

# RODA

ADRIANA FACINA / AMIR HADDAD  
CLÁUDIO DE PAULA HONORATO  
DENISE VIEIRA DEMÉTRIO / HEBE MATTOS  
LUIZ ANTÔNIO SIMAS / MARTHA ABREU  
MATTHIAS RÖHRIG ASSUNÇÃO  
MAURÍCIO BARROS DE CASTRO  
MC LEONARDO / MESTRE NECO PELOURINHO  
MILTON GURAN / WALLACE DE DEUS  
EDIÇÃO DÉLCIO TEOBALDO  
ORGANIZAÇÃO CARLO ALEXANDRE TEIXEIRA  
FOTOGRAFIA MARIA BUZANOVSKY

dos **SABERES**  
do CAIS DO VALONGO



Título Roda dos Saberes do Cais do Valongo

1ª Edição 2015, Rio de Janeiro, Brasil

© 2015 Associação Cultural Ilê Mestre Benedito de Angola. Todos os direitos reservados.

É proibida a reprodução do todo ou parte dessa obra por quaisquer meios (impressos ou eletrônicos) sem autorização por escrito.

Organização Carlo Alexandre Teixeira

Edição Délcio Teobaldo

Fotografia Maria Buzanovsky

Fotografias da Biografia Antônio Muricy, Felipe Xavier, Tuna Meyer, Nicole Freeman e Maria Buzanovsky

Fotografia da Capa *Construção da muralha do caes*, arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ)

Projeto Gráfico e diagramação (capa e miolo) Pauline Qui

Produção Ana Carolina Oliveira dos Santos

Revisão Ione Nascimento e Ana Carolina Oliveira dos Santos

Impressão Gráfica DM2JR gráfica e editora Ltda.

Kabula Artes e Projetos projetokabulac@gmail.com

AUTORES

Adriana Facina

Amir Haddad

Cláudio de Paula Honorato

Denise Vieira Demétrio

Hebe Mattos

Luiz Antônio Simas

Martha Abreu

Matthias Röhrig Assunção

Maurício Barros de Castro

MC Leonardo

Mestre Neco Pelourinho

Milton Guran

Wallace de Deus

CRÉDITOS DO LIVRO

Apoio Prefeitura do Rio de Janeiro / Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (CDURP)

Realização Kabula Artes e Projetos

Proponente do Projeto O Porto Importa – Memórias do Cais do Valongo ACIMBA

Parceria Faculdade de Letras (UFRJ)



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Rodas dos saberes do Cais do Valongo / Carlo Alexandre Teixeira (organização) Délcio Teobaldo (edição). Niterói, RJ: Kabula Artes e Projetos, 2015.

Vários autores.

ISBN 978-85-68870-00-6

1. África - Civilização / 2. África - Colonização / 3. África - História 4. Cais do Valongo (RJ) - História / 5. Capoeira / 6. Cultura africana / 7. Cultura afro-brasileira 8. Cultura popular / I. Silva, Carlo Alexandre Teixeira / II. Teobaldo Délcio.

14-13440

CDD-960.81531

Índices para catálogo sistemático

1. Cais do Valongo: Rio de Janeiro: Estado: Cultura africana: História 960.81531

# RODA

# dos SABERES do CAIS DO VALONGO

ADRIANA FACINA / AMIR HADDAD

CLÁUDIO DE PAULA HONORATO

DENISE VIEIRA DEMÉTRIO / HEBE MATTOS

LUIZ ANTÔNIO SIMAS / MARTHA ABREU

MATTHIAS RÖHRIG ASSUNÇÃO

MAURÍCIO BARROS DE CASTRO

MC LEONARDO / MESTRE NECO PELOURINHO

MILTON GURAN / WALLACE DE DEUS

EDIÇÃO DÉLCIO TEOBALDO

ORGANIZAÇÃO CARLO ALEXANDRE TEIXEIRA

FOTOGRAFIA MARIA BUZANOVSKY



1ª EDIÇÃO

RIO DE JANEIRO, BRASIL

# SUMÁRIO

*Capwa kiso kutima oko cili.*

Não é porque não vivemos uma história  
que deixamos de senti-la.\*

\*Livre tradução de ditado em Umbundu,  
uma das línguas de origem Bantu faladas no Brasil colônia.

<b>PREFÁCIO</b>	<b>8</b>
Tragédia e milagre do Valongo	
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>13</b>
<b>RAÍZES DA AFIRMAÇÃO</b>	<b>16</b>
Martha Abreu	18
Denise Demétrio	26
Hebe Mattos	34
Matthias Röhrig Assunção	40
Cláudio de Paula Honorato	46
Mestre Neco Pelourinho	52
<b>TERRITÓRIOS DE LUTA E DE IDENTIDADES</b>	<b>60</b>
Luiz Antônio Simas	62
Maurício Barros de Castro	72
Adriana Facina	78
MC Leonardo	84
<b>VALORES DO SONHO E DA MEMÓRIA</b>	<b>92</b>
Wallace de Deus	94
Amir Haddad	100
Milton Guran	108
<b>MINI-BIOGRAFIAS</b>	<b>116</b>



# TRAGÉDIA e MILAGRE do VALONGO

# PREFÁCIO

Esse livro documenta uma experiência singela. Acontece no cais do Valongo desde julho de 2012. O Valongo, lugar de desembarque de centenas de milhares de africanos escravizados entre 1774 e 1831, passou em seguida quase dois séculos encoberto e esquecido pelos habitantes do Rio de Janeiro e seus visitantes. Como era inconveniente lembrar desse lugar de sofrimento e de profunda injustiça, os donos do poder carioca o encobriram, primeiro com outro cais, depois com um largo chamado de “Jornal do Commercio”, o que evoca notícias de uma atividade decente e normal, não um crime contra a humanidade.

Agora, graças a iniciativa de Mestre Carlão e dos alunos do Kabula Artes e Projetos, reúnem-se ali na sombra mais próxima ao lado do antigo cais, cada terceiro sábado do mês, capoeiristas, artistas, acadêmicos e outros transeuntes para participar das várias rodas consecutivas: a roda dos saberes, a roda dos fazeres e a roda de capoeira. As falas da roda dos saberes, diligentemente selecionadas por Carlo Alexandre Teixeira e editadas pelo escritor e artista Délcio Teobaldo, permitem ao leitor entrever um pouco daquilo que está acontecendo nesse local que representa, segundo Ali Moussa Iye, diretor da Diversidade Cultural da UNESCO, “o mais importante sítio de memória da diáspora negra fora da África”. O Valongo constitui assim um lugar crucial de memória para lembrar a tragédia que foi o tráfico transatlântico de seres humanos escravizados, e sua escala inhumana de quase um milhão de vítimas desembarcadas apenas nas pedras desse cais.

Por que a memória desse lugar foi silenciada durante tanto tempo? Milton Guran salienta na sua fala que os “capitais financeiros do Império tiveram ligação direta e participação direta com o tráfico negreiro. [...] Toda economia do Império estava diretamente ligada e desfrutava do tráfico negreiro.” De fato, é bom lembrar que o Rio de Janeiro foi não somente o maior porto de desembarque de escravos nas Américas, mas

também o segundo maior porto de origem dos navios negreiros, depois de Liverpool, na Inglaterra. Ou seja, o Rio não era apenas o porto de destino dos navios negreiros de negociantes portugueses, mas foi mesmo o segundo mais importante porto de armação do infame comércio, perdendo apenas para Liverpool.

O Valongo é denominado de complexo porque inclui não somente o cais de desembarque, mas também o cemitério dos Pretos Novos para onde foram aqueles milhares de recém-chegados que não se recuperaram dos horrores da travessia. Foram jogados em fossas comuns ali mesmo, sem cerimônia. Por que os traficantes haveriam de considerar os mortos se maltratavam os vivos? Como explica Denise Demétrio, o descaso com o corpo do escravo defunto era a norma no Rio de Janeiro colonial. A distância da fazenda para um cemitério ou para a igreja da paróquia geralmente sendo grande, “os cadáveres eram largados na estrada ou enterrados no meio do caminho para não custar um dia inteiro.” Mas ela também nos fala das primeiras pontes que se estabeleceram entre os próprios escravizados, também com a população pobre “de cor” e até mesmo com os senhores. Isso é revelado pelos registros coloniais de batismo do Recôncavo da Guanabara. O compadrio que se instaurou entre a casa grande e a senzala é o símbolo máximo do escravismo patriarcal brasileiro. Através dele, o dono reconhecia a humanidade de sua propriedade e a ideia da família extensa incluindo seus escravizados lhe permitia dar um ar de aparente respeitabilidade à instituição do cativo. Também acabou subvertendo a ideia de pensar a escravidão unicamente “como dois blocos, os senhores e os escravos.”

Entre a chegada, a re-partida ou a morte, o Valongo também foi um lugar de quarentena para os recém-chegados onde deveriam ficar até sua recuperação e venda. Por isso, salienta Hebe Mattos, o complexo do Valongo também é um “um espaço de aprendizado da língua, do trabalho, uma espécie de socialização para a nova vida que teriam.” A partir desse momento, o Valongo passa a ser não somente um lugar de tragédia, mas também de um milagre, que Richard Price chamou do “milagre da criouliização”.

Várias das falas reproduzidas aqui nos contam outros aspectos desse processo de criação cultural. A minha própria fala tenta resgatar a memória dos Benguelas, um grupo importante entre os desembarcados, tanto em termos numéricos quanto pela sua cultura de jogos de combate que contribuiu muito para a formação da capoeira. Cláudio de Paula Honorato discorre sobre os capoeiras que trabalhavam na região portuária, destacando os grandes capoeiristas locais como o Prata Preta. Já Mestre Neco nos fala de seus próprios mestres: Adilson, Moraes, e o início da capoeira angola no Rio, até a década de 1980.

Martha Abreu também faz reviver os bairros portuários, espaço de trabalho de uma população em sua maioria negra ou afrodescendente, mas também espaço de lazer. Depois da abolição do tráfico e do cativo, a “Pequena África” continua a receber migrantes negros, só que agora eles vêm da Bahia ou do Vale do Paraíba.. Ela põe em evidência essa sociabilidade negra dos bairros portuários que pesquisas recentes estão redescobrimo. Personagens fascinantes como o Mano Elói, migrante do Vale do Paraíba, que “pertence ao candomblé, é capoeirista, trabalha no porto como estivador, participa de blocos, de ranchos e passa a ser fundador-membro atuante da fundação da Portela e depois da Império Serrano.” Luiz Antônio Simas reivindica que caras como ele seriam “os verdadeiros heróis civilizadores do Rio de Janeiro”, e providencia aos ouvintes mais um *insight* provocador dessa permanente tensão entre tragédia e milagre, no caso “o incômodo fabuloso que é você pensar uma cidade que tem como seus heróis civilizadores que codificaram, talvez, a maior referência de construção do imaginário dessa cidade que é o samba urbano carioca, uns camaradas que estavam lá traficando maconha; os camaradas que estavam lá colocando mulher na zona; uns camaradas que estavam lá morrendo de sífilis, morrendo de briga de esquina, morrendo por causa de um jogo da chapinha, morrendo por causa de um jogo de ronda.”

A genealogia da cultura diaspórica não é, por definição, simples. Muita gente acredita, por exemplo, que o *semba*, gênero musical angolano, seria a origem do samba brasileiro. Mas como Mauricio Barros de Castro explica na sua fala sobre a história do N’Gola Ritmos, não foi bem assim. Esse grupo se engajou na luta anti-colonial, trouxe o *quimbundo* de volta pra canção angolana, dominada até então pelos chamados “assimilados”. Mas o que veio a ser o *semba* foi concebido pelo predecessor “Grupo dos Sambas”, orquestra angolana “inspirado justamente no samba brasileiro”. Assim, “essas culturas que consideramos nacionais são, na verdade, construídas nos movimentos de diáspora; nos movimentos de trânsito Atlântico.”

Adriana Facina examina um novo capítulo dessa história do silenciamento e da criminalização das expressões culturais da diáspora africana. O Programa de Aceleração ao Crescimento (PAC) efetivou uma série de remoções em favelas com consequências negativas. Ela nos conta como no Complexo do Alemão, obras do PAC destruíram uma galeria de grafite a céu aberto, produzida pelos artistas locais e, também, por artistas de fora. Esse rebaixamento das manifestações culturais é visível em várias outras manifestações culturais populares. Segundo constato de MC Leonardo, o processo de “pacificação” das comunidades, a ação da UPP, teve como resultado acabar com a diversidade cultural:

“O baile funk não está agonizando, ele já morreu e a gente precisa revitalizar”. Com isso, acabou o concurso entre funkeiros, importante para a criatividade e interação do artista com público. No momento, a “molecada” da cultura está inventando as Rodas de Rima. Mas mesmo “para rimar no meio da rua, sem caixa de som” ainda precisa de autorização da prefeitura... Por isso Amir Haddad afirma: “Quando saio pra rua estou transgredindo, estou politicamente me opondo a esta cidade, a esta cidade que não dá espaço para criação, uma cidade sem linguagem.”

Vários palestrantes da roda dos saberes nos falam assim do poder de mobilização da arte, em particular da arte pública como o grafite e o funk, ou da roda de capoeira. Acredito que o Valongo, por ser um espaço de memória tão impactante, tem a vocação de também virar um espaço privilegiado para a arte pública. O Valongo, espaço de arte pública, e como resultado disso, também espaço de utopia. Ainda nas palavras de Amir: O espetáculo de rua “passa a ser a utopia representada, [...] quando se equilibram as forças públicas e as forças privadas em um espetáculo, quando se estabelece a harmonia entre o privado e o público [...] Você está eternamente naquele lugar. Presente, passado, futuro é uma coisa só, no momento que você consegue esse encontro na praça com as outras pessoas”.

Isso é particularmente relevante agora que a área portuária está passando por uma mudança radical. Investimentos bilionários estão resultando numa reforma impressionante da infraestrutura além da construção de espaços para escritórios, comércio e moradia. Torres novas estão pipocando em vários lugares. O perigo é que mais uma vez passa a operar a política do silenciamento. Como lembra Wallace de Deus, a nova sede do Banco Central será edificada no local mesmo onde ficava o Lazareto dos Escravos. Vai ter algum tipo de memória em evidência no edifício novo do Banco Central? É verdade que foram resgatados alguns artefatos provenientes das escavações pelos arqueólogos. Um percentual do faturamento do Porto Maravilha é dedicado para a cultura, o que está abrindo uma série de oportunidades. Mas é importante também que os espaços de sociabilidade da área sejam reconstruídos ao mesmo tempo, para que a região portuária continue sua tradição, cultuando o seu milagre, a Pequena África. Como diz o Guran: “Então, o Valongo pode, no prazo de uma geração se transformar num grande centro multiplicador de cultura de matriz afro-brasileira, mas nós, a sociedade cível, temos que lutar pelo que consideramos correto.” Com as rodas de rima e de capoeira de rua em vários pontos da cidade, as sessões religiosas no Cemitério dos Pretos Novos e outras muitas iniciativas nessa área portuária que não tem espaço aqui para enumerar, isso já está acontecendo. Seria bom também

mudar o nome do “Largo do Jornal do Commercio” para “Largo do Infame Comércio”, para dar mais visibilidade ao Valongo e reverter o processo de silenciamento. Por isso também a fabulosa iniciativa dos iniciadores e participantes da roda do Valongo merece todo nosso apoio. Essas são as melhores maneiras de prestigiar os ancestrais africanos que foram desembarcados aqui: ocupar o Valongo com as rodas, os rufos dos tambores, os toques dos berimbaus – o milagre que deixaram para nós.

MATTHIAS RÖHRIG ASSUNÇÃO  
Essex, 23 de novembro de 2014

# INTRODUÇÃO

As obras de urbanização do Porto Maravilha, realizadas na Região Portuária do Rio de Janeiro, redescobriram o Cais do Valongo em 2010, após 167 anos encoberto por sucessivas ondas civilizatórias que transformaram radicalmente sua configuração original. No ano seguinte, graças ao Decreto Municipal 34.803 de 29 de novembro de 2011, o monumento passa a integrar o Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração Africana, composto por seis marcos históricos que legitimam a presença africana na região. A partir dessas mudanças, o local se configurou como espaço urbano adequado à prática da Roda de Capoeira, evidenciado pela singularidade de ser o ponto onde funcionou o maior entreposto escravagista durante o período do tráfico Atlântico de africanos. Este fato acabou despertando a consciência, motivando o interesse e gerando a necessidade de se falar a respeito do que havia acontecido, em especial, na região conhecida a partir do início do século XX, como *A Pequena África*, um dos berços da cultura afro-brasileira no Rio de Janeiro.

A Roda de Capoeira do Cais Valongo iniciou suas atividades no dia 14 de julho de 2012, treze dias após a inauguração dos monumentos do Cais do Valongo e da Imperatriz e Jardins Suspensos do Valongo. As palestras que precedem cada roda de capoeira logo ganharam nome, passando a se chamar Roda dos Saberes. Em seguida foi criada uma agenda fixa, trazendo um programa de que participaram palestrantes renomados. Esse formato atraiu a atenção do público engajado na cultura popular, da mídia, pesquisadores e acadêmicos que entraram em contato, solicitando dados relativos aos objetivos e desdobramentos da roda para pesquisas ligadas a políticas públicas e cultura popular, dentro da ótica da “arte pública” e da democratização e ocupação dos espaços urbanos. Este livro é fruto desta roda pública, realizada a céu aberto no antigo Cais e desde seu início se propõe a pensar a cidade do Rio de Janeiro, a partir de fatos passados e atuais da sua história e de sua cultura, através do convite a pesquisadores,

professores especialistas e artistas para falarem, *in loco*, sobre temáticas relacionadas a estas áreas do conhecimento. De 2012 para cá, contamos mais de 30 rodas naquele local e uma frequência estimada em mais de três mil visitantes, entre amantes da cultura, capoeiristas, pesquisadores, moradores da região e turistas, que visitam o Valongo nos dias de roda para assistir não apenas a capoeira angola mas, também, às atividades integradas a ela. Por isso, é importante frisar que seu maior diferencial e ineditismo consiste na dimensão da produção de conteúdos, dinamizados no contexto desta cultura imaterial, ou seja, a partir do envolvimento de especialistas nas Rodas dos Saberes como prática sistemática integrada à Roda de Capoeira.

Somada a isso, outra grande inovação surgida dentro desse processo foram os registros fotográficos, realizados pela fotógrafa Maria Buzanovsky e a captação de imagem em vídeo por Guilherme Begué. Com destaque para as fotografias que impressionam pela qualidade artística e invadiram o ciberespaço através das redes sociais, além de serem expostas em museus e galerias de arte, no Rio, Niterói e Lyon, na França. Além disso, também conquistaram prêmios de fotografia importantes. As filmagens se tornaram cliques bem realizados, exibidos em sites de compartilhamento de vídeos.

Ao mesmo tempo em que tudo isso acontecia, alguns grupos de capoeira angola criaram o movimento cultural Conexão Carioca de Rodas na Rua: um calendário mensal de Rodas Públicas de capoeira, com datas fixas e locais pré-estabelecidos, ocupando espaços públicos da cidade. O Conexão Carioca, como ficou conhecido o movimento, sistematizou e ampliou algo que já acontecia na cidade há muito tempo, facilitando ao público o acesso ao conhecimento e à participação nas rodas, divulgando e ampliando as oportunidades para que os capoeiristas, também, a pratiquem publicamente. É inegável dizer que graças ao envolvimento de diversos grupos e de rodas de capoeira, integrados num movimento organizado, a Roda do Cais do Valongo ganhou visibilidade sem precedentes, assim como as outras rodas do Conexão Carioca, destacando-as no circuito cultural e nos espaços públicos da cidade. É bom notar, que após alguns meses de funcionamento dessa metodologia de trabalho, que associou o calendário do Conexão Carioca à produção e à circulação das fotos e vídeos na internet, foi gerado um impacto sobre diversas rodas pelo Brasil e pelo mundo, pois deram mais visibilidade e importância às rodas públicas de capoeira. Portanto, foi por meio dessa sequência de ideias que se criaram condições especiais para que a Roda do Cais do Valongo alcançasse notoriedade e impacto positivo, especialmente, sobre a Região do Porto. Hoje, esta ação é considerada uma das tradições culturais locais e a prova disso é que foi integrada como um dos pontos de partida do “Roteiro de Visitas Guiadas à Região Portuária”, enquanto patrimônio cultural imaterial de herança africana, uma ação patrocinada pela Concessionária Porto Novo.

É importante perceber que, nesta mesma época, houve uma aproximação maior entre os agentes culturais locais com o poder público. Este processo coletivo reuniu diversos agentes culturais, gestores e artistas independentes que realizam atividades na zona portuária, organizados em torno de um objetivo comum: a reivindicação de programas, ações e políticas públicas para a cultura da região. Foi a partir desta ação integrada que se consolidou o Condomínio Cultural da Região Portuária, que até hoje possui papel crucial no diálogo, entre os protagonistas que fazem a cultura e a arte do porto com o poder público. Em meados de 2013, a Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (CDURP) e a Prefeitura do Rio, alinhadas às diretrizes traçadas pelo Programa Porto Maravilha Cultural, lançou o primeiro prêmio dirigido exclusivamente aos projetos para a Região Portuária do Rio de Janeiro, o “Prêmio Porto Maravilha Cultural”. A partir daí surge a oportunidade para que diversos agentes e gestores culturais que trabalham na região portuária possam transformar suas ações em projetos ou seus sonhos em realidade. Nesse momento, a Roda do Cais do Valongo foi inscrita como projeto, com o nome *O Porto Importa – Memórias do Cais do Valongo*, destinado à manutenção das três ações que já aconteciam: a Roda de Capoeira do Valongo, a Roda dos Saberes e a Roda dos Fazeres (oficinas). A novidade é que incluímos três novas ações objetivando ampliar o alcance do projeto. Assim, propomos uma exposição com as fotos de Maria Buzanovsky; um vídeo documentário *Memórias do Cais do Valongo* e o livro *Roda dos Saberes do Cais do Valongo*, que agora vocês terão a oportunidade de ler.

O projeto *O Porto Importa – Memórias do Cais do Valongo* foi premiado entre 34 dos 206 inscritos para a seleção e, desde então, já mobilizou para o Valongo uma quantidade considerável de público durante os seis meses do projeto. Esse público é composto, basicamente, por professores e alunos da rede pública de ensino, crianças moradoras em ocupações, assim como alunos da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), do Programa Estudante Convênio de Graduação de países africanos e caribenhos: Jamaica, Costa do Marfim, Benin, Congo, Haiti e Barbados, o que nos motiva e estimula ampliar as atividades que realizamos na região do porto.

Esperamos que vocês, leitor e leitora deste livro, satisfaçam a forte demanda por conteúdos relativos à história do Rio de Janeiro, neste momento de aparente sensibilização da memória carioca e sejam contagiados pelo diálogo proposto entre os 13 autores, cuidadosamente selecionados, nessa cartografia afetiva de memórias que surgem a partir do Cais do Valongo.

CARLO ALEXANDRE TEIXEIRA  
Rio de Janeiro, 20 de novembro de 2014





**RAÍZES**  
da  
AFIRMAÇÃO



Sociabilidade que permitia  
uma rede de apoio mútuo,  
uma rede de apoio para sobrevivência,  
uma rede na luta política,  
na defesa de formas de vida  
que essa população herdou...

MARTHA ABREU



O Cais do Valongo foi por onde chegaram milhares, centenas de milhares de africanos, entre o final do século XVIII e o início do século XIX. Por ali entravam os africanos escravizados e depois de 1830, 1840 e 1850, após uma série de leis, o tráfico foi proibido e o local se transformou, com outras ocupações. Na verdade, ele foi encoberto; foi enterrado naquela região um passado que se queria esquecer e agora com as reformas do porto houve a oportunidade, também política, que os movimentos negros reivindicaram, de se mostrar de novo aquele local. A região do Valongo foi, inicialmente, ocupada para receber os africanos escravizados que antes chegavam pela praça XV, pelo centro da cidade, pelo Paço Colonial e pelo Paço Imperial. Como a cidade crescia no século XVIII, as autoridades decidiram deslocar a chegada dos africanos para um lugar distante. O Cais do Valongo era considerado longe do centro da cidade. E o que quer dizer Valongo? É o Vale Longo. Se vocês pegarem a geografia, verão que são duas montanhas e a atual rua Camerino – à época, Rua do Vale Longo, que unia o mar ao centro da cidade. A mudança foi para afastar da cidade aquilo que entendiam como os problemas que o tráfico trazia: as doenças, a mortalidade e, ao mesmo tempo, protegia as consciências daqueles que não queriam ver a chegada dos africanos que por ali entravam. Muitos morriam e ali mesmo eram enterrados. Depois da proibição do tráfico, o Valongo foi sendo reformado, foi mudando inteiramente de perfil, no entanto, os locais de chegada dos africanos foram aproveitados: o cais, os armazéns, as lojas. Em 1850, exatamente quando esse tráfico começa a ser proibido que ocorre o grande boom de exportação de café. Então, aqueles locais de chegada dos navios e dos armazéns, em vez de receberem africanos, começam a receber café e essa região começa a crescer muito na segunda metade do século XIX, com os trapiches de café, com os trabalhadores de café.

Ora, quem eram aqueles trabalhadores de café que vão mudar ou ampliar o perfil dessa população que morava lá? Antes os africanos chegavam e eram reencaminhados para as plantações, agora temos um contingente muito grande de escravos descendentes de africanos, muitos também libertos, no trabalho do porto. O trabalho do porto era de receber o café que vinha do Vale do Paraíba e embarcá-lo na estrutura do cais. Então, era muita gente trabalhando e as turmas que começaram a marcar o perfil dessa região, esses trabalhadores, inclusive, vão se organizar, vão fundar sindicatos, vão viver ali.

É importante pensar que o local de chegada dos africanos, o Valongo, o Cais do Valongo e o Cemitério dos Pretos Novos, toda essa região continua sendo um enorme referencial da população negra e afrodescendente, pelo trabalho do porto, pelo trabalho no café, na economia do café. No final do século XIX, essa região começa a receber nomes. O escritor Lima Barreto denomina-a “Aldeia Africana” e o compositor Heitor dos Prazeres, no início do século XX, vai chamá-la de “Pequena África”. Por que a região recebe esse nome? A cidade do Rio de Janeiro vai crescer em função desse comércio de café. Os negócios, as lojas de café, a estrutura dos bancos, do comércio, do transporte. Então, a região da Pequena África passa a ser quase um coração em termos de produtividade e riqueza populacional. Ora, mas essa população negra não trabalhava apenas; ela se reunia, ela se organizava, ela cantava, ela produzia laços de família, laços de solidariedade.

Ainda hoje podemos encontrar sinais dessa presença da população africana, não só o Cais do Valongo ou o Cemitério dos Pretos Novos. Há também muitos sindicatos dos trabalhadores que fundaram sociedades carnavalescas e dançantes em todas aquelas ruas ali ao redor do cais, ao redor da Pedra do Sal, na Rua do Sereno, na Rua Jogo da Bola, na Rua Camerino, no Morro da Providência, no Morro da Saúde. Muitos imigrantes, também, foram morar na chamada Pequena África, mas a presença da população negra era que dava o tom da vida cultural e social da região.

Neste contexto, muitos sindicatos fundam sociedades carnavalescas e dançantes que se preocupavam o ano inteiro não só com o trabalho e com as condições de trabalho mas também com as relações sociais. Ao lado das relações sociais havia, claro, as relações religiosas. Grande parte dessas pessoas era do candomblé ou da umbanda. Nesses locais onde surgiram os primeiros ranchos, os primeiros blocos carnavalescos, os primeiros candomblés da cidade do Rio de Janeiro, na Pedra do Sal; um deles reconhecido pelo cronista João do Rio como o maior candomblé da cidade, o do João Alabá, Pai de Santo de várias tias Baianas, ali na Rua Barão de São Félix. O prédio não existe mais, mas é possível identificar o local.

Ainda na Rua Barão de São Félix havia vários cortiços onde morava essa população pobre e negra, trabalhadora do porto ou que desempenhava outras atividades na cidade. Os cortiços surgem porque os setores de elite abandonam as residências na região e vão procurar outros locais de moradia. Então, os trabalhadores que precisam morar perto do trabalho, transformam antigas casas das elites em casas de vários quartos, os cortiços. Isso forma uma coletividade que transitava entre o mundo do trabalho e o mundo da festa. As heranças familiares, as heranças culturais de trabalhadores negros que vêm da Bahia, do Vale do Paraíba, das regiões produtoras de café, principalmente depois da abolição, em 1888, essa população toda se encontra nessa Pequena África. Acho muito importante falar disso, porque essa história deve ser contada com todo o sofrimento e com toda a violência que foi imposta à população afrodescendente, mas devemos considerar, também, todas as conquistas que essa população obteve, especialmente na cidade do Rio de Janeiro, através dessa teia de sociabilidades que une a família, o sindicato, o trabalho, a religião e a festa. Uma sociabilidade nas famílias dos imigrantes que chegam e são recebidos por outros que já moravam ali. A sociabilidade das rodas de capoeira, que existiam no porto, quando os trabalhadores paravam de trabalhar, de carregar e descarregar a carga. Sociabilidade que permitia uma rede de apoio mútuo, uma rede de apoio para sobrevivência, uma rede na luta política, na defesa de formas de vida que essa população herdou. Não é à toa que a cidade do Rio de Janeiro vai ser um polo de produção e de renovação cultural fundamental no Brasil e no mundo; não é à toa que o samba surge, exatamente, no início do século xx, como um gênero.

**O gênero samba que vai ser gravado, que vai dar visibilidade a essa música da população negra.** E muitos desses músicos saem da Pequena África, como Donga, Pixinguinha, Heitor dos Prazeres. Eles nasceram nessa comunidade que está se forjando ali, filhos de Tias Baianas, filhos ou sobrinhos, ligados ao candomblé, ligados ao trabalho do porto. Além do samba, vale destacar as Escolas de Samba que estão nascendo ali pertinho, no Estácio, na Mangueira. E estão nascendo pelas mãos de quem? Quem são esses fundadores? São muitos trabalhadores do porto como o Elói Antero Dias, o Mano Elói. Ele vem do Vale do Paraíba, é recebido por outros que já tinham chegado, certamente indicado por algum parente, algum amigo, prova de que essas redes acontecem. Traz uma religiosidade da região natal, pertence ao candomblé, é capoeirista, trabalha no porto como estivador, participa de blocos, de ranchos e passa a ser fundador-membro atuante da fundação da Portela e depois da Império Serrano.

Se pegarmos a revolta da vacina que aconteceu ali na Saúde, na Praça da Harmonia, e que foi importantíssima para cidade do Rio de Janeiro, pois é quando a população se insurge contra a vacina obrigatória, veremos que a revolta se relaciona com tradições religiosas importantes. A intensa participação dos moradores da Saúde, especialmente dos afrodescendentes, pode ser entendida a partir das dimensões acima destacadas. Mesmo sem assumir oficialmente a participação, os estivadores pararam o trabalho no porto, em novembro de 1904 e enfrentaram a polícia nas trincheiras. Conhecidos capoeiras da região, como o Prata Preta, participaram dos protestos. O símbolo utilizado pelos revoltosos das barricadas da Saúde foram as bandeiras brancas e vermelhas nos mastros, que podem ser associadas a Obaluaiê, o poderoso Orixá da varíola, cujas contas e roupas tinham no vermelho, no branco e no preto suas marcas. Mais ainda, as manifestações contrárias à vacina provavelmente protestavam contra a condenação do trabalho dos curandeiros, que acompanhava a proposta do Código Sanitário de Oswaldo Cruz.

Outra forma de exemplificar essa sociabilidade, a importância dessa sociabilidade na construção de uma identidade negra no Rio de Janeiro, nesse momento, é um depoimento da Tia Carmem, irmã da Tia Ciata, duas importantes baianas que vieram para o Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX, trazendo a herança do candomblé. São importantes lideranças religiosas da cidade do Rio de Janeiro, dos sambas, dos ranchos. Neste depoimento, Tia Carmem dá uma ótima ideia do que estou dizendo, de como essa rede de apoio fortalecia a cultura negra na cidade.

“Tinha na Pedra do Sal, lá na Saúde, ali que era uma casa de baianos e africanos, quando chegavam da África ou da Bahia. Da casa deles se via o navio, aí já tinha o sinal de que vinha chegando gente de lá. (...) Era uma bandeira branca, sinal de Oxalá, avisando que vinha chegando gente. A casa era no morro, era de um africano, ela chamava Tia Dada e ele Tio Ossum, eles davam agasalho, davam tudo até a pessoa se aprumar. (...) Tinha primeira classe, era gente graúda, a baianada veio de qualquer maneira, a gente veio com a nossa roupa de pobre, e cada um juntou sua trouxa: ‘vamos embora para o Rio porque lá no Rio a gente vai ganhar dinheiro, lá vai ser um lugar muito bom’ (...)”

Neste depoimento, compreendemos como era a recepção e como esses locais de encontro eram construídos pela população negra. Quando digo construídos é porque não era fácil conseguir isso. A polícia perseguia, a polícia não gostava de desordem, a polícia

cuidava de pôr uma ordem que não poderia extrapolar determinados valores dessas elites do Rio de Janeiro. Servem, também, como exemplos de sociabilidade as Casas de Zungu, onde serviam angu e os nomes “zungu” e “angu” têm uma proximidade. Eram espaços coletivos improvisados, alugados ou frequentados por negros e imigrantes pobres, que ali reproduziam suas práticas musicais e religiosas. Proibidas e reprimidas pela polícia, desde o início do século XIX, como comprovam as posturas municipais, as Casas de Zungu conseguiam resistir, mesmo em locais de intenso trânsito, como no Largo da Prainha.

São muitos locais de encontro, muitos locais de solidariedade e de afirmação de uma cultura que tem uma tradição, uma herança das regiões de onde esses afrodescendentes vêm, seja da Bahia ou do Vale do Paraíba. Ao se encontrarem ali criam uma cultura vigorosa, uma cultura nova e extremamente moderna na cidade do Rio de Janeiro.

Entendo que esses projetos de revitalização favorecem as discussões da Lei 11.645<sup>1</sup>, pois permitem aos alunos conhecer a violência da escravidão, a violência do tráfico, o crime contra a humanidade, bem como descobrir que os descendentes de africanos construíram muita coisa nova, interferiram diretamente na história do Brasil. Ícones da história negra como o Cais do Valongo, o Cemitério dos Pretos Novos, a Pedra do Sal, as casas de candomblé que antes existiam ali, o Morro da Providência, a Praça XI ali perto, o Largo da Prainha com as Casas de Zungu, diversas ruas com sociedades de ranchos e de cordões. São marcos, vestígios através dos quais podemos contar o que os africanos fizeram aqui no Brasil, sem correr o risco de só narrar a história do sofrimento, da vergonha e da derrota. Precisamos entender que essa história não foi assim. É uma história com muitas vitórias, com momentos espetaculares dos quais podemos nos orgulhar. É importante que a história seja escrita para todos. Só que a história da população negra não foi totalmente contada ou sempre foi contada de forma incompleta, de uma forma que não reconhece o racismo, não reconhece o protagonismo dos sujeitos sociais negros na transformação da história do Rio de Janeiro e na transformação da história do Brasil.

1. Em 2003, a Lei 10.639 alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), Lei 9.394/96, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade do estudo da história e cultura afro-brasileira. Em 2008, a Lei 11.645 alterou novamente a LDB e incluiu no currículo a obrigatoriedade do estudo da história e cultura dos povos indígenas. Desta maneira, a legislação inclui no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade do estudo das histórias e das culturas afro-brasileira e indígenas.

## UM REGISTRO E UMA IMPRESSÃO

Trecho do ofício expedido em nove de dezembro de 1815 pelo intendente geral de Polícia da Corte, Paulo Fernandes Viana, ao Juiz do Crime do Bairro da Sé.

Nos fundos da rua nova de São Joaquim (atual Avenida Marechal Floriano) e fundos das casas novamente edificadas nos cajueiros, há um pântano que além de nocivo à saúde pública ainda de mais a mais é cemitério de cadáveres de negros novos, pela ambição dos homens do Valongo que para ali os lançam a fim de se forrarem a despesa de pagar cemitério. [Desses] males vêm da existência do dito [lago], um a perda do terreno, outro a facilidade de ali se conservarem cadáveres, e imundícies com que se [imputa] o bairro, e dele toda a cidade...

Impressão do viajante C. Brand, ao visitar o mercado do Valongo em 1827. O relato foi publicado no livro *A vida dos Escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)*, de Mary C. Karasch, professora de História da Universidade de Oakland, Michigan (EUA).

A primeira loja de carne em que entramos continha cerca de trezentas crianças. De ambos os sexos; o mais velho podia ter doze ou treze anos e o mais novo, não mais de seis ou sete anos. Os coitadinhos estavam todos agachados em um imenso armazém, meninas de um lado, meninos do outro, para melhor inspeção dos compradores; tudo o que vestiam era um avental xadrez azul e branco amarrado pela cintura; (...) O cheiro e o calor da sala eram muito opressivos e repugnantes. Tendo meu termômetro de bolso comigo, observei que atingia 33°C. Era então inverno [junho]; como eles passam a noite no verão, quando ficam fechados, não sei, pois nessa sala vivem e dormem, no chão, como gado em todos os aspectos.

É fundamental pensar que é muito difícil precisar  
se o apadrinhamento é uma estratégia do senhor  
ou do escravo e, na verdade, pensar  
se é isso ou aquilo, nos enrijece um pouco...

**DENISE DEMÉTRIO**



**M**inha trajetória de pesquisa começou como bolsista no Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI), vinculado ao departamento de História da Universidade Federal Fluminense (UFF), com o levantamento de diversos livros de batismo de escravos, batismo e matrimônio e alguns testamentos do Recôncavo da Guanabara, que compreende toda essa região do entorno da baía de Guanabara que, no período colonial, era constituída de freguesias. A freguesia era uma forma de a Coroa portuguesa dividir seu território religioso, mas era, também, uma divisão civil, pois entre uma freguesia e outra, normalmente, havia marcos geográficos como rios, montanhas, serras.

A pesquisa começou justamente com uma dessas freguesias, chamada Santo Antônio de Jacutinga e, a partir dela, venho trabalhando com as demais; logicamente com aquelas sobre as quais ainda existe documentação, porque a documentação do século XVII é escassa e de difícil acesso. Além da de Santo Antônio de Jacutinga, trabalhei com a freguesia de Nossa Senhora do Pilar, São João Batista de Meriti e duas freguesias mais próximas à cidade, São Cristovão e Engenho Velho que, na época, eram fazendas dos Jesuítas.

Minha tarefa era copiar um grande livro de batismo de escravos do século XVII, de 1686 a 1721. Naquele exercício diário, foram quase dois anos transcrevendo o livro. Meu questionamento na época era que, por se tratar de um livro de batismo de escravos, havia naquele registro o nome do pai e da mãe daquelas crianças escravas; crianças que nasceram escravas em virtude de as mães já serem escravas. Então, o questionamento principal era a formação das famílias escravas, primeiramente. Com o passar do tempo essa indagação foi amadurecendo ao verificar que, além das crianças escravas, outros escravos também eram batizados, os africanos adultos, os recém-chegados. Diferente da criança que

tem ali o legado do pai e da mãe já ambientado no cativo, o adulto, o recém-chegado é considerado o estrangeiro. É o que veio de fora. Ele ainda vai se adaptar, ainda vai conhecer esses códigos de inserção na sociedade colonial.

Calculei que deveriam ser muitos africanos, que ia encontrar milhares, porque as ideias que trazia da escravidão eram as daquele monte de gente, como se reproduz muito no século XIX, mas não foi o que encontrei. Ao todo eram quatorze, nesse livro de Jacutinga, e com esses quatorze comecei a desenvolver uma outra vertente que foi a do compadrio, o apadrinhamento de escravos adultos. A criança tem um capital simbólico que adquire do próprio pai e da própria mãe, na escolha de um padrinho ou de uma madrinha. O africano que acabou de chegar, mal fala a língua, então ele precisa de um padrinho ou de uma madrinha, dependendo da ótica senhorial, que o oriente nessa nova trajetória, nessa segunda história de vida, depois de saído da África.

Isso levantou algumas questões porque, tradicionalmente, a historiografia admite que o africano adulto, em geral, é batizado por outro africano já mais antigo, os chamados crioulos, já filhos de africanos, mas não foi o que encontrei. Talvez esse dado valha para o século XIX ou para o final do século XVIII, quando a escravidão toma outras proporções, mas para o século XVII não se mostrou nem um pouco fundamentado. Os poucos africanos de Jacutinga foram batizados por pessoas livres e alguns deles, inclusive, carregavam o sobrenome do proprietário do escravo adulto. Quer dizer que esse escravo recém-chegado, pelo menos nas fazendas do recôncavo, está sendo batizado por membros da família do seu próprio senhor.

**Não quero dizer que isso isenta a escravidão ou o sistema escravista do seu caráter desumano, mas o que me chama atenção é que os senhores acabam sendo obrigados a admitir esse recém-chegado na sua própria família, porque o batismo, o apadrinhamento estabelece um elo entre o batizando e o padrinho. Padrinho e afilhado não podem se casar, por exemplo. Existe uma série de regras, uma série de determinações canônicas, religiosas que regulam essa relação padrinho e afilhado. Este fator me chamou atenção e verifiquei esse mesmo padrão de padrinhos, majoritariamente brancos, da elite ou parentes do proprietário, para as crianças, também. Isso me levou a pensar, em primeiro lugar, no tamanho das propriedades. Creio que o apadrinhamento acaba refletindo certas conjunturas, certos contextos. Se tivermos, por exemplo, fazendas muito populosas com muitos escravos, como no caso das fazendas dos jesuítas que pesquisei, você tem 90% de padrinhos também do cativo, também escravos. Já em propriedades de**

senhores, que chamei de senhores laicos, de pequenos proprietários que possuem pequena quantidade de escravos, esse compadrio não é tanto de cor. Ele se processa mais próximo do mundo dos livres e, também, dos pardos.

Como já conhecia os padrões de compadrio nessas fazendas do Recôncavo da Guanabara, queria saber qual era o comportamento dos proprietários religiosos; qual era seu padrão de comportamento no compadrio. Então, vi que há uma dicotomia muito grande, uma diferença muito grande e isso se dá pelo fato de os jesuítas terem a missão de evangelizar esses povos. Os jesuítas estavam espalhados pelo império português na época, com a missão de levar o cristianismo, o catolicismo, a conversão daqueles a que chamavam de gentio, que eram os povos que estavam ali passíveis de uma conversão. De um lado, tinham o inimigo, chamado de infiel, que eram os muçulmanos, opositores ao cristianismo, principalmente ao catolicismo; e do outro lado, tinham o gentio, aquele povo que vai ser catequizado, que vai ser convertido através do batismo e posteriormente pelo matrimônio e por todos aqueles ritos e sacramentos católicos.

Assim, os registros de batismo dos jesuítas revelaram um padrão muito particular e 90% dos padrinhos, se não todos, eram escravos das próprias fazendas. Eles não admitiam padrinho de fora das fazendas e isso estava expresso no livro que registra, ainda, um alto índice de legitimidade de filhos nascidos de pai e mãe casados. Isto, de certa forma, não me surpreende, porque estamos tratando de proprietários que são religiosos. São os jesuítas que divulgam ideias nocivas a respeito dos outros proprietários, como se não catequizessem, não levassem o escravo ao batismo, não permitissem que se casassem e, por conta disso, o escravo levaria uma vida desregrada, tanto sexual quanto religiosa. Não foram poucas as denúncias que partiram de alguns escravos, de que os senhores, realmente, os impediam de um dia assistir à missa porque não queriam tirá-los do trabalho; impediam-os de contrair o matrimônio na igreja ou de batizar o filho na igreja.

Isso me levou a outra abordagem: a questão do privilégio dentro do cativo. Quer dizer, não dá para tratar todos de uma forma homogênea. A escravidão variou no tempo e no espaço e, também, de senhor para senhor, de proprietário para proprietário, uma vez que havia proprietários mais severos e outros menos. O que seria esse privilégio? Alguns casavam na igreja, outros não. Alguns tinham padrinhos brancos, outros não. Alguns conseguiam batizar todos os filhos na igreja, outros não. Alguns tinham enterro cristão, outros não. Sobre isto, encontrei um documento feito por um padre que tinha a missão de visitar as paróquias do Recôncavo, com o intuito de fiscalizar. No documento da chamada visita pastoral, ele denuncia proprietários que agem fora do padrão religioso.

Como a distância da fazenda para um cemitério ou para a própria paróquia (onde os corpos seriam enterrados) era muito grande, os cadáveres eram largados na estrada ou enterrados no meio do caminho para não custar um dia inteiro. Recorriam a esse expediente porque tudo era à base da força humana e aqueles escravos não podiam demorar muito tempo entre o ir e voltar ao trabalho na fazenda. Uma lógica mesmo da exploração no trabalho e o padre denuncia isso. Logo comecei a perceber as clivagens dentro do cativo. Então, os registros que encontrei naquele livro de batismo não eram uma totalidade; eles expressam um percentual, uma amostra dos que foram privilegiados de estar registrando seu casamento, registrando seu batismo, enfim.

**Como seria em outras freguesias as diferenças dos modelos de escravidão praticados pelos proprietários laicos do Recôncavo e pelos jesuítas? Será que Jacutinga era uma exceção às outras? Será que esse padrão que encontrei em Jacutinga se repete nas freguesias de São João Batista de Meriti e de Nossa Senhora do Pilar? Cheguei à conclusão que sim, é um padrão do século XVII que por sua vez é diferente do padrão que vai surgir no final do século XVIII, com a entrada maciça de africanos e no século XIX, até porque temos que considerar a lógica econômica do período, o final do século XVII, início da exploração do ouro no interior que viria a ser chamado posteriormente de Minas Gerais. Essa exploração do ouro demandou uma enorme quantidade de trabalhadores, de escravos para as minas e isso foi um ponto importante porque, de fato, os escravos adultos começam a figurar majoritariamente nos registros do Recôncavo da Guanabara, a partir do final do século XVII.**

Foi quando me deparei com um registro que sempre cito por achar muito emblemático: o registro de oito batismos de uma vez só, de oito escravos “minas”, ou seja, africanos escravizados trazidos da Costa do Ouro (para os portugueses da Costa da Mina), região que correspondia, em grande parte, à atual República do Gana. Embarcados no porto do Benin, esses escravos seriam destinados à região mineradora das Minas Gerais só que, ao invés de chegar a este porto, no porto principal que seria o Valongo, eles estão sendo desembarcados no porto de Pilar do Iguacu e batizados na paróquia local, Nossa Senhora do Pilar. A paróquia foi construída em 1696 e os registros são de 1698, apenas dois anos depois. Uma paróquia cuja localidade é muito dinâmica porque ela se torna o principal entreposto entre o Rio de Janeiro e a região mineradora, um ponto de acesso à região mineradora.



É muito emblemático que nesse porto e que nessa paróquia haja uma grande quantidade de escravos, ditos minas sendo batizados e, novamente, encontro o quê? Padrinhos brancos, ou melhor, livres, não escravos. Mais uma vez, aquele padrão que encontrei em Jacutinga também se repete em Pilar. Curioso que foi apenas nessa freguesia do Pilar que encontrei escravos minas e para as outras freguesias, onde não havia porto, encontrei outras etnias que nos dizem muito sobre a escravidão recém-iniciada ou que está começando a mudar em função da descoberta do ouro. Há uma grande maioria de escravos do gentio da Guiné, seguida de outra quantidade de escravos de várias procedências, grupos pequenos, Kassange, Benguela, Congo, outras denominações, enfim, um grande mosaico. É fundamental pensar que é muito difícil precisar se o apadrinhamento é uma estratégia do senhor ou do escravo e, na verdade, pensar se é isso ou aquilo que nos enrijece um pouco. Mais prudente seria pensar o que é feito a partir do pós-batismo, como o escravo vai trabalhar o fato de ele ter um senhor A ou B como padrinho ou parente do senhor como padrinho. Quer dizer, não é pensar no ato em si, mas nas estratégias que surgem de ambos os lados, depois desse apadrinhamento, da mesma forma que o escravo recém-chegado já não é mais igual, 100% aquele escravo que vivia na África e também não é 100% diferente do que ele um dia foi. Ele vai misturar suas recordações, suas lembranças, suas heranças com o novo que vai vivenciar aqui.

Acho interessante perceber a escravidão, perceber a relação senhor-escravo ou mesmo escravo-escravo a partir dessas variantes, da resignificação da vida a partir dessa chegada; a partir do casamento ou a partir do batismo do filho. Por mais que a gente chegue à conclusão de que é uma estratégia senhorial, não há como negar o papel que os escravos exerceram a partir dessas imposições, porque com certeza eles resignificaram isso a partir das suas experiências, tanto as trazidas quanto as novas experiências do cativo deste lado do Atlântico.

**É importante não pensar mais na escravidão como dois blocos: os senhores e os escravos.** Os escravos contra os senhores e os senhores contra os escravos. Como se estivessem o tempo todo um confabulando contra o outro. A historiografia avançou e superou as dicotomias. Ou o escravo é aquele que resiste o tempo todo, que enfrenta o tempo todo, ou é Zumbi ou Pai João, o que aceita tudo. Creio que não é uma coisa nem outra, ou em alguns momentos é uma coisa ou outra, dependendo de uma enorme variedade e das conjunturas tanto externas às fazendas, às propriedades, quanto internas à propriedade. Mas o fato é que a historiografia tem avançado e tem justamente ressaltado as variantes.

É claro que estratégias havia dos dois lados e, no final das contas, a última palavra era a do senhor. Ele era o proprietário. Se estivesse decidido a vender o escravo ele podia fazer isso legalmente. Agora, dependeria muito da habilidade do escravo de conseguir convencer o proprietário a não vendê-lo, a não separá-lo de seus entes queridos, por exemplo. Ele também tinha esse direito. Logo, por pior que fosse a instituição da escravidão, as relações interpessoais, é muito difícil chegarmos nessas relações; é muito difícil medir a intensidade desse diálogo. Seria um diálogo de fato ou apenas uma via de mão única, só do senhor para o escravo?

Cabe ao historiador entender o passado  
como terra estrangeira. Entender o que pode  
não ser completamente compreensível  
para nossa sensibilidade,  
nossos valores contemporâneos...

**HEBE MATTOS**



**A**o juntar tragédia e milagre gostaria de refletir sobre o porquê de estarmos falando sobre isso agora. O Cais do Valongo que foi encoberto ainda no século XIX pelo Cais da Imperatriz, ao ser redescoberto em 2012 pelas obras da Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, cria a necessidade da memorialização desse espaço. O próprio circuito de memória negra que se construiu na região mostra que há uma mudança na sociedade brasileira, para ficar somente com os indicadores mais diretamente ligados às razões que promovem a iniciativa dessa abordagem, na forma como está lidando com a memória desse passado. Gostaria de refletir um pouco sobre isso. Os historiadores são profissionais que refletem sobre o passado a partir de questões do presente.

É interessante notar que a própria historiografia da escravidão é um campo muito forte, muito bem estruturado internacionalmente. Em certa medida, porque sempre dialogou não só com a questão do racismo, mas com a questão da organização dos movimentos negros no Atlântico. Essa historiografia começa, hoje, a dialogar mais fortemente com essa memória, com essa questão forte não apenas do tráfico Atlântico, mas da memória da dor. Um tema que se evitou, exatamente, porque havia uma demanda da sociedade e dos historiadores em redescobrir o escravizado como ser humano que cria cultura. Em valorizar a questão do milagre.

Então, a historiografia sobre a resistência, das fugas para os quilombos, das festas, das irmandades negras, mesmo da resistência no trabalho, é uma historiografia que buscava a dimensão do milagre e que, de certa maneira, dizia: *Não!* Havia o castigo, claro. Na escravidão as pessoas estão trabalhando forçadamente, mas era uma coisa que estava

colocada num determinado tempo histórico. Cabe ao historiador entender o passado como terra estrangeira. Entender o que pode não ser completamente compreensível para nossa sensibilidade, nossos valores contemporâneos. Mas, isso também deixava numa dimensão menor, a dimensão da tragédia, a dimensão do terror, que também está associada tão fortemente à escravidão. Mas há outras razões e há outros espaços de silêncio sobre a questão da escravidão e a forma como o Brasil e os seus profissionais de história lidam com essa história e com essa memória.

**Não há jeito de se contar a história do Brasil sem falar da experiência dos escravizados.** E não é a toa que uma das interpretações do Brasil que mais circulou é aquela que pensou no mito das três raças: os europeus colonizadores, os africanos e os indígenas que, misturando-se, teriam originado os brasileiros. Uma versão que ignora a dimensão de desigualdade e opressão que existia nessa relação, que valoriza a mistura e incorpora de alguma maneira (porque é impossível não incorporar) a dimensão desses atores subalternos. Porém, incorpora exatamente negando a opressão. São negros e índios, não escravos. Estou falando desses temas porque escolhi trazer aqui, além dessa reflexão de memória em termos mais substantivos de informação histórica, um pouco da história do Cais do Valongo no contexto da história do tráfico negreiro para o Rio de Janeiro. O Cais do Valongo não é só um porto negreiro. É um verdadeiro complexo onde não apenas se recuperavam os escravos para que readquirissem a saúde e a capacidade física para poder serem vendidos como trabalhadores nos mercados. Esse espaço é instituído pelo Marquês de Lavradio, o Vice-Rei do Brasil, em 1779, através de decreto:

“Os negros novos que vêm dos portos da Guiné e da África, ordenando que tanto que os que se acharem nela, quanto os que vierem chegando de novo daqueles portos, de bordo das mesmas embarcações que conduzirem, depois de dada a visita da saúde, se soltarem a terra, sejam imediatamente levados ao sítio do Valongo, onde se conservarão desde a Pedra da Prainha até a Gamboa. E lá se listará a saída, serão curados os doentes e se enterrarão os mortos, sem poderem jamais sair daquele lugar para essa cidade por mais justificados motivos que hajam e nem ainda depois de mortos para se enterrarem nos cemitérios da cidade.”

Ora, o que quer dizer esse trecho? Por que que se instituiu o Valongo? Foi instituído um lugar de quarentena. Eles chegam, ali devem ficar e não podem sair para a cidade até recuperarem a saúde. No complexo do Valongo, você vai ter hospitais, o cemitério daqueles que morrem na chegada e que, nem depois de mortos devem ter acesso à cidade. Ali, também, é um espaço de aprendizado da língua, do trabalho, uma espécie de socialização para a nova vida que teriam.

**Então, o complexo do Valongo, apesar de ilhado, não era só um lugar da tragédia.** Era um lugar de tragédia e de milagre. As imagens do mercado do Valongo, como um lugar de tragédia está muito forte na visão do engenheiro, historiador e desenhista francês Jean-Baptiste Debret e reitero que é importante denunciar isso. Mas o monopólio desse tipo de imagem, como imagem de corpos negros nos livros didáticos, é bastante problemático do ponto de vista da forma como o Brasil e as pessoas vão lidar com essa memória, porque o próprio complexo do Valongo era, também, um lugar do milagre. Neste ponto, trago um outro olhar, o do pintor naturalista alemão Johann Moritz Rugendas. Um olhar mais preocupado em realmente pesquisar e conhecer a cultura daqueles povos, dos povos africanos e suas origens

E como é o Valongo do Rugendas? Ao invés de ser um mercado, um lugar de venda com pessoas muito magras, é a Prainha atual, a Rua da Prainha com uma quitandeira, com pessoas desenhando nas paredes, nos muros, com pessoas conversando. O Valongo é um lugar de sociabilidade predominantemente africana, por ser também um lugar de quarentena. É interessante notar que um dos bairros da região tem o nome de Saúde. Ali, além de ser o local onde se deveria recuperar a saúde do negro para que pudesse ser vendido para seus destinos finais, era também o primeiro lugar de interação e, portanto, um lugar de oferendas religiosas; o primeiro lugar de socialização na nova realidade.

Usei a palavra milagre por causa de um texto muito famoso do antropólogo norte-americano Richard Price, chamado *O Milagre da Crioulização*. Como pessoas completamente desenraizadas dos seus lugares de origem, de diferentes regiões; que não se conheciam, por vezes culturalmente distantes, às vezes até inimigas na própria África, reencontram-se, conseguem se comunicar e se reinventam. O Valongo era o lugar onde literalmente acontecia o milagre no sentido em que Richard Price usa a expressão. Gostaria ainda de enfatizar como essa dupla dimensão está memorializada, nesse momento, no circuito construído pela prefeitura, onde você tem, na Fundação José Bonifácio, pelo

menos na sua história ou na roda de capoeira, lugares de celebração do milagre. No Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos, no próprio Cais do Valongo, existem lugares de celebração da tragédia, mas, também, lugares de reconhecimento do silêncio e do esquecimento, como a menção ao Cais da Imperatriz, que pela primeira vez apagou a memória do Valongo ou os Jardins Suspensos do Valongo que são o tipo de iniciativa que a cidade tomou para esquecer esse passado e a forma como a cidade tenta, hoje, redescobri-lo.

E como havia muitas semelhanças culturais  
entre esses grupos, o termo Benguela  
serviu para unificar pessoas  
que já possuíam muitas afinidades...

**MATTHIAS RÖHRIG ASSUNÇÃO**



**N**a origem, os Benguelas são os africanos escravizados, embarcados no Porto de Benguela, hoje, República de Angola, para as Américas. Pelos dados que temos, foram embarcados neste porto setecentos e sessenta e quatro mil africanos. A maioria deles veio para o sudeste brasileiro, para o Rio de Janeiro, no Cais do Valongo e para alguns outros lugares. No total, quase meio milhão de pessoas, de um total de, talvez, quatro milhões e meio. Então, os Benguelas são um contingente muito importante dentro do tráfico transatlântico de escravizados para o Brasil e para as Américas.

E quem são esses Benguelas? Muita gente acha que Benguelas se refere a uma etnia na África, em Angola. Não é o caso, porque à época do tráfico, no século XVIII, primeira metade do século XIX, não existia uma etnia Benguela. Benguela era o nome de um porto fundado pelos portugueses, que transformou em uma cidade, São Felipe de Benguela, e num dos portos mais importantes do tráfico dos portugueses e, também temos que dizer, dos brasileiros, dos traficantes brasileiros de mercadoria humana.

Acredito que essa identidade Benguela, na origem, é como um rótulo para marcar uma mercadoria humana. O interessante é que ela se transforma aqui no Brasil, visto que os africanos escravizados acabam se apropriando dessa denominação de Benguela. Como exemplo disso, temos as irmandades de escravos que mandam rezar missa e nas fontes aparecem pedidos de rezas para o negro fulano da “nobre nação Benguela”, demonstrando que eles também se reapropriaram dessa denominação.

Como vinham de identidades étnicas menores, múltiplas, era muito difícil manter essas identidades no contexto da escravidão aqui no Brasil e como havia muitas semelhanças culturais entre esses grupos, o termo Benguela serviu para unificar pessoas que já possuíam

muitas afinidades. Daí, a denominação Benguela teve um valor positivo. Aqui no Valongo, acredito, houve muitos Benguelas desembarcados, porque o auge do tráfico deles é, justamente, na segunda metade do século XVIII, início do XIX. No cemitério dos Preto Novos, inclusive, deve haver muitos Benguelas enterrados.

**Os Benguelas, especificamente, acredito que, por razões estéticas, afiavam os dentes, quebravam os dentes da frente e afiavam os incisivos laterais.** Essa prática ainda está presente em muitos lugares do sul de Angola onde cada grupo tem a sua maneira específica de executá-la. No Cemitério dos Pretos Novos, os arqueólogos encontraram muitos dentes afiados, certamente daí advém o termo brasileiro “banguela” que significa uma pessoa sem dentes, e que nos remete ao costume dos Benguelas. Grande parte dos africanos vendidos sob a denominação de Benguelas vinha do planalto, de populações, hoje, denominadas Ovimbundos. Outra parte, no entanto, era proveniente de áreas mais ao sul, hoje, sudoeste de Angola. Então, isso é interessante para os capoeiristas, pois no sudoeste de Angola a economia era bastante diferente das áreas de floresta ou de planalto, visto que nessa área existem savanas e a economia de quase todos os povos que ali habitavam é uma economia agropastoril, ou seja, a base da economia é o gado, complementado por cultivo, basicamente, de dois cereais: o massango e a massambala. O primeiro serve para fazer o pirão, o *funji*, como eles chamam lá, quer dizer, o alimento de base; o outro é muito usado para fazer o *macau*, uma bebida alcoolizada muito usada nas festas. Então, essa agricultura complementar, acontece, inclusive, usando o esterco do gado. Esses povos pastores utilizavam uma série de armas para tanger o gado ou protegê-lo dos gatunos, de qualquer pessoa que quisesse matar ou roubar o gado. Uma das ideias é que a capoeira que surgiu, aqui no Rio de Janeiro ou em Salvador, teria algum vínculo com essas lutas dos pastores das savanas angolanas.

Nessa pesquisa que tenho desenvolvido com o Mestre Cobra Mansa e toda uma equipe, nos últimos anos, o que a gente procurou, nessa área do sudeste angolano foi, também, as lutas desenvolvidas nessas culturas, que têm um vínculo muito estreito com o pastoreio. Então, posso mencionar duas que mais estudamos: o *Engolo*, muito conhecida dos praticantes da Capoeira Angola porque é tida como origem da Capoeira; e a *Kambangula* ou *Khandeka*, nomes diferentes para a mesma luta que é também uma luta de mãos abertas. Essas lutas eram praticadas no curral onde ficava o gado e também nas festas.

Por exemplo, nessa zona tem-se um período de inverno mais seco, que é quando o gado vai para os sambos que são pastos mais distantes. Uma festa é realizada quando o gado retorna e, durante a festa, tanto os jovens quanto os mais velhos, praticam as lutas chamadas *Engolo* e *Khandeka*.

Não dá para dizer que o *Engolo* é avô da Capoeira, simplesmente, porque as fontes que temos sobre *Engolo* são de cinquenta, sessenta anos atrás. A primeira fonte é de 1955. Na base de todo esse mito da história do *Engolo* está o artista plástico luso-angolano Neves e Souza que pintou a prática da luta. Esses desenhos viraram ícones de afirmação da africanidade da capoeira. Realmente, o que vemos em Angola é que existem muitas semelhanças, não apenas em termos de movimento, mas no espírito da coisa. Ou seja, essa ambivalência entre jogo e luta é algo que encontramos nessas lutas angolanas ainda na contemporaneidade. O problema é que ninguém descobriu, até hoje, uma fonte que fale de lutas como *Engolo* ou *Khandeka* na época do tráfico.

Para os capoeiristas, esta identificação é importante porque fornece uma pista sobre as origens da Capoeira. Isso não significa que não houve também contribuições importantes de africanos que vieram de regiões mais ao norte, dos Quimbundos, dos Bacongos e de toda a área do Congo, mesmo da África ocidental. O problema é que não há muitas fontes sobre as lutas praticadas por esses grupos de africanos.

Não podemos negar toda a contribuição dos africanos, das suas culturas nesses jogos de combate. Ao mesmo tempo, é importante reconhecer que, aqui, houve um processo de reestruturação, de desenvolvimento a partir dessa matriz africana. Não gosto de me posicionar assim como: ou é africana ou é brasileira. Creio que é uma falsa oposição porque não ajuda a entender o processo formativo da capoeira, pois parte do pressuposto nacionalista de que ou é uma coisa ou é outra. Não poderia ser as duas?

NOS NOMES E NOS SOBRENOMES,  
O PERTENCIMENTO E O DESPREZO

JOÃO BENGUELA  
FORTUNATO CRIOULO  
JESUÍNA ANGOLA  
JOÃO CAMBETA HERMENEGILDO MULATO  
QUINCA PRETO  
SAMUEL CONGO FLÁCIDO  
CYPRIANO ANGOLA CHICO MAPULANGO  
ZICA DENGOSA DEMÉTRIO QUITANDA  
MIGUEL MOÇAMBIQUE  
SAMUEL KIMBANGU PAULO ANGOLA  
JEREMIAS COCHO  
MARIA PRETA CHICO MANCO  
AARÃO GUIBUNDA ANTONICO GORGONIO  
JOANA  
ABEL BENGUELA TONHO  
JEREMIAS MINA DOMINGOS REBOLO OLEGÁRIA  
RUFINO RUFINA CONGA SINVAL JOAQUIM  
COSME CABINDA FRANCISCO NHASSENCO  
CLEMENTE CLAUDINA CRIOULA  
GALDINO MOÇAMBA BENTO CHICO FERREIRO  
JOÃO CAÇANGE BENEDICTA CABINDA



Por outro lado, muitos capoeiras  
ingressam na polícia como uma estratégia  
para não serem mais presos  
e continuarem com o jogo da capoeiragem...

CLÁUDIO DE PAULA HONORATO



**A** capoeira, como fenômeno urbano, se organizou no Rio de Janeiro em grupos chamados de maltas, a partir do século XIX. A cidade, praticamente, vai estar dividida entre dois grandes grupos: os Guayamus e os Nagôs ou Nagoas. Os Guayamus tinham território restrito ao centro comercial, periferia e portos, perto da orla marítima, como o Morro da Providência e do São Bento, cujo limite natural ia do Largo do Rocio (atual Praça Tiradentes) até uma parte do Campo do Santana. Os Nagoas habitavam áreas de chácaras e grandes sítios que ocupavam a parte rural da cidade do Rio de Janeiro, pois eram escravos em sua maioria ou prestavam serviços no centro como negros de ganho. Seu domínio se estendia da região da Glória até os limites do Campo do Santana e seus membros eram divididos de acordo com as freguesias em que residiam. Por exemplo, a malta “Cadeira da Senhora” que controlava a região do Santana e o “Flor da gente” exercia seu domínio sobre a freguesia da Glória.

Quando uma malta invade o território da outra há rivalidade, o embate, a briga. Para se ter ideia, a cidade do Rio de Janeiro possuía ruas muito estreitas que não permitiam o trânsito de duas carruagens lado a lado, imagine o confronto de vinte capoeiras em uma rua estreita e escura. Existem relatos da Intendência de Polícia de pessoas que tinham medo de sair à rua durante o dia, quanto mais à noite. O medo era maior porque a polícia dispunha de um contingente reduzido, composto apenas por dois, três ou quatro inspetores de quarteirão que não conseguiriam enfrentar uma malta de vinte a cem capoeiras muito bem equipados com navalhas e porretes. E os capoeiras sabiam manejá-los muito bem. Os embates das maltas também estão relacionados a organicidade da cidade em relação à política.

**Portanto, entre 1830 e 1900 foi o período de formação das maltas e associação da capoeira com a questão política partidária.** Nos trinta anos seguintes, de 1900 a 1930, ocorre a grande repressão à Capoeira. Enquanto os Nagoas estavam a serviço dos membros do partido conservador que os recrutavam para invadir residências, lojas comerciais ou jornais abolicionistas, os Guayamus estavam a serviço dos liberais e eram escolhidos como guarda-costas de políticos contra as ameaças de membros do Partido Conservador. Se por um lado a capoeira foi usada para fins políticos, por outro, os capoeiristas estavam se apropriando desse espaço para poder continuar mantendo a sua tradição, sua cultura. O que nos faz pensar numa moeda de troca.

A repressão à capoeira chega ao máximo na República, pois o regime é mais perverso com o negro que, após a Abolição, não é mais considerado mão de obra produtiva. Negros e pobres em geral vão aparecer no subemprego, no comércio ambulante e muitos vão associar, ainda, trabalho à escravidão e, em vista disto, negligenciarão o trabalho. Surge aí toda uma questão em torno da malandragem, do jogo da capoeira, do carteadado, da gafeira, enfim, ocupações e lugares em que o negro transita no mundo da desordem.

Neste contexto, a capoeira é criminalizada no código penal republicano de 1890, no artigo 402, que tratava dos vadios e dos capoeiras, embora nem todos os capoeiras tivessem aderido à organização das maltas. Muitos, inclusive, acabaram entrando para a polícia ou para a Guarda Negra e ajudaram a combater as maltas. Por outro lado, muitos capoeiras ingressam na polícia como estratégia para não ser mais presos e continuar com o jogo da capoeiragem, até que, no final dos anos 1800, o chefe de polícia Sampaio Ferraz, foi nomeado pelo presidente da República, Marechal Deodoro, com plenos poderes para erradicar da capital todos os desordeiros, a começar pelos bandos de capoeiras.

Assim, Sampaio Ferraz começou uma formidável campanha contra as maltas de capoeiras e disse que não descansaria até eliminar completamente a capoeira do solo carioca. Para que isso fosse cumprido e a cidade ficasse livre dos bandos indesejáveis de capoeiras, a pena aplicada foi a deportação, mas, apesar da repressão, outros segmentos da sociedade carioca já haviam aderido a prática da capoeira, tais como membros da elite, militares, intelectuais e outros. O fato de muitos soldados escravos, libertos e livres terem ido à guerra do Paraguai e combatido como capoeiristas, fez com que o exército aderisse à capoeira. Ex-escravos que retornam da guerra do Paraguai, agora, com patentes militares, mas sem nenhum prestígio político-social, vão fazer parte desse segmento que adere à capoeira e lhe confere alguma respeitabilidade embora ela continue a ser perseguida.

Essa situação pode ser ilustrada pela prisão de Juca Reis, um jovem dessa elite, filho do Conde de Matosinhos. O episódio quase provocou uma crise ministerial, pois o próprio Quintino Bocaiuva, então Ministro das Relações Exteriores, intercedeu em nome da família para que o jovem fosse solto. Diante da prisão e da iminente deportação do burguês valentão, Quintino Bocaiuva ameaçou demitir-se caso o jovem não fosse libertado, o que implicava na demissão de Sampaio Ferraz. Chegou-se, enfim, à solução do conflito: o capoeira da elite seria imediatamente embarcado para o exterior, tão logo chegasse a Fernando de Noronha.

**No início do século XX, além de participar das disputas políticas, as maltas estiveram presentes, também, no episódio da Revolta da Vacina.** O foco da resistência foi exatamente nessa região em que estamos, no Valongo, onde hoje é a Praça da Harmonia, ali próximo ao moinho Fluminense. Os capoeiras, liderados por Horácio José da Silva, capoeira conhecido como Prata Preta, construiu nesse local uma barricada e a batizaram de Porto Arthur da Saúde numa analogia à principal batalha da guerra russo-japonesa, ocorrida nove meses antes, no mesmo ano de 1904.

É muito interessante essa analogia das batalhas. Percebemos que, embora esteja falando de uma população pobre, de uma população ex-escrava, ela não ignorava as notícias que, possivelmente, chegavam através dos marinheiros estrangeiros que aqui aportavam, e com certeza, traziam essas e outras novidades, além dos jornais que vinham nos navios. Muitos desses marinheiros, também, vão aprender a capoeira. Sabemos, por exemplo, que os portugueses que aqui estavam, os chamados fadistas, já tinham o contato com toda essa questão da “malandragem”. Inclusive, credita-se a eles a introdução do uso da navalha na capoeira, pois esses portugueses fadistas estariam rivalizando com os negros e os mulatos, o trabalho do porto; o trabalho na estiva, onde esses capoeiras trabalhavam. Por isso, a região portuária é uma região de grandes capoeiristas.

Na Revolta da Vacina, os capoeiras montaram barricadas; utilizaram armas que não funcionavam; fizeram armas de barro e as cobriram com papel laminado. As autoridades acionaram a Marinha que manteve o navio de guerra ancorado no arsenal com receio de atacar, por crer que os revoltosos estavam muito bem armados. A Marinha só descobriu a farsa uma semana depois e a repressão foi terrível. Os capoeiras foram presos, a maioria deportada para o recém-criado Território Federal do Acre.

**A partir da Revolta da Vacina, a Capoeira é quase exterminada no Rio de Janeiro, mas resiste.** Como? É nesse momento que nas escolas, principalmente, nas escolas militares, o fenômeno da educação física está surgindo, então, a capoeira vai ser inserida aí como esporte, inclusive com indicação para ser ginástica olímpica. Essa capoeira dos clubes é que vai prevalecer. Então, começa-se a falar, no Rio de Janeiro, das Rodas de Capoeira, porque até então eram as maltas. Com as Rodas de Capoeira surgem os grandes capoeiras que vão continuar sendo os personagens principais. Alguns aclamados como heróis pela população, principalmente a mais pobre, até porque muitos jovens e adolescentes, desde o período colonial, participavam da capoeira.

Mas foram os baianos  
que resgataram a capoeira do Rio de Janeiro.  
É ironia? Também considero uma ironia...

**MESTRE NECO PELOURINHO**



**S**ou angoleiro. Angoleiro é um capoeirista ligado às tradições africanas. Por volta dos 15 anos de idade, conheci um mestre chamado Adilson, que ministrava um trabalho muito bonito no Morro Pavão-Pavãozinho, em Copacabana. Ele me convidou para fazer parte do grupo de trabalho chamado Grupo Banto de Angola. Eu tinha aquela pretensão de fazer capoeira, mas faltava oportunidade. Na verdade, não entendia o que era capoeira regional, nem o que era capoeira angola. Sabia apenas o que falavam, que a capoeira era uma luta. Aquilo ficou na minha cabeça: a capoeira era uma luta. Não percebia que a capoeira era mais rica, ia muito mais além de uma luta e comecei a perceber isso com Mestre Adilson, ex-discípulo de Mestre Roque, um baiano que chegou ao Rio de Janeiro lá pelos anos 1950.

Pratiquei alguns meses com o Mestre Adilson, mas como precisava estudar e trabalhar, me afastei. Tinha dificuldades porque não existia um movimento diversificado de capoeira no Rio de Janeiro, principalmente na Zona Sul. Existia o Grupo Senzala e existia esse trabalho do Mestre Adilson. Dei um tempinho, votei a trabalhar com Mestre Adilson até receber o convite de um amigo para conhecer o Mestre Aroldo, em Botafogo que pertencia à escola de Agenor Sampaio, de Mestre Sinhozinho. Achei estranho, porque não havia instrumentos, era só luta. Era luta em primeiro plano, era muita malhação, exercícios e pancadaria, sempre com aquele foco: Luta! Luta! Aquilo me deixou constrangido, porque já tinha tomado aquele gosto da capoeira com a bateria, com músicas, com aquela roda. Era de fato um confronto, era luta no finalzinho do treino, o enfrentamento e não o entrosamento com o outro. Parei e falei: “eu não quero mais!”. Porque brigar eu já brigava mesmo; já era da minha natureza de garotão. Não gostava de covardia, comprava barulho, era assim e a rapaziada me respeitava como lutador.

O tempo passou e conheci o atual Mestre Mano, o Antônio Lima, amigo da minha esposa, que falou para ele que eu era capoeirista. Quando conheci o Mestre Mano ele perguntou: “Então você é capoeirista?”. Eu falei: “Não, não sou capoeirista, eu sou capoeira. Eu não sou um capoeirista.” Ele falou: “Bom, você não quer conhecer o meu mestre? Ele se chama Moraes e é ex-discípulo do Mestre Pastinha. Ele está aqui no Rio de Janeiro há algum tempo e começou a desenvolver um trabalho, em Botafogo, no clube Gurilândia. Você não quer conhecer?”. Eu falei: “Pô, lógico vou até lá”.

Iêêêê! Que saudade sinto do meu grande mestre, colega velho  
 Mas que saudade sinto do meu grande mestre  
 Mas se aqui ele estivesse, isso não acontecia  
 Todos vocês têm no peito uma paixão  
 Mas paixão igual a minha  
 Isso não existe mais  
 Trago no peito a marca da escravidão  
 Dos açoites na senzala  
 Da noite de escuridão  
 Era o banzo  
 Doença de nostalgia  
 Era o banzo  
 Doença de nostalgia  
 Negro vivo pela sorte  
 Ou morto na travessia  
 Saudade eu tenho do lugar onde morava  
 Saudade eu tenho do reino que reinava  
 Mesmo sem poder ter casa  
 Retraturei em ladainha camará  
 Iê viva meu Deus, camará...

**Mestre Moraes tinha uma visão sociopolítica muito interessante e defendia a capoeira de uma maneira completamente diferente. Era, realmente, um militante da capoeira. Tive meu primeiro ensinamento não com o Mestre**

Moraes, mas com o Contramestre, Peçanha. Fiquei com aquele entusiasmo, mas sentia uma coisa estranha naquele ambiente do Gurilândia, porque o Mestre Moraes, negro, com um Contramestre negro, numa sociedade branca, desenvolvendo um trabalho só com discípulos brancos... Havia uma reação dos pais e a direção também ficava um pouco cabreira, porque a capoeira ainda era muito discriminada na época. Eu estou falando nos idos dos anos 1970. Na cabeça da sociedade, quem praticava capoeira era vagabundo. Ainda tinha esse ranço da história, um ranço da história que o sistema montou, que o sistema escreveu.

A capoeira nunca foi de marginal. Pode ter sido, sim, praticada por desempregados, culpa do governo, que tem por dever criar empregos. Então, esse estigma ficou por muito tempo. O Mestre Moraes foi fazendo o trabalho dele, as pessoas foram se chegando, enfim ele teve de sair do Gurilândia e continuou a ensinar na Baixada Fluminense, onde morava. Eu vivia em Ipanema, na Zona Sul. Nessa ocasião, já tinha convidado o atual mestre Lumumba, meu compadre, que conheço desde os oito anos de idade, para ir à Baixada comigo. Na época, o Lumumba tinha o apelido de Miquimba. Eu falei: “Olha, Miquimba, você que gosta de soltar os pés e tal, vamos lá conhecer o Mestre Moraes, para você praticar a Capoeira Angola”. Levei o Miquimba e quando Mestre Moraes o recebeu perguntou: “Seu apelido é Miquimba?” Naquele tempo, não se falava de *bullying*, mas da valorização da pessoa, do resgate da dignidade humana através do apelido. Enfim, disse Moraes: “Não, você não pode ser Miquimba você vai ser Lumumba. Você vai ter um apelido de Rei líder Africano”. E assim ficou: Mestre Lumumba.

A partir daí nosso sábado passou a ser sagrado: íamos para Nova Iguaçu, Belford Roxo e ficávamos de trampolim com Mestre Moraes. Ele ia para um lado, a gente corria; ele saía dali e ia para outro, a gente corria atrás. Pegar aquele trem era uma felicidade. Voltávamos para casa felizes com o aprendizado com Mestre Moraes em Nova Iguaçu. Em determinadas ocasiões, esse trabalho era feito até com as portas fechadas, porque existia um problema muito sério: a perseguição à capoeira angola no Rio de Janeiro. Então, nós treinávamos de porta fechada. No final, quando abríamos a porta, entravam os regionalistas, isso lá na Baixada Fluminense. Pediam para fazer a roda e a gente tinha que mostrar que a capoeira angola tem o seu valor.

Ela é luta, ela é arte, ela é religiosidade, que está inserida no seu contexto em função de ter uma matriz africana, e é cultura acima de tudo. Ela é um esporte amador, que até considero como esporte, mas é um esporte amador, não é um esporte de competição. É um esporte amador, que você compete com você mesmo, para você lutar contra as suas

fraquezas, contra os seus medos, contra os seus receios. Então é isso, nessa visão eu fui crescendo e meus amigos também. Braguinha, o Mestre Braga também foi aparecendo, o José Carlos da Posse foi aparecendo, fomos formando um grande grupo representativo da escola pastiniana de Mestre Moraes aqui no Rio de Janeiro.

Em 1978 eu me tornei contramestre de Mestre Moraes. Eu falei: “Agora tenho que fazer o meu trabalho, já tenho uma autonomia para trabalhar”. Abri na Zona Sul, porque eu morava na Zona Sul. Abri no Copa-Leme, através dos amigos lá em Ipanema. Ali começou o nosso trabalho de fato. Todos os sábados uma roda. Aí vinha a regional do Rio de Janeiro. Quase todo mundo ia para lá conferir. Fomos crescendo. Comecei o meu trabalho com Mestre Moraes em Botafogo, na Zona Sul e me tornei Mestre de capoeira angola com mestre Moraes na Zona Sul, no Parque Laje, no dia 14 de dezembro 1979: eu, José Carlos e Braga. A trilogia de Mestres formada pelo Mestre Moraes, no Rio de Janeiro.

O verdadeiro resgate da capoeira se deu com a vinda dos baianos. A gente fala da ciumeira, por causa dos polos: Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco e tal; a questão da negritude, do tráfico negreiro, da força do negro no Rio de Janeiro, dessa força cultural do Rio de Janeiro, um pouco do ciúme baiano até... Mas foram os baianos que resgataram a capoeira do Rio de Janeiro. É ironia? Também considero uma ironia. Aí você vê que Mestre Artur Emídio foi um dos primeiros baianos a chegar aqui na década de 50. A capoeira de Mestre Artur Emídio era uma capoeira com bateria, com o berimbau, com os instrumentos. Também tivemos, aqui, a presença do Mestre Paraná, na década de 40. Então, a capoeira começou a ser resgatada só com um sentido muito marcial, muito esportivo, muita luta. E a capoeira angola, era todo um revestimento que contrariava essa rapaziada.

### Então, essa força da capoeira angola acabou também com essa questão da marcialidade da capoeira regional no Rio de Janeiro.

A bateria foi influenciada, os cânticos foram influenciados também, embora a capoeira regional tenha cânticos próprios, com melodias próprias, até porque é uma luta que, na hora da ritualização, se faz com toques acelerados. A coisa é muito mecânica, muito acelerada. Então, naturalmente, a musicalidade tem um sabor diferenciado. E foi ganhando uma nova roupagem, um novo perfil e a capoeira angola, então, se implantou e ficou de fato registrada na memória dos cariocas.

Tivemos uma influência muito negativa, não para a capoeira angola, mas para a própria capoeira regional, na década de 80, 90 com a influência do caratê, com o Bruce Lee, *marcializou* muito. Alguns companheiros se sentiram ameaçados por essas tendências, mas se conservaram na luta da ritualização da capoeira angola e assim foi. Hoje, tenho uma preocupação, não podemos deixar a capoeira angola andar nos passos que algumas pessoas estão querendo caminhar. Temos que respeitar a capoeira angola com muita dignidade. Não podemos deixar a capoeira angola ficar de uma maneira qualquer e na mão de qualquer um.

Existe uma prática hoje, existem tendências, escolas que adotaram a capoeira angola como um princípio dentro do trabalho delas. Por exemplo, a capoeira contemporânea; se o cara não souber a capoeira angola ele não se forma, ele não ganha graduação a partir de certo estágio. Aí eles começam a se meter com os angoleiros; começam a se chegar nos angoleiros, mas não vão ser alunos de Mestre Carlão; não vão ser alunos de Mestre Neco, de Mestre Braga, de Mestre José Carlos, porque eles não querem se tornar angoleiros. Querem se tornar o capoeirista regional, contemporâneo que sabe jogar capoeira angola. Acho que o capoeirista angoleiro não tem que ir às rodas de regional; não tem que ir para não se influenciar, porque o contato acaba influenciando. Ele pode até ir, uma vez ou outra, dependendo da situação. Fazer como os regionalistas têm feito. As nossas rodas têm sido invadidas, não como no passado, quando o cara ia numa academia de angoleiros para quebrar, para acabar com ela, para intimidar. Hoje vêm para aprender.

Então, essa é a grande influência do trabalho de Mestre Moraes no Rio de Janeiro. O grande trabalho dele começou quando eu e outros mestres sentamos e falamos assim: “Está na hora de criarmos um grupo para a gente não dispersar isso e não desaparecer”. Fui um dos idealizadores e um dos fundadores do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, que foi abraçado de imediato pelo Mestre Moraes. Cada um deu uma sugestão e fundamos o Grupo Pelourinho no dia 5 de outubro de 1981. A partir da nossa primeira apresentação em conjunto, ganhamos corpo, forma e fomos trabalhando. O bolo começou a crescer muito e chegamos num impasse. Queremos crescer cada vez mais e o Grupo acabou tolhendo cada um de nós. A primeira reação foi do Mestre Braga que criou o Grupo África Bantu. Houve uma coisa um pouco desagradável entre nós, depois do encontro nacional de angoleiros e não angoleiros que fizemos na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), em 1993. Foi um grande evento que culminou na dissolução do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho. A partir daí, cada um foi crescendo; cada um foi criando seu grupo. O Mestre Moraes já havia voltado para a Bahia, desde 1982, e mantinha o trabalho dele por lá.

A nossa história e a nossa memória ficam assim com esse sabor de quero mais. Hoje, você tem uns treze grupos descendentes de Mestre Moraes, no Rio de Janeiro, quer dizer, da escola pastiniana de Mestre Moraes. São grupos maravilhosos e um deles se chama Grupo de Capoeira Angola Só Angola e um outro que eu faço questão de citar aqui no Cais do Valongo, o Grupo Kabula, coordenado pelo Mestre Carlão.

Iê! Na minha terra eu vivia, ai meu Deus  
Em Angola eu era um rei  
Na minha terra eu vivia, ai meu Deus  
Em Angola eu era um rei  
Homem branco fez-me escravo, ai meu Deus  
Num porão muito penei  
Minha morte Deus não quis, ai meu Deus  
Na Bahia eu cheguei, ai ioiô  
Nova terra eu encontrei  
Português me fez escravo, ai meu Deus  
Minha história eu guardei  
Na mandinga me fiz safo  
Capoeira me livre  
Hoje em plena liberdade, ai meu Deus  
Novamente eu sou rei, ai ioiô  
Eu de novo me achei  
Os meus filhos concebi  
Na Bahia os criei  
Ai que terra hospitaleira, ai meu Deus  
No Brasil eu morrerei, Camará  
Ê, viva meu Deus!



# TERRITÓRIOS

de

LUTA

e de

IDENTIDADES

A tradição é vista como uma coisa parada,  
como um objeto de museu no pior sentido.

A tradição é o elo.

A tradição é aquilo  
que você acrescenta à corrente...

**LUIZ ANTÔNIO SIMAS**







Quando a gente trabalha essas questões que envolvem a Zona Portuária, o Cais do Valongo e toda dinâmica da história que circula nesse lugar, costumo dizer e acho interessante aprofundar essa ideia, que a cidade é sempre um território em disputa. Cidades são territórios em disputa. Em relação, sobretudo, à cidade do Rio de Janeiro, essa é uma cidade que sofreu impactos da maior dimensão se pensarmos em termos de reformas urbanas que acompanharam o Rio ao longo dos séculos. Chega a ser quase irônico dizer isso, mas a cidade do Rio de Janeiro, de certa maneira, é uma cidade que não deveria existir, porque quando você fala com urbanistas, você chega à conclusão que o pior lugar do planeta para colocar uma cidade é onde você teria que fazer aterro, furar morro, drenar pântano. Sob o ponto de vista histórico isso aqui era a última enseada, a Baía de Guanabara, e dava uma certa segurança, antes de as embarcações chegarem à região do extremo sul para ter acesso ao Rio da Prata, isso aqui acabou tendo uma relevância e a cidade começou a crescer com essa perspectiva. Mas é uma cidade que, a rigor, é quase um milagre. E, ao longo dos tempos, a cidade passou por uma série de alterações, uma série de impactos urbanos da maior dimensão. E continua passando, diga-se de passagem.

Gosto de contar as histórias de cidades, em relação àquilo que elas não são mais ou que não existem mais, porque a cidade é o silêncio que grita. Uma cidade, ela se explica pelo que tem, mas se explica, também, pelo que deixou de ter. A gente sempre tem que ter uma perspectiva que é a seguinte: você consegue explicar a urbanização de uma cidade pela obra que foi feita, pelo monumento que foi construído, pelo prédio que foi erguido, mas você explica, você conta, também, a história de uma cidade por aquilo que foi destruído, por aquilo que não era para existir. Então, o Rio de Janeiro é uma cidade onde o silêncio grita.

Quando a gente pensa no passado escravocrata do Rio de Janeiro, esta talvez tenha sido a cidade mais desafiadora do Brasil – certamente Salvador tem uma perspectiva que a gente pode comparar –, mas desafiadora por que? Eu acho que até mais que Salvador. Porque com o processo de declínio de abolição da escravatura, até que se consuma com a Lei Áurea em 1888, o Brasil adota, de fato, um projeto muito contundente de promoção de um branqueamento racial. Isso foi um projeto de Estado. Isso não foi um projeto particular, isso não foi devaneio de três ou quatro intelectuais eugenistas. Isso foi um projeto do Estado brasileiro.

Certa ocasião, eu estava participando de um debate em Casemiro de Abreu, com Nei Lopes, Joel Rufino dos Santos, Zizinho e Afonsinho sobre “Samba, futebol e educação de crianças”, quando foi feita indagação: “Nós não fizemos reforma agrária, nós não fizemos uma reforma urbana decente, nós temos marcas indeléveis do racismo. O Brasil é isso?” Eu virei e disse: “Olha, esse Brasil aí deu certo, porque o Brasil foi projetado para ser isso, houve um projeto de Estado no Brasil que era para ser exatamente o que você está falando”. Não fizemos a reforma agrária por que? Porque o projeto de Estado não queria fazer uma reforma agrária. E nessa questão do negro, essa questão das Áfricas que nos habitam, o Brasil teve um projeto para apagar esse tipo de coisa e esse projeto de branqueamento racial se estabelecia em duas perspectivas, com muita clareza, nos primeiros anos de República. Ele era um projeto de branqueamento físico, ele se manifestava na eugenia, em projetos, em ideias como a de um Oliveira Viana, como a ideia de um Sílvio Romero, de que as relações intrarraciais depurariam a raça até o ponto que o Brasil não teria mais traços negroides e indígenas em sua população.

Além desse projeto físico, além de um projeto de branqueamento físico, branqueamento da pele do brasileiro, da cor do brasileiro, do fenótipo brasileiro, o projeto de branqueamento racial se estabeleceu também na dimensão da cultura. É essa linha que ainda carece de estudos mais contundentes, creio. Porque quando a gente trabalha uma literatura sobre a história da primeira República e essa literatura fala muito dos projetos de branqueamento racial, elas são muito contundentes em relação à questão física, em relação à questão do pensamento eugênico, da eugenia. Mas era um projeto que vinha acompanhado também com um projeto de branqueamento da cultura brasileira e que se estruturou no código criminal de 1891, com a elaboração da Lei de Vadiagem. Porque, fundamentalmente, o que há de sinistro na Lei de Vadiagem é que ela é uma lei muito simples, extremamente simples e se parece, guardadas as devidas proporções, com a Lei de Segurança Nacional que ancorou a repressão no Regime Militar.

A Lei de Segurança Nacional dizia que crimes contra segurança nacional deveriam ser punidos, só que a Lei de Segurança Nacional não dizia, exatamente, quais crimes eram esses ou o que diabos é um ato contra a segurança nacional. A Lei de Vadiagem estabelecia que a vadiagem devesse ser criminalmente punida, só que ela era uma lei que não explicava, exatamente, o que era vadiagem. Então, você ampliava um arco para enquadrar na vadiagem tudo aquilo que fosse referência dos traços de cultura, sobretudo, afro-ameríndia que o Brasil tinha e tem e que a cidade do Rio de Janeiro, particularmente, tinha e tem. Por que digo que talvez esse impacto no Rio de Janeiro tenha sido mais contundente do que em Salvador? Porque o Rio de Janeiro era a capital da República, era o Distrito Federal e o Rio de Janeiro, nesse sentido, foi pensado como a cidade modelo. E num certo momento, ela teria que ser vitrine desse nosso projeto de branqueamento racial. Talvez, o elemento mais contundente desse projeto, do ponto de vista da urbanização da cidade tenha sido a Reforma Pereira Passos.

**Na verdade, a reforma feita pelo Prefeito Pereira Passos é o cume de um projeto que já vinha se desenhando há muito tempo.** Era um projeto que já se manifestava desde o final do Império, com o Prefeito Barata Ribeiro demolindo o cortiço Cabeça de Porco, já no início da República; com o chefe de polícia, Sampaio Ferraz, que foi o chefe de polícia do governo do Marechal Deodoro da Fonseca, à frente da perseguição mais cruel à prática da capoeiragem, à prática da pernada. Então, era um projeto que já vinha se desenhando e do ponto de vista urbano, atinge o cume com a Reforma Pereira Passos, mas essa reforma também tem um detalhe curioso: a literatura que existe sobre ela, que é vasta e muito interessante, enfatiza a questão urbana, mas a Reforma Pereira Passos veio acompanhada de um código de conduta municipal que era um negócio muito sério, porque o código de conduta que acompanhou a reforma Passos, estabelecia, por exemplo, que passava a ser contravenção, passível de se transformar em crime, se repetida, você andar descalço nas ruas do Rio de Janeiro.

Você não poderia mais expor, por exemplo, carcaça de animal na frente dos açougues. Você teria que dividir – e passa a ser quase grotesco isso; seria engraçado se não fosse trágico – os cachorros em categorias e o código chegava a falar em categoria social: os cães com dono e os cães sem dono. Você estabelecia a necessidade de remoção do cemitério, com um detalhe, o Rio de Janeiro começa a remover o cemitério, que ainda é uma história que precisa muito ser contada, porque, a rigor, os cemitérios removidos foram os que se

enterravam as classes populares na cidade do Rio de Janeiro. Ninguém mexeu, por exemplo, no São João Batista. Agora, quando os pequenos cemitérios que existiam no centro da cidade, no entorno do centro da cidade começaram a ser removidos – e aí você tem Cacuia, Ricardo de Albuquerque, Inhaúma – surgem alguns relatos de transferência de corpos das formas mais grotescas que se possa imaginar.

Então, o que se fazia ali era o seguinte: cobrir ou simular uma transferência, porque era um negócio muito maluco. Então, a cidade do Rio de Janeiro passa por esse impacto e é um impacto muito incisivo. Havia um projeto de branqueamento que não era só físico, era um projeto de branqueamento cultural e o Rio de Janeiro como capital teria que ser o cenário privilegiado desse projeto de branqueamento. Aí você, primeiro, tenta apagar os lugares de memórias, que são absolutamente cruciais para que a gente conte a história de uma cidade. Há uma disputa por esses lugares de memória. A cidade como território está acontecendo ali. Segundo, você tem um momento emblemático dessa luta, dessa disputa que se refere de uma forma muito contundente à história do carnaval.

É muito curioso, peculiar e interessante como o carnaval do Rio de Janeiro, é disputado. Ele é vigorosamente disputado, sobretudo nas três primeiras décadas republicanas. Porque o Rio assiste a um verdadeiro embate e é o que costumo dizer, até provocativamente, que a gente podia mudar os termos. Fala-se de num embate entre um carnaval que seria dionisíaco e um carnaval que seria apolínio: o carnaval de salão, o carnaval que tem como referência o carnaval de Veneza ou o carnaval de Nice; e o carnaval de Dionísio, o carnaval do entrudo. Provocativamente brincando – porque acho que a gente tem que conhecer brincando também – digo que não precisamos de Apolínio e Dionisíaco, porque temos o Oxalufânico e o Exusíaco. E já me perguntaram: “Ué, mas o Exusíaco, não é Dionisíaco?”. Respondi: “Olha só, não tenho dúvidas de que Dionísio era filho de Exu”. Então, prevalece o elemento primordial, porque a explosão que dá origem ao Big Bang é Exu. Exu é o Big Bang. O que a ciência estabeleceu como a explosão original, nada mais é que o Iorubá da preguiça, do enfado de Olodumaré que, aliás, acho uma mitologia belíssima, a criação a partir do enfado do Deus: “Ah, estou aqui, mas o que eu faço, não sei o quê e tal. Então, vamos criar alguma coisa”. Aí vem o dínamo e, “pá!”, explode aquele negócio todo, que é Exu, que é o movimento, que é a transformação, que é o vigor, que é o falo ereto, é isso tudo, é a movimentação, é isso que acontece. Então, há um embate no Rio de Janeiro entre esse carnaval, entre essa festa, entre essa rua de Exu e o salão de Oxalufã, que é aquela coisa mais culpada, aquela coisa mais curvada, cheia de regras: a cachaça está proibida, porque deu confusão na hora que você foi criar os homens e coisa e tal.

O embate foi muito forte, a criminalização do carnaval de rua no Rio de Janeiro foi terrível. Essa cidade disputada foi tão forte que o Rio talvez seja, hoje, uma das raríssimas cidades do mundo que tem o carnaval de Exu e tem o carnaval de Oxalufã; tem o carnaval de Dionísio e tem o carnaval de Apolo, porque o carnaval das escolas de samba é o carnaval da regra, da disciplina, da adequação e o carnaval de rua é esse carnaval do vigor, é esse carnaval do imponderável, é esse carnaval da disputa.

**Então, essa cidade foi uma cidade disputada e nessa disputa, nesse processo de disputa da cidade, a zona portuária foi um palco de embates que é um negócio muito sério.** Por que? Primeiro, porque a gente sabe que o Rio de Janeiro passa por processos, também, de migração de sua zona boêmia, isso, de certa maneira, altera a própria dinâmica da zona portuária. É curioso também – e aqui mais uma pequenina provocação – como ninguém ainda estudou a gentrificação da boemia carioca, porque a gente fala muito da gentrificação do espaço; da especulação do solo urbano, mas é interessante como há uma gentrificação da boemia e nem vou entrar muito nesses moldes, senão os meus amigos fãs da Bossa Nova, das boates de Copacabana, da noite da Zona Sul, ficariam, talvez, um pouco irritados, mas é só uma provocação para mostrar como houve uma gentrificação vigorosa da boemia do Rio de Janeiro.

Ao mesmo tempo, você criava outras formas de vitalidade e o porto, para mim, teve uma dimensão fundamental. Por que? Porque quando se olha a cidade do Rio de Janeiro, hoje, em 2014, a gente não tem a dimensão do que essa cidade era em 1905, 1910, porque era tudo junto. Em 1890, em 1915 era tudo junto, você não conseguia separar, você não tinha uma noção espacial para separar a zona portuária da Cidade Nova, do Estácio de Sá. Tudo isso que foi denominado de Pequena África.

Então, tudo isso era muito junto e aí costume dizer o seguinte: o porto, a zona portuária, a estiva, a Pedra do Sal, aquele espírito do Valongo... Porque, olha, descobriram o Cais do Valongo, mas o Cais do Valongo sempre existiu, o Cais do Valongo esteve sempre aí. Uma vez me falaram também: “Ah! Mas ninguém sabia onde estava porque estava enterrado”. Aí eu disse: “Olha só, tem tanto secreto que está enterrado e, muitas vezes, para manutenção do axé do secreto, você enterra”. Esse é um detalhe interessante: o secreto, às vezes, você tem que colocar lá embaixo, exatamente porque é secreto, mas enfim, a energia do secreto, o axé do secreto, está aí.

Estudo basicamente a primeira República, a transição do Império para República e tal. Nesse ponto, localizo a maior parte das minhas reflexões. A grande invenção carioca naquele momento é o samba de sambar. Ressalte-se, para não criar polêmica que não estou dizendo quem inventou o samba. O samba de sambar é o samba do Estácio, é aquele samba que, numa onomatopeia brilhante, o Ismael Silva definiu como “bumbum paticumbum prugurundum”, porque é resultado de uma mistura. Vem daí porque me arrepio com a expressão “samba de raíz”. Porque a mistura que deu no samba de sambar, mistura o pandeiro árabe, mistura o violão ibérico, mistura a muzenza dos batuques de angola, mistura os toques nagôs, mistura tudo isso, mistura uma lírica urbana que vai sendo definida na transição do século XIX para o século XX e desse caldeirão você tem o samba de sambar com seus grandes codificadores: Brancura, Bidi, Ismael, Baiacu, Edgar, Ruben, todos eles que circundavam essa região. A região da estiva, a região do porto, a região da zona do meretrício, a região do Estácio de Sá. Esses caras são os verdadeiros heróis civilizadores do Rio de Janeiro, usando mesmo a expressão “civilização” com sentido provocativo, porque é a civilização desse chão.

Em certa ocasião, fiz o levantamento biográfico para um livro sobre o Estácio e escrevi um textinho intitulado: “Que me matem no Estácio”, baseado nas trajetórias desses bambas do Estácio até o ponto em que era viável reconstruí-las. Porque, é muito complicado. Todos eles transitavam nessa região, na estiva, na zona. E juntando tudo isso você vê o seguinte: Brancura e Edgar eram cafetões, traficavam maconha e jogavam ronda; Milton circundava isso; Ismael Silva conheceu Noel Rosa aplicado-lhe um golpe no jogo da chapinha e, o mais curioso, os bambas do Estácio de Sá e que inventaram esse Rio de Janeiro também, à exceção do Ismael e do Bidi, não chegaram aos quarenta anos de idade. Morreram de sífilis – pela loucura causada pela sífilis, como é o caso de Brancura – ou em briga de rua, na ponta da faca ou vítima de tiro.

Então, vocês imaginem o impacto, o incômodo fabuloso que é você pensar uma cidade que tem como seus heróis civilizadores que codificaram, talvez, a maior referência de construção do imaginário dessa cidade que é o samba urbano carioca, uns camaradas que estavam lá traficando maconha; os camaradas que estavam lá colocando mulher na zona; uns camaradas que estavam lá morrendo de sífilis, morrendo de briga de esquina, morrendo por causa de um jogo de chapinha ou de ronda. A fronteira entre o horror e a beleza, entre a morte e a vitalidade, entre a violência e o corpo, o beijo. O corpo que é violado e o corpo que é amado. O corpo inesperado. Tudo isso, no Rio de Janeiro, é muito intenso e, talvez, poucas coisas sejam tão poderosamente metafóricas desse Rio de Janeiro quanto o

inesperado no Jogo de Capoeira, por exemplo. Sobretudo aquela capoeira que não é marcial, mas sim do inesperado, que você não sabe onde o corpo vai parar, porque o corpo carioca tanto pode parar na cama como pode parar na vala. O Rio de Janeiro é isso, ele tem essa peculiaridade e ela incomoda por ser muito difícil de se pensar sobre ela.

**O Rio de Janeiro é a cidade que sacralizou o que é profano e profanou o que é sagrado.** Próximo a essa região, por exemplo, tínhamos a famosa balança da Praça Onze. Nesta balança, acontecia o Jogo de Pernada e cada região, escola ou bloco de arenga mandava o seu bamba para disputar pernada com os outros. Massu da Mangueira era o craque na pernada. Cartola era covarde, só ficava assistindo, porque não segurava a onda da pernada. O interessante é que a pernada é um negócio que, a rigor, você “planta”, finca o pé no chão e o teu oponente tem que dar uma banda para que você tome um tombo e caia, enfim, é a roda da valentia. Não raro, as pernadas terminavam nas memoráveis arengas. Agora, é fascinante como as pernadas começavam, sempre, com um canto em louvação a Ogum, porque Ogum era o General da Banda. E aí chegava um pai de santo fundamental no Rio de Janeiro, que é Tata Trancredo Silva, pai de santo de Angola que foi parceiro também do pianista e compositor J.B Silva, o “Sinhô”. Tata Trancredo foi compositor, conheceu Noel Rosa, conheceu esse pessoal todo e é um dos autores da curima, do ponto de macumba “General da Banda”, que depois foi gravado pelo cantor Blecaute e virou música de carnaval, mas é ponto de Ogum. É o ponto que pede licença a Ogum para começar a batucada, porque não se entrava numa Roda de Pernada sem pedir licença: “Chegou o General da Banda ê-ê-ê / Chegou General da Banda ê-a / Murão, murão, vara madura que não cai / Murão, murão catuca por baixo que ele vai”.

O Blecaute cantava e isso é uma ironia deliciosa. Fez tanto sucesso que depois assumiu a postura de “General da Banda”, aparecia com galhardões e tudo mais e as pessoas achavam que ele fosse o “General da Bandinha”. Sabem de nada. O general da banda é o general da rasteira, é o general da guerra, é o general da pernada, é Ogum. Era aquele que dava a licença para que as Rodas de Pernada comessem. Então, o Rio de Janeiro é isso. Toda essa região, de certa maneira, é essa caldeira, esse sarapatel em forma de cidade, em que você coloca tudo e é isso que, talvez, incomode; e o grande embate é esse. Por isso, a relevância de a gente estar atento a tudo que acontece na Zona Portuária e de saber que a Zona Portuária grita no que ela é e grita naquilo que ela não é mais.

Daí a necessidade vigorosa de contar, a necessidade vigorosa da palavra, a necessidade fundamental de falar, a necessidade de passar a herança da ancestralidade, porque é aquela velha lição: você vive para quê? Você vive para escutar as histórias do seu avô, para que você tenha condições de contar as histórias do seu avô para o seu filho, para que os seus filhos contem as suas histórias para o neto, para que o neto conte as histórias do avô dele. É por isso que a gente vive, é a cadeia, é o elo, é a tradição no sentido mais dinâmico que ela tem. Porque a tradição jamais é estática, sobretudo na visão Iorubá. A gente tem uma visão da tradição, um senso comum ocidental que é de uma bobagem impressionante. A tradição é vista como uma coisa parada, como um objeto de museu, no pior sentido. A tradição é o elo. A tradição é aquilo que você acrescenta à corrente. A tradição é uma corrente em que outro elo vai ser colocado depois e você não sabe, a princípio, que elo é esse, mas é o elo que joga para frente, é o elo que joga lá para frente, é o elo que pensa lá na frente...

O Rio de Janeiro é uma cidade onde a flor e a faca andam lado a lado. Cidade Logunedé, cidade de pântano e de floresta; cidade de Ogum, cidade do arado e cidade da guerra. Então, o Rio de Janeiro é tudo isso e, de certa maneira, essa Região Portuária, condensa essa cidade tão desafiadora para todos nós. Costumo dizer que um dos enigmas mais bonitos do Rio de Janeiro é o que se estabelece nas trajetórias entre o Noel Rosa e o Leônidas da Silva. Por que digo isso? E aí eu penso no futebol e no samba. O Noel nasce em 1910 e o Leônidas em 1913. Foram vizinhos em Vila Isabel com um detalhe fascinante: o Noel, o branco de classe média, estudante do São Bento, em 1910, seria jogador de futebol, porque o futebol é introduzido no Rio de Janeiro como esporte dos filhos da elite, que tiveram condição de estudar na Europa, trouxeram as bolas e tudo mais. O perfil do Noel era o do jogador de futebol, o amador que jogaria futebol, se divertiria, seria um Marcos Carneiro de Mendonça, quem sabe?

E o perfil do Leônidas era o perfil do cara que ia ser sambista, era o cara que ia correr da polícia, era o cara que ia para as macumbas, era o cara que iria subir o Morro da Mangueira. Só que há um detalhe curioso: quem subiu a Mangueira foi o Noel e quem jogou bola foi o Leônidas. Então, alguma coisa aconteceu no Rio de Janeiro, esse é o elo perdido. Há quem fique muito preocupado com o elo perdido na teoria da evolução: onde é que está o elo perdido? O elo perdido que me preocupa é descobrir qual é a chave para entender porque o Noel fez o samba e o Leônidas jogou bola. Isso só é possível nesse caldeirão esquisito, estranho, fascinante que é o Rio de Janeiro. Isso só é possível se a gente entender a subversão de um processo de morte que foi transformado em um processo de afirmação da vida.



Em Angola, o semba surge  
distanciado um pouco desse ambiente comunitário  
como ocorreu com o samba no Rio de Janeiro,  
que nasce nas 'bocas', que eram os lugares  
onde aconteciam as festas religiosas...

**MAURÍCIO BARROS DE CASTRO**

**A**tualmente, desenvolvo uma pesquisa de pós-doutorado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), no departamento de ciências sociais, sobre o projeto Kalunga, que foi um evento político-musical que aconteceu em Angola, em 1980, do qual participaram 65 músicos brasileiros. O Kalunga é um projeto em que trabalho com a perspectiva de entender as relações político-culturais entre Brasil e Angola, pós-coloniais, após a independência de Angola em 1975. Sempre que ouvia os relatos e as músicas relacionadas a esse projeto, era sempre a questão do samba e do *semba*, retomando essa matriz do *semba* como uma origem do samba que nós conhecemos, do samba carioca que se desenvolveu no Brasil. Já tinha outras informações sobre pesquisadores que questionavam essa ligação do *semba* com o samba, tanto no sentido semântico: *semba* significa umbigada e vem de *massemba*; quanto no sentido fonético, porque eles acham que não tem como acontecer essa transposição fonética de *semba* para samba.

Com o projeto Kalunga, esse aspecto genealógico do *semba* para o samba reaparece e constato que é uma genealogia construída no Brasil a partir dos nossos pesquisadores da cultura popular, do folclore, Edson Carneiro e Câmara Cascudo. Eles consideram uma descrição do *semba* feito por um escritor português chamado Alfredo Sarmiento, que no livro “Sertões D’Africa” faz uma referência ao *semba* como esse momento das umbigadas. E Câmara Cascudo que escreveu o livro “Made in Africa”, após uma visita a Angola, também traz essa origem do samba a partir do *semba*.

Pesquisando a história recente de Angola, me deparo com a história do “N’Gola Ritmos”, que foi um grupo que surgiu no final dos anos 40, formado por angolanos. Um grupo importante para a resistência anticolonial em Angola; um grupo que se vinculou à luta anticolonial,

que trouxe principalmente o quimbundo de volta pra canção angolana, porque até então os chamados “assimilados”, que eram os angolanos que assimilaram a cultura portuguesa, tratavam a cultura africana como uma cultura primitiva. Isto embutia na sociedade angolana uma vergonha de si própria, uma vergonha da sua própria cultura. Então, esses jovens assimilados começam a recuperar a cultura tradicional deles e trouxeram o *semba* como ritmo principal do grupo. E o *semba*, nesse momento de formação de uma identidade nacional angolana anticolonial, ganha uma dimensão de música nacional em Angola que permanece até hoje. Muito próximo do papel que o samba tem como uma cultura que remete a uma identidade nacional do Brasil. Estudando a história do “N’Gola Ritmos”, o que percebo? Que não existia o *semba* antes disso, enquanto uma música nacional, que fosse cantada em Angola.

Na verdade, antes de formarem esse grupo chamado “N’Gola Ritmos”, eles fizeram parte de outro grupo que se chamava exatamente, “Grupo dos Sambas”, que era um grupo inspirado justamente no samba brasileiro. Alguns dos fundadores desse grupo vieram ao Brasil. A música brasileira já era muito difundida em Angola, principalmente por causa do rádio, da Rádio Nacional angolana e o “Grupo dos Sambas” acabou cantando músicas brasileiras, sambas brasileiros, mas num momento de conscientização da luta política angolana inspirados nessa experiência do samba, eles retomaram o *semba*, como uma forma de valorizar sua cultura. Como uma forma de trazer o *quimbundo* para a fala do angolano, como uma coisa importante para o angolano. Era, também, uma forma de trazer mensagens políticas cifradas, porque o governo colonial não entendia o *quimbundo*. Com isso, os principais articuladores do “N’Gola Ritmos” são presos pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) no momento que começa uma agitação mais forte em Angola, com o surgimento do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), no final dos anos 50. Dois líderes do “N’Gola Ritmos” são presos no Tarrafal, em Cabo Verde que é a prisão política da ditadura do Estado Novo de Salazar.

**Essa é a perspectiva de como essas identidades nacionais são** construídas, como essas culturas que consideramos nacionais são construídas nos movimentos de diáspora; nos movimentos de trânsito Atlântico; nos movimentos de idas e vindas que não tiveram fim com o processo da escravidão e continuaram no momento contemporâneo formulando essas identidades que nos ajudam a contar outras histórias sobre as nossas próprias culturas. Por isso o título dessa palestra é do “Samba ao Semba” e não do “Semba ao Samba”, como uma forma de contar uma outra história do samba aqui na Pedra do Sal.

Em Angola, o *semba* surge distanciado um pouco desse ambiente comunitário como ocorreu com o samba no Rio de Janeiro, que nasce nas “bocas” – lugares onde aconteciam as festas religiosas. Eram chamadas de “bocas” porque ali havia comida e eram as casas das Mães de Santo. Então, tinha essa referência com a culinária, onde tem samba tem comida. Já o *semba* surge num lugar chamado de bairro operário, que é um bairro de periferia, mas é também o bairro que tem intelectuais angolanos e um lugar de resistência política naquele momento. Logo, o *semba* está muito ligado a duas coisas: primeiro ao “N’Gola Ritmos”, que já se apresenta como um grupo que vai para uma certa indústria cultural, ou seja, já se vestem como um grupo que vai se apresentar para um show. Já possuem toda aquela indumentária típica de grupos de música, mas sem, necessariamente, nesse primeiro momento, trazerem, por exemplo, trajes tradicionais de Angola; sem estarem ligados a espaços como os “quintais”, ambientes importantes para a cultura angolana, da mesma forma que os fundos de quintais são importantes para a cultura do Rio de Janeiro, onde os sambas sempre aconteceram, onde as macumbas sempre aconteceram. Existem essas conexões, mas também essas diferenças porque o *semba*, nesse momento de retomada e de reformulação do ritmo, uma reformulação contemporânea, surge também em um momento de luta política muito forte.

Veremos, então, o “N’Gola Ritmos” se apresentar com trajes mais tradicionais numa temporada em Portugal. Depois que esses fundadores são presos, outros assumem as funções e o grupo que continua vai perdendo um pouco do aspecto de resistência; vai perdendo um pouco dessa conotação política. Ele se apresenta para televisão portuguesa, dentro daquele contexto de luso-tropicalismo, de um discurso apaziguador em relação à colonização portuguesa, que defende que a colonização portuguesa nos trópicos criou condições dos povos colonizados se desenvolverem. Nesse contexto, o “N’Gola Ritmos” se apresenta na televisão portuguesa, com os principais líderes presos no Tarrafal, mas o importante é que reformulam o *semba*; trazem o *semba* como marco político importante, como uma cultura identitária angolana.

Essa questão do samba e do *semba*, eles se consolidam como músicas nacionais justamente, a partir desse período e não é só o samba. Nos anos 20, explode o jazz nos EUA e Europa, o tango em Buenos Aires e também a música Cubana surge nesse momento. Ou seja, são momentos em que essas músicas que foram criadas a partir de matrizes africanas são incorporadas a um cenário nacional. Por isso digo que tem esse movimento ambíguo entre uma identidade nacional e uma identidade diaspórica porque ao mesmo tempo em que é absorvido como uma cultura nacional, não se perde de vista também a importância da diáspora africana, da formação disso tudo a partir de uma matriz africana.

**Ao mesmo tempo são culturas que surgem a partir de sociedades que se reformulam e que para se reformularem buscam uma identidade e buscar identidade significa buscar identidades culturais.** Então, nesse momento, por exemplo, do samba carioca, o Governo Getúlio Vargas estava interessado em formular essa cultura nacional do Brasil, não apenas com uma série de iniciativas, como criação de empresas nacionais, a Rádio Nacional entre elas, mas valorizar determinadas culturas que ele entendia como culturas nacionais, no caso o samba que surgia naquele momento, o samba carioca que encontra espaço nas rádios.

A partir de 1932, a rádio ganha um espaço para publicidade, 10% da sua grade pode ser usada para anúncios publicitários. Então, surge a necessidade de produtos para veicular nessa rádio. A Rádio Nacional só veiculava música erudita em horários específicos. Logo, esses cantores do rádio que gravavam a primeira geração do samba carioca, também gravavam Sinhô, Patrício Teixeira, mas esses caras começam a entender que há uma coisa nova acontecendo nos morros do Rio de Janeiro. Eles são cantores, eles são brancos, fazem parte de uma certa elite, mas andam nas ruas, vão aos cafés, conhecem os sambistas. Noel Rosa, por exemplo, transita pelo ambiente do Estácio e é parceiro do Ismael Silva. Então percebem que existe uma musicalidade nova e a levam para as rádios. Essa conjunção de fatores faz com que o samba chegue a esse patamar de uma música que é um marco da identidade brasileira.

Em Angola, acontece coisa parecida nesse sentido, quando o *semba* também se formula num momento da necessidade de criar uma identidade nacional, em oposição ao colonialismo português. Nesse caso, também, o rádio surge, no caso a Rádio Nacional de Angola, como uma forma de divulgação do *semba*. Então, as mensagens políticas, tudo isso era veiculado pela rádio. Foi nesse sentido também que o *semba* se desenvolveu de forma próxima ao samba do Rio de Janeiro, nesse momento de reformulação de identidades nacionais.



O Estado sempre atuou nas margens assim,  
nessa base da precariedade,  
onde nem o mínimo, que é sua moradia,  
sua identidade nesse território, estão garantidas...

ADRIANA FACINA



**A** história do Rio de Janeiro é a história da criminalização de suas culturas populares. Historicamente, as culturas produzidas pelas populações negras, pobres, de periferia, sempre sofreram um processo de perseguição, de repressão, de criminalização. Isso aconteceu com os batuques mais variados de origem africana, com a capoeira, com o samba, com o jongo e, hoje, a gente vive um novo capítulo dessa história. No centro dela está o funk, que é uma expressão musical da diáspora africana, que tem grande importância para a juventude pobre da periferia. Não só porque é trilha sonora da sua sociabilidade, das suas diversões, mas, também, porque o funk é uma criação musical própria dessa população jovem da periferia, das favelas, dos subúrbios, que através dela narra o que acontece nas cidades, o acontece nesses territórios populares, fala de sexo, de amor, de diversos assuntos. O funk é, hoje, esse gênero herdeiro de todo esse processo de criminalização.

Há vários momentos desse processo de criminalização. Nos anos noventa, houve uma associação do funk aos arrastões no Arpoador, nas praias da Zona Sul. Associou-se, também, o funk ao crescimento da violência urbana, isso a imprensa fazia o tempo todo. Depois se passou para um tipo de criminalização legislativa, com a criação de leis que buscavam proibir ou cercear, ao máximo, a realização dos bailes. O capítulo novo disso vem com a implementação das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs). Uma das primeiras iniciativas em favelas onde as UPPs são implementadas é, justamente, a suspensão do baile funk. Não é só baile funk que é atingido, qualquer tipo de diversão popular, de reunião social no espaço público e, às vezes, até mesmo em espaços privados dentro nas casas das pessoas, vai passar pela necessidade de uma autorização formal ou informal das autoridades policiais locais. Isso é um problema muito sério, pois você está criando territórios na

cidade, onde expressões artísticas, manifestações sociais, formas de sociabilidade dependem da mediação da polícia para acontecer. Isso seria impensável numa democracia, ainda que frágil; isso é incompatível com a democracia.

Desenvolvo uma pesquisa no Complexo de Alemão, onde busco investigar os produtores culturais, os artistas, como é que eles produzem, como é que eles se manifestam naquele lugar. O Complexo do Alemão tem mais de cem mil moradores. Na verdade, o Complexo é um conjunto de favelas que fica na Zona Norte, no subúrbio da Leopoldina, uma região que já foi industrial, portanto as pessoas que estão ali foram para lá para trabalhar; é uma tradição de migração em busca de trabalho; a história da ocupação fundiária é essa e foi um lugar que se desindustrializou, economicamente, se transformou muito com o crescimento da chamada violência urbana.

**Ali foram implantadas algumas UPPs e o que se tem vivido é uma situação muito conflituosa de desrespeito cotidiano aos direitos humanos.** De 2011 para cá, foram dezenove pessoas mortas à bala. Algumas dessas pessoas são policiais, inclusive, porque morre gente dos dois lados, embora morra muito mais morador do que policial. Isso tem um impacto sobre como se produz, como se frui cultura naquele lugar. Nessa pesquisa de campo, acompanhei a realização do evento “Circulando: diálogo e comunicação por diretos”, em novembro de 2013, produzido pelo Instituto Raízes em Movimento, uma ONG composta por moradores locais, que já atua há mais de treze anos no Complexo do Alemão. O “Circulando” tem atividades simultâneas acontecendo: debates, filmes, música, dança, exposição de fotografia.

Um desses eventos foi a grafiteagem e aconteceu no Morro do Alemão, na avenida central, lugar onde ocorreu uma intervenção muito forte do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC), do Governo Federal. O PAC das favelas teve como uma de suas áreas o Complexo de Alemão. E o que o PAC fez ali? Uma série de remoções e destruiu uma galeria de grafite a céu aberto, produzida pelos artistas locais e, também, por artistas de fora que vinham visitar esses artistas locais e deixavam ali registrada a sua arte. Era uma das maiores galerias de grafite a céu aberto do Rio de Janeiro. Então, o PAC eliminou boa parte dessa galeria. Na verdade, a demolição não teve um propósito, porque os escombros permaneceram. Desde 2007, ano da criação do PAC, estão lá, com todo um impacto em questão de saúde pública, porque juntou rato, valas negras foram abertas nesse processo de quebradeira e as artes desses artistas foram embora.

Então, a ideia, nesse dia, era um pouco reconstruir essa galeria com as casas que sobram, com os muros que sobraram. Uma das coisas que sobrou no caminho foi a escada de uma casa de dois andares que foi demolida e a escada permaneceu ali no meio do caminho; no meio do nada. Os moradores começaram a chamar essa escada de “Símbolo do descaso”: “Olha é o símbolo do descaso. Demoliram uma casa para fazer nada no lugar, deixaram os escombros e uma escada no meio do caminho”. Pois bem, nesse dia, um artista que mora em área vizinha, na Penha, o Mario Bands, um dos nossos maiores artistas plásticos de rua, grafitou a escada. Ele fez dessa escada um objeto artístico. Pintou a escada toda e tal e aquilo foi de um impacto incrível. No mesmo dia, as pessoas começaram a subir na escada, fotografar, virou um ponto turístico. Assim, as pessoas iam lá para ver a escada, moradores, gente de fora, foi um movimento incrível ali, a partir da intervenção nessa escada, o que provocou toda uma discussão nas redes sociais: “O símbolo do descaso virou arte” e tal.

Surpreendentemente, em menos de um mês, a prefeitura mandou um trator e derrubou a escada de uma maneira totalmente rápida, diferente do que aconteceu no PAC: os escombros foram retirados imediatamente. Então, o pessoal da ONG Raízes em Movimento, que fica quase em frente, teve que correr para pegar pedações para guardar de recordação, para ficar além das fotos. Esse episódio mostra muito como a cultura é tratada pelo Estado nas regiões pobres da cidade. Eu acho que é assim: não só não se constrói nada como se faz um esforço incrível para destruir, para desmerecer aquilo que é produzido autonomamente. As tintas que estavam ali não foram financiadas por nenhum edital público; o artista não recebeu para fazer aquela intervenção; ele ressignificou uma coisa que era vista como um abandono, como uma agressão por parte do Estado, porque você pensa só, uma casa que tinha uma escada daquela, super bem construída, não era uma casa qualquer. Era uma casa em que uma família investiu anos de trabalhos, de esforços para erguê-la. O Estado sempre atuou nas margens assim, nessa base da precariedade, onde nem o mínimo, que é sua moradia, sua identidade nesse território, estão garantidas. A casa destruída e aquela escada ali mostravam o que para aquelas pessoas? “Amanhã pode ser você”, né?

Paralelo a isso, para grafitar as estações do teleférico – que foi a obra prioritária do PAC, mas muito questionada pelos moradores, já que existem problemas sérios de saneamento básico – convidaram um estúdio de São Paulo. Sem retirar o mérito dele, mas enfim, tendo tantos grafiteiros no Alemão, por que não convidá-los para fazer esse grafite? Acho esse episódio muito simbólico, porque aí não é só a criminalização, é um desmerecimento, é um rebaixamento das manifestações culturais produzidas por certa parcela da população, que vai ser vista como não sendo cultura; a cultura sendo vista como uma espécie de crime,

ou sendo vista como uma forma menor de expressão artística. Uma coisa que se junta com isso é o fato de essas culturas produzidas pelas camadas populares precisarem sempre de ter uma justificativa moral.

Então, se para as elites produzir arte pela arte é tranquilo: eu não preciso ficar justificando porque a pintora Beatriz Milhazes, por exemplo, é importante para as artes plásticas brasileiras, mas um grafiteiro tem que se justificar; ele tem que dizer que faz um projeto social para tirar jovens do crime; ele tem que dizer que, sei lá, que a arte dele vai servir para alguma coisa a não ser para simplesmente expressar alguma coisa que é interessante que é a criatividade humana e tudo.

**Isso, também, é uma maneira de rebaixar, de controlar, de subordinar as artes populares, as artes produzidas por artistas populares, periféricos, negros como uma coisa menor. Você sempre tem que encaixar, tem que gerar renda – essas são as linguagens –, tem que lidar com população de risco; tem que, sei lá, fazer uma série de coisas. Por que as manifestações artísticas culturais têm que fazer isso? Não acho que tenham que fazer isso. Quem tem que fazer isso é o poder público. O artista tem que criar, tem que se manifestar, seja o artista como indivíduo, seja como coletivo. Essa é uma das questões para a gente discutir; falar da criminalização da cultura no Rio de Janeiro; de como está naturalizada; como se tornou algo, absolutamente, cotidiano e ninguém se espanta mais com ela.**

“Ah! Vai abrir nova inscrição.”  
Aí enche de gente,  
só que quando chega lá é pedido algo novo,  
que ninguém consegue tirar nunca  
e a polícia pede: “Cadê o papel?  
Não tem papel, não? Tá proibido.”

**MC LEONARDO**



**E**m 2007, o então Deputado Estadual Álvaro Lins fez a lei 5.265, que colocava a festa rave e o baile funk no mesmo patamar de exigências; no mesmo patamar de normas. Pegaram a cultura mais cara e a mais barata e colocaram sob as mesmas normas. Então, se você quer cobrar para galera da festa rave um helicóptero da Cruz Vermelha no evento, eles têm como cumprir, porque o estacionamento de uma festa rave dá meio milhão de reais. E o baile funk custa sete ou oito reais, homem, e dama às vezes nem paga; a maioria nem paga e não tem que pagar mesmo porque o baile funk é uma coisa barata demais. Quatro mil reais custa a equipe de som e ainda dizem que a gente precisa do tráfico para existir.

Então, a prefeitura começa um trabalho de negação de alvará para quem insistisse em fazer o baile funk, a partir daquele acontecimento no Arpoador, que foi o arrastão. Arrastão que não teve vítima. Até hoje, você não encontra ninguém que foi lesado naquele arrastão, mas colocaram a culpa no funk. Eu não sei como, mas conseguiram lincar e toda a sociedade associa o funk ao arrastão, mesmo que o evento seja feito longe.

Em 1992, saiu a primeira pesquisa do funk feita Fundação Getúlio Vargas e falava que o baile funk estava perdendo apenas para as praias em número de frequentadores. Isso há vinte e dois anos. Então, naquele momento, era para o governo ter chamado todo mundo, ter mapeado a cidade, visto quem era o dono do clube; quem era o dono da equipe de som; ter dado de cara já; logo de cara, segurança e transporte para todo mundo, mas isso não foi feito. O funk continuou crescendo em número de adeptos, de artistas de renome, mas o pico da cadeia produtiva está extinto, não vou nem dizer ameaçado.

Cultura é cultura. Cultura se faz, se renova. E a gente não precisa só do MC e do DJ, nós precisamos do editor no funk, do fotógrafo do funk, do cinegrafista do funk, mas ele não vai existir se não tiver o acontecimento. Essa cadeia produtiva precisa do baile, é dependente do baile. O funk, a música não, a música, hoje em dia, as pessoas estão dentro de casa, colocam uma batida qualquer, chega na frente de uma câmera, colocam no YouTube e divulgam para o mundo todo. Então, é muito difícil dizer que o funk vai acabar. Agora, o baile funk não está agonizando não, ele já morreu e a gente precisa, realmente, revitalizar. Isso é uma luta política, só faz isso com política pública. Não se faz isso pedindo a nenhum coronel, não se faz isso quebrando ônibus, não se faz isso de outra maneira, a não ser cobrando uma política cultural que identifique esses profissionais que estão sem trabalhar.

**A luta da Associação dos Profissionais e Amigos do Funk (Apafunk) que criei, é uma luta pelo direito do trabalho.** A gente começou discutindo direito autoral, os contratos abusivos, perpétuos. Todo mundo assinou no mundo do funk. O contrato que não tem diferença nenhuma de um para o outro, ou seja, todo mundo vale a mesma coisa. Ele é padronizado, como se você estivesse comprando um aparelho celular. Você está assinando contratos por aí que não respeitam o direito fonográfico do artista. É muito louco, você entender que o artista do funk não tem o seu contrato. Você chega para qualquer artista, pede o contrato, o cara não tem contrato. “Mas por que você não tem seu contrato?”, “Ah! Porque o DJ Malboro levou para assinar, para registrar e nunca mais me devolveu”, “O escritório do Rômulo Costa também nunca mais me devolveu”.

Então, a gente começou a discutir direito autoral, só que essa questão é muito ampla. Daqui a pouco comecei a descobrir uma tal de lei de incentivo à cultura. Uma lei de incentivo à cultura... “existe isso, é?”. Então vou lá e vou falar que a gente está movimentando bastante gente e estamos tomando conta dos espaços, a gente precisa ser financiado. Quando fui ver, o funk não estava no rol de cultura do Estado e nem da Federação. Então, fiz uma lei e entrei na Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (ALERJ), procurando ajuda, junto com uma galera que já tinha convencido que era necessário fazer isso, junto com a Apafunk e, quando cheguei lá, me deparei com a lei do Álvaro Lins. Aí, eu falei: “Então, a gente vai ter que revogar isso aqui”.

Quando pensei em entrar na ALERJ com a lei que tinha feito em casa, as pessoas falavam assim: “A ALERJ é preconceituosa e racista”. Eu concordo que seja uma casa classista, preconceituosa e racista, só que eu vou fazer o quê? E justiça seja feita, não fui mal

tratado, não fizeram pouco caso da minha luta, da minha fala dentro da ALERJ. Muito pelo contrário, nós conseguimos revogar a lei do Álvaro Lins e fazer o funk ser reconhecido como cultura por setenta a zero. Não teve uma emenda, não paguei nenhum almoço para ninguém, não me filiei a partido nenhum para aquilo, não fiquei devendo favor a ninguém, porque a mobilização assusta o político e nós colocamos em uma audiência pública mais de mil pessoas. Revogamos a lei do Álvaro e implementamos o funk, hoje reconhecido como cultura. A gente foi para festa “Eba! Que bacana, que legal”.

Então, as soluções para o Brasil é a mobilização, é a única coisa que vai mudar o Brasil, é a mobilização. E, hoje, quem tem mais poder para mobilizar é a galera da cultura, como sempre foi na história. Só que nós temos pouquíssimas pessoas que estão dispostas a fazer esse tipo de mobilização ou se aproximar das pessoas que estão mobilizadas. Sai da ALERJ me sentindo Che Guevara. Tudo que via errado eu falava que ia mudar, mas a gente sabe que não é assim.

Agora, é aquela coisa, quando o povo vai para rua sem ter um tipo de planejamento, vai tudo para rua. Vai o *skinhead*, vai o Movimento Negro, vai universitário, mas o favelado não foi. A favela ainda não foi. E outra coisa também, outra coisa que eu vou falar: o dia que teve mais mobilização foram dois milhões de pessoas. Teve um milhão só no Rio e o restante espalhado pelo Brasil. O Brasil tem duzentos milhões, ou seja, o pessoal fala que o gigante acordou, o gigante mexeu um por cento do corpo dele. Um, um por cento. Saiu do coma mas não acordou, continua dormindo, mas saiu do coma. Daí veio o alerta de que a gente consegue penetrar nesse gigante com as mobilizações; enxergando um ao outro, vendo gente, vendo outras pessoas de luta, porque estamos na mobilização há muito tempo, seja pelo transporte ou pelo fato do cobrador virar motorista e do motorista virar cobrador dentro dos ônibus; civil sendo julgado em tribunal militar... Então, estamos sempre ligados em quem está fazendo a manifestação e, de repente, você chega no centro da cidade e encontra gente que foi como se fosse para a micareta, né? Tem cara que foi para ver as mulherzinhas, né? Normal. Mas a maioria era de diferentes setores, de sindicatos e de associações que se encontraram. Fiquei com muita pena de não ter visto a associação das favelas nas manifestações, porque acho que a diferença ia ser muito boa.

A gente precisa dizer para molecada que está dentro da favela, principalmente para a molecada que está saindo da favela para ocupar a cidade com as Rodas de Rima, que toda forma de regulamentação é para proibir alguma coisa; toda forma de normatização de alguma coisa é para proibir. Então, essas Rodas de Rima que estão por aí no Rio de

Janeiro, que eram vinte e cinco, trinta rodas, agora tem sete, tem oito, das quais três estão brigando e cinco são, realmente, legalizadas. Aí eles vão lá, falam assim: “dia tal vai ter uma inscrição”, aí faz aquilo ali rápido e o cara prepara aquela papelada toda e formaliza a Roda de Rima. Eu acho o cúmulo o cara ter que fazer alguma coisa na prefeitura para rimar no meio da rua, sem caixa de som. Mas enfim, aí o moleque vai lá: “Ah! Vai abrir nova inscrição”. Aí enche de gente, só que quando chega lá é pedido algo novo, que ninguém consegue tirar nunca e a polícia pede: “Cadê o papel? Não tem papel, não? Tá proibido”.

Além dos limites da comunidade,  
Percebia olhos nervosos em minha direção.  
Ódio medo preconceito e desconfiança;  
Mentira cabulosa manchou o meu coração.  
Não aguentava mais ver minha família chorando;  
Embarquei na viagem do crime, não resisti.  
Assalto à revelia, sequestro, roubo a banco  
O que é que a sociedade tá com medo de mim?  
Se ela me fez assim.  
Sempre eu.  
Respeitei a minha honestidade;  
Até que o ódio tomou espaço no meu coração.  
No meu inconsciente eu me perguntei:  
eu sou do bem, eu sou do mal?  
Eu vivo sem direção, porque me sinto um guerreiro revoltado;  
Entre a cruz e a espada pintou a indecisão:  
Ser mais um criminoso ou um trabalhador;  
Eu tô na luz, na escuridão;  
Por favor, diz o que sou:  
Um mensageiro de Deus, um assassino cruel;  
Uma semente do mal, um guerreiro do céu.  
Opiniões eu divido, porque eu sempre fui julgado;  
Pelo simples fato de eu nascer favelado.  
(MC CRAZY)

O problema é que nem todo problema de segurança pública é um problema de polícia. Se faltar luz em qualquer rua de Botafogo, por exemplo, as três horas da manhã, “bum!”, breu total, é um problema de segurança pública, mas não é a polícia que vai colocar a luz lá. Na favela, a coisa virou ao contrário: todo problema, mesmo sem ser de segurança pública, passou a ser um problema de polícia, e o evento cultural virou a grande parada. A UPP acabou com o quê dentro das favelas? Com a diversão cultural. Mais nada. A UPP não conseguiu acabar com mais nada e em muitos casos até piorou. A favela que tinha pouca arma, hoje, tem muita e não interessa saber se está na mão de traficante ou de PM. Está cheio de armas dentro das favelas ainda, mesmo com a presença da polícia. Por que tem fuzil no Santa Marta? Já não era hora de tirar os fuzis lá de dentro? Já não era hora de tirar os fuzis de dentro do Tabajara? Ou pensar num outro tipo de aproximação? O problema é que se você for ensinar inglês dentro de uma favela pacificada, quem vai te receber é um policial e para você poder ter uma maior condição de trabalho vai ter que levar a “logo” da polícia. Aí não dá, né irmão? Aí é você policiador um modo de vida. Vigilância, não é segurança. Ainda mais para quem está ali dentro com a falta de tudo, né? Está faltando tudo ali, você vai chegar lá, você vai colocar só a polícia? A polícia tem que estar dentro de todas as favelas, não com a UPP, porque o projeto está errado. E não estou falando que não quero a polícia dentro da favela. Só quero a polícia dentro da Rocinha, como ela está no Leblon e não como o exército está no Haiti. É simples. Não por uma questão de gosto, nem de estética não, é por uma questão de direito. Direito não se implora, se exige. A favela está recebendo aquilo ali, aceitando aquela maneira de ser e de viver policiada, de uma maneira covarde.

Tenho uma opinião, gosto de colocar para fora através da minha música, escuto bastante coisa e sei que existe coisa boa e coisa ruim em tudo quanto é tipo de segmento. Mas no caso do funk, por ser um ritmo que está totalmente dentro da favela, acaba tendo uma democratização maior do que o restante, porque qualquer um pode ser artista no funk. Você vê a Lacreia, preto, travesti, favelado, conseguiu ir para a Ilha de Caras. Isso é uma quebra de paradigma do caramba. Você vê, o funk não exige que o cara tenha todos os dentes; não exige que ele seja bonito. Se você pegar um grupo de pagode e entregar na mão do diretor de uma gravadora dessas que estão falindo por aí, o cara, antes de escutar a música pergunta: “Eles são bonitinhos?”, porque quer vender o cara, antes de ouvir a voz dele. No funk não acontece isso, primeiro que não tem um escritório de formação de artista, que aí tem o lado ruim de não ter, mas também tem um lado ótimo, que ninguém vai ser feito de maneira, nas coxas como diz por aí. Eu saí de concurso. Aliás, a maioria dos artistas de

hip-hop, a maioria dos artistas de funk saíram de concurso. Uma das maiores perdas no Rio de Janeiro, uma das maiores perdas da favela e do mundo do funk foram os concursos terem acabado porque era o público que dizia para você, se você era ou não artista.

A gente precisa dizer para as pessoas que elas precisam ocupar, porque se elas abandonarem a rua, vai ficar difícil retomar. Por que? Porque a opressão você consegue até frear, mas jogar ela para trás é muito difícil, tendo em vista deputado aí que fica pregando tortura; apresentador que fica falando de diminuição da idade penal, pena de morte na televisão. Isso é resíduo da ditadura militar. A gente tem que ver de que maneira vai poder dizer às pessoas para incluir a arte nisso; na questão da divulgação, porque nós estamos vivendo um processo de informação. Se a galera não tiver informação, não vai conseguir modificar o quadro, porque não adianta você se mobilizar desinformado. Não adianta você se informar e ficar em casa porque não vai servir para nada a sua informação. Então, é informação, mobilização e luta. Essa é a grande meta da Apafunk e quero me juntar com outras pessoas que estão organizadas em movimentos culturais diferentes para que a gente possa fazer com que o Brasil tenha um distribuição de incentivos mais igualitários e mais justo e um respeito a toda e qualquer cultura no Brasil.

“A gente tem que se unir, tem que se organizar”. Então, você vai virando o cara chato, né? Teve época de eu chegar dentro do camarim e vários artistas, todo mundo sair do meu lado. “Lá vem Leonardo com esse papo de associação e tal” e meu irmão ficava envergonhado, meu irmão falava assim: “Poxa, Leonardo, pô cara, o pessoal não está dando muito valor ao que você está dizendo”. Eu falava: “Faz parte, cara. É assim mesmo, é assim mesmo”. Ninguém falava que eu estava errado; até hoje, ninguém falou que eu estava errado. Existiam aqueles que falavam assim: “Ó, legal o que você falou, a gente concorda e tal, só que o Estado nunca vai ver o funk como cultura. Eu não posso sair de casa para lutar por uma coisa que nunca vai acontecer”. Então, é uma questão de convencimento à reação e não convencimento à opinião.

**VALORES**

do

SONHO

e da

MEMÓRIA





Como são sempre atravessados por memórias,  
os museus ensinam a reflexão sobre os saberes.

**WALLACE DE DEUS**



**A** exposição “Memórias do Valongo: Capoeira, Identidade e Diversidade” deu lugar ainda à iniciativa de criar o programa que ficou conhecido como *A Roda no Museu*. Em setembro de 2013, o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) lançou parte de sua programação anual dedicada à “7ª Primavera dos Museus”, cujo tema proposto foi “Museus, Memória e Cultura Afro-Brasileira”. É uma iniciativa anual que acontece desde 2007, como resultado de uma ação conjunta entre as instituições museológicas de todo o país. No projeto “Primavera dos Museus”, o IBRAM propõe o tema e convida os museus brasileiros a desenvolverem programações especiais para serem realizadas no início da primavera. Alinhado ao tema mais geral proposto pelo IBRAM, o Museu Janete Costa de Arte Popular (MJCAP), vinculado à Secretaria de Cultura do município de Niterói (RJ), abrigou a exposição “Memórias do Valongo: Capoeira, Identidade e Diversidade”, série de fotografias de Maria Buzanowski que registrou um número expressivo de “rodas” nas escavações do Cais do Valongo, promovidas por integrantes do coletivo de capoeira angola Kabula Rio.

A mostra contou, ainda, com relíquias arqueológicas, obtidas através do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN-RJ) que serviram de testemunho das atividades do mercado de escravos do Valongo, oriundas das escavações do Lazareto dos Escravos, onde deve ser construída a nova sede do Banco Central, no projeto de remodelação da região portuária carioca.

Complementando o acervo de fotos e de peças arqueológicas, a exposição “Memórias do Valongo: Capoeira, Identidade e Diversidade” reuniu ainda objetos pertencentes ao universo material da capoeira, tais como berimbaus, caxixis, agogôs, pandeiros, atabaques e reco-recos.

Várias cabaças decoradas e pintadas pelo Mestre Atháide Parreiras (Dois Cruzeiros) compuseram a cena que, juntamente com a roda amarela alusiva à “Roda Livre de Caxias”, coordenada pelo Mestre Russo, detonava um estopim de memória que permitia acionar este dramático episódio na última fase do tráfico escravagista no Brasil e que revelava a inusitada instituição dos “escravos de ganho”, típica da situação dos negros na cidade naquele período.

O ator Amir Haddad, convidado especial para proferir o discurso de abertura da mostra, dizia que podíamos, sim, levar a capoeira para dentro do museu, usufruir de seu axé, vitalizar o espaço do museu, desde que tivéssemos o compromisso de “devolver a capoeira para a rua”, logo no momento seguinte. Afinal, “a rua é o lugar da capoeira”, dizia, e pontificou naquela ocasião que seria necessário resgatar a “indignidade da capoeira, que é também a indignidade da própria escravidão”.

Seu apelo se dirigiu no sentido de uma politização desta memória que emerge das escavações e que é objeto de variadas formas de celebração artística. Convocada para abrir todas as portas do museu, a equipe do MJCAP acolheu seus visitantes capoeiristas e curiosos, simpáticos e interessados, durante todo o mês de setembro de 2013 e também nos meses seguintes,



quando a exposição foi desmontada para, posteriormente, ser remontada na Quadra da Portela, cujo tema do carnaval de 2014, “Um rio de mar a mar: do Valongo à Glória de São Sebastião” versou sobre a história do litoral carioca, com destaque para o episódio do Cais do Valongo.

A exposição “Memórias do Valongo: Capoeira, Identidade e Diversidade” motivou a criação do programa que ficou conhecido como “A Roda no Museu” que deu lugar a um sem número de grupos, escolas e praticantes da Capoeira para jogarem no espaço interno do Museu, onde foi adesivado um círculo amarelo, a roda, para evocar o suporte sobre o qual se desenrolam diversas manifestações culturais relacionadas à herança africana no Novo Mundo. Estas atividades integraram a programação da “7ª Primavera dos Museus” visando, alternativamente, contribuir para o ensino da história e da cultura africana e afro-brasileira no Ensino Básico, como determina a Lei 11.645.

Em julho de 2008, durante a gestão do Ministro da Cultura Gilberto Gil (2003-2008), a “Roda de Capoeira” foi reconhecida como patrimônio cultural brasileiro pela Diretoria de Patrimônio Imaterial do IPHAN, em Brasília. Este bem cultural foi inscrito no Livro das “Formas de Expressão”, o que tem gerado e suscitado ações de salvaguarda no sentido

de garantir espaços públicos, estímulo e condições adequadas para execução de Rodas de Capoeira em todo o território nacional, como forma de difundir mais esta expressão das culturas afro-brasileiras. Como são sempre atravessados por memórias, os museus ensinam a reflexão sobre os saberes e as experiências das diversas culturas, valorizando e impulsionando o pensamento crítico, a diversidade, o conhecimento e as práticas sociais da pluralidade do que hoje entendemos como o que é ser brasileiro.





Tiramos a arte do redemoinho  
da vertigem do mercado e dos valores da sociedade  
em que ela estava aderida, ou crucificada,  
e começamos a pensar  
em outra possibilidade pro mundo...

**AMIR HADDAD**

**A** expressão Arte Pública nasceu das dores de nós todos, que nas últimas três décadas, viemos fazendo teatro de rua no Brasil e na cidade do Rio de Janeiro. A expressão foi necessária para lançar um olhar sobre a natureza da atividade que vínhamos praticando e era considerada uma atividade menor, uma atividade sem dignidade, uma atividade sem valor. Sem valor, simplesmente, por causa disso: porque era feita para toda e qualquer pessoa, em qualquer lugar e não valia, não vendia, não se comprava. Então, isso era uma coisa pejorativa. O que fazia com que nós todos, grupos que exercíamos essa atividade de rua, que a gente chamou de Arte Pública, fôssemos sempre mal vistos, mal apadrinhados, mal protegidos, mal patrocinados. Então, até hoje, ainda é muito forte isso. Você vê que o montante de dinheiro para as artes em geral é um, para as artes de rua é dez vezes menos. Ainda hoje é assim, mas essa luta tem valido a pena, não só para melhorar o valor dos editais de arte de rua, do apoio de arte de rua, mas, também, aos poucos, entendemos que ao acharmos a expressão Arte Pública, a gente estava tocando num lugar muito maior. A gente achou que estava só fazendo um subterfúgio para que as pessoas finalmente olhassem para a gente, mas não foi isso que se deu.

A Arte Pública se transformou num conceito maior; começamos a perceber a amplidão dessa ideia. O que significava artisticamente, politicamente, sociologicamente, antropológicamente, você se aproximar de um conceito de Arte Pública, em total oposição, ao conceito de arte que a sociedade burguesa, privatizadora tinha desenvolvido a respeito das criações humanas e do cidadão, do ser humano artista. Então, começamos a ver que era muito mais amplo, que a coisa era muito maior, que a Arte Pública englobava muito mais coisa. Começamos a perceber que a Arte Pública é uma arte que já existia

antes dessa arte agora. Começamos a compreender, embora a gente já soubesse disso, que a arte sempre foi Arte Pública. Começamos a entender que a arte é obra pública feita por particular.

Deu uma mexida muito grande no nosso sentimento, quando tiramos a arte do redemoinho da vertigem do mercado e dos valores da sociedade a que estava aderida, ou crucificada, e começamos a pensar em outra possibilidade para o mundo. Então, a Arte Pública começa a significar tudo, começa a significar outra possibilidade, outra possibilidade muito antiga, uma possibilidade ancestral do ser humano, porque isso vem com a gente, com o primeiro macacão que melhorou um pouquinho e deu um passo à frente. Vem desde lá e caminha até uma possibilidade de futuro, que o mundo privatizado de hoje, não nos deixa ver. Nesse mundo privatizado não há janelas, pode haver paredes de vidro enormes, pode haver paisagens, mas janelas e passagens para o mundo externo não há. É um mundo em processo de sufocação, será sufocado. Já Arte Pública é uma janela para respiração; uma janela para a possibilidade humana de avançar, de descobrir novos caminhos, de se projetar, de se encontrar. Começamos a ver que a Arte Pública é uma ancestralidade que nos traz até a contemporaneidade e entendemos que não há contemporaneidade sem ancestralidade.

**Não é possível a contemporaneidade, sem ancestralidade. Podemos chamar de uma palavra que até me dá mal estar quando eu falo: moderno. Moderno! Que coisa difícil essa palavra, que coisa difícil “moderno”. O que é moderno? Quanta coisa já se fez, já se matou em nome do moderno, do que é moderno. Então, o que não é contemporâneo, é moderno. Moderno nasce velho, não tem passado, não tem futuro. O que é moderno hoje é velho amanhã. Não há modernidade duradora. Contemporaneidade é o único lugar que o ser humano deve habitar para encontrar a sua renovação, o seu caminho, a sua transformação. E essa contemporaneidade está necessariamente ligada a nossa ancestralidade, a nossa antiga existência no planeta e a nossa possibilidade de sobrevivência, que nos fez sobreviver até hoje. A modernidade nos torna pessoas frágeis, capazes de morrer daqui a cinquenta anos, não existir mais a civilização. A contemporaneidade há de nos salvar, pela memória da ancestralidade.**

É por aí que a gente começa a entender o que é a Arte Pública, como ela tem a ver com essas ancestralidades, com essa possibilidade de doação permanente que o ser humano tem; com esse lado generoso do ser humano, o seu lado doador. Costumo pensar sempre, quem é aquele troglodita que não foi caçar e ficou na caverna para pintar aquele desenho?

Quem é esse cara? Quem é esse cidadão? Quem é esse vagabundo, que ao invés de ir caçar fica fazendo desenho em caverna?! Quem é esse louco? A Arte Pública lida com esse lado do ser humano. A Arte Pública toma a totalidade da expressão humana, da generosidade desinteressada. Aquele cara não pintou aquilo para nenhuma galeria de arte tirar de lá e colocar numa sala iluminada, com uma cúpula de vidro em cima. Não fez para isso. Fez para compartilhar, para se doar generosamente, que isso é umas das características totais, definitivas do ser humano, do artista público geral, que é o sentido de doação.

Isso é tão verdade que, cientificamente, se sabe que o primeiro ser humano, as primeiras aglomerações humanas, os primatas, todos eles possuíam o mesmo tipo de sangue, o sangue tipo O, doador universal. Então, o macaco velho já era doador universal. Hoje, somos doadores por etapa, restringimos a nossa doação, botamos no mercado, oferecemos um pouco aqui, um pouco ali, destroçamos nossa alma para oferecer para quem dá mais. O sentido de doação, o sentido público de doação é desaparecido pelas características ideológicas do mundo onde vivemos, que garante que só vale dinheiro o que rende dinheiro; só vale atenção o que for consumido. Só o que você compra é que tem valor. Imagine os senhores, agora, uma indignidade, como uma arte que não se vende e se mostra nos espaços públicos.

Hoje, 70% de tudo que se faz no mundo é privado, só 30% do mundo – já tem até estatística sobre isso – é público. Então, nós vivemos nesse mundo da privatização. Pensar a Arte Pública é pensar o teatro como Arte Pública, ou qualquer outra Arte Pública; é pensar o mundo em modificação, por isso digo que é uma janela, não um vidro transparente onde você olha o futuro e nunca vai ultrapassar o limite daquele vidro. Então, a expressão Arte Pública passou a ser um conceito. Passamos a perceber que significava muito, muito mais do que simplesmente fazer teatro de rua. Percebemos que o teatro de rua faz parte dessa manifestação pública do ser humano, que nasceu nas ruas. Não foi a sala que inventou o teatro. Foi o teatro que criou salas, arenas e essas coisas, mas ele não nasceu em espaços fechados, nasceu nos espaços abertos. O teatro é uma manifestação dos espaços abertos. Quando trabalha nos espaços abertos não trabalha para uma minoria ou um grupo majoritário, trabalha para sociedade como um todo, com toda estratificação social diante de você, quer eu faça teatro, quer eu faça dança, quer eu faça música, quer eu faça artes plásticas, quem vai passar diante da minha obra é a cidade, é o cidadão, com todas as suas características. Não será um cidadão, outro cidadão, algum cidadão, é a cidadania. Tenho que desenvolver linguagens para me comunicar com essa cidadania. Esse é o sentido maior da Arte Pública.

## A Arte Pública é a possibilidade da construção de uma outra possibilidade humana, de outra forma de viver em sociedade.

É o questionamento absoluto de um excesso de privatização de um mundo em que estamos vivendo. Qual é o equilíbrio possível entre o privado e o público? Que equilíbrio pode se estabelecer? Vivemos num mundo de equilíbrio ou num mundo de evidente desequilíbrio entre as necessidades públicas e as necessidades privadas, principalmente, nas sociedades de mercado, que estimulam e criam necessidades de mercado inexistentes para o ser humano. Qual é esse equilíbrio possível? Costumo dizer que o espetáculo é a tentativa de organização mais que perfeita das relações que se estabelecem entre o público e o privado. Ser ator é ter noção plena de sua cidadania. O que compete ao seu ego, para tua satisfação pessoal, mas o que também é responsabilidade social? O que existe de público e o que existe de privado na construção do espetáculo? Que organização é essa? Como você equilibra as necessidades coletivas com as necessidades individuais? O ator dentro do espetáculo público, como é que ele se comporta?

O espetáculo é o exercício de plena cidadania, de noção do que é público e do que é privado. Assim, buscar o espetáculo é buscar construir a utopia. É estabelecer o espaço onde público e o privado estejam em perfeita harmonia e que isso produza o resultado capaz de transformar a pessoa que esteja vivendo com você. Então, há um momento em que as forças públicas e privadas se entendem quando você está fazendo o espetáculo, principalmente, de rua. Acho muito difícil num espetáculo fechado isso acontecer. Quando se equilibram as forças públicas e as forças privadas em um espetáculo, quando se estabelece a harmonia entre o privado e o público, entre o ator-cidadão e o ator que pensa em si mesmo, subjetivo, vaidoso, quando se estabelece essa harmonia e se percebe a função de cada um de nós na produção do evento público, você é capaz de produzir um arremedo da utopia. O espetáculo passa a ser a utopia representada. O espetáculo é o mundo onde a arte está em equilíbrio, onde o público e o privado estão em equilíbrio e onde o mercado não é o determinante de todas as relações.

Assim, fazer o teatro, o teatro de rua é a utopia representada. Sempre a Arte Pública da rua é a utopia representada, é a possibilidade de todos os seres humanos estarem entendendo as coisas que estão sendo oferecidas a eles. Meus atores jogam, meus atores dançam, meus atores improvisam, meus atores têm código, meus atores têm uma coletividade que os sustenta, de maneira que quando a gente vai para rua, nós formamos a nossa roda. A roda é, simbolicamente, o mundo, é a arquitetura que se constrói na praça com o espetáculo. É o lugar da utopia, é a utopia representada. Então, o meu grupo de

teatro pode ser comparado a qualquer um desses aí, mas eu acho que muito mais com a capoeira do que com o concerto na rua, ou a dança na rua, porque nós temos uma dose grande de improvisação, onde cada um, individualmente, tem o seu estilo de fazer e não perde a sua personalidade na construção daquilo que está lá. E temos também uma dose de risco muito grande, entende? Sempre dando a sensação – a gente diz isso – que o espetáculo tem que dar a sensação de perigo eminente, de catástrofe eminente. De repente, isso é perigoso, é legal, mas é perigoso. Então, na formação de conjunto, na improvisação muito grande, nós – talvez isso seja uma diferença – quando abrimos a nossa roda na rua, nós modificamos intensamente a paisagem urbana. É uma intervenção. É uma intervenção profunda no olhar e no coração do espectador, daquele que está passando. Nós costumamos dizer: “Agora você já nos viu, você nos viu, aqui coloridos, bonitos, dançando, com músicas lindas, criando coisas maravilhosas, oferecendo tudo isso para vocês, pedindo nada em retorno. Você viu e ficou assustado, você nunca viu isso na cidade, uma coisa viva acontecer dentro de você. Você pode ir embora agora, nunca mais você vai esquecer. Isso ficou marcado dentro de você, porque outra cidade saltou de dentro da cidade que você conhece: escura, sombria, violenta, maldita, vilipendiada também. Dentro daquela cidade, entra um alvoroço de cores, de música, de melodia, de movimentos, de sensualidade, às vezes sem necessariamente nenhum sentido a não ser te colocar nas moradas superiores da sua alma; te colocar em outro espaço”.

Então, você é uma intervenção na vida da cidade. Quando isso se dá na sua plenitude, chega a ser uma coisa emocionante, porque a cidade se transforma; os edifícios em volta se transformam; o som dos ônibus, dos aparelhos desaparece. Você cai num buraco do tempo. Você não tem mais noção de que o tempo está passando pelo relógio. Você está eternamente naquele lugar. Presente, passado, futuro é uma coisa só, no momento que você consegue esse encontro na praça com as outras pessoas, elas vivem uma viagem inesquecível e nós também, atores, vivemos. Esse é o ponto máximo do nosso trabalho, é onde chegamos com alguma regularidade. Não chegamos mais ainda porque, obviamente, apesar de a gente chamar atenção da autoridade, do poder público da importância da Arte Pública para a saúde da cidade, para o bem-estar, para qualidade de vida, a gente não tem de maneira nenhuma o apoio que qualquer artista, privado, privatizado, individuado, egótico tem para mostrar aquela maravilha que ele é, entende? A Arte Pública não é um fantasma, não é um mito, não é uma brincadeira. É a realidade final para o ser humano.

Obviamente, tenho uma cidade na cabeça. Tenho uma cidade utópica, uma cidade iluminada. Tenho a vila luminosa na minha cabeça. Um sonho da humanidade é o de criar essa cidade e não abandono nenhum dos sonhos da humanidade. Eu não acreditei em Deus, nem acreditei no materialismo, então, hoje, posso acreditar em todas as utopias. O ser humano acreditou em Deus, depois acreditou em movimentos sociais, em progresso e agora não tem mais em que acreditar. Não tem coragem nem de acreditar nas utopias. Não fiz o processo dessas crenças, então tenho a liberdade de acreditar nas utopias. Sonho com uma cidade que fique constantemente em festa; sonho com uma cidade luminosa, com uma cidade iluminada, onde o cidadão possa ser feliz. Trabalho nesse sentido.

Luto pra preservar alguma coisa do Rio de Janeiro. Tenho projeto, tenho plano, discuto, falo pra que se salve a cidade do Rio de Janeiro, pra que não se transforme Rio de Janeiro em qualquer cidade do norte europeu, para que o Rio de Janeiro seja o Rio de Janeiro. Costumo pensar numa frase do Shakespeare: “Quando a linguagem enfraquece, a violência prevalece.” Então trabalho, obviamente, no caminho da linguagem. É a linguagem que pode fazer o ser humano despertar e se entender. Se não tivermos linguagem para conversar entre nós de uma maneira pública, aberta, franca, criativa, estimulante, lúdica, atraente, sensual, vamos ter, certamente, problemas como temos, o tempo todo, com violência: violência urbana, violência de todos os tipos, de todos os níveis. O Brasil é pobre de linguagem. Os meios de comunicação de massa são criminosos, deterioram, envenenam, condicionam. Quando saio pra rua estou transgredindo, estou politicamente me opondo a esta cidade, a esta cidade que não dá espaço para criação, uma cidade sem linguagem.

Como todas as linguagens, o teatro, hoje, é uma linguagem absolutamente enfraquecida, absolutamente sem força, sem significado. Quando a linguagem enfraquece, a violência prevalece, não tem outro caminho. Se não formos capazes de nos expressar com liberdade, beleza, poesia, sensualidade, amor, entrega, generosidade, compaixão, palavras importantes, absolutamente, fora de uso; se não formos capazes disso, estamos inevitavelmente condenados a nos manifestarmos violentamente, porque a arte é uma forma que o ser humano tem de dominar a sua violência; a arte é a maneira de a gente dominar a nossa violência e construir outra possibilidade.

É bom que se diga,  
não só os historiadores e arqueólogos estavam atentos,  
mas também os moradores da região  
que sempre guardaram,  
na sua saga de oralidade,  
a força deste espaço...

MILTON GURAN





Cais do Valongo, com toda certeza, é o mais importante monumento físico da Diáspora africana, fora da África. São muitos os lugares de memória do tráfico negreiro em si, mas, na quase totalidade, estes lugares de memória foram apagados dos seus vestígios físicos, como o Valongo, aliás, também o foi. Primeiramente, foi apagado pelo Cais da Imperatriz, depois, já na República, pela “Praça do Comercio”. Por aqui entraram, segundo algumas pesquisas, cerca de um milhão de africanos. Imaginem o que não é isso no espaço de poucas décadas. Aqui em volta, então, se desenvolveu toda uma economia em torno desse comércio. Quer dizer: não só os traficantes, aqueles que traziam, aqueles que vendiam e aqueles que compravam, ou os prepostos dos que realmente compravam, como também todos aqueles que viviam disso.

Devemos lembrar que, durante o século XIX, praticamente, todos os capitais financeiros do Império tiveram ligação direta e participação direta com o tráfico negreiro. Ganhou dinheiro o financista que emprestava dinheiro para os armadores; como ganhou dinheiro aquela viúva que com o pecúlio do falecido comprava um ou dois escravos para ter um arrimo na velhice. Toda economia do Império estava diretamente ligada e desfrutava do tráfico negreiro. Foi isso, aliás, que sustentou o tráfico por tanto tempo. O Brasil foi o último país do ocidente a abolir a escravatura, exatamente porque isso poderia desmontar toda a sua economia. Então, essa região da cidade ficou marcada por essa atividade. Marcada a ferro. Numa tentativa de apagar essa marca, se construiu o Cais da Imperatriz. Foi uma festa no Império. Vinha uma princesa do reino das duas Sicílias legitimar o Império brasileiro. Construíram um novo cais sobre as pedras pisa-

das do Valongo. Mais adiante, a República consolidando o seu poder de fato, construiu a Praça do Comercio. Os monarquistas reclamaram e ali colocaram uma colunata em referência ao Cais da Imperatriz.

Esse é o processo de apagamento que foi feito pelas Américas afora. Outros portos de desembarque importantes, como Cartagena de Indias e La Habana, africanos nas Américas, foram apagados para sempre, mas nós redescobrimos o Cais do Valongo. É bom que se diga, não só os historiadores e arqueólogos estavam atentos, mas também os moradores da região que sempre guardaram, na sua saga de oralidade, a força deste espaço. Quer dizer, a cidade, através dos seus habitantes daqui, nunca esqueceu o que se passou nesse pedaço de terra. O acaso, que prefiro chamar de “conspiração do bem” nos trouxe o Cemitério dos Pretos Novos, graças à intervenção de pessoas extraordinárias que, reconhecendo a importância daquilo, defenderam aquele espaço, transformando-o no Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos. A população sempre falou que aqui existiu o Valongo, que por aqui entraram milhares, centenas de milhares, talvez, um milhão de africanos. A academia estava atenta a isso. Quando começou a escavação a Universidade disse: “Atenção! O Cais do Valongo está aí embaixo”. E o poder público cumpriu o seu dever e, agora, começamos o resgate do Cais do Valongo como um local de memória.

Mas não é só aquele pedacinho de pedras pisadas, é também o seu entorno. Nós temos aqui a Docas Pedro II que é um monumento à capacidade dos descendentes de africanos que contribuíram, decisivamente, para a construção desse país. Porque sempre pensamos no escravo doméstico, no escravo das minas, no escravo da lavoura. Pois bem, foram filhos dos escravos das minas, das lavouras, dos escravos domésticos, como os irmãos Rebouças, que construíram esse maravilhoso pavilhão que recebeu o nome de Docas Pedro II, em homenagem ao monarca que permitiu que esses descendentes privassem de sua intimidade e valorizou o trabalho deles. Então, a Docas Pedro II complementa e dá sequência a esse sítio de memória ímpar que é o Cais do Valongo, porque com a Docas Pedro II fecha-se uma equação: aqueles que entraram aqui a ferros ferrados, geraram filhos e netos que seguiram construindo esse país.

**O prédio das Docas Pedro II é um local de celebração de herança africana, que não é apenas música ou é cor da pele. A herança africana é a construção da nação que a gente vive hoje. E, com a mesma intensidade com que o Cais do Valongo é a expressão da tragédia, a expressão da dor, a expressão da injus-**



tiça máxima, da exclusão absoluta, Docas Pedro II é a expressão da superação, da conquista, da transformação da tragédia em realização humana positiva. E não adianta apagar, porque da mesma maneira que a mentira tem pernas curtas, a manipulação histórica tem os seus dias contados. A própria força da sociedade, seja pelo acaso, seja pela mobilização permanente, ou pelos dois, como foi o caso do Cais do Valongo acaba por resgatar os fatos históricos, porque o morador daqui nunca esqueceu o que se passou neste lugar. Apesar da historiografia oficial, por vezes, ter dourado a pílula e partido para todo tipo de devaneio, os historiadores brasileiros de todos os matizes conservaram viva e defenderam a história do Valongo.

A Universidade veio aqui e fez as escavações, como fez as escavações no Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos e foi aproveitando os espaços legítimos, aliás, que o Estado tem que garantir. Ou seja, se aqui tem um sítio arqueológico, isso tem que ser protegido; se isso aqui é um local de memória, tem que ser protegido. É bom que se lembre, o Brasil tem um dos melhores corpos de lei do mundo, o nosso problema é aplicar. Aqui, estamos conseguindo aplicar. E não é muito fácil, porque os interesses são muito contraditórios. É difícil, hoje, no Brasil, você encontrar alguém que não tenha sido diretamente marcado a ferro pela questão da escravidão. E mesmo os que descendem dos antigos senhores, o branco mais branco descendente da maior estirpe de escravagista é também descendente de um irmão filho de uma escrava desse escravagista.

O Valongo está redescoberto e a cidade do Rio de Janeiro está fazendo tudo que pode para que este sítio seja reconhecido como patrimônio cultural da humanidade. Primeiramente, com o apoio da prefeitura do Rio, através da sua assessoria internacional, conseguimos trazer para cá, em novembro de 2013, a reunião estatutária do Conselho Científico Internacional do projeto Rota do Escravo. Já antes disso, nas viagens preparatórias, Ali Moussa Iye, diretor do Departamento de Diversidade Cultural da UNESCO foi categórico: “A candidatura do Cais do Valongo a patrimônio da humanidade não tem como ser recusada pela UNESCO se for corretamente apresentada. Esse é o mais importante sítio de memória da diáspora negra fora da África”.

Em 2014 finalizamos, como parte de um projeto do Comitê Científico Internacional, do projeto Rota de Escravo e com o apoio do Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI) da Universidade Federal Fluminense (UFF) e o concurso de historiadores do Brasil inteiro, o Inventário dos Lugares de Memória do Tráfico Atlântico de Escravos e História da Resistência dos Africanos no Brasil. Nossa proposta foi de fazer uma relação paradigmática de locais de memória, de pontos de memória porque, às vezes, não é local.

A Capoeira, por exemplo, está disseminada pelo país. No caso dos Quilombos é a mesma coisa, temos uma massa de Quilombo. Concentramo-nos no que era, comprovadamente, africano e listamos locais de culto, como as casas de Candomblé e de outros rituais fundados por africanos; as irmandades do Rosário dos Pretos, importantíssimas na estruturação da resistência; locais de desembarque como o Valongo, e também os locais clandestinos etc. Por sinal, ao listar os portos clandestinos, constatamos que, na segunda metade do século dezenove, um grande número de praias de desembarque clandestino de escravos se situa em Santa Catarina e no Paraná. Hoje, tem uma comunidade afrodescendente bem pequena naquela região. No entanto, eles desembarcaram ali e foram evacuados imediatamente.

Existe a intenção real de se recuperar a memória e de se emendar os diversos fios da meada para chegar à meada comum. Isso é um trabalho difícil porque são muitos percalços e equívocos no caminho. A minha bisavó, a moçambicana Dona Cipriana Maria da Conceição, foi escrava aqui nessa cidade no século passado. Ela deve ter nascido na década de 1860, no momento em que o tráfico já tinha sido definitivamente abolido. O apagamento da memória da escravidão é tão grande que não consigo saber exatamente de onde vieram os ancestrais da minha bisavó. Não consigo nem saber de que parte de Moçambique, porque lá vivem trinta e tantos, se não forem quarenta diferentes etnias, e todos passavam pela ilha de Moçambique e saíam de lá carimbados “moçambiques”. Isso é tudo o que sabemos. Quando comecei a fazer as perguntas ninguém quis responder e aí as pessoas foram ficando velhas demais e morrendo. Então, com relação à escravatura, nós enfrentamos, ainda, esse tipo de problema. A própria tradição oral é muitas vezes diluída, outras tantas, muito fantasiada.

**Trabalho com essa questão dos descendentes dos africanos escravizados no Brasil que retornaram à costa ocidental da África, os chamados Agudás.** Por vezes, enfrento inúmeras dificuldades de diálogo com companheiros do Movimento Negro, porque é difícil para eles admitir que o tráfico Atlântico só foi possível porque era, também, um projeto do Estado africano. Foram os sobas, chefes, mandatários, que davam aos estrangeiros permissão para a captura de escravos nas áreas adjacentes aos seus domínios. Foi o rei quem vendeu, caso contrário não seria possível trazer tanta gente. É surpreendente, mas a escravidão tem dez mil anos de história conhecida na África, como também tem outros tantos milhares de anos de história nas Américas, já os índios escravizavam-se uns aos outros.

Estamos lidando com uma questão que é muito complexa. Quando surgiu a proposta da reparação, até hoje em pauta, estava começando a minha pesquisa na África Ocidental. Trabalhava em um país, a República do Benim, cujo presidente da República se chamava Nicéphore Soglo e era casado com uma mulher que tinha o sobrenome de Vieira. Afinal, quem foi Soglo? “Soglo” era o título do chefe guerra do rei do Daomé. Ou seja, aquele que caçou todos os escravos de matriz jêje-nagô que entraram nesse país. “Soglo”, que era título, virou sobrenome. Já a sua esposa é bisneta de um certo Vieira, africano escravizado no Brasil que retornou àquela região por volta de 1850 e lá fez fortuna, fazendo o tráfico tardo. Uma vez capitalizado, quando não dava mais para fazer o tráfico, se dedicou aos negócios de importação-exportação e fez uma grande fortuna. Ou seja, temos hoje no poder uma aliança de descendentes de membros da antiga elite escravagista africana com descendentes de africanos escravizados que se fizeram negreiros. Vejam só a dimensão do problema.

Na outra ponta da questão fica a pergunta: quem vai pagar? O Brasil, que está entre os países que mais se beneficiaram do tráfico, é quem vai pagar? Quer dizer que, na prática, mais da metade da população brasileira vai pagar por ter sido escravizada? Mas digamos que Portugal pague, ou que pague a Inglaterra. Vai pagar para quem? Para o Presidente Soglo, cujo ancestral prendeu e vendeu gente que hoje gera uma reparação que ele é quem ganha. Olha só que complicação. Claro que seria justo pensarmos em algum tipo de reparação, mas, na prática, como fazer? A reparação tem que ser de outra forma porque senão o dinheiro não vai chegar na base. Os bisnetos daqueles que há cento e cinquenta, duzentos anos foram escravizados, vão continuar escravizados pelo atual sistema econômico, porque vão sumir com a reparação no andar de cima. O Cais do Valongo, que mal começa a ser conhecido pelos próprios cariocas e pelos brasileiros, vai ter uma inserção de mídia internacional muito grande quando entrar na lista do Patrimônio Mundial. E depois, como ele é o mais importante sítio de memória da Diáspora africana fora da África, deve ter uma exposição e uma representatividade ainda maior do que se fosse um outro lugar qualquer, de um outro tipo de patrimônio. A partir daí, tudo vai depender de como nós vamos tratar esse patrimônio. Dei uma ênfase muito grande a Docas Pedro II, porque ali deveria ser feito um centro de celebração da herança africana, um museu vivo, com os instrumentos de tortura, as cartas de alforria, a memória dos quilombos, a memória das Rodas da Capoeira, a memória de tudo o que os escravizados e os seus descendentes construíram aqui.

Se fizermos isso, valorizaremos o entorno, inclusive, a população que reside aqui. Isso vai gerar um número grande de visitantes que vão almoçar, jantar, tomar café, tomar cerveja, dançar de noite. Vai suscitar o aparecimento de livrarias especializadas, centros

culturais, cinema, teatro, grupos de cinema, de teatro, produtoras voltadas para esse tipo de cultura. Então, o Valongo pode, no prazo de uma geração, se transformar num grande centro multiplicador de cultura de matriz afro-brasileira, de uma forma que nenhum outro local do Brasil pode ter a pretensão de ser.



**ADRIANA FACINA**

Autora, *Territórios de luta e de identidades*, páginas 78-83.

Pós-doutora em Antropologia Social pelo Museu Nacional/UF RJ, Mestre em História Social da cultura pela PUC-RJ. Desenvolveu pesquisa de pós-doutoramento sobre música e lazer popular no Rio de Janeiro. Pesquisa produção cultural em favelas cariocas. Realizou o mapeamento da produção cultural nas favelas de Acari e, atualmente, no Complexo do Alemão. Tem experiência em Antropologia e História e integra o Laboratório de Cultura, Etnicidade e Desenvolvimento (LACED).



**AMIR HADDAD**

Autor, *Valores do sonho e da memória*, páginas 100-107.

Ator e diretor. É fundador de grupos de teatro renomados como: *Oficina* (1958) e *Tá na Rua* (1980). Ganhou prêmios, dentre os quais o Molière. Sua linha de trabalho pesquisa a disposição não convencional da cena, desconstrução da dramaturgia, utilização aberta dos espaços cênicos, interação entre atores e espectadores e teatro na rua onde defende o conceito de Arte Pública.



**CARLO ALEXANDRE TEIXEIRA**

Organizador.

Mestre de capoeira angola e em Estudos Contemporâneos das Artes (UFF) e especialista em Gestão Cultural pelo Curso de Gestores e Agentes Culturais (UERJ/MinC). Fundador do grupo de capoeira angola Kabula com sede no Rio de Janeiro, Londres e Creta. É idealizador e coordenador dos programas Roda de Capoeira do Cais do Valongo e Roda dos Saberes desde julho de 2012. Recebeu o Prêmio Porto Maravilha Cultural – CDURP/Prefeitura do Rio, com o Projeto O Porto Importa – Memórias do Cais do Valongo, em 2014.



**CLÁUDIO DE PAULA HONORATO**

Autor, *Raízes da afirmação*, páginas 46-51.

Mestre em História Social Moderna pela Universidade Federal Fluminense. Diretor de pesquisa histórica do Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos. É coordenador do curso de Pós-Graduação Latu Sensu em História da África e professor de História da África da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Duque de Caxias. Coordenador Geral do Centro de Pós-Graduação, Especialização e Aperfeiçoamento – CEPEA/FEUDUC. Tem experiência em história, com ênfase em História Moderna, do Brasil Colônia e Império, da escravidão, da África e do Mundo Atlântico.



**DENISE VIEIRA DEMÉTRIO**

Autora, *Raízes da afirmação*, páginas 26-33.

Graduada, Mestre e Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense. É pesquisadora associada do LABHOI-UFF, onde foi assistente de pesquisa na elaboração do Inventário dos Lugares de Memória do Tráfico Atlântico de Escravos e do Memorial Virtual Identidades do Rio. Integra o projeto História Pública, Memória e Escravidão Atlântica no Rio de Janeiro (FAPERJ). Desenvolveu trabalhos na Universidade Federal Fluminense junto às professoras Hebe Mattos, Mariza Soares e Ana Mauad.



**DÉLCIO TEOBALDO**

Editor.

Escritor, jornalista, é editor-autor de mais de 15 livros, dentre eles, *Pivetim*, prêmio Barco a Vapor, 2008 na 4ª edição brasileira. Lançamento no South Bank Centre, Purcell Room (Londres), em 2010. Escreveu *A filosofia das tradições afro-brasileiras*, com Muniz Sodré, Roberto Moura e Pedro Moraes (1998); Roteirista e co-editor do documentário *Infância Limitada*, 3ª classificação na BBC de Londres e prêmio de melhor direção (TVE, 2002).



**HEBE MATTOS**

Autora, *Raízes da afirmação*, páginas 34-39.

Professora titular de História do Brasil na Universidade Federal Fluminense e coordenadora do projeto de documentação e pesquisa Memórias do Cativo, do Laboratório de História Oral e Imagem. É autora de livros, filmes de pesquisa e artigos sobre a História Social e a Memória da Escravidão Africana e Pós-Abolição no Brasil, entre eles, *Das Cores do Silêncio*, Prêmio Arquivo Nacional de Pesquisa (1993).



**MARIA BUZANOVSKY**

Fotógrafa.

Fotógrafa e historiadora. Motivada por sua atuação em movimentos sociais e culturais do Rio de Janeiro, dedica-se à documentação de suas diversas manifestações. Participou dos registros fotográficos do livro *Poesia Favela in livro* e de exposições coletivas e individuais no Brasil e no exterior, com temas ligados à cultura popular, em especial, o Funk e a Capoeira. Participa da Exposição coletiva “Do Valongo à Favela: imaginário e periferia”, no Museu de Arte do Rio.



**MARTHA ABREU**

Autora, *Raízes da afirmação*, páginas 18-25.

Professora associada do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, pesquisadora do CNPq e Cientista do Nosso Estado/Faperj. Autora de diversos trabalhos sobre cultura popular, música negra e patrimônio cultural. Entre as principais publicações, destaca-se *O Império do Divino, Festas Populares e Cultura Popular no Rio de Janeiro* (1999). Com Hebe Mattos, é responsável pela direção da coletânea *Passados presentes*, série de quatro documentários, sobre memórias do cativo e música negra no sul fluminense (2011).



**MATTHIAS RÖHRIG ASSUNÇÃO**

Autor, *Raízes da afirmação*, páginas 40-45.

Doutor em História pela Freie Universität Berlin, Alemanha, Mestre em História pela Universidade de Paris VII – Jussieu/Denis Diderot, especializado em América Latina pela Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle. Atualmente, é professor titular na Universidade de Essex, Inglaterra. Ensina e pesquisa História da América Latina e História do Brasil, atuando nas áreas: escravidão, movimentos sociais, Maranhão, cultura afro-brasileira, capoeira e artes marciais.



**MESTRE NECO PELOURINHO**

Autor, *Raízes da afirmação*, páginas 52-59.

Titulado Mestre de Capoeira Angola (1978) por Mestre Moraes, fundou o grupo Capoeira Só Angola. Divulga a Capoeira na África, Europa e América Latina. Participou do documentário “Pastinha uma vida pela Capoeira”. Recebeu moção da Prefeitura do Rio de Janeiro para compor conselho de Mestres representantes de capoeiristas do Rio de Janeiro. Atua na ACIMBA e IPN. Possui licenciatura em Economia.



**MC LEONARDO**

Autor, *Territórios de luta e de identidades*, páginas 84-91.

Colunista da Revista Caros Amigos é fundador da Associação dos profissionais e amigos do funk (APAFUNK). Colaborou com o “Liberta o Pancadão – O Manual de Direitos do MC”, que conscientiza o trabalhador do funk quanto a seus Direitos Autorais. Promove eventos, apresenta palestras para divulgação, defesa e conscientização sobre o funk enquanto cultura popular.



**MAURÍCIO BARROS DE CASTRO**

Autor, *Territórios de luta e de identidades*, páginas 72-77.

Doutor em História pela Universidade de São Paulo. Pós-doutorado com a pesquisa Memória do Projeto Kalunga: música popular e construção de identidades entre Rio de Janeiro e Luanda (UERJ/FAPERJ). Autor do livro *Zicartola: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica* e co-autor de *Do outro lado e Estácio: vidas e obras*. Prêmio Abril de Jornalismo, categoria cultura (2011) com o artigo sobre Gilberto Freyre, publicado na National Geographic Brasil. Prêmio Funarte Centenário de Luiz Gonzaga (2012).



**MILTON GURAN**

Autor, *Valores do sonho e da memória*, páginas 108-115.

Antropólogo e fotógrafo, pesquisador associado do Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (LABHOI) e membro do Comitê Científico Internacional do Projeto Rota do Escravo, da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). Participou da elaboração do Inventário dos Lugares de Memória do Tráfico Atlântico de Escravos e da História dos Africanos Escravizados no Brasil.



**LUIZ ANTÔNIO SIMAS**

Autor, *Territórios de luta e de identidades*, páginas 62-71.

Mestre em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e autor de cinco livros sobre a cultura das ruas do Rio de Janeiro, dentre eles *Pedrinhas Miudinhas: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros*; *Samba de Enredo: História e arte*; e *Tantas páginas belas: Histórias da Portela*. Prepara neste momento, em parceria com o escritor e pesquisador Nei Lopes, o *Dicionário da História Social do Samba*, com lançamento previsto para 2015.



**WALLACE DE DEUS**

Autor, *Valores do sonho e da memória*, páginas 94-99.

Doutor em Antropologia pelo Museu Nacional, coordenador do Inventário da capoeira realizado para o IPHAN. Curador do Museu Janete Costa de Arte Popular – Niterói. Professor Associado do Departamento de Artes da Universidade Federal Fluminense. Coordenou Inventário para reconhecimento da capoeira como patrimônio cultural brasileiro. Realizou estágio pós-doutoral sobre danças tradicionais indígenas e de populações afrodescendentes.

## AGRADECIMENTOS

Associação Capoeira Angola Marrom e Alunos, Associação Capoeira Angola N'golo Ia Muanda, Associação de Capoeira Grupo Ilê de Angola, Barracão de Angola, Escola de Capoeira Angola Contramestre Marcus B2, Escola de Capoeira Nzinga, FICA, Grupo de Capoeira Angolinha, Grupo Casarão Capoeira Angola, Grupo de Capoeira Angola Gunguê, Grupo de Capoeira Angola Mocambo de Aruanda, Grupo de Capoeira Angola N'golo, Grupo de Capoeira Angola Volta ao Mundo, Grupo de Capoeira Angola Ypiranga de Pastinha, Grupo de Capoeira Mbuto Angola, Grupo de Capoeira Só Angola, Grupo Unificar de Capoeira Angola, Instituto Aluandê Capoeira Angola, Leões de Luanda Capoeira Angola, Reconca-Rio e demais grupos de capoeira que frequentam a Roda do Cais do Valongo.

Abelha, Ademar Carlos Murta, Adrea Jabor, Afronaz Kauberbianuz, Alan Ferreira da Silva Murta, Alexis Graterol, Alunos do Kabula Artes e Projetos, Ana Caroline de Oliveira Rodrigues, Ana Maria De La Merced G. G. dos Anjos (IPN), Artur Xavier, Bernadete Lou, Camila de Aquino, Carlos Alberto Graffit, Carlos Negreiros, Carolina Herrera (Letras UFRJ), CEAP – RJ, Cecília Coimbra, Centro Cultural Ação da Cidadania, Charli Livingstone, Chico Paranhos, Clarice T. Barretto (CDURP), Cláudio de Paula Honorato, Concessionária Porto Novo, Contramestre Afonso Tatu, Contramestre Alder, Contramestre Coqueiro, Contramestre Japa (Tiago Michelini), Contramestre Leandro Bicicleta, Contramestre Marcelo Finco, Contramestre Renato, Contramestre Tadeu Navalha, Contramestre Xikarangoma Tendulá, Davi Marques, Eduardo Myke, Erielton Constancio Rodrigues, Everton Ferreira da Silva Murta, Fabiana, Fernando e Bruno Frickmann, Fábio Chapéu de Couro, Fagnon Callado, Fernanda Ribeiro, Fernando Neves, Fillipe Gaia, Flávia Mariana Maia, Franchesca, George Howell, Giorgio Poles, Graduado Espiga, Graviola Produções, Guilherme da Luz, Guilherme Guimarães, Helga D. Arato (Curupira), Ibson dos Santos Silva Jr. (SEBRAE), Isabela Espírito Santo, Izaque Miguel, Japa Reconca- Rio, Javier Naszewski, João Dionysio, João Victor Pinheiro Machado Brito, José Carlos Roges, Joyce Miranda, Juliana Rego, Júlio Cezar Lima, Kaelan Xavier de Oliveira, Karine Manez, Leandro de Sousa, Leo Kay, Lucielena Dutra, Ludmila Almeida, Luiz Mário, Marco Aurélio Damasceno, Marcos Cotta, Marie Geissant, Martha Alkimin (Letras UFRJ), Mestre Alcyr, Mestre Ananias, Mestre Brinco, Mestre Célio Gomes, Mestre Cláudio Nascimento, Mestre Geraldo, Mestre Itapuã Beiramar, Mestre José Carlos, Mestre Lumumba, Mestre Magal, Mestre Manoel, Mestre Neco, Mestre Paulo Siqueira, Mônica Ávila, Museu Janete Costa de Arte Popular, NEAB - Colégio Pedro II, Nicole Freeman, Paulo de Aquino, Paulo Passini (CDURP), Pedro Lima, Petrócio Guimarães dos Anjos (IPN), Raissa Theberge, Raphael Vidal, Raquel R. Bertelli. (CDURP), Régis Tractenberg, Rilden R. M. de Albuquerque (CDURP), Rodrigo Guimarães, Rodrigo Saramago, Roqueval Fonseca (Kiki), Rui Zilnet, Sameule Gabbio, Samuel Senti, Sebastian B. Acevedo, Simone Carvalho, Stéphane Goanna Munnier, Susanne Bettina (Susi), Tenka Dara, Treinel Cliff, Treinel Érida Ferreira, Treinel Fatinha, Treinel Gingadinha, Treinel Toca, Universidade das Quebradas, Valéria Monã, Vera Carolina Bordallo Bittencourt, Vitor Barcellos, Vivian Fonseca, Walter Firmo, e todos que colaboraram na elaboração deste livro.



### DO PROJETO O PORTO IMPORTA

Realização Kabula Artes e Projetos

Proponente ACIMBA

Coordenação Geral Carlo Alexandre Teixeira

Produção Ana Carolina Oliveira dos Santos

Assistente de Produção Leni Lopes, Érida Ferreira, Fátima da Cunha Caria e Juliana Rego

Supervisão de Rodas do Cais do Valongo Leandro da Silva

Designer Gráfico Pauline Qui

Fotógrafa Maria Buzanovsky

Mobilização de Público Roberta Felix

Assessoria de Imprensa Minas de Ideias

### PARCEIROS



Conexão  
Carioica  
de Rodas  
na Rua

