



ENTREVISTA/MISCELÂNEA

APROXIMAÇÕES ENTRE A PEDAGOGIA DAS ENCRUZILHADAS E O ENREDO "CAPÍTULO 4, VERSÍCULO 3, DA RUA E DO POVO, O HIP-HOP: UM MANIFESTO PAULISTANO" DA ESCOLA DE SAMBA VAI-VAI

STÉFANY VITORES

Stéfany Vitores

Mestranda em Educação, pela Universidade Federal de São Carlos, Campus Sorocaba.

Bacharel em Moda, pela Universidade de Sorocaba.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/4033923526235991>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0006-4802-2841>.

E-mail: stefany.vitores@gmail.com.

Resumo: O presente artigo pretende traçar diálogos entre o enredo *Capítulo 4, Versículo 3, Da Rua e do Povo, o Hip-Hop: Um Manifesto Paulistano da Escola de Samba Vai-Vai*, apresentado em 2024 e a *Pedagogia das Encruzilhadas* de Luiz Rufino (2019) que invoca a figura de Exu para traçar seu projeto político/ético/estético. A figura de Exu também é interpretada a partir do babalorixá Márcio de Jagun (2015). Para compreender o carnaval como uma manifestação da cultura popular profundamente influenciado pela afro-diáspora utilizaremos as considerações de Stuart Hall (2003) e autores que versam sobre as decolonialidades como Aníbal Quijano (2005). Essa é uma pesquisa qualitativa,

bibliográfica que utiliza para análise a sinopse do enredo disponibilizado oficialmente pela Escola de Samba, registros fotográficos, notícias, e consulta ao registro audiovisual disponível em plataformas de streaming.

Palavras-chave: Carnaval. Decolonização. Encruzilhadas. Culturas Populares. Hip-Hop.

Abstract: The present article aims to establish dialogues between the plot *Chapter 4, Verse 3, Of the Street and the People, Hip-Hop: A Paulistano Manifesto* by the Samba School Vai-Vai, presented in 2024, and Luiz Rufino's *Pedagogy of Crossroads* (2019), which invokes the figure of Exu to outline its political/ethical/aesthetic project. The figure of Exu is also interpreted through the perspective of the babalorixá Márcio de Jagun (2015). To comprehend carnival as a manifestation of popular culture deeply influenced by the Afro-diaspora, we will utilize the considerations of Stuart Hall (2003) and authors who explore decolonialities such as Aníbal Quijano (2005). This is a qualitative, bibliographic research that employs, for analysis, the synopsis of the plot officially provided by the Samba School, photographic records, news, and consultation of the audiovisual recording available on streaming platforms.

Keywords: Carnival. Decolonization. Crossroads. Popular Cultures. Hip-Hop.

INTRODUÇÃO

Compreendo, aqui, o Carnaval como um espaço de potência para criação de um contexto educativo e político que pode atuar, inclusive, junto aos movimentos sociais, utilizando da grande visibilidade como um lugar de reivindicação e manifestação. Os enredos para Mussa e Simas (2010) são produtos de seu contexto social, político e econômico, mas também agentes que influenciam e marcam esse mesmo contexto. Ou seja, de alguma forma as Escolas de Samba

devolvem ao povo as percepções acerca desse espaço-tempo social que habitam com suas contradições, violências e potências.

O carnaval como parte da cultura popular brasileira é produto de um tensionamento constante com a cultura dominante, ora antagônica, ora relativa a ela, construído por uma dialética cultural (HALL, 2003). Essa relação de negociação e resistência é evidente quando se trata de manifestações artísticas populares e afro-brasileiras, pois elas são também incorporadas em um projeto de constituição de cultura nacional arquitetado pelas classes dominantes. Portanto, apesar de se situar em um campo espinhoso de disputas e de relações de poder que transcendem o espetáculo que é apresentado na avenida, o que é desfilado sorve de inspirações inscritas no cotidiano de quem se influencia e se influenciou nas heranças afro-diaspóricas.

Não importa o quão deformadas, cooptadas e inautênticas sejam as formas como os negros e as tradições e comunidades negras pareçam ou sejam representadas na cultura popular, nós continuamos a ver nessas figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, as experiências que estão por trás dela. Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção à fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica produção de contranarrativas; e, sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular mainstream, elementos de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação. (HALL, 2003 apud MARTINS, 2019, p. 253)

Nesse artigo, utilizaremos o conceito de cultura popular tal como apresentado por Stuart Hall em seu livro *Da Diáspora: identidades e*

mediações culturais (2003), onde ele se dedica a debater os conceitos e definições acerca da cultura popular, assim como apresentar suas perspectivas aos fenômenos culturais desenvolvidos nas camadas populares. Para o autor, embora as classes populares tenham sido consideradas de fora das relações políticas de poder:

Elas nunca de fato estiveram fora do campo mais amplo das forças sociais e das relações culturais. Elas não apenas pressionavam constantemente a 'sociedade'; mas estavam vinculadas a ela através de inúmeras tradições e práticas. Por linhas de 'aliança' e por linhas de clivagem. A partir dessas bases culturais, frequentemente muito distantes das disposições da lei, do poder e da autoridade, o 'povo' constantemente ameaçava eclodir; e quando o fez, invadiu o palco das relações clientelistas e de poder com um clamor e um estampido ameaçadores – com pífaros e tambores, com laço e efígie, com manifesto e ritual – e frequentemente com uma disciplina ritual popular surpreendente. (HALL, 2003, p. 249)

Assim, o carnaval pode ser interpretado como um desses momentos fundamentados na disciplina ritual popular que se constitui nos espaços populares, primeiramente na rua e posteriormente nas escolas de samba, que evoca uma herança ancestral afro-diaspórica. Pois, é constituído de saberes e vivências, influenciados culturalmente pelo corpo brincante, e não do corpo como pecado, pela religião como festa, como nas religiões de matriz-africana, diferentemente do que foi estabelecido pelas epistemologias eurocristãs, conforme Nêgo Bispo:

Nos terreiros dos povos pagãos politeístas (nas festas), as filhas e filhos de santo (pessoas da comunidade) se organizam circularmente no centro do terreiro (salão de festas), juntamente com a mãe ou pai de santo

(animadora ou animador da festa) através de quem as deusas e deuses se manifestam, compartilhando a sabedoria da ancestralidade e a força viva da natureza, de acordo com a situação de cada pessoa da comunidade. (SANTOS, 2015, p. 40)

Essa relação entre terreiro e escola de samba foi contada por Luiz Antônio Simas em *O corpo encantado das ruas* (2019), segundo o autor, as escolas de samba, de forma geral, contaram a história oficial em seus enredos ao longo da história. Isso pode ser afirmado se olharmos apenas para as dramatizações e representações presentes nos enredos, no entanto isso não pode ser confirmado ao nos atentarmos às baterias. Os tambores inventados e reinventados nos terreiros e nas escolas de samba, contam mais do que a gramática formal do que é apresentado no desfile carnavalesco. Aos ouvidos atentos de quem conhece o candomblé é possível ouvir o Ilú, saudação a Iansã rainha dos raios e ventanias, na bateria da escola de samba Estação Primeira de Mangueira.

Os terreiros e as escolas de samba são ligados intrinsecamente pela necessidade de reinvenção e sobrevivência nas frestas imposta pela diáspora africana. O senso de comunidade e a necessidade de agrupamento para reconstrução e manutenção de saberes culturais próprios são reafirmados pelo bater dos tambores em territórios diferentes, mas não distintos. No transe religioso e no êxtase da folia carnavalesca habita o que não foi possível assassinar nos navios tumbeiros.

O presente artigo pretende tecer aproximações entre o enredo *Capítulo 4, Versículo 3, Da Rua e do Povo, o Hip-Hop: Um Manifesto Paulistano da Escola de Samba Vai-Vai*, apresentado no desfile carnavalesco de São Paulo em 2024 e a *Pedagogia das Encruzilhadas*,

de Luiz Rufino (2019) que estabelece um projeto político/ético/estético encarnado nos princípios e potências de Exu.

UM MANIFESTO PAULISTANO PELA VAI-VAI

O enredo analisado nesse artigo, conta a história do Hip-Hop na cidade de São Paulo, uma história de arte, cultura e resistência entrecruzada com o racismo, a violência e o abandono. O nome é homônimo a uma música do grupo Racionais Mc's, composto por Mano Brown, KL Jay, Ice Blue e Edi Rock, fundamental para compreender as vivências na periferia da cidade de São Paulo.

Em 1997, o grupo lança o álbum de rap *Sobrevivendo no Inferno*, expondo as feridas de uma sociedade marcada pelo racismo e a pobreza em músicas que abordam o cotidiano das favelas. São abordados temas como a violência policial, o abandono do Estado, o uso abusivo de drogas, a dura vida no cárcere e o aprisionamento da juventude, o racismo e a cooptação para o crime. Mas não somente, o grupo consegue, ao mesmo tempo, denunciar e expor um cotidiano permeado pela dor e mostrar a potência cultural e artística da periferia.

Conforme Martins (2019), o álbum é marcado pela resistência como conceito e reivindicação. A autora situa o rap como uma manifestação da cultura popular, que, portanto, negocia e resiste em detrimento da cultura dominante produzindo uma potente contranarrativa. A autora conceitua as contranarrativas de acordo com Michael Bamberg (2004), para quem esse conceito é a busca por alternativas aos discursos das ideologias hegemônicas. Assim, as contranarrativas são microdiscursos produzidos para reivindicação de resistência no interior dos grupos oprimidos, no caso dos Racionais Mcs: o povo preto periférico.

Em *Capítulo 4, Versículo 3* é possível notar a necessidade de transgredir o que vão chamar de sistema, e que em muitos aspectos podemos compreender como os ideais determinados pela colonialidade do poder, saber e ser (QUIJANO, 2005) violentamente impostos às pessoas faveladas. Também aborda a necessidade de se criar outras formas de existir fora do crime e da violência, bem como a importância do apoio de seus pares como forma de resistência:

Se eu fosse aquele cara que se humilha no sinal
Por menos de um real minha chance era pouca
Mas se eu fosse aquele moleque de touca
Que engatilha e enfia o cano dentro da sua boca
De quebrada, sem roupa, você e sua mina
Um, dois, nem me viu, já sumi na neblina
Mas não [...]
Permaneço vivo, prossigo a mística
Vinte e sete ano contrariando a estatística [...]
Eu sou apenas um rapaz latino-americano
Apoiado por mais de cinquenta mil manos
Efeito colateral que o seu sistema fez [...]
(RACIONAIS MC's, 1997)

O álbum atravessou décadas com a sua importância, sendo um registro das vivências periféricas da cidade de São Paulo nos anos 1990, também acessou espaços outros, inclusive dentro da academia nos anos subsequentes. As músicas do álbum compreendidas como registros históricos são fundamentais na construção da sinopse do enredo da *Vai-Vai*, sendo citadas mesmo indiretamente. O rap se coloca como uma potente linguagem de enfrentamento do mundo, produzindo contranarrativas através da perspectiva de quem vive e sofre na pele o cotidiano da periferia sendo uma pessoa preta. Podemos relacionar com a *Pedagogia das Encruzilhadas*, onde o autor pontua a importância da linguagem na transgressão dos ideais

da colonialidade, assim utilizar uma: “[...] perspectiva da linguagem como elemento crítico, criativo, resiliente e transgressivo, contrário aos esforços do colonialismo” (RUFINO, 2019, p. 126).

Para além do rap, outras expressões do Hip-Hop foram exploradas no enredo como o breaking (bboys e bgirls), grafite, MCs e DJs, tudo isso efervescendo numa metrópole marcada pela desigualdade social: “Eis a magiado Hip Hop: A arte dos oprimidos, esquecidos, excluídos. Voz dos marginalizados artistas. Potência dos poetas do povo. Liberdade aos prisioneiros das mazelas. Salvação aos sobreviventes do sistema” (FRANÇA; DEPARTAMENTO CULTURAL DO G.R.C.S.E.S. VAI-VAI, 2023). Portanto, a potência dessa expressão cultural e artística reside na força da autorrepresentação, grupos historicamente negados de contar e representar seu próprio povo e história tiveram, através do Hip-Hop, uma possibilidade de falar por si. É importante pontuar que é uma manifestação artística historicamente ligada ao povo preto.

Aqui, ressaltamos conforme Quijano (2005), que o conceito moderno de raça advém da colonização ao território que se convencionou chamar de América, o estabelecimento de conceitos de diferenciação baseados em raças inferiores, foi o que determinou as divisões sociais dos trabalhos e os ideais epistemológicos. A desvalorização das manifestações populares, principalmente, aquelas produzidas por pessoas pretas e periféricas representam uma afronta aos ideais da colonialidade, pautada na exaltação dos saberes e vivências eurocêntricos.

O Hip-Hop aparece, portanto, como uma expressão da cultura popular que se inventa na necessidade de grupos historicamente subalternizados se expressarem como produtores de arte e cultura, apesar de e em função de suas adversidades.

Nêgo Bispo (2015) também aborda o processo de reafirmação de identidades dos grupos subalternizados, suas ressignificações, em meio a um contexto de violência. O autor não se considera decolonial, mas contra-colonial, isto é pertencente a grupos que resistem ao processo de colonização desde a invasão do território que se convencionou chamar de Brasil:

Nesse contexto, nós, povos contra colonizadores, temos demonstrado em muitos momentos da história a nossa capacidade de compreender e até de conviver com a complexidade das questões que esses processos têm nos apresentado. Por exemplo: as sucessivas ressignificações das nossas identidades em meio aos mais perversos contextos de racismo, discriminação e estigmas; a readaptação dos nossos modos de vida em territórios retalhados, descaracterizados e degradados; a interlocução das nossas linguagens orais com a linguagem escrita dos colonizadores. (SANTOS, 2015, p. 97)

O grafite, por exemplo, é uma manifestação artística em constante tensionamento e necessidade de reafirmação, sua criminalização atravessou décadas. Embora não criminalizado, sua desvalorização enquanto arte segue latente, em 2017, o então governador do Estado de São Paulo, João Dória, mandou apagar uma série de grafites da Av. 23 de Maio e dos “Arcos do Jânio”, locais que eram tomados pela arte de grafiteiros do mundo todo e reunia há décadas diversas obras importantes (Folha de S. Paulo, 2017). A intenção era tornar a cidade mais “limpa” visualmente, isto é, reinvenções das políticas de higienização do que é próprio das culturas populares.

A representação de grupos etnicamente diversos por parte de artistas brancos é um debate suscitado inclusive por outra parte

do enredo que traz críticas à Semana de Arte Moderna de 1922 e o movimento modernista:

São Paulo, 1922 [...] Um cento de anos atrás – t(H)eatro municipal – herdeiros da velha e cansada elite refundam, segundo seus óculos maculados, a arte nacional [...] O ‘desvairado’ manifesto impõe o que vem a ser a ‘cara’ da nova ordem cultural intitulada Arte Moderna. Mas [...] resgatando um ‘prefácio pra lá de interessantíssimo’, e as caras dos pretos, pardos e brancos pobres – intitulados periféricos por uma nova ordem urbanoide, frenética e fabril –, com suas autênticas e invisibilizadas expressões culturais vindas das ruas pulsantes numa cidade batizada de progresso e sufocadora de retintos e desafortunados? [...] Do alto de sua inegável relevância histórica, fato é que a Semana de Arte Moderna não deu conta de olhar para fora de si. [...] ocultando a ocupação insurgente que perdura em longa batalha pelo direito de expressar a alma genuinamente popular. (FRANÇA; DEPARTAMENTO CULTURAL DO G.R.C.S.E.S. VAI-VAI, 2023)

A pintura *A Negra* de Tarsila do Amaral pode ser uma personificação dessa crítica, ainda que o quadro não tenha sido pintado em um momento que a artista era de fato considerada participante do modernismo, é nítida as influências das vanguardas modernistas europeias. Na obra, há a representação de uma mulher negra como símbolo do nacionalismo brasileiro, no entanto, enquanto parte da escravidão. A artista que cresceu em uma tradicional família de fazendeiros escravocratas teve como inspiração para sua obra uma das mulheres escravizadas que ela se lembrava de sua infância (FERREIRA, 2017). Portanto, o que prevalecia naquele momento era um olhar colonial sobre as populações negras que compunham o território brasileiro.

Assim, para o Vai-Vai, a cultura Hip-Hop cria um tensionamento de resistência frente a um território paulistano forjado na exaltação à modernidade e a colonialidade, São Paulo, enquanto potência econômica, cultural e artística que abrigou um dos movimentos considerados mais importantes para a arte brasileira, não deu ouvidos aos diferentes sons fervendo na periferia da cidade:

Em qualquer tempo, de qualquer ângulo que se observe, o movimento Hip Hop sempre será reconhecido como a expressão das ruas diante da pujança criativa que nasce do inconformismo contra o sistema opressor e da resistência à estigmatização marginal que insiste em silenciar as vozes periféricas. Assim como o samba, o Hip Hop é atitude de enfrentamento e inspiração, jamais se omitindo de sua missão maior: (R)existir! (FRANÇA; DEPARTAMENTO CULTURAL DO G.R.C.S.E.S. VAI-VAI, 2023)

Desse modo, a arte aparece como um território de re-existência, como concebido por Maldonado-Torres (2017), uma ferramenta de enfrentamento decolonial através das manifestações artísticas que afronta uma estrutura fruto da modernidade/colonialidade que nega aos sujeitos subalternizados seus modos de existir e viver:

Essa negação de existência não é inofensiva e tampouco apenas metafórica. Ela se manifestou e está enraizada em atividades como a colonização, escravidão racial e genocídio. Hoje em dia, manifesta-se em violência desproporcional, morte prematura, escassez de recursos, poluição ambiental, assassinatos, violações sistemáticas e deslocamentos territoriais, entre muitas outras formas de negação. (MALDONADO-TORRES, 2017, p. 27, tradução nossa)

Nesse ponto, que explicita a violência enfrentada pelas camadas subalternizadas, podemos tecer um diálogo entre o sociólogo

porto-riquenho e o grupo Racionais MC's com a música *Capítulo 4, Versículo 3* (1997), que na introdução expõe o panorama da realidade enfrentada pelos jovens pretos naquele momento na capital paulista:

60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial
A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras
Nas universidades brasileiras apenas 2% dos alunos são negros
A cada quatro horas um jovem negro morre violentamente em São Paulo
Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente.
(RACIONAIS MC's, 1997)

As críticas tecidas tanto nas letras do álbum *Sobrevivendo no Inferno* como na sinopse do enredo da Vai-Vai representam um enfrentamento ao que Rufino (2019) vai apontar como as violências e opressões advindas da modernidade/colonialidade. São saberes que se forjam no confronto da vivência cotidiana dessa série de violências, na reinvenção de outras formas de viver como produzindo músicas e/ou criando um carnaval capaz de denunciar e expor as feridas desse sistema vigente.

Nesse artigo, os conceitos de modernidade e colonialidade são considerados a partir de Quijano (2005) e Mignolo (2017). A modernidade se forja nas relações de dominação intersubjetiva que os europeus exercem sobre as populações de seus territórios colonizados, aos quais atribuem identidades geoculturais cunhadas a partir do pressuposto de superioridade, dos então considerados brancos. É descrita pela imposição de padrões culturais de dominação e controle baseados em uma lógica chamada de colonialidade do poder, que

compreende: o controle da economia através do capitalismo, controle do gênero e sexualidade pelo padrão de família burguesa, controle da autoridade através dos ideais de Estado-nação e controle dos saberes e subjetividades tendo como padrão epistemologias eurocêntricas.

Essa aniquilação de saberes, de modos de viver e ser no mundo, existe graças às relações de poder que violentamente expurga o que é produzido pelos grupos subalternizados pelo homem branco.

PEDAGOGIA DE EXU

A *Pedagogia das Encruzilhadas*, conceito de Luiz Rufino (2019) apresenta uma pedagogia encarnada pelos princípios e potências de Exu, é fruto de uma compreensão da vida e dos problemas sociais a partir da necessidade de transgressão aos males da colonialidade. Essa compreensão surge na figura de Exu e é apreendida através de práticas sociais, culturais e religiosas próprias da diáspora africana. Exu é considerado nas tradições do candomblé como o menino transgressor, “foi aquele capaz de criar o caos e recriar a ordem universal” (JAGUN, 2015, p. 100).

A *Pedagogia das Encruzilhadas* (2019) surge com um novo projeto poético, político e ético, centrado na figura da força cósmica Exu que se desloca do saber somente religioso para representar o diálogo entre diferentes práticas de saberes afro-diaspóricos. São eles:

Político: pois assume como problemática ética/estética e ato de responsabilidade a luta contra o racismo anti-negro e a transgressão dos parâmetros coloniais. Essa dimensão está implicada diretamente com a preservação da vida em sua diversidade;

Poético: pois emerge a partir de um diálogo cosmopolita (cruzado) com inúmeras sabedorias e gramáticas que foram historicamente

subalternizadas. Ou seja, produzidas como não possibilidades uma vez que são sistematicamente descredibilizadas. A dimensão poética que aqui deve ser lida no cruzo com a problemática epistemológica, revela a impossibilidade de separação entre ser, saber e suas formas de produção de linguagem. Assim, a emergência de outras gramáticas perpassa também pela dimensão política de defesa da vida em sua diversidade;

Ético, implicada com uma das principais demandas a ser vencida na colonialidade, a invenção de novos seres. A dimensão ética perspectivada pela educação revela não um método a ser aplicado para a resolução dos dilemas escolares, mas emerge como um ato responsável comprometido com a transformação dos seres. A educação é aqui lida como fenômeno existencial na articulação entre vida, arte e conhecimento. Assim, a perspectiva das encruzilhadas emerge como potência educativa, uma vez que abre caminho para outras invenções que transgridem o desvio existencial e o dismantelo cognitivo incutido pela ordem colonial. (RUFINO, 2019, p. 17-18)

Essa perspectiva de educação é abordada também no livro de Luiz Rufino: *Vence-demanda: educação e descolonização* (2021), quando o autor se aprofunda em formas de transgredir o cânone colonial através da educação. Ele se utiliza de diferentes conceitos educacionais cunhados por autores como Paulo Freire, Frantz Fanon, bellhooks, Ailton Krenak, Antônio Bispo dos Santos e Davi Kopenawa, para construir um repertório de enfrentamento a uma educação desencantada, meticulosamente construída para disciplinar corpos e reproduzir os padrões impostos pela colonialidade do poder.

Ao analisarmos o enredo, podemos relacionar a alguns desses conceitos citados enquanto projeto político/ético/estético, como

a escolha de simbologias ligadas a Exu que confronta diretamente parâmetros coloniais que deturpam a imagem do orixá e das entidades também chamadas de Exus, por serem associados ao Diabo cristão. Para Jagun (2015), essa associação surge quando os colonizadores encontram no continente africano alguns dos cultos ao orixá dos quais eram utilizados chifres de animais, tridentes e formas fálicas. Essa associação exerceu um papel fundamental na intolerância religiosa que se constrói ao redor das religiões de matriz-africana.

O tridente de Exu aparece na capa do samba-enredo, junto de símbolos que enunciam os temas abordados no desfile carnavalesco, como: o nome da música na tipografia do grupo Racionais MC's e a tipografia própria das pixações. O símbolo também fez parte de diversos elementos nas fantasias desfiladas por diferentes alas, assim como nas fantasias das passistas, em alas, e no casal de mestre-sala e porta-bandeira.

A linguagem em suas diferentes formas de manifestações é uma das bases da *Pedagogia das Encruzilhadas*: “Exu está nas pontes alçadas pelos discursos, sejam eles proferidos por meio de palavras, imantados com saliva, hálito, sopro e ritmo, ou através de outras formas, enunciadas com os corpos e encantadas no transe” (RUFINO, 2019, p. 57-58). No enredo, essas transgressões aparecem materializadas de diferentes formas desde a letra do samba-enredo, na comissão de frente, nas fantasias e carros alegóricos.

O Hip-Hop enquanto manifestação cultural e artística periférica inventada pela necessidade de resistência e enfrentamento aos ideais das camadas dominantes se aproxima de Rufino (2019) quando o autor aponta que os princípios e potências de Exu: “nos indica as instâncias das múltiplas formas de invenção da vida cotidiana em

meio a batalhas, jogos, dribles, rasuras, sucateios, ressignificações e estripulias praticadas nas frestas” (RUFINO, 2019, p. 41).

O DESFILE CARNAVALESCO

Na avenida, o corpo é suporte e movimento para a personificação de uma fantasia que se deseja encarnar na terra. A comissão de frente do enredo traz a entidade Exu Tranca-Ruas para abrir os caminhos do desfile carnavalesco, para contar uma história a partir da decolonização, do ponto de vista dos povos subjugados e violentados pela colonialidade do poder, saber e ser. Ele abre os caminhos para a resiliência e transgressão de mundos possíveis pensados a partir dos corpos que habitam as frestas, os entres, as encruzilhadas:

Rasga caminhos, Seu Tranca Ruas [...] Passa na frente e governe as encruzas deste monumental “despacho de pedra” [...] Deixe seu lastro de fogo, cuspa cachaça e exale teu fumo sob avenidas, ruas, becos e vielas, que serão palco e cena do Manifesto em Preto e Branco – convoca o povo preto, pardo, pobre, mestiço e periférico a se insurgir contra a raivosa fé elitista, que lança ao destino marginal tua prole desvalida – desamparada de oficialidade, mas herdeira da alegria e da tua jocosidade catiça – insistindo em fazer da rua (des)caminhos riscados de arte e a crença nas forças mágicas da criação. Guarde sob tua capa caótica as mãos solo, os desvalidos, os andarilhos, os mendigos, as meretrizes, os oprimidos, os presidiários e todos aqueles que se abrigam sob teu olhar obstinado pela busca da verdade, que tarda [...] mas não falha jamais. (FRANÇA; DEPARTAMENTO CULTURAL DO G.R.C.S.E.S. VAI-VAI, 2023)

A figura da entidade é tida como guardiã dos povos da rua, dos oprimidos e daqueles que lutam para sobreviver. Para Simas (2019)

foram nas dificuldades cotidianas, nas sobrevivências, e sobretudo no enfrentamento ao desencantamento do mundo, que se forjaram as figuras dessas entidades encarnadas na Umbanda que personificam toda a sorte de oprimidos que vicejam nas camadas populares.

Portanto, a necessidade de sobrevivência desses povos, ou seja, de se safar da morte, que espreita essas camadas da população que enfrentam um cotidiano de violência, de extermínio e de desigualdades sociais, encontram na figura do orixá Exu e nas reinvenções das entidades da Umbanda que utilizam suas características, um contraponto. “São inúmeros os mitos em que Exu protagoniza pelejas vencendo a morte, e, em grande parte delas, ele age através de sua perspicácia, a ludibriando, pregando peças nela e a afastando de afetar aqueles a quem ela se destina” (RUFINO, 2019, p. 136).

Na cultura iorubá, quando Olorum criou o mundo, Exu foi a primeira forma de vida individualizada criada a partir do encontro entre o sopro do hálito do criador no monte de terra avermelhada. Encarregado das comunicações entre os humanos e os orixás, ele rege os inícios dos rituais e é comunicador nos oráculos. Os caminhos também são regidos pela divindade que em diversos itãs aparece como aquele ao qual é necessário pedir e fazer oferendas para garantia de uma boa jornada. “Ésù certamente é o mais polêmico de todo o panteão das divindades. Ele é dual. É o bem e o mal. É o certo e o errado. É astuto, vaidoso, violento, libidinoso. Ele também é bom, justo, sincero e amigo. Mas não ocupa o lugar de opositor do bem” (JAGUN, 2015, p. 116).

Nas tradições religiosas de Umbanda e em algumas casas de Candomblé, Exu é tido não somente como o Orixá, mas também como algumas entidades que partilham das mesmas características.

Portanto, ao longo do artigo utilizaremos ambas denominações, compreendendo as ressignificações que vão sendo tecidas nas religiões de matriz africana que, inclusive, se expressam no enredo com o qual dialogamos.

Exu é um Orixá, diferente de entidades cultuadas na Umbanda e em algumas casas de Candomblé, que também se apresentam como tal, mas não são divindades, tais como: Exu Tranca-Ruas, Caveira, Porteira, Veludo e tantos outros. Estes não são passíveis de culto ou iniciação, embora dignos de devoção e respeito. O fato de não serem divindades não desmerece seu valor nem seu trabalho. Mas é importante fazer esta distinção. (JAGUN, 2015, p. 118)

Para a *Pedagogia das Encruzilhadas* (2019), é considerada a figura do orixá (força cósmica) para além de limites religiosos: “Yangí [Exu] é invocado e lançado, ao longo do debate proposto pela Pedagogia das Encruzilhadas, como o elemento catalisador das potências resilientes e transgressoras fundamentais às invenções de novos seres e caminhos” (RUFINO, 2019, p. 23).

Exu é considerado defensor dos oprimidos, um itã – ensinamentos contados oralmente pelas tradições iorubá – conta essa relação. Obi era um homem de alma imortal, que com seu prestígio se tornou vaidoso, ao dar uma festa pediu que Exu não convidasse seus amigos que eram os ricos e poderosos, mas também os vagabundos e miseráveis da cidade. Ao notar essas pessoas em sua festa, Obi as expulsou por considerá-las indesejáveis, nesse momento Exu chegou e se ressentiu com o homem, indo embora na companhia de seus amigos e recusando suas desculpas (JAGUN, 2015, p. 89).

Logo após a comissão de frente aparece a ala *Ode à Rua O Levante dos Excluídos* que trazia as representações simbólicas através das

fantasias de presidiários, pessoas em situação de rua, marinheiros, boêmios, exus e pombagiras, que corrobora:

Trabalhadores de todas as espécies, malandros de todos os naipes, gatunos, mascates, meretrizes, abandonados, fugitivos, mendigos, desvalidos de oportunidade, desocupados, exploradores da sorte, da fé e do desejo alheio, a rua abriga uma diversidade de tipos, assim como um amplo repertório de práticas, modos de fazer. (RUFINO, 2019, p. 114)

A rua é compreendida como um lugar de reinvenção cotidiana, produtora de saberes, sobrevivências, possibilidades de vidas e forjadora de caminhos inventados a partir das frestas. Para a *Pedagogia das Encruzilhadas* (2019), o povo da rua representa práticas e saberes de sobrevivência de corpos marginalizados que resistem e promovem uma contracultura frente ao moralismo colonial. Dessa forma, também é para o enredo, uma “ode” pode homenagear, assim como um “levante” pode ser uma revolta, um motim, portanto essas figuras historicamente subalternizadas não aparecem em um lugar de marginalidade, mas sim de luta.

As pombagiras, de acordo com Simas (2019), são a representação de mulheres livres, sexualmente emancipadas, donas de seus corpos, que giram e gargalham nos terreiros encarnando uma liberdade feminina que se deseja alcançar, essas mulheres trabalham para o bem, acudindo os esfarrapados do mundo. A origem dessas entidades pode estar nos cultos bantos, Bombogira é o lado feminino de Aluvaiá, divindade das encruzilhadas, dos caminhos, uma representação similar a Exu na cultura iorubá. Nas encruzilhadas afro-diaspóricas, elas recebem novas influências e se reinventam em novos territórios: “a pombagira é senhora dos seus

desejos e manifesta isso em uma corporeidade gingada, sedutora, sincopada, desafiadora do padrão normativo” (SIMAS, 2019, p. 17).

O enredo ganhou notoriedade, também, pelas críticas recebidas por delegados e deputados estaduais de direita ao desfilar fantasias de policiais misturadas aos símbolos associados ao diabo cristão. Na ocasião, os deputados pediam que no próximo ano fiscal, a escola não recebesse recursos públicos, destinados ao fomento da cultura no estado, pelo desrespeito às figuras policiais. Uma forma de punição ao manifesto que a Vai-Vai desfilou na avenida (MOLITERNO, 2024).

A ala *Sobrevivendo no Inferno* personifica a dura realidade do cárcere e, especificamente, o massacre do Carandiru retratado na música *Diário de um Detento*. De acordo com Osmo (2018), a música é uma complexa parceria entre Mano Brown, integrante do grupo Racionais MC's, e Jocenir autor de um livro autobiográfico sobre sua experiência de privação de liberdade na Casa de Detenção do Carandiru. Escrito em primeira pessoa na forma de diário, a música narra três dias na vida de um detento que relata o cotidiano – uma experiência coletiva – e acontecimentos referentes ao ocorrido no dia 2 de outubro de 1992, marcado pela brutalidade do assassinato de 111 presos. Jocenir não esteve preso no período em que houve o massacre, mas seus relatos, enquanto experiência individual e coletiva foram considerados para a construção da música.

Os versos alinhavam a experiência de vivência no cárcere, da retratação desse momento histórico pelo olhar periférico e confirmam as memórias dos sobreviventes como André du Rap do livro *Sobrevivente: André du Rap* (2002). Entre as memórias que se destacam: “as bombas de gás lacrimogênio, o ataque com cachorros, o fato que diversos presos contraíram HIV a partir do sangue

contaminado da boca dos cachorros, os cadáveres encontrados no poço do elevador que eram de presos que foram jogados ali pelos policiais, a piscina de sangue que se formou no chão do presídio” (OSMO, 2018, p. 351) tecem uma relação direta com os trechos:

Traficantes, homicidas, estelionatários
Uma maioria de moleque primário
Era a brecha que o sistema queria
Avise o IML, chegou o grande dia
Depende do sim ou não de um só homem
Que prefere ser neutro pelo telefone [...]
Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo
Quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio!
O ser humano é descartável no Brasil
Como modess usado ou Bombril [...]
Ratatatá,
Sangue jorra como água
Do ouvido, da boca e nariz
O Senhor é meu pastor
Perdoe o que seu filho fez
Morreu de bruços no salmo 23
Sem padre, sem repórter
Sem arma, sem socorro
Vai pegar HIV na boca do cachorro
Cadáveres no poço, no pátio interno
Adolf Hitler sorri no inferno!
O Robocop do governo é frio, não sente pena
Só ódio e ri como a hiena
Ratatatá
Fleury e sua gangue
Vão nadar numa piscina de sangue.
(RACIONAIS MC'S, 1997)

Assim, conforme Osmo (2018), a música se consagra como um testemunho, uma denúncia do real, do vivido por grupos subalternizados da sociedade, que se utilizam dessa modalidade narrativa para expor de forma subjetiva suas vivências – e sobrevivências – em

determinados acontecimentos notórios ou não. Podem inscrever uma contranarrativa ao que uma história oficial conta para legitimar as ações de grupos da camada dominante. E nesse caso, ganham o valor da dúvida pela origem dos seus depoentes, como encerra os versos da música: “Mas quem vai acreditar no meu depoimento? Dia 3 de outubro, diário de um detento” (RACIONAIS MC’S, 1997).

O enredo ao abordar essa música em específico, visibiliza e recupera uma história de violência e negligência do Estado e sobretudo dos sobreviventes desse episódio marcado na história de São Paulo. Tanto a música como o enredo aparecem, então, como uma crítica materializada na arte como forma de re-existir, reforça Maldonado-Torres: “A arte como território de re-existência é também expressão do grito de horror diante do escândalo provocado pela naturalização da morte no mundo moderno/colonial, tornando-se assim uma crítica ao mundo estabelecido” (MALDONADO-TORRES, 2017, p. 27, tradução nossa).

O desfile se findou com um carro alegórico que trazia a estátua do bandeirante Manuel de Borba Gato com pichações em todo o monumento. A estátua se ergue imponente com 13 metros de altura na capital paulista como uma homenagem ao bandeirante, mais do que isso, a tentativa de criar uma narrativa de heroísmo ao fixar na memória coletiva o suntuoso monumento. Borba Gato, em vida, comandou missões exploratórias aos interiores do território compreendido hoje como Brasil, chamados de desbravadores, suas missões eram, na verdade, para encontrar mão de obra escravizada. Por onde passavam deixavam um rastro de violência: saques, mortes, estupros e sequestro de indígenas que seriam escravizados (LORENZONI; GOMES, 2021).

Os monumentos fazem parte da construção de uma memória coletiva, sendo construída através das linguagens, da reprodução de tradições, da transmissão de crenças e saberes. Através da memória é possível construir e afirmar identidades, tanto individuais quanto de um povo. Por isso, se situa em uma disputa de poder, a criação da memória não se prende a tempos específicos, mas é reconstruída continuamente nas tensões entre classes. A quem interessa uma homenagem a um bandeirante? Ao fortalecimento da figura dos bandeirantes como homens desbravadores, providos de coragem e obstinados pelo progresso do país, criando assim a identidade do homem de São Paulo, aqueles que seriam o motor da economia brasileira.

Não só no Brasil, mas no mundo inteiro, estão espalhadas imensuráveis homenagens a torturadores, saqueadores, escravizadores e assassinos. Na perspectiva de Benjamin, é preciso opor-se a essa tradição, que é um instrumento das classes dominantes. [...] Há que se negar veementemente qualquer identificação afetiva com o agressor. Igualmente, é preciso resistir e lembrar da dor daqueles que sofreram no passado. Lembrar de uma maneira não apenas apreciativa, mas transformar o luto em luta, fazendo valer as vidas que foram interrompidas e o sangue que fora derramado. (LORENZONI; GOMES, 2021, p. 49)

Em 2021, a estátua foi incendiada em um protesto, um ato político organizado por militantes antirracistas e periféricos, a autoria foi assumida por Paulo Galo de Lima, vulgo Galo de Luta, líder do movimento Entregadores Antifascistas. Na ocasião a estátua foi envolta em pneus, embebidos em líquido inflamável, e ateados a fogo, rapidamente ardendo em chamas. A notícia movimentou uma série

de debates sobre a criação de monumentos, homenagens a figuras históricas e a identificação com esses símbolos que permeiam as cidades e constroem a memória coletiva. Na ocasião em que foi detido, o militante declarou:

O ato no Borba Gato foi para abrir um debate, não para machucar alguém ou causar pânico na sociedade. E o debate foi aberto. As pessoas agora podem decidir se querem uma estátua de treze metros de altura que homenageia um genocida estuprador de mulheres. (EL PAÍS apud LORENZONI, GOMES, 2021, p. 53)

A Escola de Samba Vai-Vai decidiu trazer esse debate para o desfile carnavalesco. O último carro alegórico chamado *Manifesto Paulistano Ressignificando São Paulo*, trouxe uma representação da estátua, porém pichada, onde era possível ler a palavra “genocida”, luzes de led representaram as chamas. O ministro dos Direitos Humanos, Sílvio de Almeida, o próprio Paulo Galo, assim como lideranças religiosas do candomblé ocuparam a alegoria. No carro, o lema do brasão da cidade de São Paulo é ressignificado, em 1917 através de um concurso se deu a escolha da frase em latim: “Non ducor, duco”, que significa “Não sou conduzido, conduzo”, e personifica o desejo da capital paulistana em ser símbolo de progresso e prosperidade econômica (SECOM, 2017). A Vai-Vai traz para o desfile uma reinterpretação desse lema: “não somos invisíveis, existimos”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O enredo da Vai-Vai se aproxima da *Pedagogia das Encruzilhadas* (2019) ao levar para a avenida, as transgressões e resiliências dos grupos subalternizados em um projeto de resistência contra a colonialidade do poder, saber e ser. Em diversos momentos o

enredo recorre à figura de Exu, que personifica o enfrentamento ao desencantamento de um mundo forjado na obscuridade do projeto colonial que não se findou.

As escolas de samba podem ser um espaço de educação, de desobediência epistêmica (SANTOS, 2018), de construção junto a movimentos sociais e territórios da arte como re-existência (MALDONADO-TORRES, 2017).

Durante o desfile, a história da cidade de São Paulo é contada a partir das contranarrativas forjadas pelo povo preto periférico que produzem arte e cultura nas frestas, elaboram e reconstroem as dores cotidianas em forma de resistência. O lema da cidade ressignificado, a partir, desses discursos desloca o olhar para a existência de grupos historicamente subalternizados.

REFERÊNCIAS

BAMBERG, Michael. Considering counter narratives. In: BAMBERG, Michael; ANDREWS, Molly. (Eds.). *Con-sidering counter narratives: Narrating, resisting, making sense*. Amsterdam: John Benjamins, p. 351-371, 2004.

FERREIRA, Thaís dos Reis. *A negra: diálogos entre a obra de Tarsila do Amaral e o feminismo negro*. 2017. 24f. Trabalho de Conclusão de Curso (Formação Lato Sensu) – Mídia, Informação e Cultura – Centro de Estudos Latino-Americanos, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

Folha de S. Paulo. DORIA manda apagar grafites dos Arcos do Jânio, no centro de São Paulo. São Paulo, 14 jan. 2017. Cotidiano. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/01/1849895-doria-manda-apagar-grafites-dos-arcos-do-janio-no-centro-de-sao-paulo.shtml>. Acesso em: 25 abr. 2024.

FRANÇA, Sidnei; DEPARTAMENTO CULTURAL DO G.R.C.S.E.S. VAI-VAI. CARNAVAL 2024. *Vai-Vai*, São Paulo, mai. 2023. Disponível em: <https://vaivai.com.br/carnaval-2024>. Acesso em: 28 abr. 2024.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

JAGUN, Márcio de. *Orí: a cabeça como divindade*. Rio de Janeiro: Litteris, 2015.

MALDONADO-TORRES, Nelson. El arte como territorio de re-existencia. Una aproximación decolonial. In: *Iberoamérica Social: Revista-red de estudios sociales*, n. VIII, p. 26-28, 2017. Disponível em: <https://iberoamericasocial.com/ojs/index.php/IS/article/view/213>. Acesso em: 29 abr. 2024.

MARTINS, Maria Clara. Sobrevivendo no inferno: resistência como conceito e reivindicação na obra do Racionais MCs (1990-1997). In: *Revista Cantareira*, Rio de Janeiro, n. 29, p. 252-261, 2019. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/cantareira/article/view/30783/17888>. Acesso em: 29 abr. 2024.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: O lado mais escuro da modernidade. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 94, v. 32, p. 1-18, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 29 abr. 2024.

MOLITERNO, Danilo. Deputados pedem que Vai-Vai fique sem verba pública após “desrespeitar” polícia. In: *CNN Brasil*, São Paulo, 13 fev. 2024. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/politica/deputados-pedem-que-vai-vai-fique-sem-verba-publica-apos-desrespeitar-policia/>. Acesso em: 25 abr. 2024.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. *Samba de enredo: história e arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

OSMO, Alan. O testemunho do massacre do Carandiru feito por Jocenir e Mano Brown. In: *Revista do Seta*, Campinas, v. 8, p. 340-354, 2018. Disponível em: <https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/seta/article/view/5819>. Acesso em: 29 abr. 2024.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, p. 117-142, 2005.

RACIONAIS MC'S. *Sobrevivendo no inferno*. Cosa Nostra, 1997.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, Quilombos: modos e significações*. Brasília: INCTI/UnB, 2015.

SANTOS, Vívian Matias dos. Notas desobedientes: decoloniedade e a contribuição para a crítica feminista à ciência. In: *Psicologia & Sociedade*, v. 30, p. 1-11, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/FZ3rGJJ7FX6mVyMHkD3PsnK/?lang=pt>. Acesso em: 29 abr. 2024.

SECOM – Prefeitura da Cidade de São Paulo. Brasão da cidade de SP completa 100 anos. In: *Secom*, São Paulo, 8 mar. 2017. Disponível em: <https://www.capital.sp.gov.br/w/noticia/brasao-da-cidade-completa-100-anos#:~:text=Prefeitura%20de%20S%C3%A3o%20Paulo,-Menu&text=O%20s%C3%ADmbolo%2C%20criado%20em%201917,N%C3%A3o%20sou%20conduzido%2C%20conduzo%E2%80%9D>. Acesso em: 28 abr. 2024.

SIMAS, Luiz Antonio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.