessoas passaram ao conhecerem o Movimento Negro. Um processo que se intersecciona, formando uma trama marcada por diferentes lugares, trajetórias e formas de interação política, cultural, artística, acadêmica, educativa e carnavalesca. Ao sermos reeducadas por esse movimento social, eu juntamente com as pessoas integrantes entrevistadas, fomos inseridas em ou potencializamos nossos engajamentos políticos na luta em combate ao racismo, capilarizando ações e saberes em diferentes contextos de atuação para além do Angola Janga, mas que se fortalece junto com o bloco.

Falamos, portanto, de saberes ancestrais adensados, acumulados, ressignificados ao longo dos séculos por negras e negros em movimento e pelo Movimento Negro que contribuem para que façamos a necessária ruptura epistemológica e política não só no campo acadêmico, mas na vida cotidiana, na cultura, na educação, nas mídias e na política. Esse processo tem a potência de educar e reeducar negros e não negros

⁹⁷ Faço gosto de dizer que enquanto escrevo esta dissertação, a Colmeia Percussiva abriu inscrições para a sua primeira turma! Tomando contato com a chamada, tive maiores detalhes da abordagem educativa proposta pela escola. A primeira turma terá contato com conhecimentos e saberes percussivos, pautados na afirmação ancestral negro-africana dos ritmos, que tomaram demais profusões nos terreiros das religiosidades de matrizes africanas no Brasil e ganharam as festas populares. Ou seja, a meu ver, Dara continuará a mobilizar o fundamento africano e afrodiaspórico dos ritmos na Colméia Percussiva.

na luta contra o racismo, pela igualdade racial e pelos direitos humanos emancipatórios. (Gomes, 2022, p.35)

Falamos também de rupturas da educação no campo das artes, da produção cultural, de processos gerenciais e do próprio contexto geral do Carnaval de BH. À vista disso, acredito que no âmbito do bloco afro, o conjunto de vivências que compunham as ações coletivas formaram modos de interpretação e de transformação sociocultural que recolocam os agentes sociais no foco de compreensão dos processos educativos que intervêm no mundo. São processos de formação que se desenvolvem no veio dos próprios atos de transformações, desde as corporeidades negras em movimento emancipatório.

No processo de fazer-se e refazer-se, acabam por criar a história, transformando-se em seres de inserção no mundo e não da apática adaptação ao mundo, terminando por ter no sonho também um motor da história (Freire, 2023). “Não há mudança sem sonho, como não há sonho sem esperança” (Freire, 2023, p.128). O entendimento de história, portanto, não se imobiliza. Pelo contrário, continua. É assim que eu interpreto que as educações e aprendizagens ocorridas no âmbito do Angola Janga se desdobram e ainda desdobrarão em tantas outras instâncias, sabenças e práticas emancipatórias, com a capacidade de reinventar as experiências vividas no bloco em outros espaços e tempos, tanto no Carnaval quanto para além da folia. Apenas com os relatos colhidos para essa pesquisa, percebo que com a participação no bloco afro, inserções na universidade, na gestão pública, no Carnaval, na educação artística e cultural e na formação de cooperativa já se dão na prática ou em sonho em vieses criativos, “o que acontece é que a luta é uma categoria histórica” (Freire, 2023, p.129). E como expressão de luta, o Angola Janga já talhou suas grafias em muitas histórias: nas individuais, nas coletivas e nas da cidade de BH com o seu Carnaval.

Essa multiplicação de sonhos, práticas e outras ações destaca a importância da Educação Popular Negra na trajetória das pessoas que são enredadas por esse processo. Silva, N. (2022, p.90) enfatiza como a noção de Educação Popular Negra é resultante de uma praxiologia, “em que o pensar se origina na prática e a ela retorna”. Portanto, isso contribui para entendermos como os agenciamentos políticos, culturais, sociais e educativos são realizados pela população negra, e qual o impacto desses no despertar e na manutenção da luta em combate ao racismo e às demais desigualdades estruturais e estruturantes da sociedade. Ou seja, essa perspectiva joga luz no protagonismo das pessoas negras no movimento de planejar e agir para a transformação social, em dinâmicas democráticas e integralizantes das existências.

E tudo isso que eu sei hoje, e tudo isso que eu posso dizer hoje, foi me provocado a partir do Angola Janga. Então é o que eu digo: o Angola Janga não me transformou na pessoa que eu sou, mas foi ponte, foi chão, foi piso, foi meu baobá, foi minha sombra, meu refresco para esses estudos. (Dara, entrevista, 2023)

Em suma, se o Carnaval do bloco afro se fez através de (re)invenções criativas de legados históricos e culturais das populações afro-brasileiras e africanas, é verdade também que ele se configurou enquanto uma matriz germinante de produção-recriação-reprodução de demais práticas afrodiaspóricas e populares na arena temporal do presente onde arquitetou futuros possíveis. Começo-meio-começos.

A carnavalização dos corpos como caminho para a radicalização da vida

Considerações finais e aberturas de novos caminhos



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.

Gil Amâncio⁹⁸

Assim como todo Carnaval chega ao fim, esta dissertação também chega ao final do seu cortejo lírico acadêmico. Confesso que estou um tanto sem fôlego. Foram intensos os movimentos entre os negros tambores, saberes e corporeidades, não é mesmo? Por isso, começo essas considerações finais como quem chega ao final de um percurso de bloco de rua: cansado, mas com a leveza de quem se permitiu fluir e deixar ser afetado pelas imprevisibilidades e encantos do caminho; marcado pelas aprendizagens do processo árduo mas transformador que é realizar uma pesquisa sem abdicar do corpo, sem abrir mão da minha humanidade política, crítica e criativa.

Entrego feliz esta dissertação ao mundo, com a sensível consciência de que os sentidos que investiram minha prática enquanto biólogo foram radicalmente transformados no ato de pesquisar desde o *corpo* no campo da Educação. Caindo no furdunço de modo onto-epistemologicamente implicado, a Biologia voltou a ter vida! Com isso, avalio que a minha atuação enquanto educador e pesquisador nos campos das Ciências Humanas e da Educação se expande, pois, pensando junto com Humberto Maturana e Ximena Yáñez (2009), compreendo que, como seres vivos, a vida nos acontece continuamente, fazendo-se e refazendo-se nela mesma, num processo de autopoiese no âmbito relacional que (com)vivemos. Como seres humanos, o fazer do nosso viver ocorre através das linguagens, conversações, afetos e afetações; ou seja, no âmbito da cultura. Nisso, a corporeidade é o campo onde se entrecruzam os distintos mundos que (com)vivemos, numa dinâmica impulsionada pelos sentires e ações. Partindo dessa perspectiva, compreendo que o percurso de investigações desde o corpo nesta dissertação se deu em aprendizagens que necessariamente acontecem na assunção da nossa existência biológico-cultural. Portanto, no ser-sendo, me afirmo a partir de agora um *pesquisador biocultural*.

⁹⁸ SOUZA, F. Gil Amâncio: um artista na trilha dos saberes afrodiaspóricos. **BDMG Cultural**, Belo Horizonte, 06 mai 2021. Disponível em: [Gil Amâncio: um artista na trilha dos saberes afrodiaspóricos - BDMG Cultural](#). Acesso em: 20 mai. 2023.

Além disso, no contexto aqui pesquisado, as diversidades dos corpos negros, em conjunto, conformaram um corpo coletivo, na figura de um bloco afro. Ou seja, construíram uma corporeidade marcada por diferentes gerações, expertises, sexualidades, gêneros, lugares e atuações que, de modo interativo, intersubjetivo, no relacionamento das singularidades, teceram a agremiação enquanto um baluarte de signos, de poéticas, de estéticas, de cultura, que significaram os corpos na gestação e na vivência da festa atrelada ao território belo-horizontino. Festa enquanto arquivo de memórias ancestrais, coletivas, que alvorou como arma de luta pela afirmação viva e vital das negras presenças no Brasil, de modo geral, e em Minas Gerais, em específico.

Valendo-se explicitamente do dinamismo da produção cultural afro-brasileira, as ações desenvolvidas no percurso histórico do Angola Janga politizaram a cultura em processos que ampliaram as potencialidades do bloco para além do Carnaval e fizeram emergir saberes e valores que passaram a compor a atuação acadêmica, educativa, política, afetiva e artística das pessoas negras integrantes em outros espaços. Diante disso, compreendo que, nesse contexto, o fenômeno festivo toma maior relevância frente aos olhares atentos às práticas educativas emancipatórias. Afinal, a expressão de Educação Popular Negra detalhada nesta pesquisa não acontecia como um momento a priori ou a posteriori à folia. Por outro lado, é o fenômeno mesmo da festa, com o cotidiano dos ensaios e a culminância do cortejo, que instaurou a própria expressão educativa popular negra ao se perfazer de modo circular e simultâneo de produção, revisão e socialização de conhecimentos, ligado indissociavelmente ao processo organizativo do bloco, constituinte e constituído pelas corporeidades negras em relações intersubjetivas, nos momentos de concepção, artesanania e (com)vivência no Carnaval.

Nesse âmbito, a cultura afro-brasileira (re)criada no Angola Janga, através das muitas linguagens artísticas, poéticas e festivas, acontecia enquanto prática social e política de sentido de constituição do próprio cotidiano. Nisso, a educação residia nas próprias experiências poéticas e poéticas cotidianas que alimentavam os planos de imanência em processos coletivos e de implicação, na afirmação e no reconhecimento das criatividades negras em BH. O processo de produção de liberdade, assim, acontecia como uma experiência corporal, nos atos de pensar e produzir a liberdade como relações poéticas, entendendo essa poética enquanto política de encantamento. Explicitando de outro modo: a expressão educativa plasmada no Carnaval do bloco afro detinha a capacidade de construir imaginários políticos enquanto uma prática de observação, apreensão e tradução dos saberes ancestrais africanos e afro-brasileiros, não como repetição mimética, mas como uma forma de atualizá-los. Ou seja, a festa convocava à criação e à reconstrução de mundos.

Nessa toada, as muitas linguagens artísticas produziram a carnavalização do mundo ao criar e/ou ocupar frestas de possibilidades de vivências emancipatórias para as pessoas negras, tensionadas por um espaço urbano e político colonial, através do movimento ativo das corporeidades negras carnavalizantes. Ou seja, corporeidades revestidas, investidas e mobilizadas pelos saberes e pelas práticas das culturas afro-brasileiras traduzidas nas expressões foliãs, abarcando suas experiências totalizantes e interseccionais. Entendo que isso remete à epígrafe acima, já que essas corporeidades negras não somente foram talhadas e reinventadas na e pela festa, mas, também, expandiram-se, talhando si mesmas em outras possibilidades de (com)viver, revelando outras histórias e outros imaginários para si mesmas e para a cidade de BH.

A estética tecida pelas relações socioafetivas, a regência que instigava a aprendizagem do ritmo em sintonia com as subjetividades pela via da mitopoesia, as danças e vozes que constituíam espaços efêmeros e sonoros de emancipação, as grafias que tracejavam saberes afro-brasileiros e africanos nas negras faces, a imprevisibilidade da rua que conforma a arena do jogo pela restituição da força vital etc., atuavam como forças significantes e desembocaram numa constelação de significados lúdicos, em que a vontade política e o prazer se entrelaçaram na realização da festividade (Tavares, 2012). Tudo isso, em conjunto com os vários GTs que existiram na trajetória do Angola Janga, era o que constituía a sua verve educativa. Nesse sentido, compreendo a educação como o máximo elemento afro do bloco, entendido como um feixe de táticas inventivas, construtoras, mantenedoras e revitalizantes de identidades comunitárias, que operava na constante reconstituição dos seres, dos saberes, dos fazeres e dos afetos em oposição às precarizações das vidas e das subjetividades produzidas violentamente pelo racismo brasileiro.

Ao (com)viver no rico cotidiano do Angola Janga, com as afetações ocasionadas pelas produções afrocarnavalescas mobilizadas pela agremiação, algo de muito especial fica marcado em mim e nas minhas compreensões: o afeto também impulsiona a criatividade cultural, política e educativa das pessoas negras. Estou falando, portanto, de afetos emancipatórios (Gomes, 2022), que nos desloca de uma compreensão rasa e muito comum na forma de interpretar o afeto como algo irracional para uma percepção que se insere no campo da política, do humano desmesurado.

E o que é o humano desmesurado? É uma compreensão do humano que não cabe na medida ocidental na qual fomos socialmente formados. Significa resgatar a humanidade para as pessoas negras e para as mulheres, pois o racismo e o machismo nos desumanizam. Não creio que possamos abdicar da ideia de humanidade. Isso nos colocaria, inclusive, em desvantagem nos diálogos internacionais e nacionais

das políticas dos direitos humanos, as quais precisam ser transversalizadas pelas políticas de igualdade racial, de gênero e de diversidade sexual. Significa ressignificar a ideia de humanidade e de humano a partir de outras referências não ocidentais, não urbanas, não cristãs, implodindo a linha divisória que as relações de poder construíram para classificar quem é humano e não humano. Resgatar o humano não somente naquilo que temos de aparentemente comum, mas principalmente, nas diferenças, singularidades, complexidades, diversidade e potencialidades das quais todas, todos e todes participamos. Esse é o desafio. (Gomes, 2022, p.55)

Sendo assim, considero que os afetos mobilizados no Angola Janga teceram saberes em conjunto, deram a liga para a manutenção do elemento afro, com a capacidade de reumanizar desmesuradamente a política na feição da carnavalização do mundo enquanto ferramenta de reposicionamento social das pessoas negras e de construção de corporeidades negras positivadas, valoradas e reconhecidas nas histórias e culturas africanas e afro-brasileiras. De modo mais complexo, tal capacidade abarcou a presença negra em BH não como um bloco monolítico e raso de pessoas, mas como uma miríade de existências marcadas pelo encontro de diferentes vias identitárias em relação. Afetos que nutriram, portanto, capacidades criativas de educações emancipatórias, de sentidos e de novas comunicações valiosíssimas para a vitalidade dos estudos sobre Educação Popular, em especial no que se refere à Educação Popular Negra, e acerca das dinâmicas contemporâneas do Movimento Negro Educador.

Partindo desse entendimento, avalio que o cotidiano do Angola Janga, teorizado nessa dissertação, inaugura uma arena dialógica onde a Educação Popular Negra confere ainda mais substância para as compreensões e sistematizações das práticas educativas empreendidas pelo Movimento Negro Educador. Nesse veio, a agência histórica desse movimento social sublinha a atuação política e cultural das pessoas e coletivos negros no âmbito da Educação Popular. Essa imbricação, do meu ponto de vista, confere maior relevância às lutas pela educação enquanto direito social e humano, ao exigir dos estudos e das pesquisas verdadeiramente implicadas com essa agenda, a ampliação dos referenciais epistemológicos formativos, assim como das linguagens mobilizadas, no entendimento de que a radicalidade da implementação da Lei nº 10.639/03 (atualizada pela Lei nº 11.645/08) também reside nas perspectivas de investigações desde as corporeidades e experiências negras, na assunção dos seus fundamentos éticos, estéticos, políticos, culturais, socioafetivos e educacionais. Mais especificamente, no contexto desta dissertação, ancora-se na assunção de que as festas afro-brasileiras são alguns dos mais belos e potentes registros vivos do refinado, complexo e extraordinário empreendimento da população negra se reconstruir no Brasil, apesar do Brasil, afirmando a retomada de jeitos brincantes e festivos de aprender, com seus valores e sentidos,

na recusa do esquecimento de que somos seres que vivem em comunidade e que produzem mundos ao viver e coexistir.

Indo um pouco mais além, Neto (2011) nos apresenta um debate sistemático sobre como a categoria experiência suscita vigor teórico e ações práticas no campo da Educação Popular, pondo em diálogo distintos movimentos intelectuais e expondo uma nova síntese para além das visões empiristas e idealistas dominantes. Segundo o autor, a Educação Popular deve refletir sobre “‘experiências’ estimuladoras de novas políticas para as transformações sociais, intrínsecas a uma ética orientada por anseios humanos de liberdade, justiça e igualdade, sem esquecer, jamais, da felicidade” (Neto, 2011, p.47). A partir disso, compreendo que as experiências negras presentes nas complexidades que compunham o Angola Janga, enquanto expressão do Movimento Negro, apresentavam-se não somente como estimuladoras de novas políticas e transformações no campo educacional crítico em interface com a cultura, mas, principalmente, como aquelas que afirmavam a necessidade imperiosa da transformação dos corpos na luta por emancipação, sem abrir mão da alegria e da beleza.

Chegou o momento de propormos a beleza como valor e como elemento de qualificação dos movimentos sociais emancipatórios em nossas produções acadêmicas, pois o fervilhar das culturas populares negras no Brasil nos ensinam isso! Beleza entendida não como objeto alheio ao nosso viver, posta numa redoma de vidro para ser escalpelada por observações hiper-rationais. Nem mesmo como autorreflexo individualista, motivo de contemplação narcísica. A beleza compreendida aqui é aquela que emerge a partir da construção de mundos, interessada no fortalecimento do viver, e viver bem. Uma beleza que não permite acomodações, pois nos exige constantemente a reinvenção. É uma exigência que convoca incessantemente para o aprimoramento das nossas táticas de inclusão, nossa produção de sentido, de beleza, de satisfação material, política, educacional, ética e estética. Beleza enquanto produção de presença comunitária.

A meu ver, compreendo que essa produção da presença negra, por meio da dicção festivo-política desde as corporeidades, deu-se como cumprimento de uma das tarefas da educação democrática e popular analisada por Freire (2023), em que a construção do discurso crítico sobre o mundo, neste caso sobre o mundo experienciado pelas pessoas negras, é uma forma de refazê-lo. Nesse sentido, avalio o cotidiano de produção e de (com)vivência na atmosfera afrocarnavalesca como caminho que possibilita às pessoas negras desenvolverem suas próprias linguagens, que emergindo da e voltando-se para suas realidades, perfilam conjecturas, os desenhos, os imaginários, as antecipações de um mundo novo (Freire, 2023).

“Está aqui uma das questões centrais da educação popular - a da linguagem como caminho de invenção da cidadania” (Freire, 2023, p. 56).

O processo e as criatividades educativas elucidadas, portanto, enredaram invenções das pessoas negras acerca de si mesmas enquanto indivíduos e coletivo, acerca da cultura afro-brasileira, acerca da cidade e, principalmente, das corporeidades que mobilizaram tudo isso. Nesse sentido, o conceito das práticas, linguagens e saberes empregados no bloco se aproxima daquele de *poyesis*, que significa produção do próprio existir humano, individual e social, objetivo e subjetivo (Macedo, 2004). De modo mais detido às trajetórias históricas negras, Oliveira, E. (2021) nomeia isso de *auto-poiésis do corpo negro*. Assim, interpreto que no âmbito do Angola Janga, as corporeidades negras se arquitetavam como signos identitários afro-brasileiros, apresentando os movimentos dos corpos enquanto movimentos da cultura, fazendo do corpo um texto aberto, em que a coletividade era quem escrevia. Um processo de auto-poiésis que, por acontecer radicalmente e necessariamente através do corpo, positivou as negruras sem alienar-se das sexualidades, das experimentações de gênero, das vivências religiosas e dos registros de memórias. Corporeidades negras constituintes e constituídas, pois, em alquimias carnavalescas, libidinais, desejanças, artísticas e misteriosas, em devires políticos e socioafetivos. Um texto cheio de sinais, símbolos, marcas, gestos, ritmos, vocalidades, memória e poéticas. Vislumbrar o texto das corporeidades negras, portanto, é ler um vestígio dos valores civilizatórios do grupo que nele escreve e nele se reconhece. O corpo social do Angola Janga, então, era a extensão de cada corpo individual que nele se integrava. Era um corpo coletivo pontilhado por singularidades; um corpo espectral que na vibração das criatividades internas e relacionais, irradiava-se para a cidade e também se debruçava sobre si mesmo. Desse modo, educou e reeducou a si próprio, o Carnaval e a cidade de BH, apresentando outras experiências possíveis em meio à cartografia monológica do planejamento urbano afrancesado.

Nessa toada, interpreto que a afromineiridade entendida nessa dissertação, era nutrida e fazia-se presente através das corporeidades negras oriundas dos vários territórios de Belo Horizonte e região metropolitana, que se encontravam no coletivo inscrevendo nele as práticas e os saberes gestados pelas experiências, culturas e religiosidades negras em diferentes partes da região central do estado de Minas Gerais. Nisso, a agremiação era fecundada por uma diversidade de referências que, em conjunto, criaram a novidade através do Carnaval e essa, em ritornelo, voltava para os corpos, talhando-os de poéticas afrocarnavalescas. Nesse fluxo, o que emergia eram as corporeidades carnavalizantes, produtoras e produzidas pela força da festa e que, ao juntar-se com demais inscrições oriundas

de outras experiências emancipatórias, expandiu a força vital destes corpos, munindo-os de potenciais de fazer e realizar, no jogo de reivindicação das suas presenças física e simbólica na cidade. A afromineiridade do Angola Janga, então, fundava-se a partir dos corpos individuais na tessitura do corpo coletivo e na inventividade do coletivo em recriar as corporeidades. Refletia a geração de vitalidade e outras identidades, enraizadas nas criatividades singulares da agremiação, no fluxo ininterrupto de produzir, de forma ativa, o novo.

Desse modo, as poéticas criadas na trama dessas presenças, fazia do corpo social do Angola Janga e do seu cortejo fenômenos que contribuíram no entendimento da conformação histórica e cultural de BH pelo avesso da “história oficial”, trazendo à tona a dimensão étnico-racial. Nessa medida, apresenta-se como bastante interessante a reflexão de Martins (2021b), que sugere que os corpos negros matizam territórios com seus movimentos e em suas oralituras, que como estiletes inscrevem a história e a cultura dos povos africanos em terras brasileiras. Na contemporaneidade, as patuscadas do Angola Janga territorializaram as corporeidades negras ao plasmar suas memórias e saberes em diversas poéticas, criando lugares ao festejar espaços. Pode-se conceber, portanto, que, nesses movimentos, foram criados territórios negros, com a criatividade da afromineiridade, que pela ocupação da festa imprimiram suas marcas nas paisagens do estado de Minas Gerais. Dito com outras palavras, as corporeidades carnavalizantes através da festa, e de tudo que acontece antes e depois dela, riscaram na planta de uma cidade planejada sob a égide higienista e racista, territórios negros simbólicos, dinâmicos e itinerantes. Reconfigurando, mesmo que momentaneamente, o espaço urbano e borrando os ideais moderno-coloniais que operaram e operam na expulsão das pessoas negras do planejamento da cidade e da legitimidade da produção cultural e de conhecimento. Assim, reinventaram suas histórias e culturas, como também as do estado.

Posto isso, faço questão de enfatizar: carnavalizar irrompe como uma forma de praticar terreiro! Na perspectiva aqui articulada, a noção de terreiro se assenta como espaço-tempo onde o saber é praticado como rito. Assim, onde se risca o ritual o terreiro é firmado. Nesse sentido, esta noção se amplia, não se fixando somente nos referenciais centrados no que se compreende como contextos religiosos (Simas; Rufino, 2018). Os toques dos orixás desempenhados pela bateria; a resposta dos corpos aos sons, que movimentavam e comunicavam a tradição ao grupo; a presença filosófica de Oxóssi no ensinar e aprender percussão; os corpos bailantes nas inspirações serpentinadas de Oxumarê, dentre outras partes da realidade descritas ao longo da dissertação, firmavam o terreiro Angola Janga. Terreiro, nesse rumo, orienta-se a partir das sabenças presentes nas práticas culturais, problematizando

a dicotomia dos aspectos considerados como sagrados e profanos. Portanto, era nos ensaios e avenidas que os corpos das pessoas negras praticavam seus saberes em forma de desfile e de ritos, redimensionando os territórios do sentir-fazer-pensar e da própria urbanidade. Em outras palavras, cada corpo que compunha a comunidade negra em festa é também um terreiro onde os saberes são praticados, evidenciando a complexidade das reinvenções a partir dos inúmeros cruzamentos de experiências na diáspora (Simas; Rufino, 2018).

O terreiro, a roda, a esquina, o barracão e todo e qualquer tempo/espaço em que o saber é praticado em forma de ritual está a se configurar como um contexto educativo de formações múltiplas. Contextos firmados por educações próprias, inscritas na cultura e nos modos de sociabilidades. Educações que apontam para outras formas de aprendizagens articuladas e diferentes possibilidades de circulação das experiências. Estes diferentes modos de educação, gerados nas frestas e nas necessidades de invenção de vida cotidiana, evidenciam a potência dos saberes de mundo que se assentam sob as perspectivas da corporeidade, oralidade, ancestralidade, circularidade e comunitarismo (Simas; Rufino, 2018, p.46).

Com efeito, os processos educativos elucidados neste estudo são constitutivos do território, pensado como estrutura geográfica, mas, principalmente, como construto social e cultural. “Ora, a educação em sua função de formular e transmitir cultura é uma produtora privilegiada de territórios” (Oliveira, E., 2021, p.272). Para reforçar essa perspectiva, Lima e Cunha Jr. (*apud* Oliveira, E., 2021, p.272) vão dizer:

Tendo a educação a função de transmissão e fomentação da produção da cultura, neste processo, além de possibilitar o acesso aos códigos escritos aos seus sujeitos, tem o fundamental papel de modificar mentalidades, favorecer a construção de uma autonomia crítica livre de atitudes discriminatórias e de hierarquização predatória.

Posto isso, compreendo as corporeidades negras na cultura afrocarnavalesca a partir dos três princípios apresentados por Oliveira, E. (2021), desde a cosmologia africana: diversidade, integração e ancestralidade.

O corpo é diverso desde sua constituição biológica quanto em seus múltiplos significados culturais. É integração posto que é a condição de qualquer relação; é a base da interação dos seres e da interação entre eles. É ancestral, pois o corpo é uma anterioridade. O corpo ao mesmo tempo é a ancestralidade como é por ela regido. Ancestralidade é tradição, e não se pode entender o corpo sem tradição uma vez que esta é um *baluarte de signos* e, dessa forma, a produtora semiótica que significa os corpos. (Oliveira, E., 2021, p. 122 - grifo do autor)

Considerando estes aspectos, entendo que a corporeidade do Angola Janga caminhava em cortejo e adentrava as DCNERER (Brasil, 2004), pois destaca a importância de entender a constituição desse sujeito coletivo como um terreiro de aprendizagem que, por conseguinte,

contribui para adensar o nosso entendimento acerca da EREER para além dos espaços formais de educação, com orientações pautadas desde o corpo negro, a partir das experiências das pessoas negras no Brasil, com referenciais onto-epistemológicos afro-brasileiros que instauram o corpo como elemento de interpretação e acontecimento educativo. Acontecimento que se desdobra quando o corpo individual se torna uma corporeidade, talhada pela festa, ao conter em si a dimensão da existência e a da experiência comunitária. É nisso que as corporeidades negras gestadas poeticamente e politicamente ganharam as avenidas, a vida e esta dissertação. Ou seja, é o corpo, então, que recupera a memória comunitária, passando o corpo mesmo falar e salvaguardar a memória do grupo (Tavares, 2012). A festa produz presença ao ser também um arquivo de memórias.

Enquanto arquivo, no Angola Janga é visível como as diferentes linguagens que formavam as poéticas da agremiação eram mediatizadas pelas referências oriundas das religiosidades de matrizes africanas. No caso do bloco afro em foco, não precisa ser uma pessoa pesquisadora para constatar isso. É evidência que grita pelos sons, contrasta pela multidimensionalidade dos corpos e voa junto com as pombas brancas soltas no começo de cada desfile. Pelo que parece, a intenção inicial das pessoas fundadoras em construir um bloco afro disponível para socializar as práticas e saberes africanos e afro-brasileiros não só foi levada a sério, como também expandida pela coletividade da agremiação. O fato de desejarem um espaço-tempo também disponível às pessoas não iniciadas, nesse sentido, não configurou em uma abdicação das referências das religiosidades de matrizes africanas. Pelo contrário, consubstanciou um bloco em que os valores destas religiosidades extrapolaram os espaços circunscritos aos cultos e tornaram-se fundamentos culturais, sociais, éticos, estéticos e educativos.

Com essa postura, interpreto que a entidade afrocarnavalesca encarou uma das barreiras que impedem o avanço da efetivação da Lei nº 10.639/03 nas escolas: o racismo religioso frente às religiosidades de matrizes africanas (Conceição, 2016). Analiso, pois, que uma das maiores fontes de transgressão presente na Educação Popular Negra mobilizada no cotidiano do Angola Janga, residia no tratamento emancipatório, belo, positivado e valorado destas religiosidades, o qual possuía potencial de educar para as relações étnico-raciais com base na cultura negra, entendendo os valores presentes nas religiosidades negras enquanto formadores e transformadores de subjetividades. O Carnaval, assim, pode promover outras reflexões e motivar a construção da cultura daquela pessoa que o vive, influenciando no processo de valoração a partir da vivência, da imersão no processo experiencial. A relação

com a cultura e com os elementos das religiosidades negras, dessa maneira, desloca da mera percepção à distância para a ressignificação com o próprio corpo.

Dessarte, a meu ver, a presente pesquisa contextualiza as poéticas afrocarnavalescas em âmbitos de produção artística, cultural e educativa, aproximando o Angola Janga daquilo que Nascimento, A. (2019) desde muito já constatou ao dizer que a arte afro-brasileira está intimamente e integralmente ligada ao culto ritualístico das culturas africanas, e dissociá-la disto seria o mesmo que tentar elaborá-la a partir de um vácuo, de um nada. Ao não efetuar esta dissociação, o bloco afro emergiu e desenvolveu-se a partir de um manancial de elementos afro-brasileiros e africanos, mergulhando, dessa forma, “suas raízes na mitopoesia, isto é, no espaço profundo onde a cultura exerce uma função crítica imanente ao seu fundamento criativo e libertador do ser humano e da sociedade nacional” (Nascimento, A., 2019, p.66).

Após tudo o que foi sistematizado, ousar dizer que, de certo modo, esta dissertação contesta a célebre obra que inseriu a temática do Carnaval no rol de interesses das Ciências Sociais na academia brasileira (Neto; Gonçalves; Barbieri, 2022). Estou falando de “*Carnavais, malandros e heróis: por uma sociologia do dilema brasileiro*” de Roberto DaMatta (1979). Por meio de teorias antropológicas dos rituais e das sociedades contemporâneas e em diálogo com autores do pensamento social, DaMatta nos traz uma interessante compreensão do Brasil a partir dos carnavais, paradas e procissões. Contudo, corroboro com Risério (1995) ao dizer que o antropólogo cometeu dois equívocos elementares: de um lado, contentou-se com o simples transplante conceitual das elaborações de Mikhail Bakhtin e de Victor Turner para o contexto brasileiro. Por outro, resolveu generalizar os muitos carnavais existentes no Brasil a partir da patuscada carioca, numa postura absolutista e alienada das múltiplas profusões de manifestações inerentes à festividade no país.

Nessa postura, DaMatta se fixa no aspecto da “inversão” e da criação de um estado de *communitas* promovido pela folia. Detém-se aos aspectos universais da ideologia carnavalesca, como a dissolução das ordenações hierárquicas, por exemplo. Mas estaciona nesse universalismo sem encarar com vontade a multidimensional e particular face do Carnaval que ocorre abaixo da linha do Equador, o Carnaval brasileiro (Risério, 1995). Além disso, na minha interpretação, outro fator fez com que DaMatta não transgredisse tal visão, e deu-se pelo seu modo de enfoque nas fantasias carnavalescas. Para ele, a radicalidade da “inversão” estava em

(...) provocar um deslocamento completo de elementos de um domínio para outro do qual esses elementos estão normalmente excluídos. Trata-se, em outras palavras, de juntar o que está normalmente separado, criando continuidades entre diversos sistemas de classificação que operam discretamente no sistema social. É precisamente isso que parece ocorrer em momentos como o do carnaval brasileiro, quando o uso das fantasias permite relacionar ao núcleo (ou centro do sistema social) toda uma legião de seres, papéis sociais e categorias que, no curso da vida diária, estão escondidos e marginalizados. Desse modo, quando se inverte, procede-se juntando categorias e papéis sociais que, no mundo cotidiano, estão rigidamente segregados. O ambiente chamado “ritual” é, conseqüentemente, criado quando se coloca lado a lado o ladrão e o policial, a prostituta e a dona-de-casa, o presidiário e o diplomata, o travesti⁹⁹ e o machão (DaMatta, 1997, p.80).

Ora, a inversão existe, sim, no Carnaval do Rio de Janeiro, observado pelo autor, com seus negros proletários vestidos de nobres príncipes, de homens cisgêneros e heterossexuais vestidos daquilo que entendem ser uma mulher ou um homossexual, com todas as problemáticas a isso envolvidas. Porém, a visão damattiana paira numa certa superficialidade sem aprofundar nas pessoas presentes nas ruas com suas subjetividades, essas que tecem as fantasias, divertimentos e relações.

Especificamente no que concerne às experiências negras nesse denso baluarte festivo, a presente pesquisa tramou elucidações sobre o que irrompe quando uma manifestação afrocarnavalesca ocupa o centro da cidade; a significância de quando as pessoas não se fantasiam daquilo que não são, mas afirmam sua pertença étnico-racial a nível da cultura e da sociedade por meio de elementos estéticos e conceituais outros; a revelação ocorrida quando pessoas negras fazem do Carnaval uma projeção daquilo que se é e daquilo que almejam ser, dentre outros aspectos que conformam o jogo pela restituição da força vital, das potencialidades de fazer e realizar, tanto a nível individual quanto comunitário. Nesses casos, o que salta nesta dissertação, de forma arrebatadora, sobretudo, são as pessoas que vestem tais indumentárias. O que alvora são as corporeidades que fazem de si próprias veículos e laboratórios de conhecimentos e artes. O que grita são as subjetividades tecidas nessas corporeidades, as mesmas que criam-reciam os sentidos postos na rua, coletivamente em forma de cortejos negros com todos seus elementos em cena.

O Carnaval afro-mineiro em Belo Horizonte, então, no rastro do legado das entidades afrocarnavalescas mais antigas, aproxima-se da leitura de Risério (1995) ao compreender que a patuscada, desde as perspectivas negras, não opera na inversão ou na desfaçatez das relações

⁹⁹ Provavelmente, devido ao período em que a obra foi escrita, o autor não conhecesse ou não se atentasse para os debates acerca da diversidade de gênero e sexualidade, e isso se reflete quando é escrito “o travesti”, no masculino. Travesti é um constructo identitário de pessoas que foram designadas como sendo do gênero masculino ao nascerem, porém se identificam com espectros do gênero feminino. Além disso, travesti é identidade política latino-americana e, por isso, não há traduções para a palavra. De todo modo, diz-se a travesti.

hierárquicas entre pessoas negras e brancas e das demais desigualdades sociais existentes no Brasil. Pelo contrário, na folia, as pessoas negras dramatizam mesmo é o reconhecimento dessas hierarquias, assim como o desejo de que elas deixem de existir (Risério, 1995). A festividade negra lança mão do carnavalizar como tecnologia tradicional que contribui na continuidade física e simbólica dos afro-brasileiros, na territorialização dos pensamentos afrodiaspóricos em expansão da alegria plasmada em diferentes sensações, potência e poética dos corpos. Em suma, a folia guardou em si a alegria fundante da consciência atenta a tudo que acontece, uma crítica em rito festivo que tensiona o projeto de nação brasileira imbuído na mineiridade.

Com tamanha significância, penso que o devido fortalecimento e qualificação da relação entre Estado e o Carnaval de BH, principalmente no que tange blocos de rua que acontecem por meio de férteis e comunitários processos de produção da e de (com)vivência na festa, mobilizadas pelas corporeidades, como era o caso do Angola Janga, deva acontecer não pela recente imposição de modos homogeneizantes de organização, articulada pelo mote da economia criativa agenciada sem diálogos coletivos. No interior das relações interpessoais e comunitárias traduzidas no bloco afro, durante o tempo de realização dessa pesquisa, o recente contexto destacou uma gama de interesses sociopolíticos e culturais, seja para a sua massificação, no esforço por achatar as diferenças num conjunto de subjetividades padronizadas, manipuladas; ou para desenvolver e expandir as práticas criativas comunitárias, de implicação e participação ativa, cujos valores subjacentes remontam o surgimento da agremiação, enquanto um projeto reconhecedor das potencialidades organizativas e políticas negras. Tal atravessamento, como brevemente contextualizei, fomentou as tensões observadas durante o tempo da observação participante, no cotidiano relacional da agremiação, com a hierarquização do arranjo burocrático sobre o arranjo carnavalesco, com centralização de poder e concepção, operando na destituição das corporeidades negras e de suas criatividade.

Considero, então, que houve esgarçamentos da diversidade constitutiva das criações artísticas da festa ao deixar de acontecer através dos múltiplos significados culturais e saberes que imantam cada corpo, tudo isso fomentado pela falta de espaços de diálogos, de formação conjunta e de abertura para proposições e soluções de conflitos, que instituiu o viés das (com)vivências nutritoras das estéticas, poéticas, afetos e feitos políticos. Ou seja, a meu ver, o que estava em curso, era o enfraquecimento da substância afro-mineira da agremiação, ao não mais conter as experiências das pessoas negras nos diferentes territórios das Minas em seu corpo sociocultural. Consequentemente, o bloco desbotou a ancestralidade que o regia e enfraqueceu a sua verve educativa ao minimizar a produção semiótica que significa os corpos

por apenas oferecer elementos já prontos para serem apresentados, não favorecendo a compreensão engajada que promove a incorporação revitalizadora das culturas e histórias africanas e afro-brasileiras reelaboradas no contemporâneo. Em suma, a centralização de poder no Angola Janga vem debilitando sua potencialidade de produção de sentidos cotidianos e o bloco corre o risco de ser superado naquilo que já produziu de positivo.

Posto isso, o que salta às minhas compreensões diante desta situação, é que um bloco afro, para ser afro, não basta apenas apresentar uma composição formada exclusivamente por pessoas negras. A dimensão afro não é simplesmente instituída por isso. Não é algo dado, mas intencionalmente elaborado. O afro do bloco, portanto, é elemento construído, dinâmico, que deve ser constantemente visto e revisto criticamente, pois se articula com os moventes contextos políticos, históricos e territoriais onde acontece. É uma substância transgressora e transformadora, concebida por alquimias coletivas, na inventividade calcada nos percursos históricos da população negra no Brasil. É um conglomerado de artimanhas políticas que arremata as poéticas afrocarnavalescas como produtoras e encantadoras de mundos, de corpos, de espaços, de saberes, de comunicações e educações. O elemento afro é um radical vivo, parido nas encruzilhadas da afrodiaspora, que nada tem de romântico, pois brota da comunidade e do rito festivo que irrompe em meio a um amplo repertório de assassinatos, na denúncia do horror e no anúncio da vida vibrante em coexistências. Nunca desgarra dos corpos que o sintetiza em voleios na cultura, irradiando vozes, danças, afetos, belezas, alegria e ações costuradas com os fios da precariedade e da esperança. Em suma, o que alça um bloco composto por pessoas negras enquanto expressão do Movimento Negro é a afirmação e o comprometimento com o seu elemento afro. O que inscreve o elemento afro enquanto expressão da Educação Popular Negra é o seu vínculo com as necessidades das pessoas negras nos seus empreendimentos de construções de outros mundos possíveis, afetados por sua pujança afrodiaspórica, afro-latino-americana, afro-brasileira, afro-mineira, afrocarnavalesca.

O elemento afro aqui detalhado, pois, dialoga com o que foi identificado por Silva, J. (2022) em seu trabalho com os blocos afro-baianos, destacando a importância dos ensaios com seu potente cotidiano de encontros promotores de circulação de saberes e práticas, que dão força às criações educativas:

De fato, não há nada de espontaneísta, autoritário, bancário ou acrítico no projeto de transformação pela palavra mundo promovido pelos afoxés e blocos afros, mas, sim, uma construção circular que emerge e se volta, criticamente ampliada, para a própria população negra baiana. Nesse movimento, que encontra nos ensaios um locus privilegiado de produção política e cultural, não há dicotomias entre o fazer e o

pensar, entre o produzir e o significar ou entre o ensinar e o aprender. (Silva, J. (2022, p. 323)

Exposto isso, aponto que o Angola Janga, mais recentemente, está com o elemento afro que o nutria carecendo de revitalizações, de revisões e, principalmente, de coletivização. A fase pós-pandemia e de recrudescimento da burocratização do Carnaval de BH, impulsionado por interesses institucionais públicos e privados, afetou todos os blocos e, em especial, o bloco afro aqui em destaque. Todo esse cenário, talvez, aponte para transformações na agremiação afrocarnavalesca. A partir de uma perspectiva inspirada em Gomes (2017; 2019b), compreendo que há uma tensão entre a regulação burocrática e capitalista do mercado cultural e a emancipação afrodiaspórica proposta nos objetivos e ações iniciais que marcaram a identidade do próprio bloco. Diante disso, uma escolha há de ser feita pelas lideranças diante dessa situação. Isso pode vir a provocar uma mudança significativa no Angola Janga daqui para frente, que pode ou não ser acompanhada de uma autorreflexão coletiva na busca de uma possível negociação que, de fato, preza pelos princípios e objetivos iniciais em meio às exigências que se impõem a partir da perspectiva de cultura enquanto um produto de prateleira de mercado, que cada vez mais se expande no que se refere ao Carnaval em nosso país.

Continuando a pensar junto com as considerações de Silva, J. (2022) tecidas em diálogo com Paulo Freire, falo de uma disposição do bloco para se reinventar, reavaliar ideias e modos de trabalho. Falo, agora, de uma capacidade de reinvenção que deve estar amplamente e profundamente em fruição para dar conta das novas demandas da comunidade negra belo-horizontina. Desafio grande, visto que o bloco abarca dimensões culturais, políticas, relacionais, afetivas e espirituais caras à comunidade negra. Falo da imprescindível capacidade de escuta qualificada, capaz de fomentar as reflexões sobre as ações que deram início à práxis educativa constatável nos blocos afrocarnavalescos, no geral, e do Angola Janga, em específico, e que, a partir de elementos lúdico-dialógicos, política e poeticamente estruturados, forjou um processo educacional que estrutura leituras do mundo capazes de transformar a realidade. Falo, enfim, de perceber que “o erro na verdade não é ter um certo ponto de vista, mas absolutizá-lo e desconhecer que mesmo do acerto de seu ponto de vista, é possível que a razão ética nem sempre esteja com ele” (Freire, 2019, p.16).

Mais do que um recado às pessoas dirigentes e àquelas que desejam fazer a manutenção das construções do bloco, as reflexões dizem respeito a uma postura que, primeiramente e de forma geral, sempre esteve presente no âmago e na razão de ser de afoxés e blocos afros, “pois foi ela que articulou os diversos elementos que contribuíram para a

pedagogia desenvolvida pelo conjunto dessas entidades” (Silva, J., 2022, p.331), como a bateria, os temas, os ensaios, as músicas, as danças e todas as ações multiplicadoras que expandiram o Angola Janga dentro e além do Carnaval. Em resumo, as questões apontadas dizem respeito diretamente à pertinência e à coerência do bloco afrocarnavalesco aqui em foco junto aos diversos segmentos da população negra belo-horizontina, principalmente quando considero o contexto político de Minas Gerais, em consonância com o nacional, dominado por forças conservadoras, de extrema-direita, vociferadas pelo fundamentalismo cristão. Nessa medida, são requeridos engajamentos críticos não somente entre os partidos posicionados no campo da esquerda política institucional, mas, também, entre os movimentos sociais e as ações coletivas. É Gomes (2019b, p. 126-127) quem destaca isso:

Essa mesma postura crítica se faz necessária entre movimentos sociais e ações coletivas de caráter emancipatório. Eles também precisam rever e transformar a forma de fazer política. Há pontos extremamente importantes que precisam ser encarados com seriedade. Posso citar alguns: as disputas internas e entre movimentos, o deslumbramento com os lugares de poder resultando no distanciamento dos próprios coletivos sociais que representam, a necessidade de construção de outra gramática política que consiga estabelecer diálogo com a população pobre, periférica, com os adeptos do fundamentalismo religioso (os quais reproduzem pensamentos e ações de violência religiosa), a urgência de maior diálogo com as juventudes e o reconhecimento de que o mundo adulto precisa aprender com esse segmento, a necessidade de diálogo ampliado com todos os segmentos representativos da comunidade LGBT e a superação da desigualdade de raça e gênero na ocupação de lugares de liderança e de poder.

Nesse conglomerado de considerações, o que continuo a afirmar é a capacidade das corporeidades negras em se transformarem continuamente, se de fato desejam manter o comprometimento político e histórico em fazer dar errado o projeto de nação que estrutura o Brasil como uma máquina de moer e aniquilar vidas. É pertinente pensar que as crescentes investidas privadas e estatais, assim como as apropriações cooptativas do Carnaval de BH, têm sido, possivelmente, mais uma tática para limitar a participação popular ocasionada pela festa, já que esta, como se viu, é uma ferramenta aglutinadora de amizades e de descobertas das forças organizativas e inventivas latentes nas comunidades e nos sujeitos festivos. Diante dos desafios, acredito que a resistência do Angola Janga pode aprender muito com as palavras de Mestre Primo (Edson Moreira da Silva, online), em conversa com a Revista Piseagrama, falando sobre a técnica corporal na Capoeira:

A capoeira fala de movimento, luta e transformação, não de estagnação e repetição do mesmo. O respeito à tradição só é válido quando se ensina sobre o movimento e ajuda a impulsionar a vida atual. A tradição que engessa está vinculada à colonização e à finalidade de transformar tudo em produto. Para ser empacotado e vendido. Ela não ajuda a ressignificar, ela aprisiona. Já o saber ancestral, por sua vez, traz o movimento que ativa o corpo. A ancestralidade está sempre em

movimento, não tem fim, não tem como vendê-la. A capoeira que buscamos é infinita, pois ensina sobre libertação e vida. Ela ressignifica o comportamento e o olhar diante do mundo. (...)

Ao praticar a técnica, entendemos como tudo funciona. Quando colocamos a mão na negativa, no rolê, na queda de rim, tudo faz sentido no próprio jogo e na vida. Compreendemos o resto das coisas, além dali. Entendemos o porquê do movimento e como ele leva, em seguida, a outro movimento. Entendemos que cada movimento prepara cada parte do corpo e, aos poucos, esse preparo vai dando consistência para o amadurecimento na luta. Percebemos a importância do conhecimento sobre seu próprio corpo para lutar e para viver.

Você observa o seu corpo e observa o corpo do outro. Percebe o jogo de forças, a sequência de movimentos, as formas e a proteção de determinadas partes do corpo. Aprende a saber o que fazer no momento certo, a dar respostas à mecânica do ataque e da defesa. O processo de luta se torna fluido. Percebemos que somos parte de um movimento maior. A técnica vai sendo compreendida com a insistência e a persistência no fazer e no observar movimentos muito antigos, que não foram inventados no Brasil. A técnica da ponta do pé que dá o impulso para a bananeira e para o rabo de arraia veio de outro lugar, veio do africano. Discutir a técnica é libertador. Quanto mais perto da técnica, mais perto da luta. A técnica não é só movimento corporal. Ela traz a história milenar, a história de luta que o negro carregou. Uma história conectada à filosofia, à ciência, à antropologia. Nosso corpo é ciência pura. (...)

O sistema, contudo, quer máquina. Máquina de produção para poder dominar. Muitas escolas de capoeira viraram indústrias. Mas temos que ter calma e cuidado para não nos perdermos. O processo não é constante, contínuo ou linear. Um dia você estará mais desconectado e disperso e vai tomar uma rasteira, tudo bem! Isso é para você acordar, para te preparar para um embate maior. Você tem que levantar e continuar o processo. A aprendizagem é eterna e não pode ser limitada.

A técnica é ilimitada, a técnica não é espetáculo. A técnica organiza o processo do seu corpo e os movimentos, fazendo você compreender que dentro dessa multiplicação não há afobação, não há agressividade, ela acontece *com* o outro. A técnica pode suavizar a agressividade. Se a técnica não é levada em conta, você entra no exibicionismo e no espetáculo, que são limitados. É uma luta pela liberdade e não para destruir o outro. Não é a lógica da competição, é a lógica da interação com o outro. Não é a lógica do processo colonizador que opera destruindo o outro. O processo de aprendizagem é coletivo. Falamos de luta de fortalecimento de um povo. (...)

Pensar o coletivo como tudo igual é um grande equívoco que engessa o processo libertador. Para expandir, precisamos de diversidade. Conviver com a diferença. O ataque e a defesa constituem o diálogo dessas diferenças. É preciso ter conversa, é preciso ter diálogo no jogo: ataque e defesa. E assim um contribui com o outro. Hierarquia é a lógica do colonizador. Assim, o lugar e o papel dos mestres requerem muita responsabilidade.

Diante disso, penso que se o Angola Janga deseja se reconstituir enquanto quilombo, talvez um interessante caminho seja estudar a si mesmo para trazer à tona, de modo revigorado e atualizado, as técnicas agenciadas pelos corpos que consubstanciaram a história do bloco. Enquanto Movimento Negro, a disposição para se reeducar continuamente é um ativo que não se deve abrir mão. De todo modo, primar pelo elemento afro nesse processo nos convoca “para construirmos outra lógica, a lógica do aquilombamento”, firmando o ponto de

que “temos que estar muito conscientes e fortes. Temos que acreditar em nós mesmos, cada vez mais. E o corpo é o farol”.

Aposto na radicalidade desta transformação porque o corpo é o que somos: a “linguagem unificada entre o biológico e o cultural” (Oliveira, E., 2021, p.124). Contudo, “o corpo é o mínimo enquanto entidade biológica, e o máximo, enquanto experiência cultura” (Oliveira, 2021, p.132). Atento a isso, num apanhado geral, penso que a constituição das corporeidades negras pode abrir uma interessante agenda de estudos sobre a ressignificação do entendimento de Biologia que estrutura as concepções de vida humana e educação. Segundo Edgar Morin (1998), a primeira definição do sujeito deveria ser *bio-lógica*: o indivíduo como sistema vivo como condição para erigir-se no centro do mundo em capacidades de conhecimento e ação. Pegando carona nessa perspectiva, sinalizo que para grande parte das populações e culturas afrodiaspóricas, com a imperiosa necessidade de agirem contra a morte, a condição biológica é exercida de maneira tensa e intensa. Entretanto, no chão e nos corpos da afrodiaspora, o “bio”, talvez, expanda-se através da perspectiva da ancestralidade e a “lógica” adquira outros sentidos ao tomar os caminhos cosmopolitas e pluriversais.

Ainda na composição desta agenda, penso que investigar o protagonismo das mulheres negras e pessoas negras LGBTQIAP+ na elaboração da cultura afrocarnavalesca, realidade identificada no Angola Janga, pode expandir as compreensões acerca das organizações e engajamentos do Movimento Negro contemporâneo e o impacto disso na construção de outros modos de Educação Popular Negra pautados na interseccionalidade. Somado a isso, as diferentes práticas de socialização e construção de saberes e linguagens observadas em cada naipe artístico do bloco, também pode direcionar futuras pesquisas, no detalhamento de como diferentes manifestações artísticas no Carnaval (dança, música, indumentárias, canto, dentre outras) produzem relações e processos educativos específicos. Isso pode ampliar a compreensão sobre a variedade de modos educativos não escolarizados oriundos das inventividades culturais negras, além de afirmar, ainda mais, o Carnaval enquanto um conglomerado de virtuosos fenômenos culturais impulsionados por processos de ensinos e aprendizagens.

Por último, faço questão de trazer um texto escrito e socializado no Instagram por Camila Bastos, que dividiu comigo grandes momentos no naipe de Xequerê, tanto no Angola Janga quanto em outros furdunços carnavalescos de BH. Acredito que a sensibilidade de Camila, que transpôs em palavras as suas vivências no Carnaval 2023, arremata de forma emocionante o que esta pesquisa, em suma, deseja apresentar e é através dele que me despeço.

Janga quanto em outros furdunços carnavalescos de BH. Acredito que a sensibilidade de Camila, que transpôs em palavras as suas vivências no Carnaval 2023, arremata de forma emocionante o que esta pesquisa, em suma, deseja apresentar e é através dele que me despeço. De antemão, agradeço você que me acompanhou até aqui. Espero que o trânsito pelo roçado festivo desta dissertação tenha sido proveitoso para os seus propósitos, e que, em algum momento, possamos nos encontrar nas avenidas, reais ou não, dos carnavais infinitos de reconstruções de mundos e encantamentos de vidas.

Num livro que chama “memórias inventadas”, Manoel de Barros conta que guardava delírios. Que tais delírios - irracionais da imaginação - fazem mais bela a nossa linguagem.

Que um dia ele viu que as costas dos sapos pareciam com o chão,
então que sapo era um pedaço de chão que pulava.

“Essa frase é tão bela porque é irracional.”

Fiquei pensando se a beleza do Carnaval passa por essa irracionalidade delirante que faz a gente virar rua que pula porque nossa pele começa a parecer pedaço de rua molhado, dourado, amassado e quente.

Manoel também fala que tudo que ele não inventa é falso, e eu talvez tenha levado a sério demais isso, porque também tô aqui pensando se é mesmo irracional falar que chão é sapo e que rua é gente, que Carnaval é delírio e que a gente é Carnaval delirante.

Talvez ele seja uma janelinha pra um mundo inventado e, logo, o mundo de fora que não foi a gente que criou - cinza, cronometrado e regrado - seja realmente o falso.

Aos delirantes: obrigada por inventarem memórias comigo uma vez mais.

Sigamos.¹⁰⁰

Agora com esse roçado feito e conscientemente inacabado, convido para as colheitas. Que essas sejam fartas! Axé!¹⁰¹

¹⁰⁰ Ouvir a música *Lamento de Carnaval*, faixa 24 da *playlist* Sonoras Sabenças, composta e interpretada pelo cantor Gilberto Gil, no álbum *Quanta Gente Veio Ver* (1997).

¹⁰¹ Ouvir a música *Corpo no Mundo*, faixa 25 da *playlist* Sonoras Sabenças, composta e interpretada pela cantora Luedji Luna, no álbum *Um Corpo no Mundo* (2017).

REFERÊNCIAS

- AFOXÉ BANDARERÊ. **Detalhes sobre Afoxé Bandarerê**. Belo Horizonte, Minas Gerais. Facebook: Afoxé Bandarerê. 2023 Disponível em: https://www.facebook.com/afoxebandarereoficial/?locale=pt_BR. Acesso em: 30 mar. 2024.
- ALBUQUERQUE, C.A. **“Ei, Polícia, a Praia é uma Delícia”**: rastros de sentidos nas conexões da “Praia da Estação”. 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- ÁLVAREZ, M. I F. **Além da racionalidade: o estudo das emoções como práticas políticas**. Mana, v. 17, p. 41-68, 2011.
- ALVAREZ, S. **Para além da sociedade civil: reflexões sobre o campo feminista**. Cadernos Pagu, n. 43, p. 13-56, 2014.
- ALVES, Guilherme Vecchio; LAMARCA, Larissa Luiza; SOUZA, Lucas Viana de; SILVA, Marcelo Gomes da; CASTRO, Patricia Nardelli Souza Castro; MOREIRA, Raylander Simeao; LOPASSO, Renan Duarte; SOUTO, Victor Martins. **Entre rodas e festividades: a representação histórico-espacial dos Corsos no Carnaval de Belo Horizonte-MG**. 2019. Trabalho interdisciplinar (Curso de Geografia) – Instituto de Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC, 2019.
- ARAÚJO, M.C.S.; MUNIZ, K. **Linguagens, identidades e grupos afro-culturais de Minas Gerais: a problemática da nomeação**. Linguagem em foco, v.08, n.2, p.23-39, 2016.
- ARAÚJO, Z. **A influência dos blocos afro na formulação e implementação das Políticas de Ações Afirmativas na cidade de Salvador**. In: Encontro da Associação Brasileira de Estudos Populacionais. XIII., 2002, Ouro Preto, MG. Anais. ABEP, 2002. p. 1-17.
- AUGUSTO, L. **Alta em despesas pressiona blocos no Carnaval de Belo Horizonte**. Folha de São Paulo, São Paulo, 16 fev. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2023/02/alta-em-despesas-pressiona-blocos-no-carnaval-de-belo-horizonte.shtml>. Acesso em: 30 abril 2024.
- ARROYO, M. **Pedagogias em Movimento - o que temos que aprender com os Movimentos Sociais?** Currículo Sem Fronteiras, v.03, n.01, p. 28-49, 2003.
- ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DE MINAS GERAIS. **Com dados grandiosos do carnaval de BH em 2023, organizadores reivindicam sambódromo**. Belo Horizonte: Assembleia Legislativa de Minas Gerais, [2023]. Disponível em: <https://www.almg.gov.br/comunicacao/noticias/arquivos/Com-dados-grandiosos-do-carnaval-de-BH-em-2023-organizadores-reivindicam-sambodromo/#:~:text=O%20Carnaval%20de%20Belo%20Horizonte,samb%C3%B3dromo%20para%20a%20cidade%3F%E2%80%9D>. Acesso em: 25 mar. 2024.
- BARROS, Manoel de. **Meu quintal é maior do que o mundo: antologia**. Rio de Janeiro: Editora Alfaguara, 2015.

BELO HORIZONTE. **Decreto nº 13.798, de 09 de dezembro de 2009**. CMBH. Disponível em: <<http://www.cmbh.mg.gov.br/leis/legislacao/pesquisa>>. Acesso em: 10 maio 2024.

BELO HORIZONTE. **Decreto nº 13.961, de 04 de maio de 2010**. Revoga o Decreto nº 13.798, de 09 de dezembro de 2009. CMBH. Disponível em: <<http://www.cmbh.mg.gov.br/leis/legislacao/pesquisa>>. Acesso em: 14 maio. 2024.

BELO HORIZONTE. **PBH e governo de Minas assinam Termo de Intenção para promoção do Carnaval de BH**. Belo Horizonte, 14 dez. 2023. Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/noticias/pbh-e-governo-de-minas-assinam-termo-de-intencao-para-promocao-do-carnaval-de-bh>. Acesso em: 27 março 2024.

BELO HORIZONTE. **Carnaval de BH 2024 tem recorde de foliões e turistas nas ruas da cidade**. Prefeitura de Belo Horizonte, Belo Horizonte, 19 fev. 2024. Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/noticias/carnaval-de-bh-2024-tem-recorde-de-folioes-e-turistas-nas-ruas-da-cidade#:~:text=O%20Carnaval%20de%20Belo%20Horizonte%202024%20movimentou%20o%20setor%20hoteleiro,9%20e%2013%20de%20fevereiro>. Acesso 27 março 2024.

BELOTUR. **Carnaval (História)**. Belo Horizonte: Belotur, 2023. Disponível em: <http://portalbelohorizonte.com.br/carnaval/muita-historia>. Acesso em: 08 mar. 2023.

BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BHAZ. **Bloco Angola Janga**: pelo protagonismo negro no Carnaval de BH. Belo Horizonte, BHAZ, [2024]. Disponível em: <https://bhaz.com.br/carnaval/angola-janga/>. Acesso em: 30/04/2024.

BITTENCOURT, R.. **Carnaval BH 2024: Belo Horizonte ultrapassa Rio em número de blocos**. Estado de Minas, Belo Horizonte, 15 jan. 2024. Disponível em: <https://www.em.com.br/gerais/2024/01/6787003-carnaval-bh-2024-belo-horizonte-ultrapassa-rio-em-numero-de-blocos.html>. Acesso em: 10 maio 2024.

BLOCOS DE RUA. **Blocos de Carnaval BH 2023**. Belo Horizonte: Blocos de Rua, [2023]. Disponível em: <https://www.blocosderua.com/belo-horizonte/noticias/carnaval-belo-horizonte-2023>. Acesso em: 06 ago 2024.

BLOCOS DE RUA. **Leão da Lagoinha**. Belo Horizonte: Blocos de Rua, [2024]. Disponível em: <https://www.blocosderua.com/belo-horizonte/blocos/o-leao-da-lagoinha/>. Acesso em 06/08/2024. Acesso em: 06 ago 2024.

BONDÍA, J.L. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Revista Brasileira de Educação, n. 19, p. 20-28, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/>. Acesso em: 13 jul. 2024.

BRASIL. Lei 10.639, de 09 de janeiro de 2003. **Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”.** Diário Oficial da União, 2003. Disponível em: <https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=10639&ano=2003&data=09/01/2003&ato=431MTTq10dRpWTbf4>. Acesso em: 25 jul. 2023.

BRASIL. **Parecer nº CNE/CP 003/2004. Diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana.** Diário Oficial da União, Brasília, DF, 10 mar. 2004. Disponível em: https://normativasconselhos.mec.gov.br/normativa/view/CNE_003.pdf?query=etnico%20racial. Acesso em: 25 jul. 2023.

BRASIL DE FATO. **Manifesto contra Romeu Zema reúne assinaturas de mais de 50 blocos de carnaval em BH.** Brasil de Fato, Belo Horizonte, 27 jan. 2024. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2024/01/27/manifesto-contraromeu-zema-reune-assinaturas-de-mais-de-50-blocos-de-carnaval-em-bh>. Acesso em: 04 abril 2024.

BRASIL DE FATO. **Lista: blocos de carnaval que vão às ruas em 2019 com pautas de resistência.** Brasil de Fato, Belo Horizonte, MG, 01 de março de 2024. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/03/01/conheca-alguns-dos-blocos-de-carnaval-que-voao-as-ruas-em-2019-com-pautas-de-luta>. Acesso em: 25 maio 2024.

BURKE, P. **Cultura popular na idade moderna.** Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

CALVO, J. **Belo Horizonte das primeiras décadas do século XX: entre a cidade da imaginação à cidade das múltiplas realidades.** Cadernos de História, Belo Horizonte, MG, v.14, n.21, p. 71-93, 2013.

CANETTIERI, T. **Viaduto Santa Tereza e o levante dos corpos indisciplinados.** Indisciplinar, v.01, n.01, p.60-79, 2015.

CANJIQUINHA. **Alegria da Capoeira.** Salvador: Editora a Rasteira, 1989.

CANUTO, F. Da carnavalização do planejamento urbano para Belo Horizonte-para-a-guerra: da política ao político e vice-versa. Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais, v.18, n.03, p.485-506, 2016.

CARNAVAL DE RUA BH. **Quem Não Gosta De Samba - Repúdio dos Blocos de Rua do Carnaval de BH ao candidato Márcio: Nota de repúdio.** 1 vídeo (9:08 min). Publicado pelo canal Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=i2bjAv4CwiI>>. Acesso em: 06 ago. 2024.

CÉSARIE, A. **Discurso sobre o colonialismo.** Tradução de Claudio Willer. São Paulo: Veneta, 2020.

CONCEIÇÃO, J.S. **Quando o assunto é sobre religiões de matriz africana: Lei 10.639/2003**. Revista da FAEBA: Educação e Contemporaneidade, v. 25, n. 45, p. 113-126, 2016. Disponível em:

http://educa.fcc.org.br/scielo.php?pid=S0104-70432016000100113&script=sci_abstract.

COSTA, A. C. S.; ARGUELHES, D.O. **A higienização social através do planejamento urbano de Belo Horizonte nos primeiros anos do século XX**. Universitas Humanas, Brasília, DF, v.05, n.01, p.109-137, 2008.

COSTA, J.B.A. **Minas Gerais na contemporaneidade: identidade fragmentada, a diversidade e as fronteiras regionais**. Cadernos da Escola do Legislativo, Belo Horizonte, MG, v.11, n.16, p.117-137, 2009.

COURA, A. Carnaval 2024: **com dois trios elétricos e várias atrações, Banda Mole desfila nesse sábado em BH**. G1 Minas, Belo Horizonte, 03 fev. 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/carnaval/2024/noticia/2024/02/03/carnaval-2024-com-dois-trios-eletricos-e-varias-atracoes-banda-mole-desfila-neste-sabado-em-bh.ghtml>. Acesso em: 06 ago. 2024.

COUTO, Mia. Pensatempos – **Textos de Opinião**. Portugal, Editorial Caminho, 2005

D'SALETE, M. **Angola Janga: uma história de Palmares**. São Paulo: Veneta, 2017.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DANTAS, M.N.P; SILVA, M.F.S.; BARBOSA, I.R. **Reflexões sobre a mortalidade da população negra por covid-19 e a desigualdade racial no Brasil**. Saúde Soc, São Paulo, v. 31, n.3, e200667pt, 2022, DOI 10.1590/S0104-12902022200667pt. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sausoc/a/hr3cvNYptMZ759FfnLCBfjN/?lang=pt>.

DIAS, A.A.A **mandinga e a cultura malandra dos capoeiras (Salvador, 1910-1925)**. Revista de História - UFBA, v. 01, n. 02, p. 53-69, 2009.

DIAS, D. H.M. **Do Curral Del Rey a Belo Horizonte: resgate imagético da experiência negra na cidade**. Ñanduty, v.11, n.18, p.179-203, 2023.

DIAS, F.C. Mineiridade: construção e significado atual. **Ciência e Trópico**, Recife, PE, v.13, n.01, p.73-89, 1985.

DIAS, P.L.C. **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. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/MMMDA5AH8K>. Acesso em: 25 jul. 2023.

DOMINGUES, J.P.M. **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. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/38166>. Acesso em: 25 jul. 2023.

EVARISTO, Conceição. **Olhos D'água**. Rio de Janeiro: Pallas, Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

FALCÃO, D.; ISAYAMA, H.F. **O Carnaval de rua volta a ocupar a cidade: irreverências, lutas e mercado econômico na festa da capital mineira (2010 -2020)**. Revista Eletrônica do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte, Belo Horizonte, v.09, n.09, p. 10-32, 2022.

FALCÃO, D.; ISAYAMA, H.F. **Carnaval de rua de Belo Horizonte: interstícios de insurgências sociais e de apropriações do mercado cultural (2010 a 2020)**. Licere, Belo Horizonte, v.24, n.2, p. 223-257, 2021.

FANON, F. **Oeuvres**. Paris: La Découverte, 2011.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FERNANDES, L.M.F.; QUINTÃO, R.T. **Transformação de Espaços Públicos em Espaços Emancipados pelos Consumidores: um estudo longitudinal sobre o Carnaval de Rua de Belo Horizonte**. Organizações e Sociedade, v.29, n.100, p. 181-198, 2022.

FERREIRA, F. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004

FERREIRA, M. M. **Carnaval e resistência cultural negra: o bloco afro Angola Janga**. 2021. Dissertação (Mestrado em Estudos do Lazer) - Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

FLICK, U. **Uma introdução à pesquisa qualitativa**. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2004.

FLOR DO NASCIMENTO, Wanderson. **Das filosofias vagabundas**. In: SImas, L.A.; RUFINO, L.; HADDOCK-LOBO, R. **Arruaças: uma filosofia popular brasileira**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 08-10.

FRANÇA, Fred. Sobre Carnavais e Revoluções, 2015. 1 vídeo (11:44 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PUHcQeRcYNw>>. Acesso em: 06 ago. 2024.

FREIRE, P. **Criando Métodos de Pesquisa Alternativa: aprendendo a fazê-la melhor através da ação**. In: BRANDÃO, C.R. Pesquisa Participante. São Paulo: Brasiliense, 1981.

FREIRE, P. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 35ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2020.

FREIRE, P. **Pedagogia da Esperança: um reencontro com a Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2023.

G1 MG. **Carnaval de BH atrai mais de um milhão de foliões, diz Belotur**. G1 Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 20 fev. 2015. Disponível em: <https://g1.globo.com/minas-gerais/carnaval/2015/noticia/2015/02/carnaval-de-bh-atrai-mais-d-e-um-milhao-de-folios-diz-belotur.html#:~:text=A1%C3%A9m%20dos%20blocos%2C%20o>

[%20desfile,bom%20p%C3%BAblico%3A%20620%20mil%20pessoas](#). Acesso em: 06 ago. 2024.

GALVÃO, W.N. **Ao som do samba: uma leitura do carnaval carioca**. São Paulo: editora Fundação Perseu Abramo, 2009.

GIUDICE, P. **Carnaval de rua em Belo Horizonte está em compasso de espera**. Estado de Minas, Belo Horizonte, MG, 05 nov. 2013. Gerais. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2013/11/05/interna_gerais,467181/carnaval-de-rua-em-belo-horizonte-esta-em-compasso-de-espera.shtml. Acesso em: 05 nov. 2023.

GOMES, N.L. **A compreensão da tensão regulação/emancipação do corpo e da corporeidade negra na reinvenção da resistência democrática**. Perseu: história, memória e política, n. 17, p. 123-142, 2019b. Disponível em: <https://revistaperseu.fpabramo.org.br/index.php/revista-perseu/article/view/301>.

GOMES, N.L. **O Movimento Negro Educador: saberes construídos nas lutas por emancipação**. Vozes: Petrópolis, RJ, 2017.

GOMES, N.L. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. Autêntica: Belo Horizonte, 2019a.

GOMES, N.L. **O Movimento Negro Educador - Releituras, encontros e trocas de saberes**. In: GOMES, N. L (org.). **Saberes das lutas do Movimento Negro Educador**. Editora Vozes: Petrópolis, 2022, p. 19-69.

GONÇALVES, L.A.O.; SILVA, P.B.G. **Movimento negro e educação**. Revista Brasileira de Educação, n.15, p. 134-158, 2000.

GONZALEZ, L. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. In: RIOS, Flavia; LIMA, Márcia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 75-93.

GORDON, L. R. **African-American philosophy, race, and the geography of reason**. In: GORDON, L.R.; GORDON, J.A. **Not only the master's tools: African-American studies in theory and practice**. Routledge, 2006, p. 3-50.

GUERREIRO, G. **A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. (Coleção Todos os Cantos).

GUIMARÃES, B.M. **Favelas em Belo Horizonte – tendências e desafios**. Análise & Conjuntura, Belo Horizonte, v.7, n. 2, p. 11-18, 1992.

HALL, S. **Identidade cultural e diáspora**. Comunicação & Cultura. n.01, p.21-35, 2006.

HEERS, J. **Festas de loucos e carnavais**. Anais, nº 6, 1983, librairie Artheme Fayard. Fetes des fous el carnavals. Tradução Carlos Porto, 1987

IROBI, E. **O que eles trouxeram consigo: Carnaval e persistência da performance estética africana na diáspora**. Tradução de Victor Martins de Souza. Projeto História, São

Paulo, n. 44, p. 273-29, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/9857/9824>.

ITAÚ CULTURAL. **A política para além do Carnaval - Ocupação Ilê Aiyê**. 2018. (07:08 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xsGp5G2RBrg>>. Acesso em: 07 jul. 2024.

KILOMBA, G. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRENAK, A. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LIMA, S. **A gente não é só negro! Interseccionalidade, experiência e afetos na ação política de negros universitários**. 2020. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

MACEDO, R.S. **A etnopesquisa crítica e multirreferencial nas ciências humanas e na educação**. 1 ed. EDUFBA: Salvador, 2004.

MACEDO, R.S. **Currículo**: Campo, Conceito e Pesquisa. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2007.

MACEDO, R.S; GALEFFI, D; PIMENTEL, A. **Um rigor outro sobre a qualidade na pesquisa qualitativa**: educação e ciências antropológicas. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2009.

MACEDO, R.S.; SÁ, S.M.M. **A etnografia crítica como aprendizagem e criação de saberes e a etnopesquisa implicada**: entretenimentos. Currículo Sem Fronteiras, v.18, n.01, p. 324-336, 2018.

MACHADO, A.F. **Ancestralidade e encantamento como inspirações formativas**: Filosofia Africana mediando a História e Cultura Africana e Afro-brasileira. 2014. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

MARCHA DAS MULHERES NEGRAS. **Carta da Marcha das Mulheres Negras**. InSURgência - Revista de direitos e movimentos sociais, Brasília, v.07, n. 02,p. 327-338, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/insurgencia/article/view/39121>. Acesso em: 07 jul. 2024.

MARTINS, D.G.M. **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) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

MARTINS, D.G.M. **É o mundo negro que viemos mostrar para vocês**: a música dos blocos afro de Salvador como instrumento de conscientização, afirmação, resistência e aprendizado. In: II Seminário Latino-Americano de Estudos em Cultura, 2018, Foz do Iguaçu. **Anais**. Foz do Iguaçu: SEMLACult, 2018.

MARTINS, L. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória.** Revista PPGL-UFSM. n. 26, 2003.

MARTINS, L. M.. **Performances do tempo espiralar:** poéticas do corpo-tela. Cobogó: Rio de Janeiro, 2021a.

MARTINS, L.M. **Afrografias da Memória:** o Reinado do Rosário do Jatobá. 2 ed. Mazza Edições: Belo Horizonte, 2021b.

MARTINS, L.M. Prefácio. *In:* TAVARES, Julio Cesar de. **Gramática das Corporeidades Afrodiaspóricas.** Appris: Curitiba, 2020, p. 07-15.

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

MATURANA, H; YÁÑEZ, X.D. **Habitar Humano:** em seis ensaios de biologia-cultural. 1. ed. São Paulo: Palas Athena, 2009.

MBEMBE, A. **Crítica da Razão Negra.** Tradução Sebastião Nascimento São Paulo: n-1 edições, 2018.

MBEMBE, A. **Políticas da inimizade.** Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.

MELO, T. M. **Praia da Estação: o movimento de carnavalização não-oficial de Belo Horizonte sob a ótica da etnocenologia.** In: Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, VII, 2012, Porto Alegre. Anais, v. 13, n. 1. p. 1-6. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2196>

MENDONÇA, J.G. **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.

MIGLIANO, M. **Praia da Estação como ação política: relato de experiências, envolvimento e encontros.** Redobra, Salvador, n. 11, ano 4, p. 43-54, 2013. Disponível em: http://www.redobra.ufba.br/wp-content/uploads/2013/06/redobra11_05.pdf . Acesso em: 10 maio 2023.

MINAS GERAIS. **Governo de Minas Gerais apresenta balanço e anuncia estruturação coletiva de uma política estadual da economia da criatividade do Carnaval.** Secretaria de Estado de Cultura e Turismo, Belo Horizonte, 23 fev. 2023a. Disponível em: <https://www.secult.mg.gov.br/noticias-artigos/7642-governo-de-minas-gerais-apresenta-balanco-e-anuncia-estruturacao-coletiva-de-uma-politica-estadual-da-economia-da-criatividade-do-carnaval>. Acesso em: 23 março 2024.

MINAS GERAIS. **Governo de Minas investe R\$ 8,5 mi no Carnaval de BH para sonorização de avenidas e outras melhorias.** Agência Minas, Belo Horizonte, 14 dez.

2023b. Disponível em: <https://www.agenciaminas.mg.gov.br/noticia/governo-de-minas-investe-r-8-5-mi-no-carnaval-de-bh-para-sonorizacao-de-avenidas-e-outras-melhorias>. Acesso em: 23 março 2024.

MOREIRA, A.J. **As concepções de corpo na Associação Bloco Carnavalesco Ilê Aiyê: um estudo a partir da história do bloco e das práticas pedagógicas das Escolas Banda Erê e Mãe Hilda**. 2013. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

MORIN, E. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. Tradução Eloá Jacobina. 5 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

MORIN, E. **Sociologia: a sociologia do microssocial ao macroplanetário**. 1. ed. Sintra/Portugal: Publicações Europa- América, 1998.

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

NASCIMENTO, A. **O Quilombismo: Documentos de uma Militância PanAfricanista**. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

NASCIMENTO, B. **O negro visto por ele mesmo**. Organização: Alex Ratts. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

NETO, E.R.B; SILVA, N.N; LOWANDE, W.F.F. **“Estamos no começo do replantio das palavras”**: uma conversa com Antônio Bispo dos Santos (Nego Bispo). PerCursos. Florianópolis, v.24, p. 01-26, 2023. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/percursos/article/view/24544/16167>. Acesso em: 10 dez. 2023.

OLIVEIRA, E. **Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da Educação Brasileira**. Rio de Janeiro: Ape’Ku, 2021.

OLIVEIRA, E.D. **Filosofia da ancestralidade: Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira**. 2005. Tese (Doutorado em Educação Brasileira) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005

OLIVEIRA, I. T. M. **Sonhos diurnos em meio aos destroços do presente: o movimento Tarifa Zero e a luta pelo direito ao transporte em Belo Horizonte**. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

OLIVEIRA, I. T. M. **Uma praia nas alterosas, uma “antena parabólica” ativista: configurações contemporâneas da contestação social de jovens em Belo Horizonte**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

OLIVEIRA, J.C.A.; SANTOS, S.J. **Negros saberes em festa: Ilê Aiyê e Olodum e suas (trans)formações**. Extraprensa. São Paulo, v.14, n. 1, p. 295-312, 2020.

OLIVEIRA, N.N. **Africanidades espetaculares dos blocos afros: Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma para a cena contemporânea numa cidade transatlântica.** Repertório. Salvador, n.19, p. 103-113, 2012.

OLIVEIRA, N.N. **Ilê Aiyê, Olodum e Bankoma: relato de experiências.** Rebento, São Paulo, n.6, p.85-98, maio. 2017.

PASSOS, D. **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, Londrina, v.21. n.02, p.332-358, 2016.

PASTINHA, V.F. **Improviso de Pastinha.** Salvador: Acervo Fred Abreu Capoeira, 2013.

PEREIRA FILHO, H. F.. **Glórias, conquistas, perdas e disputas:** as muitas máscaras dos carnavais de rua em Belo Horizonte (1899-1936). 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/VCSA-6X5Q8C>. Acesso em: 25 jul. 2023.

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

PEREIRA, M.V. **Estética da Professoralidade:** um estudo crítico sobre a formação do professor. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013.

PIMENTEL, J. **Blocos: uma história informal do carnaval de rua.** Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2002.

PORTO-GONÇALVES, C.W. A reinvenção dos territórios na América Latina/Abya Yala. In: CECEÑA ,A.E. **Los desafíos de las emancipaciones en un contexto militarizado.** Buenos Aires: CLACSO, 2006, p.151-197.

RAMALHO, W.S. C. **Uma história da mineiridade: o sentido “essencialista” de uma representação.** In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 19, Juiz de Fora. Anais do XIX Encontro Regional de História. Juiz de Fora: Anpuh MG, 2014.

RAMOS, A.G. **Patologia social do branco brasileiro.** Jornal do Comércio. Rio de Janeiro, 1955.

RATTS, A. **Eu sou Atlântica:** sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Instituto Kuanza e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

REZENDE, A. F. **“Aqui cada um faz o seu rolê”:** práticas organizativas dos blocos de rua afro do carnaval de Belo Horizonte. 2022. Tese (Doutorado em Administração) – Faculdade de Ciências Econômicas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/40647>.

RISÉRIO, A. **Carnaval Ijexá:** notas sobre Afoxés e Blocos do Novo Carnaval Afrobaiano. Salvador: Corrupio, 1981.

- RISÉRIO, A. **Carnaval: as cores da mudança**. Afro-Ásia, Salvador, n. 16, p. 90-106, 1995.
- RUFINO, L. **Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: o saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas**. Revista Antropolítica, Niterói, RJ, n. 40, p.54-80, 2016.
- RUFINO, L. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019a.
- RUFINO, L. **O que pode Elegbara? Filosofias do corpo e sabedorias de fresta**. Voluntas, Santa Maria, RS, v.10, p.65-82, 2019b.
- RUFINO, L. **Vence-demanda: educação e descolonização**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2021.
- RODRIGUES, G. **Carnaval de BH vira propaganda no Rio, SP e Salvador com custo de R\$ 6 milhões**. O Tempo, Belo Horizonte, 13 jan. 2024. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/carnaval/2024/carnaval-de-bh-vira-propaganda-no-rio-sp-e-salvador-com-custo-de-r-6-milhoes-1.3310420>. Acesso em: 30 março 2024.
- SANTANA, C.E.C. **Malê Debalê: Lugar de negro**. Lugar de aprender. África e Africanidades. n. 5, mai/2009.
- SANTOS, B.S. **A crítica da razão indolente - Contra o desperdício da experiência**. Porto: Afrontamento, 2002.
- SANTOS, A.B. **Somos da terra**. Revista PISEAGRAMA, n. 12, p.44-51, 2018. Disponível em: <https://piseagrama.org/artigos/somos-da-terra/>. Acesso em: 20 jan. 2024.
- SANTOS, C. E. **A música percussiva: uma experiência sociocultural dos jovens do bloco Oficina Tambolelê**. 2003. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.
- SANTOS, G. C. O.; SOUSA, C. V.; PEREIRA, J. R. **Eu quero é “botar” meu bloco na rua: uma análise do Carnaval de Belo Horizonte entre os anos de 2013 e 2015**. Revista Turismo, Camboriú, SC, v.18, n. 02, p. 251-279, 2016.
- SANTOS, M.L.; SILVA, N.N. **A festa nas frestas de um país em ruínas: reivindicação da memória e celebração da vida a partir do carnaval afro-mineiro**. Contexto e Educação, Ijuí, v. 39, n.121, e14694, 2024. Disponível em: <https://www.revistas.unijui.edu.br/index.php/contextoeducacao/article/view/14694>. Acessado em: 03 nov. 2024.
- SILVA, J.W.S.; MAFRA, J.Fe.. **Apontamentos sobre a epistemologia circular dos blocos afrocarnavalescos de Salvador**. Eccos - Revista Científica, São Paulo, n. 64, p.1-19, e24023, jan./mar. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.5585/eccos.n64.24023>.
- SILVA, J. W. S. **A consciência que vem do tambor: uma leitura freiriana sobre a pedagogia afrocarnavalesca de Salvador**. 2022. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Nove de Julho, São Paulo, 2022. Disponível em: <http://bibliotecatede.uninove.br/handle/tede/2960>. Acesso em: 20 mar. 2024.

SILVA, L.M. **Propriedades, negritude e moradia na produção da segregação racial da cidade:** cenário Belo Horizonte. 2018.Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/MMMD-B7CGVF>. Acesso em: 28 jun. 2024.

SILVA, N.N. **Educação Popular Negra: breves notas de um conceito.** Educação em Perspectiva, Viçosa-MG, v.11, p. 1-15, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufv.br/educacaoemperspectiva/article/view/8488/6422>. Acesso em: 20 nov. 2022.

SILVA, N.N. **Educação Popular Negra: uma agenda de pesquisa para a EJA.** In: SILVA, W.G.; OLIVEIRA, H.S. **Educação Decolonial e Pedagogia Freiriana:** desafios de uma educação emancipatória em um cenário político conservador. Belo Horizonte: Sararé, 2021.

SILVA, E.M.; MARTINS, P.G.; CAVALCANTE, H. **O corpo é o farol.** Revista PISEAGRAMA, [20--]. Disponível em: <https://piseagrama.org/extra/o-corpo-e-o-farol/>. Acesso em: 31 ago. 2023.

SIMAS, L.A. **O corpo encantado das ruas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SIMAS, L.A.; RUFINO, L. **Fogo no Mato:** a ciência encantada das macumbas. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018

SIMAS, L.A.; RUFINO, L. **Fogo no Mato:** a ciência encantada das macumbas. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SIMONETTI, G. **Carnaval 2023: os números grandiosos da festa.** Forbes, São Paulo, 25 fev. 2023 Disponível em: <https://forbes.com.br/forbeslife/2023/02/carnaval-2023-os-numeros-grandiosos-da-festa/>. Acesso em: 25 jun. 2023.

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

SODRÉ, M. **Pensar Nagô.** 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2017.

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

SOUSA, P.P.A. **Os lugares da festa:** narrativas de espaço, tempo e etnicidade no congado mineiro. Geografias, Belo Horizonte, v.12, n.02, p.39-56, 2016.

SOUZA, E. M.; CHAVES, E. **De Ouro Preto a Belo Horizonte: seguindo os passos da história para compreender a formação do falar belo- horizontino.** Revista Alpha, UNIPAM, n. 12, p. 54-67, nov. 2011. Disponível em: <http://alpha.unipam.edu.br/documents/18125/25386/de_ouro_preto_a_belo_horizonte.pdf>. Acesso: 06 jan. 2024.

SOUZA, F. **Gil Amâncio: um artista na trilha dos saberes afrodiaspóricos**. BDMG Cultural, Belo Horizonte, 06 mai 2021. Disponível em: [Gil Amâncio: um artista na trilha dos saberes afrodiaspóricos - BDMG Cultural](#). Acesso em: 20 mai. 2023.

SPINOLA, N.D.; GUERREIRO, G.; SPINOLA, T. A. **Economia Cultural de Salvador – A indústria do Carnaval**. Revista de Desenvolvimento Econômico, Salvador, BA, v.06, n.9, p. 58-72, 2004.

STRECK, D. **Territórios de resistência e criatividade**: reflexões sobre os lugares da Educação Popular. In: STRECK, Danilo; ESTEBAN, Maria Teresa (org.). Educação Popular: lugar de construção social coletiva. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 356-368

TAVARES, J. C. **Dança de Guerra, arquivo e arma** (Elementos para uma Teoria da Capoeiragem e da Comunicação Corporal Afro-brasileira). Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

TAVARES, J. C.. **O que pode o corpo negro**: uma introdução. In: TAVARES, Julio Cesar de. **Gramática das Corporeidades Afrodiaspóricas**. Appris: Curitiba, 2020, p. 19-30.

TEIXEIRA, I.A. Castro; PÁDUA, K.C. **Virtualidades e alcances da entrevista narrativa**. In: CONGRESSO INTERNACIONAL SOBRE PESQUISA (AUTO) BIOGRÁFICA, II., 2006, Salvador. Anais. Salvador: UNEB, 2006. Disponível em: <http://professor.ufop.br/reginaaraujo/classes/narrativas-docentes-aspectosmetodol%C3%B3gicos-e-formativos/materials/virtualidades>.

UFMG. **Carnaval de BH tem origens na fundação da cidade**. Belo Horizonte: UFMG, [2020]. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/carnaval-de-bh-tem-origens-na-fundacao-da-cidade>. Acesso em: 10 jul 2024.

VARGAS, S.A.; BRASIL, A. **O Carnaval educa: um olhar a partir da primeira capital do Brasil**. Extraprensa. São Paulo, n.1, p.254- 273, 2020.

VELHO, G. **Observando o familiar**. In: NUNES, Edson de Oliveira. **A aventura sociológica**: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. p. 1 – 13.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Torto Arado**. São Paulo, Todavia, 2019.

WERNECK, J. **De Ialodês y Feministas** - Reflexiones sobre la acción política de las mujeres negras en América Latina y El Caribe. Nouvelles Questiones Féministes, v. 24, n.02, p.27-40, 2005.

ZANOLI, V. **Negros, LGBTI e periféricos**: o impacto das relações entre movimentos na consolidação de ativismos interseccionais. Controvérsia, n. 215, p. 111-157, 2020.

ANEXOS

Sonoras Sabenças

Faixa 01 - **Polifonia dos Tambores**, composta e interpretada por Mateus Aleluia, no álbum Afro canto das Nações (2021). [Álbum digital]. Disponível em: Spotify.

Faixa 02 - **Legba**, da compostas e interpretadas por Mateus Aleluia, no álbum Afro canto das Nações (2021). [Álbum digital]. Disponível em: Spotify.

Faixa 03 - **Alguém me Avisou**, composta e interpretada por Dona Yvonne Lara, no álbum Sorriso Negro (1981). Disponível em: Spotify.

Faixa 04- **Povoada**, composta e interpretada por Sued Nunes, no álbum Travessia (2021). Disponível em: Spotify.

Faixa 05 - **Desentoado**, composta por Charles Boavista e Tino Gomes; interpretada por “A Outra Banda da Lua”, no álbum de nome autointitulado (2020).Disponível em: Spotify

Faixa 06 - **Macumbeira**, composta por Luiz Antônio Simas e interpretada pela cantora e atriz Jéssica Ellen, no álbum Macumbeira (2021). Disponível em: Spotify.

Faixa 07 - Carta de Amor, composta por Paulo César Pinheiro, e interpretada pela cantora Maria Bethânia, no álbum Oásis de Bethânia (2012)

Faixa 08- **Luto**, composta por Caetano Veloso, interpretada pela cantora Gal Costa, no álbum Hoje (2005). Disponível em: Spotify.

Faixa 09 - **O Carnaval Quem É Que Faz?**, composta por Lucas Santtana e Roberto Barreto, interpretada por BaianaSystem e Lucas Santtana, no álbum BaianaSystem (2009).

Faixa 10 - **Histórias Para Ninar Gente Grande**, composta por Danilo Firmino, Deivid Domenico, Luiz Carlos Máximo, Mama, Manu da Cuíca, Marcio Bola, Ronie Oliveira, Tomaz Miranda; interpretada por Maria Bethânia, no álbum Mangureira - A menina dos meus olhos (2019). Disponível em: Spotify.

Faixa 11 - **Interlude Zumbi**, composta por Bolla 8, Chico Science, Gira, Toca Ogan; interpretada por Chico Science e Nação Zumbi, no álbum Afrociberdelia (1996). Disponível em: Spotify.

Faixa 12 - **As Sementes**, composta por Luís Roberto Herrmann interpretada por Marcelo D2 e Os Crias, no álbum Assim Tocam os Meus Tambores (2020). Disponível em: Spotify.

Faixa 13 - **Eu quero é botar meu bloco na rua**, composta e interpretada por Sérgio Sampaio, no álbum de mesmo nome da música (1973). Disponível em: Spotify.

Faixa 14 - **Para Lennon e McCartney**, composta por Fernando Brant, Lô Borges e Márcio Borges; interpretada por Milton Nascimento, no álbum Milton (1970). Disponível em: Spotify.

Faixa 15 - **Os Tambores de Minas**, composta por Márcio Borges, interpretada por Milton Nascimento, no álbum Nascimento (1997). Disponível em: Spotify.

Faixa 16 - **Androginismo**, composta por Kledir Ramil, interpretada por Almôndegas, no álbum Circo de Marionetes (1978). Disponível em: Spotify.

Faixa 17 - **Oxóssi/Citação: Ponto de Oxóssi**, composta por Roque Ferreira, interpretada por Mariene de Castro, no álbum Colheita (2013) Disponível em: Spotify..

Faixa 18 - **Abre a Mata, Oxóssi**, composta por Abuhl Júnior e Alessandra Leão; interpretada por Abuhl Júnior, Alessandra Leão e Maurício Badé, no álbum Macumbas e Catimbós (2019). Disponível em: Spotify.

Faixa 19 - **Canto pra Oxumarê**, composta por Paulo César Pinheiro, interpretada por Gloria Bomfim, no álbum Chão de Terreiro (2018). Disponível em: Spotify.

Faixa 20 - **Dona do Raio/O Vento/Procelária/A Dona do Raio e do Vento/Oração de Oiá**, composta por Dorival Caymmi, Maria Bethânia e Sophia de Mello Breyner; interpretada por Maria Bethânia, no álbum Mar de Sophia (2005). Disponível em: Spotify.

Faixa 21 - **Chorojô**, composta por Grinaldo Salustiano Dos Santos e Mateus Aleluia Lima; interpretada por Os Tincoãs, no álbum Os Tincoãs (1982). Disponível em: Spotify.

Faixa 22 - **Negras Perfumadas**, composta por Lafayette, Marito Lima e Milton Boquinha; interpretada por Ilê Aiyê, no álbum Ilê Aiyê Bonito de Se Ver - Ao Vivo (2015).Disponível em: Spotify.

Faixa 23 - **São Jorge**, composta por Claudinho Azeredo e Paulo César Pinheiro; interpretada por Alcione, no álbum Emoções Reais (1990). Disponível em: Spotify.

Faixa 24 - **Lamento de Carnaval**, composta e interpretada pelo cantor Gilberto Gil, no álbum Quanta Gente Veio Ver (1997). Disponível em: Spotify.

Faixa 25 - **Corpo no Mundo**, composta e interpretada pela cantora Luedji Luna, no álbum Um Corpo no Mundo (2017). Disponível em: Spotify.

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE) PARA ENTREVISTA NARRATIVA

Título da Pesquisa: Saberes Afrodiaspóricos Corporificados em Festa: encantamento e complexidades do (com)viver o bloco afro Angola Janga.

Nome do orientador: Professor Dr. Natalino Neves da Silva.

Nome da co-orientadora: Professora Dra. Nilma Lino Gomes.

Nome do orientando: Marcone Loiola dos Santos

Você está sendo convidada/o para ser participante do projeto de pesquisa intitulado “Saberes Afrodiaspóricos Corporificados em Festa: encantamento e complexidades do (com)viver o bloco afro Angola Janga”, de responsabilidade do pesquisador Marcone Loiola dos Santos, do orientador Natalino Neves da Silva e da co-orientadora Nilma Lino Gomes. Este documento chamado Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) visa assegurar seus direitos como participante e é redigido em duas vias, sendo uma para a pessoa participante e outra para as pessoas pesquisadoras. Todas as páginas serão rubricadas pela pessoa participante da pesquisa e pelas pessoas pesquisadoras responsáveis, além de ambas as assinaturas, na última página.

Por favor, leia com atenção e calma, aproveitando para esclarecer suas dúvidas. Se houver perguntas antes ou mesmo depois de assiná-lo, você poderá esclarecê-las com o pesquisador. Se preferir, pode levar este Termo para casa e consultar seus familiares ou outras pessoas antes de decidir participar. Não haverá nenhum tipo de penalização ou prejuízo se você não aceitar participar ou retirar sua autorização em qualquer momento

1. Justificativa e objetivos:

Nessa pesquisa buscamos responder o seguinte problema: em que medida as experiências intersubjetivas existentes no bloco afro Angola Janga o constitui enquanto um sujeito/corpo coletivo que constrói corporeidades negras desde o (com)viver na cultura afro-brasileira criada-recriada no território de Belo Horizonte?

Para debruçar sobre essa indagação traçamos como objetivo geral: compreender o Angola Janga como um corpo coletivo que é composto pelo (com)viver cotidiano das pessoas integrantes em experiências intersubjetivas que constituem corporeidades afro-diaspóricas em Belo Horizonte. E

Rubrica do(a) participante _____

Rubrica da pesquisador _____

a partir dos estudos referentes à questão-problema, no decorrer do mestrado, outras questões norteadoras foram se materializando e transformadas nos objetivos específicos da pesquisa:

- Averiguar os sentidos atribuídos pelos(as) integrantes ao Angola Janga;
- Entender a maneira que os saberes afrodiaspóricos são criados-recriados nas atividades desenvolvidas pelo bloco;
- Apreender e analisar como os saberes afrodiaspóricos constituem ou não essas corporeidades no território belo-horizontino;
- Verificar como tais processos acontecem nas dinâmicas de relações intersubjetivas e socioafetivas;
- Verificar e compreender os conflitos presentes nas dinâmicas do (com)viver o Angola Janga.

2. Procedimentos: Sua participação nesta pesquisa consistirá em responder a uma entrevista narrativa sob a coordenação do pesquisador. A entrevista poderá ocorrer no formato presencial ou on-line, a depender da sua escolha, com as respostas às questões propostas. Sendo assim, as pessoas participantes serão contatadas por telefone ou e-mail pelo pesquisador e será ofertada a possibilidade de participação na pesquisa, bem como a possibilidade de recusa e/ou desistência em qualquer etapa do estudo. Mediante aceite de participação, será enviado o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) que será registrado e salvo, concluindo o aceite da pessoa participante. O encontro presencial ou virtual será agendado respeitando a disponibilidade da pessoa participante e do pesquisador, e serão retomados os objetivos da pesquisa, bem como esclarecidas quaisquer dúvidas com relação aos procedimentos e assegurando o sigilo da entrevista. Dessa forma, acredita-se que o uso da tecnologia auxiliará a pesquisa na medida em que visa trazer flexibilidade e diálogo com as pessoas participantes, assim como respeito pelas questões éticas e de sigilo. A realização da entrevista no formato presencial acontecerá no local escolhido pela pessoa participante, prezando pelo seu conforto, segurança e bem-estar. A entrevista presencial será gravada em formato de áudio para posterior transcrição das informações na íntegra. Já a realização da entrevista no formato online acontecerá através de aplicativo de chamada de vídeo que permita gravação, como é o caso da plataforma Google Meet, Zoom, ou outra. Será enviado um link para a pessoa participante que dará acesso a sala virtual onde ocorrerá a entrevista. A entrevista online será gravada em formato de áudio e vídeo para posterior transcrição das informações na íntegra. A duração da entrevista está prevista para no mínimo 60 minutos a no máximo três horas e o diálogo será gravado para ser transformado em texto, o que possibilita uma maior dedicação de todos no processo coletivo. Você autoriza a gravação em áudio e vídeo dessa pesquisa, bem como a

Rubrica do(a) participante _____

Rubrica da pesquisador _____

utilização dos depoimentos para fins científicos?

☐ SIM ☐ NÃO

3. **Riscos e desconforto:** De acordo com a legislação (Res. 466/12 – Item II. 23), toda pesquisa oferece algum tipo de risco. No caso da pesquisa em questão, entre os riscos possíveis destacam-se: cansaço ou aborrecimento ao responder as perguntas; percepção subjetiva de invasão de privacidade; desconforto gerado pela discussão de questões sensíveis; percepção de sentir-se discriminado e/ou estigmatizado a partir da discussão; tomada tempo do sujeito ao participar da entrevista. Tentando evitar ou diminuir qualquer incômodo gerado pela pesquisa, seu nome ou qualquer outro indício de identificação não serão divulgados, e mesmo que você se sinta prejudicada/o poderá a qualquer momento pedir que sua participação seja retirada do trabalho. Caso haja algum impacto psicológico importante, você será acolhido e encaminhado para o Plantão Psicológico da UFMG ou outro serviço de apoio psicológico da Universidade ou externo a ela. Em caso de danos provenientes da pesquisa, o participante poderá buscar indenização nos termos da Resolução nº 466, de 12 de dezembro de 2012.

4. **Benefícios:** Ao participar desta pesquisa você não terá nenhum benefício direto. Entretanto, por se tratar de um estudo realizado por um pesquisador que também é integrante do próprio coletivo investigado, espera-se que os resultados obtidos possam de alguma maneira contribuir para o aprofundamento do conhecimento e do reconhecimento das pessoas integrantes do Angola Janga sobre o bloco, acerca de si mesmas e, também, enquanto coletividade; além disso, intenta-se que a pesquisa fomente diálogos que possibilitem o aprimoramento das práticas exercidas pelo bloco a partir da perspectiva crítica desde dentro que será apresentada; espera-se também que a pesquisa resulte em um material que contribua para o registro da memória e de transformação da presença negra em Belo Horizonte. Os benefícios perpassam, ainda, pela promoção do reconhecimento e valorização dos saberes e práticas presentes na cultura afrodiaspórica angariada pelo Angola Janga; o incentivo para que demais pesquisadores/as vislumbrem Minas Gerais como um polo efervescente de cultura afro-brasileira e, também, destacar o Carnaval de Belo Horizonte no âmbito acadêmico enquanto uma manifestação composta por uma importante presença negra, contribuinte com a movimentação da cultura e da educação na cidade.

Rubrica do(a) participante _____

Rubrica da pesquisador _____

5. **Formas de Acompanhamento e Assistência:** Esclarecemos ainda que se, porventura, houver necessidade de acompanhamento e assistência aos participantes que apresentem algum tipo de dificuldade, estes poderão comunicar ao moderador da pesquisa para as devidas orientações e assistências, seja psicológica, pedagógica, médica ou outra.

6. **Sigilo e Privacidade:** Será garantido pelas pessoas pesquisadoras o anonimato das pessoas participantes para zelar pela sua privacidade. As informações coletadas neste estudo são estritamente confidenciais. Somente o orientando e os orientadores terão conhecimento dos dados, sendo assegurado o sigilo sobre sua participação. Os resultados serão divulgados exclusivamente com objetivos científicos e em hipótese alguma você será identificado, identificada. O material e os dados da pesquisa, contendo gravações, fichas individuais e todos os demais documentos utilizados para a coleta de dados serão armazenados em local seguro, sob responsabilidade das pessoas pesquisadoras, por pelo menos 5 (cinco) anos, conforme Resolução 466/12. Os resultados da pesquisa serão utilizados em trabalhos científicos publicados ou apresentados oralmente em congressos e palestras sem revelar sua identidade. O pesquisador Marcone Loiola dos Santos, seu orientador Natalino Neves da Silva e sua co-orientadora Nilma Lino Gomes se responsabilizam por todos os cuidados necessários para o andamento da pesquisa.

7. **Ressarcimento e indenização:** Você não terá nenhum tipo de despesa para participar desta pesquisa, bem como nada será pago por sua participação. Os procedimentos adotados nesta pesquisa obedecem aos Critérios da Ética em Pesquisa com Seres Humanos, garantindo reparação diante de eventuais danos decorrentes da pesquisa conforme Resolução nº. 466/2012 do Conselho Nacional de Saúde.

8. **Contato:** Em caso de dúvidas gerais sobre a pesquisa, entrar em contato com os pesquisadores. No que tange as possíveis dúvidas éticas, entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da UFMG (CEP/UFMG). A saber:

Mestrando Marcone Loiola dos Santos:

Endereço: Rua dos Timbiras, 2500. Bairro Santo Agostinho. Edifício JK, Bloco A, apartamento 570.
CEP 30140061

Telefone: (35) 9 9228-6409

Rubrica do(a) participante _____

Rubrica da pesquisador _____

E-mail: marconeloiola28@gmail.com

Orientador Natalino Neves da Silva:

Endereço: Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 - Pampulha, Belo Horizonte - MG,
CEP. 31270-901.

Telefone: 31 34095323

E-mail: natalinosilva@ufmg.br

Comitê de Ética em Pesquisa da UFMG (CEP/UFMG):

Endereço: Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 - Pampulha, Belo Horizonte - MG,
CEP. 31270-901. Unidade Administrativa - 2º andar, Sala 2005.

Telefone: 31 3409-4592

E-mail: coep@prpq.ufmg.br

.....

**CONSENTIMENTO LIVRE
E ESCLARECIDO**

Tendo em vista os itens acima apresentados, eu, de forma livre e esclarecida, manifesto meu consentimento em participar da pesquisa. Declaro que recebi cópia deste termo de consentimento, e autorizo a realização da pesquisa e a divulgação dos dados obtidos neste estudo.

Nome da/o participante da pesquisa: _____

Contato telefônico: _____

Data _____ / _____ / _____

Rubrica do(a) participante _____

Rubrica da pesquisador _____

Responsabilidade das Pessoas Pesquisadoras

Asseguro ter cumprido as exigências da resolução 466/2012 CNS/MS e complementares na elaboração do protocolo e na obtenção deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Asseguro, também, ter explicado e fornecido uma via deste documento ao participante. Informo que o estudo foi aprovado pelo COEP perante o qual o projeto foi apresentado. Comprometo-me a utilizar o material e os dados obtidos nesta pesquisa exclusivamente para as finalidades previstas neste documento ou conforme o consentimento dado pelo participante.

Assinatura do orientador

Assinatura do orientando

Data _____/_____/_____

Rubrica do(a) participante _____

Rubrica da pesquisador _____

Rubrica do(a) participante _____

Rubrica da pesquisador _____



U F *m* G



UNIVERSIDADE FEDERAL
DE MINAS GERAIS