



rio carnaval

2026

ABRE-ALAS

DOMINGO

rio carnaval rio carnaval rio carnaval rio carnaval rio carnaval rio carnaval



G.R.E.S. Acadêmicos de Niterói



PRESIDENTE

Wallace Palhares

"Do Alto do Mulungu Surge a Esperança: Lula, o operário do Brasil"



Carnavalesco

Tiago Martins

HISTÓRICO DO ENREDO

Dentro de um regime democrático, a popularidade é movida por altos e baixos. Mas, ao contrário do pensamento estoico, nem toda vida política caminha para um final fracassado. E, atualmente, existe apenas um líder no planeta que pode reivindicar tal fama: Luiz Inácio da Silva - o ex-operário que voltou à presidência do Brasil para cumprir um terceiro mandato. Goste dele ou não, é preciso aceitar: Lula é o político mais bem-sucedido de seu tempo. A combinação de uma personalidade carismática com sensibilidade social são trunfos sublimes do homenageado da Acadêmicos de Niterói para o Carnaval 2026.

SINOPSE

Do alto do mulungu surge a esperança: Lula, o operário do Brasil

Pelo rádio, ouve-se Luiz Gonzaga. Apesar dos chiados, Gonzagão era tão presente quanto os sanfoneiros nas festas nordestinas.

“Não há, ó gente, ó não/Luar como esse do sertão”

No agreste pernambucano, dona Lindu e seus oito filhos viviam integrados à natureza. Um deles era Luiz Inácio da Silva, o Lula. Ele e seus irmãos gostavam de brincar no reflexo prateado da lua cheia naquele chão ressecado.

A vida por lá era dura. Mas medo mesmo a família Silva tinha era das coisas do outro mundo. O que os assombrava eram as histórias de alma penada; o Papa-figo, um velho horrendo que adorava comer o fígado dos pequenos que não se comportavam; os mortos que voltavam do além...

Era o mundo fantástico usado para explicar o inevitável, em um lugar onde a mortalidade infantil fazia parte da realidade. Mesmo mortos, esses bebês se mantinham vivos no sentimento dos vivos. Era preciso lutar para sobreviver ou morrer lutando. O fato é que Luiz Inácio cresceu no momento de maior pobreza que sua mãe conheceu. Sem o pai, que foi morar em São Paulo, a lida ficou muito pior.

A diversão misturava-se com a necessidade ao brincar com os bichos que apareciam no quintal. Calangos, coelhos, preás, beija-flores e até caramujos. Com seus estilingues, acertavam os animais para assá-los em espetinhos enfileirados. A paisagem do agreste era o parque de diversões daqueles meninos, e o “brinquedo” favorito de Lula era o pé de mulungu dos arredores de sua casa. Do alto dos seus galhos, o futuro presidente do Brasil vislumbrava os dias com esperança.

No ano de 1952, o sol castigou toda a Garanhuns. A seca devastou a lavoura. A fome não perdoou. A possibilidade de sair de Pernambuco e migrar para São Paulo se tornou real. A travessia seria longa, dura, incerta. Uma viagem sem garantias, ao Deus dará. Amontoaram as coisas numa trouxa, guardaram os retratos pendurados na parede, tiraram as imagens de Santa Luzia e São José de seus altares e foram... Foram treze dias e treze noites que pareciam intermináveis num pau de

arara de tábuas de madeira. A estrada que os levou para a grande metrópole brasileira foi o primeiro caminho que Luiz Inácio percorreu para tornar-se “o cara” que o mundo conhece.

Para os retirantes, São Paulo era uma espécie de terra prometida. Era o lugar para ser luz, a luz no fim do túnel. Era... Lula não demorou para descobrir que ali nem todos são iguais debaixo do sol.

O operário Luiz Inácio da Silva tinha uma história muito parecida com a da maioria dos centenas de milhares de “companheiros”. Depois de uma infância impiedosa, Lula, segundo as próprias palavras, ganhou a “chave do paraíso”, quando recebeu o diploma do Senai. Torneiro mecânico de verdade, profissional de papel passado, sentiu-se um artista. Aquele que transforma um disforme bloco de aço em uma “obra de arte”. Aos olhos da família, dos amigos, dos vizinhos e, principalmente, das garotas, o macacão virou motivo de orgulho.

Nos anos de chumbo, virou motivo de perseguição.

Um dos alvos dos militares ao tomar o poder foi o movimento operário. Sob a alfange do AI-5, o marechal Costa e Silva determinou que os ditos “crimes contra a segurança nacional” fossem julgados pelos próprios militares. Uma forma de prevenir qualquer ousadia reivindicatória. Mesmo com a repressão violenta e, apesar da relutância inicial, Lula entrou para a luta sindical e tomou gosto por aquela agitação permanente.

A trajetória dentro do sindicato foi elemento importante para Lula enfrentar a tragédia da viuvez e da morte de dona Lindu. O sindicato adquiriu características de um lar, de guardião sentinela dos direitos da “peãozada”. O objeto das preocupações era o da maioria da população do ABC: salário. Os últimos anos da década de 70 foram tão intensos que Lula só tinha tempo para comandar uma greve atrás da outra e idealizar um novo partido político no Brasil; algo que nunca existiu no país: os operários construindo seu próprio partido. Uma união de trabalhadores.

A liderança política de Lula marcou definitivamente a história do Brasil. Eleito deputado constituinte e presidente da República, Luiz Inácio subiu ao Palácio do Planalto após receber mais de 52 milhões de votos. Alguns dirão que ele bancou o camaleão, disfarçando de verde e amarelo sua coloração essencialmente vermelha. A tática eleitoral deu certo e trouxe para seu eleitorado setores da população que antes o encaravam com temor e preconceito. A estrela brilhou e subiu! A esperança venceu o medo!

Desde onde veio e até onde chegou, Lula havia se comprometido a ajudar os mais necessitados. E assim o fez. O Estado promoveu uma distribuição de renda ampla, conseguindo a maior redução da pobreza na história brasileira. Alunos de famílias menos favorecidas, que nunca teriam a chance de ir além do Ensino Médio, puderam contar com bolsas para ingressar no Ensino Superior. A energia elétrica passou a chegar nos lugares mais longínquos. O país saiu do mapa mundial da fome.

A pirâmide social do Brasil mudou de cara.

Empregadas domésticas, porteiros e trabalhadores braçais, praticamente toda a “ralé”, começaram a adquirir bens de consumo - até então privilégio dos “instruídos”. Para boa parte da elite, tudo isso irritava profundamente: a “subida” de funcionários aparentava que eles estavam “descendo”. Por isso que o contar do tempo para um futuro melhor parou, forçadamente. Uma era de sombras, de incertezas, de retrocessos e desmontes voltou a atrasar o desenvolvimento social da nação. Mas ainda que todas as flores tenham sido arrancadas, uma por uma, pétala por pétala, o tempo do replantio e da primavera sempre há de chegar. E a primavera já chegou.

Ideias não se aprisionam. Nem morrem. Servem para desmascarar o patriotismo antipatriótico dos que conspiram contra a pátria. O maior legado do lulismo será sempre o enfrentamento para um novo regime de políticas públicas voltadas ao trabalhador e à redução da pobreza.

Nada do que Lula fez, ele fez sozinho. Sua liderança nasceu, cresceu e se consolidou como expressão de um andar junto. Ele faz jus e orgulha sua herança materna. Para Dona Lindu e os filhos que sabiam muito pouco, quase nada, sobre o país onde moravam, as páginas da história do Brasil registram este fruto do seu ventre: Luiz Inácio Lula da Silva.

Hoje a alegria toma posse dessa Avenida de braços dados com a esperança.

Don't you like this?

Texto e pesquisa: Igor Ricardo

Carnavalesco: Tiago Martins

Agradecimentos: Aydano André Motta, Fernando Moraes (biográfico), Nelson Breve e Ricardo Kotscho (ex-assessores), Frei Betto e Clara Ant (amigos de longa data).

JUSTIFICATIVA DO ENREDO

O Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos de Niterói abre os desfiles do Grupo Especial do Rio de Janeiro com um enredo biográfico em homenagem ao atual presidente da República do Brasil, Luiz Inácio Lula da Silva. Antes de apresentar a justificativa dessa trajetória, pedimos, gentilmente, ao excelentíssimo júri que analise o nosso desfile sem pré-concepções ou resistências, mas sim pela compreensão de uma leitura sensível e técnica da obra apresentada. A coerência do enredo, a clareza da narrativa e a capacidade de transformar um tema em espetáculo compreensível.

O desfile é uma obra coletiva, construída com trabalho, paixão e identidade, apresentada ao público como expressão legítima da cultura popular brasileira. Julgar um desfile pelo “peso da bandeira” que ele carrega é reduzir o Carnaval a um rótulo. Julgá-lo pelo que ele apresenta na “pista” é respeitar sua natureza artística e democrática.

O Carnaval é, antes de tudo, linguagem. Uma linguagem própria, construída com samba, imagem, corpo, canto e emoção. Por isso, é fundamental que o olhar lançado sobre o desfile se concentre, sobretudo, naquilo que está sendo contado na Avenida. Quando uma escola de samba entra na Sapucaí, ela não carrega apenas fantasias e alegorias; carrega narrativas, símbolos e escolhas artísticas que merecem ser compreendidas.

No Sambódromo, desfilam ideias, sentimentos e histórias. E é isso que merece ser visto, ouvido e avaliado.

JUSTIFICATIVA DO ENREDO

O Carnaval sempre foi palco de narrativas que traduzem as lutas, os sonhos, as contradições e as conquistas do povo brasileiro. A trajetória de vida (e de sobrevivência) do presidente Luiz Inácio Lula da Silva representa um dos raros exemplos, na história do país, de um brasileiro oriundo da classe trabalhadora que chegou ao mais alto cargo da República.

Toda a sua carreira — do retirante nordestino ao operário, do líder sindical ao presidente — é, por si só, um enredo popular, épico e profundamente nacionalista. É a narrativa do Brasil real, vivido nas periferias, nos barracões, nos terreiros, nas fábricas e nas rodas de samba. Homenagear Lula é escrever, na Marquês de Sapucaí, um roteiro que dialoga diretamente com a raiz dos nossos próprios componentes.

Com o título “Do alto do mulungu surge a esperança: Lula, o operário do Brasil”, a Acadêmicos de Niterói vai contar, setor a setor, a vivência do mais importante líder político brasileiro da atualidade. O tempo cronológico é o fio condutor para o desenvolvimento natural dessa apresentação. Por isso, no início do desfile, a história pode ser vista pela ótica de Dona Lindu, mãe do homenageado. Muito além do elo familiar, Lula lembra, por várias vezes, que foi com ela que aprendeu lições fundamentais para elaborar políticas públicas.

Entretanto, a resiliência, talvez, tenha sido a principal delas. “Tem que teimar”, frase de Dona Lindu que virou lema para não desistir, é a subjetivação para acreditar em dias melhores. Ou seja, mesmo com as adversidades impostas pela própria natureza e pela pobreza, a “esperança venceu o medo”.

Medo este reproduzido por meio do realismo fantástico na abertura do nosso desfile. Neste caso, as histórias da tradição oral do interior de Pernambuco (estado natal de Lula) contadas por sua mãe na infância ajudam a carnavalizar a realidade vivida pela família Silva nesta época. Já a esperança vai ser encontrada no alto do mulungu, uma árvore típica do agreste pernambucano, onde Lula costumava brincar quando criança. Ele é a nossa própria esperança para um futuro promissor.

O tempo que se segue leva a construção de um personagem humanizado e conceituado dentro de um caminho que explica as nuances do Brasil. Os retirantes nordestinos que migram em busca de emprego nas indústrias da grande metrópole; a sindicalização e as greves realizadas em plena Ditadura Militar; a reabertura política e o surgimento do Partido dos Trabalhadores; a eleição do primeiro presidente da República sem diploma universitário e a defesa de políticas de cuidado com os mais pobres... Até chegar no momento em que a história está sendo escrita nos dias de hoje.

O legado político de Lula está diretamente associado a políticas de combate à fome, ampliação do acesso à educação, fortalecimento das universidades, inclusão social e reconhecimento da diversidade do povo brasileiro. Esses temas dialogam profundamente com os valores que o samba carrega. Transformar esse legado em enredo é traduzir políticas públicas em poesia, ritmo e imagem, tornando compreensível, sensível e emocionante aquilo que marcou a vida de milhões de brasileiros.

O samba, enquanto manifestação cultural nascida da resistência negra e popular, sempre dialogou com a política, com a denúncia das desigualdades e com a celebração da esperança. Ao longo da história, as escolas de samba exaltaram líderes, movimentos sociais, heróis do povo e momentos decisivos da nação. Homenagear Lula, portanto, não foge à tradição do Carnaval — ao contrário, reafirma sua vocação de contar a história do Brasil a partir do olhar de quem sempre esteve à margem do poder.

É importante destacar que a arte carnavalesca provoca reflexão, emoção e debate. Escolher Lula como tema é assumir essa coragem artística e política, entendendo que a Avenida é também um espaço legítimo de memória, posicionamento e afirmação cultural. Defender um enredo em homenagem ao presidente Luiz Inácio Lula da Silva no Carnaval é, antes de tudo, defender a própria essência do samba enquanto expressão cultural, política e popular do Brasil.

Por fim, essa homenagem a Lula também reafirma o Carnaval como patrimônio vivo em defesa da democracia brasileira. Ao transformar uma trajetória política em narrativa carnavalesca, a Acadêmicos de Niterói fundamenta o direito do povo de contar sua própria história, de exaltar seus símbolos e de celebrar aqueles que representam sua luta. É o samba dizendo, em alto e bom som, que o Brasil do povo tem lugar de honra na Avenida.

Homenagear Lula é homenagear o Brasil que resiste e sonha. É transformar história em desfile, política em poesia e luta em celebração.

OS SETORES DO DESFILE

1º setor - “No choro de Luiz, à luz de Guaranhuns”

Lula nasce em meio ao **medo**, no momento de maior dificuldade enfrentado por sua família, mas a história o revelará como a **esperança** que veio de Guaranhuns. O município do interior pernambucano é uma faixa de transição, que mescla a paisagem do agreste com o sertão nordestino. Ou seja, combina uma natureza exuberante com a aridez da seca. O primeiro setor do desfile da Acadêmicos de Niterói utiliza o **realismo fantástico**, baseado nos contos da tradição oral da região,

narrados por Dona Lindu, para marcar o início da trajetória do nosso homenageado. Ou seja, mistura o real com o mítico, onírico.

2º setor - “Pro destino retirante te levei Luiz Inácio”

O início da década de 50 impõe um período de grave seca em Pernambuco. As consequências desse fenômeno, que parecia natural, levam a família Silva a migrar em direção a São Paulo, a maior metrópole brasileira. As fantasias e a alegoria desse setor revelam o **destino retirante** de Luiz Inácio.

3º setor - “Da luta sindical à liderança mundial”

O desfile é conduzido para São Paulo, onde Lula se torna torneiro mecânico. É nesta profissão que nosso personagem vai começar os traços de liderança por meio do **sindicato**. Luiz Inácio comanda as maiores greves do país, mesmo em plena Ditadura Militar. Ao mesmo tempo, adquire consciência política e funda um Partido voltado aos Trabalhadores. Por meio do PT, será eleito deputado constituinte e **presidente da República**.

4º setor - “Teu legado é espelho das minhas lições”

Na presidência da República, Lula é reconhecido pelas **políticas sociais** voltadas aos mais pobres. O quarto setor destaca essas ações e trava a luta de classes que permeou os anos dos mandatos protagonizados por ele.

5º setor - “Assim que se firma a soberania”

A Acadêmicos de Niterói encerra o desfile dialogando com o que o país vive hoje. Em seu terceiro mandato como presidente da República, Lula volta a encarnar pautas voltadas ao trabalhador, ao mesmo tempo em que enfrenta uma extrema direita raivosa. O fim da nossa apresentação é uma **ode à soberania nacional, através da figura de Lula**.

Carnavalesco: Tiago Martins
Texto e argumentação: Igor Ricardo

PESQUISA

Livros, teses, dissertações, artigos:

1. ANT, Clara. Quatro décadas com Lula: o poder de andar junto. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.
2. BETTO, Frei. Lula, um operário na presidência. São Paulo: Casa Amarela, 2002.
3. ANTUNES, Ricardo. Os antecedentes do lulismo. In: ANTUNES, Ricardo. Uma esquerda fora do lugar – o governo Lula e os descaminhos do PT. Campinas: Autores Associados, 2006.
4. BARROS, Celso Rocha de. PT, uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
5. CAPPELLI, Ricardo. O 8 de janeiro que o Brasil não viu. História Real, 2025.
6. CHIRIO, Maud. Querido Lula: Cartas a um Presidente na Prisão. São Paulo: Boitempo Editorial, 2022.
7. CUNHA, Euclides da. Os Sertões. São Paulo: Martin Claret, 2004.
8. FERNANDES, Maria Cristina. Brasil de Lula a Lula: 100 Textos Para Entender a Política no Século 21. São Paulo: Editora 70, 2025.
9. JORGE, Marina Soler. Lula no Documentário Brasileiro. Editora da Unicamp, 2011.
10. LULA. Luiz Inácio da Silva. A verdade vencerá: o povo sabe por que me condenam. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.
11. MAGALHÃES, Juliana Paula. Luiz Felipe Osório (org.). Livro Brasil sob Escombros: Desafios do Governo Lula para Reconstruir o País. São Paulo: Boitempo Editorial, 2023.
12. MANSO, Bruno Paes. A república das milícias: Dos esquadrões da morte à era Bolsonaro. São Paulo: Todavia, 2020.
13. MORAIS, Fernando. Lula: biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
14. PARANÁ, Denise. Lula – o filho do Brasil. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2009.
15. PINASSI, Maria Orlanda. O lulismo, os movimentos sociais no Brasil e o lugar social da política. São Paulo, 2010. Disponível em: <https://sl1nk.com/Suyql>.
16. RIBEIRO, Gustavo César de Macêdo. Lulismo em longo prazo. UFRN, 2013. Disponível em: <https://11nq.com/MCos7>.
17. SANTOS, Paulo de Tarso C. da. Lula Lá e outras histórias. São Paulo, Geração Editorial, 2026.
18. SINGER, André. Esquerda e direita no eleitorado brasileiro. São Paulo: EDUSP, 2002.
19. SINGER, André. Os sentidos do lulismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
20. TEIXEIRA, Duda. O livro vermelho do Lula: 171 frases (e muitas outras de graça!). São Paulo, Editora 70, 2026.

Sites consultados:

<https://garanhuns.pe.gov.br/sobre-garanhuns/>

<https://www.lendas-de-pernambuco.noradar.com/a-carroca-de-boi-de-garanhuns/>

<https://www.cultura.pe.gov.br/pagina/patrimonio-cultural/imaterial/patrimonios-vivos/banda-de-pifano-folclore-verde/>

<https://www.institutolula.org/o-instituto/vida-de-lula/>

<https://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/803531-conheca-a-historia-de-lula-o-filho-do-brasil-que-originou-filme-na-mira-do-oscar.shtml>

<https://www.scielo.br/j/nec/a/mVMCd9J76GBrwtWpCV8zCvM/?format=html&lang=pt>

<https://www.observatoriodaimprensa.com.br/diretorio-academico/o-diploma-do-talento-cultivado/>

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj1912201005.htm>

https://www1.folha.uol.com.br/colunas/thiago-amparo/2025/07/a-culpa-do-tarifaco-de-trump-ao-brasil-e-dos-bolsonaros.shtml?utm_source=sharenativo&utm_medium=social&utm_campaign=sharenativo

<https://www.facebook.com/saopaulodepre/videos/s%C3%A3o-paulo-em-1952h%C3%A1-mais-de-60-anos-j%C3%A1-t%C3%ADnhamos-enormes-problemas-no-transporte-/338319300410049/>

<https://memorialdaresistenciasp.org.br/atuacao-profissional/lider-sindical/>

<https://www.dmtemdebate.com.br/19-de-junho-de-1944-nasce-chico-buarque-compositor-de-construcao/>

<https://www.marchadasmargaridas.org.br/?pagina=asmargaridas>

<https://www.correiodamanha.com.br/colunistas/fernando-molica/2025/07/210686-trump-reabilita-caricaturas-musicais.html>

<https://www.gov.br/planalto/pt-br/acompanhe-o-planalto/discursos-e-pronunciamentos/2023/discurso-do-presidente-lula-no-parlatorio-do-palacio-do-planalto>

<https://www.brasildefato.com.br/colunista/pedro-patrus/2022/09/22/a-chegada-da-primavera-e-o-fim-do-inverno-obscurantista/>

<https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/noticia/2023/02/da-politica-para-a-folia-satiras-ganham-os-blocos-de-rua-no-carnaval-do-rio.ghml>

<https://vermelho.org.br/2024/04/27/lula-sanciona-lei-que-reconhece-blocos-de-carnaval-como-manifestacoes-culturais/>

<https://piaui.folha.uol.com.br/eleicoes-2022/os-novos-desafios-do-lulismo/>

<https://www.bbc.com/portuguese/articles/c4gzp1pgyv3o>

Filmes e documentários:

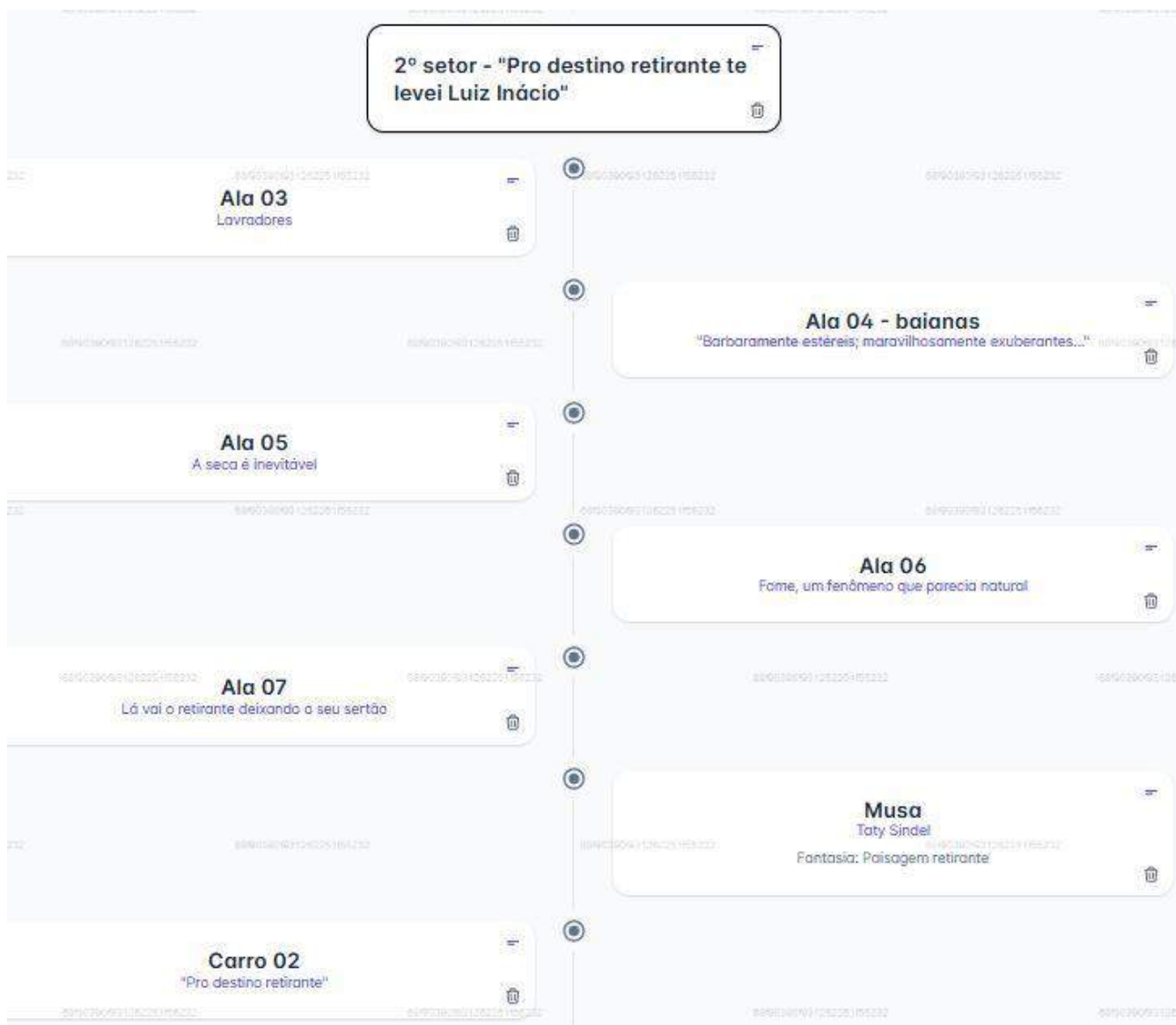
Entreatos. Direção: João Moreira Salles. 2004.

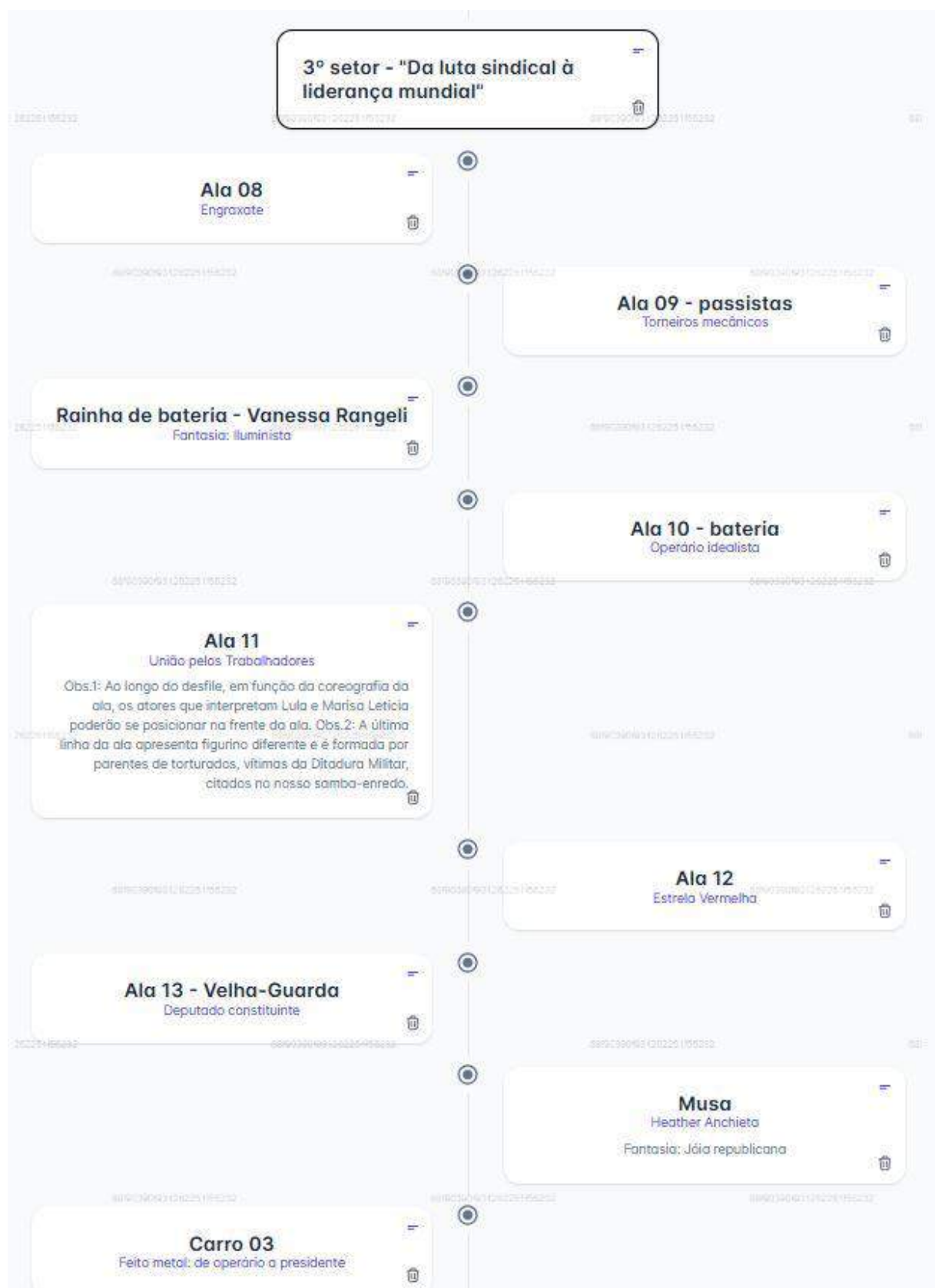
Lula, o filho do Brasil. Direção: Fábio Barreto, Marcelo Santiago. 2009.

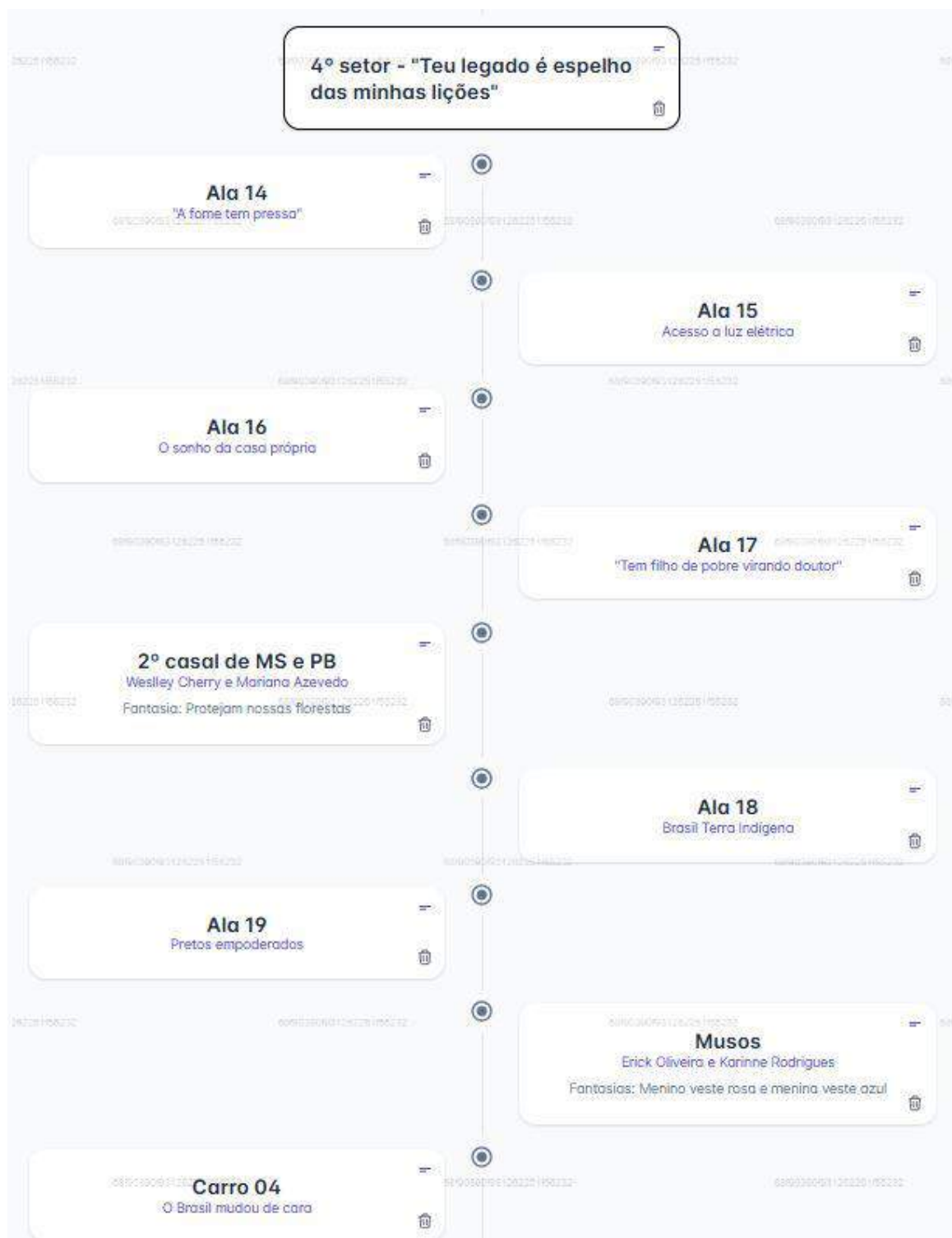
Lula. Direção: Oliver Stone. 2024

ROTEIRO DO DESFILE











Do alto do mulungu surge a esperança

1º Carro

Criação/Confecção: Tiago Martins



“Criado como num rebanho, Luiz Inácio e seus irmãos cresciam junto aos filhos de tio Sérgio e outros primos. Para as crianças, conseguir um pedacinho de carne era diversão (...) Acertavam beija-flores para assá-los enfileirados num espetinho. Luiz Inácio costumava ouvir que os beija-flores eram tantos que pareciam um “empesto”. Revoadas daqueles minúsculos seres caíam mortas enquanto as crianças gritavam, comemorando e já enchendo a boca de água. O mais divertido mesmo era caçar preá, um roedor parecido com rato. Divertido e perigoso. Precisavam fazer uma boa arataka para que aquela bolinha de pelos pudesse virar guisado. Mas o prato que agradava aos meninos também atraía as cobras. Preso na armadilha, o preá podia ser almoço de uma delas. Se os meninos pusessem a mão dentro da arataka sem olhar bem, em vez de ganhar um jantar, ganhariam um problema.

Por nunca ter sido apresentado à riqueza, Lula não sabia distinguir o rosto da pobreza. Quando estava brincando fora de casa, dividia com o gado a água do chão. E aproveitava para dar petelecos nos caramujos do fundo do barreiro. Talvez aqueles bichinhos que achava engraçados trouxessem esquistossomose. Mas naquele tempo, apenas brincar importava.

O sertão era seu parque de diversões, e seu brinquedo favorito, o pé de mulungu dos

arredores de sua casa. Do alto de seus galhos, Lula via a esperança”.

O texto acima retirado do primeiro capítulo do livro “A História de Lula: O Filho do Brasil”, de Denise Paraná, com grifo nosso, ajuda a contextualizar a primeira alegoria do desfile da Acadêmicos de Niterói. O carro se divide em três módulos que se complementam tanto em significado quanto em estética.

Ele apresenta a natureza do agreste pernambucano, uma região reconhecida por ser uma faixa de transição, onde se exibe ao mesmo tempo uma vegetação exuberante e a escassez característica do sertão nordestino. Esse aspecto



ambivalente perpassa a infância do homenageado. A diversão misturava-se com a necessidade de comer ao brincar com os bichos que apareciam no quintal. O calango que podia ser o único brinquedo era também a garantia de comida no fim do dia.

Por isso, dentro desse aspecto, o abre-alas impõe uma realização de dualidade em algumas esculturas dos animais. Eles são reproduzidos dentro de uma concepção real e fantástica com metade do corpo em perfeito estado, e a outra apenas em ossadas. Tal cenário também ajuda a reforçar o sentimento do medo ao sobrenatural visto nas primeiras alas.

Mas, sob o olhar da criança, tudo era diversão. E, no alto do pé de mulungu, árvore típica do Nordeste, Lula urge em acreditar em dias melhores, na esperança.

Destaque Central Alto (chassi 1) – Edmundo Bispo - Borboleta da noite

Destaque Central Alto (chassi 2) – Leandro Palma - Seca assombrosa

Semi-Destaques Lateral Baixo (chassi 2) – Vegetação caducifólia

Composições (chassi 1) - Revoada de beija-flores

Composições (chassi 2) - "Carcará, pega, mata e come"

Composições (chassi 3) - sertanejos

"Pro destino retirante"

2º Carro

Criação/Confecção: Tiago Martins



Lindu decidiu partir para o Sudeste. Ela era uma mulher de entregas. Entregou-se a seu marido, aos filhos, entregava-se à vida. Mas não se entregaria à morte. Preferia morrer lutando. Assim, sem olhar para trás, pegou as trouxas e partiu. Foi uma decisão que mudou o destino dela e de seus filhos e ficaria registrada na história. A estrada que os levou para São Paulo foi o primeiro caminho que o anônimo Luiz Inácio percorreu para tornar-se o Lula que o mundo conhece. Uma viagem sem garantias, ao Deus dará.

A segunda alegoria revela esse universo retirante, trazendo um caminhão pau de arara para a Avenida. No veículo, a representação da fé da mãe de Lula. Lindu levou consigo as imagens de santo de seus altares. Era devota de Santa Luzia e São José.

O carro também carrega algumas esculturas que remetem ao cangaço. Já reprimidos pelo Estado, na década de 50, essas figuras começaram a ter suas histórias associadas como símbolos de resistência social. Eram personagens em resposta à precariedade, à seca e à falta de apoio do governo, com os cangaceiros se tornando uma alternativa para muitos sertanejos.

Assim, a família Silva viu seu pedaço de terra sumir no horizonte maltratado pela seca. A travessia, que durou treze noites e treze dias, fez desaparecer o mundo que Lula conhecia. De agora em diante, tudo seria novo.

Destaque Central Médio – Sarah Luz - Sagrado Coração

Semi-Destaques Lateral Médio – Cultura retirante

Composições - Retirantes mambembes

Composições - Apegadas à fé

Convidados (frontal baixo) - Nordestinos retirantes

Bia Lula, neta do presidente Lula (central frontal baixo) - Dona Lindu em busca da terra prometida

Feito metal: de operário a presidente

3º Carro

Criação/Confecção: Tiago Martins



Após 22 anos de existência do PT e três derrotas consecutivas, o ex- torneiro mecânico Luiz Inácio Lula da Silva chega à Presidência da República, aos 57 anos. Lula foi o primeiro líder de um partido de esquerda eleito presidente e, no cargo, o primeiro operário, o primeiro civil sem diploma universitário e o primeiro natural de Pernambuco a exercê-lo como titular.

A terceira alegoria resgata esse protagonismo de Lula, referenciando o universo da metalurgia. Ele foi consubstanciado dentro das fábricas do ABC Paulista, ou seja, forjado igual a um metal. Teve resistência, persistência e foi moldado ao longo do tempo para chegar ao mais alto cargo da República brasileira. A vitória representou uma mudança do diálogo com setores antes refratários e combatidos pelo PT. Desde 1989, quando perdeu sua primeira eleição presidencial para Fernando Collor de Mello, o discurso, as propostas e, talvez, principalmente, a imagem do candidato e do partido foi se tornando menos radical e mais próxima de setores mais ao centro.

Dessa forma, o carro se constitui dentro de uma visão metafórica. As engrenagens, que voltam a aparecer enquanto signo, dão significado ao tempo. O seu girar é a significação dos anos percorridos por Lula até vencer a eleição presidencial. Imagens fornecidas pelo Instituto Lula (que cuida do acervo do homenageado) dispostas dentro das engrenagens laterais do carro também fornecem essa disposição de tempo percorrido. No vídeo, momentos vividos por Lula nos anos após o mandato como deputado federal até colocar a faixa presidencial (1989 - 2002).

De operário, Lula foi moldado ao longo do tempo para se tornar o primeiro presidentedo Brasil a sair de uma camada social mais baixa.

Destaque Central Médio – William Simões - Brasão da República

Destaque Central Baixo - Paulo Robert - Operário do tempo

Destaque Central Frontal - Lurian Cordeiro Lula da Silva, filha do homenageado

Semi-destaques laterais Médio – Metalizados

Composições - Engrenagens do tempo

Composições - Proletários, uni-vos

O Brasil mudou de cara

4º Carro

Criação/Confecção: Tiago Martins



O governo Lula inaugurou uma era de transformações sociais e econômicas. O Brasil saiu do Mapa da Fome e viveu um ciclo de crescimento com inclusão. Em 2010, ele deixou o Planalto com 80% de aprovação. O país que o consagrou também o viu cair. Em 2018, Lula foi condenado e preso.

Durante esse período, o país viveu uma série de retrocessos em diversas políticas públicas. O Brasil chegou a retornar a um cenário no qual a insegurança alimentar era grave. Dentro dessa fase, o “apetite” da elite permaneceu inalterado, enquanto foi flagrante e notório que os mais pobres só tinham ossos para comer. A era também foi da desinformação e do negacionismo. Mesmo em uma pandemia, com mais de 700 mil vidas perdidas, a compra da vacina contra o vírus foi ridicularizada. Teve quem dissesse que, ao tomar a vacina, a pessoa poderia virar jacaré.

Lula Livre. A volta de Lula à liberdade foi então o retorno de uma ideia — a de que o país podia novamente se reconciliar com a democracia e os ganhos sociais. Em 2022, ele venceu as eleições mais polarizadas desde a redemocratização, derrotando o extremismo e assumindo o cargo que transformou a sua biografia em sinônimo de resistência. Resistiu também a uma tentativa de golpe de estado, que levou seus mentores para a prisão.

"Sem mitos falsos/sem anistia"

A quarta alegoria dramatiza e satiriza essa fase da política brasileira, através da estratificação social vigente no país. Enquanto “os de cima” nunca perdem a pose, os que vivem “às margens” dependem de um governo que os assistam socialmente. A parte dianteira do carro traz um chafariz cênico para marcar as transformações que vão ocorrer no carro, fazendo uma associação com as ruas.



Destaque Central Alto - Murilo Henrique - Castiçal do banquete

Composições - Ribeirinhos

Composições - Mendigos

Composições - Classe média

Composições - Ricos

'Vale uma nação, vale um grande enredo'

5º Carro

Criação/Confecção: Tiago Martins



O último carro do desfile da Niterói exalta a figura de Lula, nosso homenageado e o mais importante político da história recente brasileira. Por toda sua trajetória, Lula é exemplo de persistência, resiliência e resistência. É espelho para milhões de brasileiros, principalmente, os mais humildes. Um líder político que emergiu da pobreza para a presidência, liderando o Brasil durante períodos de crescimento econômico, redução da desigualdade e aumento do protagonismo global.

A alegoria traz símbolos da arquitetura moderna de Brasília, a capital federal. O distrito “centro do Brasil Original” foi construído para simbolizar a integração do país. E, diante do atual cenário de polarização extremista, reforça sua importância como pilar de sustentação da democracia.

Aclamamos, portanto, as cores e as diversas bandeiras nacionais como símbolos da nossa nação. Celebramos a vida de Lula na defesa da nossa soberania.

“O Brasil tem um único dono: o povo brasileiro. Por isso, defendemos nossas

riquezas, nossas instituições. Defendemos nossa democracia e resistiremos a qualquer

um que tente golpeá-la. É inadmissível o papel de alguns políticos brasileiros que

estimulam os ataques ao Brasil. Foram eleitos para trabalhar pelo povo brasileiro,

mas defendem apenas seus interesses pessoais. São traidores da pátria. A História não

os perdoará” -
Lula.

Composições: Janja da Silva, primeira-dama do Brasil, e outros convidados do presidente Lula



Semi-Destaques Laterais Baixo - Viva o Brasil!

Composições - Símbolos da nação

As composições são formadas por integrantes do coletivo Parada 7, liderado por César Oiticica Filho, sobrinho de Hélio Oiticica. O evento anual ocorre sempre no dia 7 de setembro e reúne arte, cultura e política, buscando fazer um paralelo com o desfile militar do dia da Independência. Eles desfilam bandeiras utópicas para ressaltar o significado da soberania nacional.

Dona Lindu e os filhos

Personagem de Chão

Responsável pela ala:**Criação/Confecção:** Tiago Martins

A atriz que vem à frente da primeira ala do desfile representa Dona Lindu, mãe de Lula, nosso homenageado. Ela desfila junto com crianças.

Luiz Inácio nasceu no dia 27 de outubro de 1945, no momento de pobreza mais profundo que sua mãe conheceu. Para proteger seu filho das mazelas da miséria, ela utilizou contos tradicionais do Nordeste para atenuar os graves problemas sociais enfrentados nessa época.

“Minha mãe contava várias histórias. A gente achava que uma criança tinha desaparecido porque a cobra levou. Mas, na verdade, ela tinha morrido era de fome” - Lula.

É com a força de Dona Lindu, mãe nordestina, que abrimos alas para o nosso desfile.



Muçurana, a lenda da serpente da noite

Ala 01 – Ala da Comunidade

Responsável pela ala: Direção de Harmonia

Criação/Confecção: Tiago Martins



A vida no agreste pernambucano era dura, mas não botava medo. Medo, mesmo, dona Lindu e seus filhos tinham das coisas do outro mundo. Em um lugar onde poucas palavras eram ditas e menos coisas ainda explicadas, Lula nasceu e cresceu numa cultura que não duvidava do sobrenatural. A primeira ala do desfile carnavalesco uma das lendas que mais aterrorizava as crianças da região: a serpente da noite, conhecida como muçurana.

No conto, uma cobra entra na casa de uma mulher enquanto amamenta a criança logo nos primeiros dias de vida. Essa cobra só entra de noite. Enquanto a mãe dorme, o animal peçonhento vai à procura do seu seio a fim de tomar o leite. A mãe, adormecida, pensa que é a criança que está mamando. Com o passar do tempo, o bebê vai ficando mais magro, fraco, podendo até morrer, e os pais desconhecem a razão.

Essa é uma das histórias fantasiosas criada e contada a Lula com o objetivo de amedrontar e que ajudava a amenizar, na memória infantil, os inúmeros relatos de mortes de crianças por fome da época. Eram muitas mães perdendo filhos, filhos perdendo mães, filhos e mães perdendo-se juntos. A mortalidade infantil levava embora um terço das crianças que nasciam no interior de Pernambuco na década de 40.

Os componentes, portanto, vestem-se como a serpente da noite.

'Assombrados'

Ala 02 – Ala da Comunidade

Responsável pela ala: Direção de Harmonia

Criação/Confecção: Tiago Martins



Os componentes usam figurinos variados para mostrar outras crenças populares e superstições da infância de Lula. Parentes se reuniam para falar sobre histórias de **Alma Penada**, de **Bicho-Papão**; sobre um mundo povoado por **Lobisomens**. Mas quem apavorava mais era o **Papa-figo (o velho do saco)**, um velho horroroso que adorava raptar criancinhas malcomportadas; e a **Cabra Cabriola**, descrita como um monstro parecido com uma cabra, mas com características assustadoras.

Todos esses contos de assombrações também eram utilizados para manter as crianças comportadas e impor disciplina. Ou seja, ensinar conceitos morais como ser obediente aos pais e não fazer coisas escondidas, utilizando o medo como forma de convencimento. Essas lendas eram guardadas e mantidas na memória das regiões rurais de Pernambuco.

Coruja, os olhos da noite

Musa - Marcelly Frazao

Responsável pela ala:

Criação/Confecção: Tiago Martins



A primeira musa do desfile representa uma coruja, um animal envolto em mistério e encantamento. Segundo o folclore popular nordestino, seu canto agudo e longo seria um presságio ruim. Apesar da fama, é um animal respeitado e admirado pela visão aguçada, principalmente, noturna.

Lavradores

Ala 03 – Ala da Comunidade (coreografada)

Responsável pela ala: Direção Artística

Criação/Confecção: Tiago Martins



Foi em uma tarde de 1950, quando tinha 5 anos, que Lula conheceu o pai pela primeira vez. Lindu e Aristides tiravam da terra tudo o que fosse necessário para sobreviver. Viviam da agricultura de subsistência. Foi na região de Caetés, município de Garanhuns, lugar onde se misturam terras do sertão e do agreste de Pernambuco, que o casal teve os sete primeiros filhos.

Ele era lavrador e um exímio caçador. Dona Lindu, por sua vez, aprendeu desde criança as tarefas consideradas femininas: os cuidados com a casa, a comida, a roça. Esperava-se apenas que ela casasse, parisse muitos filhos e morresse como boa dona de casa. Por isso, Lindu não aprendeu mais do que aquilo de que precisaria na roça.

O grupo de foliões que abre o segundo setor do desfile faz referência à lida dos pais de Lula. No figurino masculino, alusão ao trabalho de Aristides de lavrar a terra e à caça de animais. Na fantasia feminina, destaque para a tarefa de produzir milho, batata-doce e outros.

“Barbaramente estéreis; maravilhosamente exuberantes...”

Ala 04 – Ala das Baianas

Responsável pela ala: Alberto (in memorian) e Dirce

Criação/Confecção: Tiago Martins



“Barbaramente estéreis; maravilhosamente exuberantes...”. É assim que o autor Euclides da Cunha, de “Os sertões”, classifica, em contradição dialética, as terras do Nordeste. De um lado, um calor capaz de tornar a terra infértil; do outro, uma natureza que é capaz de resistir ao tempo árido.

O drama mais terrível dessa região brasileira é a ocorrência da falta de chuva por um longo período. Entre 1950 e 1952, um sol inclemente castigou Pernambuco. Era como se as nuvens se esquecessem de ser chuva. Nada desaguava. Tudo era só calor. A natureza parecia não querer cumprir o seu papel. A vegetação nem chegava a se tornar fruto, alimento. Os cactos eram os únicos que cresciam, floresciam. Para os pernambucanos, a vida parecia impossível. O que já era difícil tornou-se ainda mais penoso.

A fantasia da tradicional ala das baianas da Acadêmicos de Niterói faz alusão à dicotomia euclidiana, evidenciando o início dos argumentos que vão levar a mudança da família Silva para o Sudeste. Nossas tias irradiam o calor do próprio sol. Na saia, exibem a única natureza que resistia/ florescia.

A seca é inevitável

Ala 05 – Ala da Comunidade

Responsável pela ala: Direção de Harmonia

Criação/Confecção: Tiago Martins



A seca é caracterizada quando se verifica que as chuvas não caem no período habitual, no chamado “semestre de verão”. Assim, ocorre o prolongamento da estiagem no princípio do ano, seguida de estiagem habitual no restante do período, tendo como resultado final um ano inteiro sem chuvas, podendo se repetir, sem interrupção, por dois ou mais anos. É a seca (inevitável).

O nordestino costuma dizer que a seca é a prova mais cruel da sua vida. Porque, quando ela sobrevém, é preciso abandonar suas terras ou sobre elas morrer, sedento e faminto. Todo o seu ciclo vital depende disso.

O figurino dos componentes reúne alguns símbolos que remetem a esse duro cenário de seca enfrentado pela família Silva, principalmente, no ano de 1952. A ossada e a carcaça da cabeça de um gado junto com a cabaça de água compõem esse referencial na roupa do brincante.

Fome, um fenômeno que parecia natural

Ala 06 – Ala da Comunidade

Responsável pela ala: Direção de Harmonia

Criação/Confecção: Tiago Martins



Chega ao auge uma das mais graves secas do Nordeste. Ela deixa grande parte da população sertaneja na miséria. Num contexto de forte concentração fundiária, as famílias mais pobres, como a de dona Lindu, que produzia sua própria cultura alimentar dentro da pequena propriedade, eram as mais atingidas. Não conseguiam estocar alimentos no período de chuvas para sobreviver durante a seca. Neste caso, a fome parecia um fenômeno natural e inevitável, contra o qual nada podia ser feito.

A ala relembra um dos momentos mais difíceis da infância do nosso homenageado, quando ele e os irmãos iam dormir e acordavam sem ter o que comer. Lindu não queria para ela e seus filhos isso. A possibilidade de deixar o sertão e migrar para a grande cidade se tornava real.

A fantasia é composta por um animal “ressecado” para reforçar a ideia de que até os bichos sofriam com a falta de comida. Ou seja, a fome era um fenômeno que parecia natural.

“Eu lembro que eu dizia que a seca no Nordeste é um problema da natureza. Mas a fome causada pela seca é um problema de falta de vergonha das pessoas que governam o país, porque a gente pode fazer as coisas sem ficar culpando a natureza” - Lula.

Lá vai o retirante deixando o seu sertão

Ala 07 – Ala da Comunidade (coreografada)

Responsável pela ala: Direção Artística

Criação/Confecção: Tiago Martins



Em meio a tanta dificuldade, no final de 1952, Dona Lindu resolveu fazer o caminho de tantos conterrâneos: migrar para São Paulo com a esperança de construir uma vida melhor e de se juntar ao marido Aristides, que já tinha voltado para a metrópole. Ao saber da notícia, Dorico, irmão de Lindu, decidiu tomar o mesmo rumo. A pobreza era de todos.

O grupo de componentes usa figurino para representar os retirantes nordestinos que, como Lindu e o irmão, migraram para o Sudeste. Segundo o censo demográfico de 1950, foram mais de 380 mil.

O traje da ala foi carnavalizado e traz referências subjetivas da cultura local, com uso de remendos e sobreposição de tecidos, além de ter um comprimento alongado pelo corpo. Os migrantes tinham o costume de colocar roupas com cobertura corporal ampla para se proteger das



queimaduras do sol. Embora absorvessem mais calor, sua densidade oferecia uma barreira física eficaz contra os raios solares. Os chapéus, geralmente adornados, também tinham a função de proteger o rosto e a nuca do sol forte.

O adereço de mão faz uma associação à bagagem mínima, com suas trouxinhas, que os retirantes levavam consigo, geralmente amarrada em um pedaço de galho seco. Esse objeto representa a fé, a esperança e a resiliência dessas famílias em busca de melhores condições de vida.

Paisagem retirante

Musa - Taty Sindel

Responsável pela ala:

Criação/Confecção: Tiago Martins



Taty Sindel traz a paisagem árida deixada para trás pela família Silva, após partir para o Sudeste. A vida castigada pela natureza já não fazia mais sentido. Era preciso mudar.

Engraxate

Ala 08 – Ala da Comunidade

Responsável pela ala: Direção de Harmonia

Criação/Confecção: Tiago Martins



Depois de três anos de uma vida ainda miserável na Baixada Santista, em 1955, quando Lula fez dez anos, dona Lindu arrastou a filharada para a capital em busca de um destino melhor para a família. Foram morar em um dos distritos mais antigos de São Paulo, o Ipiranga. Já pré-adolescente, nosso homenageado conseguiu se matricular em uma escola pública.

A rotina de estudo, entretanto, era compartilhada com a do trabalho. Frequentava a escola durante a manhã e trabalhava a metade da tarde como engraxate. Lula percorria o bairro engraxando sapatos em uma caixa feita por ele mesmo. A fantasia que abre o terceiro setor recorda essa fase da vida de Lula. O figurino foi carnavalizado e traz uma boina, item que fazia a cabeça da garotada da época.

Torneiros mecânicos

Ala 09 – Ala de Passistas

Responsável pela ala: Kellyn Rosa

Criação/Confecção: Tiago Martins




Em 1960, antes de completar 15 anos, Lula soube que uma metalúrgica, perto de onde morava, estava à procura de um aprendiz de torneiro mecânico. Ele não tinha ideia do que era e do que fazia, mas o emprego vinha acompanhado de uma promessa sedutora: um curso de aperfeiçoamento no Senai. Lula se inscreveu e conseguiu a vaga. Dias depois, já exibia com orgulho o macacão de operário.


Descobriu que o torneiro mecânico é responsável por perfurar peças de metal, controlar a operação e garantir a precisão e qualidade das peças produzidas, que podem ser desde parafusos e porcas até componentes mais complexos como engrenagens.

Os passistas da Niterói representam a sedução e o encantamento de Lula pelo universo da metalurgia. Ele foi o primeiro filho de dona Lindu a receber um salário mínimo, fixo e mensal. Ninguém via a carteira de trabalho assinada, mas era o macacão o símbolo de que tinha um emprego, uma chance de futuro.



O tom metalizado do traje da ala pontua a entrada do homenageado no universo da metalurgia.

<p>Iluminista</p> <p>Rainha de Bateria: Vanessa Rangeli</p>	
<p>Responsável pela ala:</p>	
<p>Criação/Confecção: Tiago Martins</p>	
	<p>Vanessa Rangeli veste figurino inspirado na explosão de luzes. A rainha de bateria da Cadência de Niterói traz as ideias que vão iluminar o coração e os discursos do homenageado ao se tornar sindicalizado. Ela é a representação subjetiva para o conhecimento.</p>

<p>Operário idealista</p> <p>Ala 10 – Bateria</p>	
<p>Responsável pela ala: Branco Ribeiro</p>	
<p>Criação/Confecção: Tiago Martins</p>	
	<p>No fim dos três anos de curso de aprendiz no Senai, Lula conquistou o seu único diploma: agora era torneiro mecânico de verdade. Para quem trabalhava desde os oito anos, ascender à condição de torneiro mecânico era um sonho.</p> <p><i>“Nós não éramos simples torneiros mecânicos. Éramos artistas que transformávamos o metal em peças de arte”,</i> diria Lula muitos anos depois, já presidente da República.</p> <p>Os ritmistas comandados por mestre Branco Ribeiro marcam o amadurecimento e o tempo em que Luiz Inácio permaneceu dentro das fábricas. Só na Villares, uma gigante de São Caetano do Sul, no ABC Paulista, que foi seu último emprego como torneiro mecânico, Lula passaria 18 anos. Foi nesse período que, por influência do irmão mais velho, Frei Chico, o homenageado adquiriu consciência de classe e entrou para o sindicato.</p> <p>A engrenagem presente na cabeça dos ritmistas representa, de forma simbólica, todo o conhecimento, da técnica ao esclarecimento em prol do coletivo, que fará de Lula o maior líder sindical da época. Nosso “companheiro” homenageado se torna um idealista da causa operária.</p>

União pelos Trabalhadores

Ala 11 – Ala da Comunidade (coreografada)

Responsável pela ala: Direção Artística

Criação/Confecção: Tiago Martins



Apesar da relutância inicial, Lula acabou tomando gosto pelo movimento do sindicato. Ano após ano, o número de trabalhadores sindicalizado subia juntamente com o poder de pressão sobre os patrões e o governo. Entretanto, o movimento operário era alvo do governo militar.

Semanas antes da eleição da chapa de Lula em São Bernardo, Costa e Silva baixara um Ato Institucional determinando que os “crimes contra a segurança nacional” seriam julgados pela Justiça Militar. Entre os crimes contra a segurança nacional estavam as greves. O objeto das preocupações desses motins era o da maioria da população do ABC: melhores salários.

Mais que um abrigo, o sindicato foi adquirindo os contornos de um lar, uma espécie de sentinela protetora dos direitos da peçoada. A vida sindicalista foi um elemento ainda mais importante para Lula enfrentar a tragédia da viuvez e da perda do primeiro filho tão precocemente (em 1971). Foi lá também que conheceu Marisa Letícia, com quem casou e viveu até a morte dela (2017).

Os últimos anos da década de 70 foram tão intensos que Lula só tinha tempo para comandar uma greve atrás da outra, que chegava a colocar nas ruas mais de 100 mil trabalhadores. No começo dos 80, além da repressão policial, com golpes de cassetes, os militares provocaram a intervenção no sindicato e a prisão de Lula e outros dirigentes, com base na Lei de Segurança Nacional. Sua primeira prisão política durou 31 dias.

Foi durante a prisão, que Luiz Inácio recebeu a notícia da morte da mãe, dona Lindu. Lula perde a pessoa que fora e continuaria sendo, para sempre, sua referência de vida.

O grupo performático traz a atmosfera dessa agitação social liderada por Lula em plena Ditadura Militar. Eles são corpos em protesto, reprimidos pelo regime dos militares. Alguns componentes também carregam placas, objeto que era largamente utilizado como forma de protestar, com dizeres originais das greves daquela época.

O ator que interpreta nosso homenageado traz uma rosa na mão para simbolizar a partida de dona Lindu. Também em destaque, uma atriz interpreta a ex-primeira dama Marisa Letícia.

**Ao longo do desfile, em função da coreografia da ala, os atores que interpretam Lula e Marisa Letícia poderão se posicionar na frente da ala.*

*** A última linha da ala apresenta figurino diferente e é formada por parentes de torturados, vítimas da Ditadura Militar, citados no nosso samba-enredo. Eles "ainda estão aqui" para homenagear seus familiares e para que não esqueçamos dos horrores desse período da história brasileira.*

Estrela Vermelha

Ala 12 – Ala da Comunidade

Responsável pela ala: Direção de Harmonia

Criação/Confecção: Tiago Martins



A liderança sindical de Lula transforma o discurso dele de “detesto política e quem gosta de política” no desejo de fundar um Partido dos Trabalhadores. Após a realização das grandes greves organizadas pelo movimento sindical na região do ABC paulista em 1979 e 1980, os sindicalistas liderados por Luiz Inácio Lula da Silva entenderam a necessidade de se criar um partido político, dentro do processo de redemocratização do país.

A ideia era revolucionária, inédita, algo que nunca tinha existido no Brasil: operários construindo seu próprio partido. A força desse simbolismo fez com que o PT reunisse na sua fundação diversos setores sociais.

“ (...) O PT nasce numa conjuntura em que a democracia aparece como uma das grandes questões da sociedade brasileira. Para o PT, a luta democrática concreta de hoje é a de garantir o direito à livre organização dos trabalhadores em todos os níveis. Portanto, a democracia que os trabalhadores propõem tem valor permanente, é aquela que não admite a exploração econômica e a marginalização de muitos milhões de brasileiros que constroem a riqueza do país com o seu trabalho (...)” - trecho do manifesto de fundação do partido.

O PT é oficialmente reconhecido como partido político pelo Tribunal Superior Eleitoral (TSE) no dia 11 de fevereiro de 1982. A ala faz referência ao PT na utilização de seu símbolo, a estrela vermelha de cinco pontas. A cor é predominantemente vermelha com detalhes em branco. O vermelho representa a luta e o branco, a paz. Já a estrela era o símbolo da juventude comunista.

Deputado constituinte

Ala 13 – Velha-Guarda

Responsável pela ala: Adriana Rodrigues

Criação/Confecção: Tiago Martins



Em 1982, o PT já estava presente em quase todo o território nacional. Lula liderou a organização do partido e disputou naquele ano o Governo de São Paulo, mas perdeu. Após atuar em grandes campanhas nacionais como a "Diretas Já" (1983-84) e ficar ainda mais conhecido, a Velha Guarda da Acadêmicos de Niterói representa a primeira vitória eleitoral de Lula: deputado constituinte, em 1986.

Lula da Silva se candidatou por São Paulo e foi o mais votado do país. Eleito com quase 652 mil votos, tornou-se o líder da bancada petista e ajudou na elaboração da nova Constituição.

A Velha-Guarda destaca as cores nacionais, o azul, verde e o amarelo, evocando o sentimento de patriotismo e união em torno dos princípios democráticos e dos direitos e garantias fundamentais estabelecidos na Constituição Federal, promulgada em 1988.

Jóia Republicana

Musa - Heather Anchieta

Responsável pela ala:

Criação/Confecção: Tiago Martins



A faixa presidencial é uma tradição que remonta há mais de 100 anos na história do Brasil. O objeto foi instituído como um ato simbólico em 1910, pelo então presidente Hermes da Fonseca, e representa a transferência de poder a um novo mandatário. A faixa original é considerada como uma jóia por possuir as cores nacionais, fios bordados a ouro e diamante. Heather Anchieta representa essa jóia republicana, evidenciando a transição do cargo para Lula.

"A fome tem pressa"

Ala 14 – Ala da Comunidade

Responsável pela ala: Direção de Harmonia

Criação/Confecção: Tiago Martins



A frase atribuída ao sociólogo e ativista dos direitos humanos Betinho dá nome a ala que abre o quarto setor do desfile. A indumentária dos componentes conjuga o símbolo do real com um prato de comida vazio. Ou seja, para combater a fome com celeridade era preciso distribuir renda. Foi isso que Lula fez logo nos primeiros meses do governo presidencial.

Em 2003, o país enfrentava um dos momentos mais desafiadores da sua história social. Na época, pesquisas apontavam que cerca de 50 milhões de brasileiros viviam em situação de pobreza e tinham dificuldade para garantir alimentação diária, ou seja, passavam fome. Foi, nesse contexto, que o presidente Lula lançou o programa Fome Zero, um conjunto de ações destinadas a assegurar o direito básico à alimentação.

O Bolsa Família nasceu desse marco. Uniu e ampliou políticas pré-existentes, como o Cartão Alimentação, fortalecendo uma rede nacional de proteção social. A inovação estava em centralizar os benefícios em um só programa, articulando transferência de renda com algumas condicionantes, como garantir frequência escolar de crianças, além de manter o acompanhamento da saúde das crianças e gestantes. Em 2014, o Brasil saiu do Mapa da Fome da ONU e o Bolsa Família passou a ser estudado e replicado em diferentes partes do mundo.

Acesso a luz elétrica

Ala 15 – Ala da Comunidade

Responsável pela ala: Direção de Harmonia

Criação/Confecção: Tiago Martins



Ainda no primeiro ano de governo, Lula lançou outro programa de grande relevância social: o Luz Para Todos. O programa foi concebido como instrumento de desenvolvimento e inclusão social, pois, de acordo com o censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), no ano 2000, existiam dois milhões de domicílios não atendidos pela prestação dos serviços de energia elétrica. A fantasia, portanto, faz uma carnavalização dessa medida, tendo como referência de imagem um trabalhador e as redes de distribuição de energia.

O sonho da casa própria

Ala 16 – Ala da Comunidade

Responsável pela ala: Direção de Harmonia

Criação/Confecção: Tiago Martins



Entre um dos programas de maior relevância criado por Lula está o Minha Casa, Minha Vida. A iniciativa oferece subsídios e taxas de juros reduzidas para tornar mais acessível a aquisição de moradias populares, tanto em áreas urbanas quanto rurais, com o objetivo de combater o déficit habitacional. Desde a sua criação, o programa já entregou mais de 6 milhões de habitações. A Niterói materializa o sonho da casa própria no figurino destacado para esta ala.

"Tem filho de pobre virando doutor"

Ala 17 – Ala da Comunidade

Responsável pela ala: Direção de Harmonia

Criação/Confecção: Tiago Martins



O verso do samba-enredo da Niterói dá nome ao título dessa fantasia, que traz elementos utilizados por jovens moradores da periferia misturados a de um estudante durante a colação de grau. Essa simbologia é para representar o Programa Universidade para Todos (Prouni), criado por Lula para democratizar o acesso ao ensino superior no Brasil. Em 20 anos, o Prouni já beneficiou mais de 3,6 milhões de estudantes com bolsas de estudo integrais e parciais em instituições privadas de educação superior. Hoje, já são duas gerações impactadas pelo programa – jovens que ingressaram na universidade, concluíram seus cursos e, muitos deles, tornaram-se os primeiros da família a alcançar esse feito.

A ala é composta, em sua maioria, por ex-alunos formados pelo programa do Governo Federal.

Brasil Terra Indígena

Ala 18 – Ala da Comunidade

Responsável pela ala: Direção de Harmonia

Criação/Confecção: Tiago Martins



A demarcação de terras indígenas é um tema constante nos programas de governo do Lula. Durante os oito primeiros anos como presidente (2003 a 2010), Lula concluiu os processos de criação de 87 terras indígenas em todo o Brasil. Ele considera os povos originários como os mais eficazes na manutenção de estoques de carbono, ou seja, ajudam contra o aquecimento do planeta.

“A gente vai ter que trabalhar muito para que possamos fazer a demarcação do maior número possível de terras indígenas. Não só porque é um direito, mas porque, se a gente quer chegar em 2030 com desmatamento zero na Amazônia, a gente vai precisar de vocês” - Lula.

Dentro desse contexto, os brincantes vestem fantasia com destaque para o vermelho (urucum) e o preto (jenipapo), que são as cores fundamentais na cultura indígena brasileira. São usadas em pinturas corporais e arte com pigmentos naturais, simbolizando guerra, força, rituais, proteção e identidade, além de expressar conexão com a natureza e ancestrais. Os povos indígenas observam a natureza e a representam por meio das formas geométricas.

Pretos empoderados

Ala 19 – Ala da Comunidade

Responsável pela ala: Direção de Harmonia

Criação/Confecção: Tiago Martins



A ala é uma reverência às políticas públicas do governo Lula para empoderar a população preta, uma forma de reparação ao período escravocrata brasileiro. Muitas foram as ações implementadas na luta contra o racismo. Foi Lula, por exemplo, quem instituiu o dia 20 de novembro como ‘Dia Nacional da Consciência Negra’. Lula também sancionou o Estatuto da Igualdade Racial, que versa sobre o direito de propriedade da terra aos remanescentes

quilombolas; incentivo às políticas de inclusão da população negra em variados mercados de trabalho, entre outros.

A fantasia usa o ícone do pente garfo, mais do que um acessório, é símbolo de história e memória, para simbolizar esses ganhos sociais. O objeto está presente desde os tempos antigos, nas lutas do século passado, e hoje segue adornando os cabelos crespos com beleza e orgulho. Um pente que levanta mais que o volume: levanta autoestima, identidade, consciência e resistência.

Menino veste rosa e menina veste azul

Musos Erick Oliveira e Karinne Rodrigues

Responsável pela ala:

Criação/Confecção: Tiago Martins



Erick Oliveira e Karinne Rodrigues representam as conquistas do Governo Lula na formulação de políticas sociais contra a discriminação sexual, como campanhas educativas e lançamento de planos nacionais de cidadania para a população LGBTQIAPN+. Nas cores da bandeira do arco-íris, símbolo desse grupo, eles destacam a primeira vez que um governo pensou ações de direitos humanos para esse grupo. Erick veste rosa e Karinne, rainha da nossa escola, usa azul.

Taxação BBB (bilionários, bancos e bets)

Ala 20 – Ala da Comunidade

Responsável pela ala: Direção de Harmonia

Criação/Confecção: Tiago Martins



Desde o início deste terceiro mandato presidencial, Lula vem defendendo a taxação dos super-ricos. Em tom jocoso, a ala faz uma crítica aos ricos que devem pagar mais impostos. Para combater a chamada injustiça tributária, o presidente propôs novas leis e regras.

“Estamos falando de 0,1% da população. De gente que ganha 10, 20, 100 vezes mais do que 99% do povo brasileiro, e que vai contribuir com 10% de imposto sobre a renda, para dar um alívio às famílias que trabalham, lutam e movem este país. 140 mil super-ricos pagando um pouco mais para que muitos milhões de brasileiros e brasileiras deixem de pagar” - Lula.

Além do dinheiro, a fantasia brinca com a "fartura" do cofre de um banco (banqueiros) e traz, na cabeça, os “cartolas”, como são chamados os dirigentes das *bets* - empresas de apostas, que envolve, principalmente, partidas e jogos. Lula defende o aumento de alíquota de imposto específico das *bets*.

É riqueza demais concentrada nas mãos de uma pequena parcela de super-ricos.

Pelo fim da escala 6x1

Ala 21 – Ala da Comunidade

Responsável pela ala: Direção de Harmonia

Criação/Confecção: Tiago Martins



A luta histórica por melhores condições de vida para a classe trabalhadora segue em debate na trajetória recente do Governo Lula. A nova pauta brasileira é a discussão pelo fim da escala de trabalho 6x1 e a redução da jornada semanal de trabalho. Ou seja, acabar com a diretriz que prevê seis dias de trabalho e apenas um dia de descanso.

Para ilustrar essa demanda, o figurino do grupo se sobrepõe com a figura de relógios. O objeto de medir e registrar o tempo que o trabalhador dedica efetivamente ao trabalho. Além disso, a indumentária faz uma crítica aos patrões que controlam o tempo dos funcionários como se fossem brinquedos ou robôs.

Neoconservadores em conserva

Ala 22 – Ala da Comunidade

Responsável pela ala: Direção de Harmonia

Criação/Confecção: Tiago Martins



O humor segue em voga para caracterizar os chamados “neoconservadores”. Um grupo que atua fortemente em oposição a Lula, votando contra a maioria das pautas defendidas por ele, como privatizações e o fim da escala de trabalho 6x1. O movimento em ascensão no Brasil passou a se associar, dentro do campo político, aos seguidores da extrema direita.

A fantasia traz uma lata de conserva, com uma defesa da dita família tradicional, formada exclusivamente por um homem, uma mulher e os filhos. Na cabeça dos componentes, há uma variação de elementos para enumerar os grupos que levantam a bandeira do neoconservadorismo. São eles: os representantes do agronegócio (na figura de um fazendeiro), uma mulher de classe alta (perua), os defensores da Ditadura Militar e os grupos religiosos evangélicos. No Congresso Nacional, formam um bloco conservador que defende pautas como flexibilização do porte de armas, exaltação às Forças Armadas, interesses do agronegócio e dos valores tradicionais da família.

Patriotas da América

Ala 23 – Ala da Comunidade

Responsável pela ala: Direção de Harmonia

Criação/Confecção: Tiago Martins



No meio deste terceiro mandato presidencial, a soberania nacional foi colocada no centro do debate político por causa da atuação de um ex-deputado federal junto ao governo americano de Donald Trump. Houve pedido de sanções econômicas e políticas contra o país e autoridades, levantando uma crescente exaltação aos valores democráticos do Brasil.

A atitude intervencionista gerou críticas contundentes e elevou a posição de Lula como defensor dos interesses nacionais. Em função disso, os componentes, de forma irônica, usam uma fantasia inspirada em uma charge feita pelo ilustrador Nando Motta para o site Brasil 247.

São utilizados variados ícones da cultura americana para expor em demasia a relação, nada republicana, de um ex-deputado brasileiro em prol dos interesses de um nação estrangeira contra o seu país. Isso fica evidente no adereço de mão, que é a tocha da Estátua da Liberdade “queimando” a própria bandeira do Brasil. A roupa tem também as cores da bandeira norte-americana com o desenho e orelhas de um dos personagens mais famosos oriundo de lá, o Mickey.

Por fim, a ala carrega o boné com os dizeres “Make American Great Again” (Faça a América Grande Novamente). O item foi amplamente usado por políticos de direita para exaltar a figura de Trump e dos EUA.

Trompetista

Personagem de chão – Fabiano Leitão

Responsável pela ala: Fabiano Leitão

Criação/Confecção: Tiago Martins



Fabiano Leitão, o Trompetista, desfila na frente da ala 24, abrindo o cortejo carnavalesco em prol da soberania e da democracia. Fabiano é um personagem militante da cena política de Brasília, conhecido por suas manifestações feitas através de um trompete.

O Brasil pelos brasileiros

Ala 24 – Ala da Comunidade

Responsável pela ala: Direção de Harmonia

Criação/Confecção: Tiago Martins



A ala que vem à frente do último carro celebra a soberania nacional. O tema ganhou os noticiários recentemente em virtude da atuação da extrema direita por interferência estrangeira. Com maestria e diplomacia, Lula conseguiu negociar a retirada de tarifas e sanções contra o país, sem abrir mão de princípios essenciais no diálogo entre nações democráticas.

O grupo de desfilantes recorda nossa principal manifestação cultural, que é símbolo de uma arena democrática para a expressão da identidade coletiva. Mais do que uma celebração efêmera, o Carnaval é um ato de afirmação da verdadeira identidade cultural brasileira.

Nesse sentido, as roupas que os brincantes vestem foram inspiradas em diversos blocos de rua da esquerda. São manifestações carnavalescas que se apresentam com cunho político progressista, exaltando a perspicácia irônica brasileira, como pode ser vista em alguns estandartes da ala. “Solte sua Janja!” é um exemplo. É a essência brincalhona e irreverente de um país democrático, que pode festejar, ironizando até o nome da primeira-dama.

Durante a festa, nossas fantasias são símbolos de uma utopia coletiva, onde a diversidade é celebrada e as diferenças são respeitadas. O Carnaval se apresenta como um momento de resistência, de alegria e de democracia cultural. Nosso Carnaval, nossa democracia e nossa soberania são inegociáveis!

“O Carnaval é mais do que festa, é força econômica, memória coletiva e resistência

cultural. Símbolo de um Brasil plural, criativo e popular (...) Quando o Brasil

valoriza o que é seu, ele cresce. E cresce com alegria, com orgulho e com o som da

nossa história batendo forte no coração do povo” - Lula em cerimônia que reconheceu o Carnaval do Rio de Janeiro como manifestação da cultura nacional em 2025.

***Os pernas de pau e alguns componentes da ala são integrantes do coletivo Parada 7, um evento anual de arte, cultura e política que acontece em 7 de Setembro, transformando o feriado em um cortejo-exposição de arte contemporânea com artistas nacionais e internacionais, ocupando o Centro do Rio com bandeiras, performances e intervenções, promovendo a resistência cultural e a participação popular.*

A primavera chegou!

Ala 25 – Ala dos Compositores

Responsável pela ala: Paulo César Feital

Criação/Confecção: Tiago Martins



Os compositores da Niterói encerram o desfile com traje em alusão à frase de Lula:

"Os poderosos podem matar uma, duas ou três rosas, mas jamais conseguirão deter

a chegada da primavera"

A expressão tem significado de resiliência e a inevitabilidade da mudança e da esperança, mesmo diante da repressão. A citação se tornou um símbolo de resistência, de renovação e da vitória do povo, assim como toda a história do homenageado. É uma mensagem de incentivo em um momento de grande instabilidade política.

A imagem utilizada no figurino foi criada originalmente pela artista mineira Rafamon.

Ficha Técnica Samba-enredo
Presidente da ala dos compositores: Paulo Cesar Feital
Total de Componentes da ala dos compositores: 150
Autores do samba: Teresa Cristina, André Diniz, Paulo Cesar Feital, Fred Camacho, Junior Fionda, Arlindinho, Lequinho, Thiago Oliveira e Tem-tem Jr.

LETRA

EU VI BRILHAR A ESTRELA DE UM PAÍS
 NO CHORO DE LUIZ, À LUZ DE GARANHUNS
 LUGAR ONDE A POBREZA E O PRANTO
 SE DIVIDEM PARA TANTOS
 E A RIQUEZA MULTIPLICA PARA ALGUNS
 ME VIA NOS OLHARES DOS MEUS FILHOS
 ASSOMBRADOS E VAZIOS COM O PEITO EM PEDAÇOS
 PARTI ATRÁS DO AMOR E DOS MEUS SONHOS
 PEGUEI OS MEUS MENINOS PELOS BRAÇOS
 BRILHOU UM SOL DA PÁTRIA INCESSANTE
 PRO DESTINO RETIRANTE TE LEVEI LUIZ INÁCIO
 POR IRONIA, TREZE NOITES, TREZE DIAS
 ME GUIOU SANTA LUZIA, SÃO JOSÉ ALUMIOU
 DA ESQUERDA DE DEUS PAI, DA LUTA SINDICAL
 À LIDERANÇA MUNDIAL
 VI A ESPERANÇA CRESCER E O POVO SEGUIR SUA VOZ
 REVOLUCIONÁRIO É SABER ESCOLHER OS SEUS HERÓIS

ZUZU ANGEL, HENFIL, VLADIMIR
QUE PAGARAM O PREÇO DA RAIVA
NÓS AINDA ESTAMOS AQUI NO BRASIL DE RUBENS PAIVA
LUTE PRA VENCER, ACEITE SE PERDER
SE O IDEAL VALER, NUNCA DESISTA
NÃO É DIGNO FUGIR, NEM TÃO POUCO PERMITIR
LEILOAREM ISSO AQUI A PRAZO, À VISTA
É... TEM FILHO DE POBRE VIRANDO DOUTOR
COMIDA NA MESA DO TRABALHADOR
A FOME TEM PRESSA, BETINHO DIZIA
É.. TEU LEGADO É ESPELHO DAS MINHAS LIÇÕES
SEM TEMER TARIFAS E SANÇÕES
ASSIM QUE SE FIRMA A SOBERANIA
SEM MITOS FALSOS, SEM ANISTIA
QUANTO CUSTA A FOME? QUANTO IMPORTA A VIDA?
NOSSO SOBRENOME É BRASIL DA SILVA
VALE UMA NAÇÃO, VALE UM GRANDE ENREDO
EM NITERÓI O AMOR VENCEU O MEDO
OLÊ, OLÊ, OLÊ, OLÁ
VAI PASSAR NESSA AVENIDA MAIS UM SAMBA POPULAR
OLÊ, OLÊ, OLÊ, OLÁ, LULA! LULA!

JUSTIFICATIVA DO SAMBA

“Teima, meu filho, teima!”

Para cantar o único presidente de origem operária da história do país, nossa escola procurou Teresa Cristina, Paulo Cesar Feital, Fred Camacho, Arlindinho, Tem Tem Jr., Junior Fionda, Lequinho, Thiago Oliveira e André Diniz, misturando sambistas de épocas e caminhos diferentes para construir, segundo a crítica especializada, um dos mais belos hinos do Carnaval.

Dona Lindu, mãe e maior exemplo da vida do presidente Lula, foi escolhida para narrar a saga de Luiz Inácio Lula da Silva. Da saída de Garanhuns às conquistas da classe trabalhadora, durante seus mandatos, passando pelo movimento sindical em tempos de chumbo, sempre destacando em sua essência os conselhos da mãe.

Eu vi brilhar a estrela de um país

No choro de Luiz, a luz de Garanhuns

Lugar onde a pobreza e o pranto

Se dividem para tantos

E a riqueza multiplica para alguns

Me via nos olhares dos meus filhos

Assombrados e vazios com o peito em pedaços

Parti atrás do amor e dos meus sonhos

Peguei os meus meninos pelos braços

Brilhou um Sol da pátria incessante

Pro destino retirante te levei Luiz Inácio

A primeira parte do samba relata, sob a visão de Dona Lindu, a infância de Lula na cidade pernambucana de Garanhuns. Sob melodia carregada de dramaticidade e dissonâncias, passeia na emoção de cada palavra, abordando a desigualdade em nosso país e o acúmulo do capital na mão de poucos. O destino da mãe abandonada pelo marido que migra para a grande cidade com seus filhos, destino retirante de tantos, geralmente rumo à miséria.

Por ironia, treze noites, treze dias

Me guiou Santa Luzia, São José alumiou

Da esquerda de Deus Pai, da luta sindical

À liderança mundial

Durante treze dias, número que marcaria sua vida, o destino de Lula bambeava no pau de arara, em um trajeto de incertezas, religiosidade e esperança. Se os escolhidos sentam à direita de Deus Pai, Luiz ficou à esquerda, do lado dos que não são tão vistos, e foi dali que encontrou no coletivo da luta sindical, a esperança para o crescimento das individualidades. Foi nesse tempo que Lula, mesmo sob dramas, ganhou notoriedade, que mais tarde lhe faria um líder mundial, para surpresa de sua mãe.

A melodia é encorpada. Enquanto as duas primeiras frases trazem força à obra, com sotaque nordestino, balançando feito sanfona e sacolejando tipo o pau de arara, as duas seguintes, com acidentes harmônicos, tornam ela misteriosa e requintada, coisa para se saborear.

Vi a esperança crescer e o povo seguir sua voz

Revolucionário é saber escolher os seus heróis

Zuzu Angel, Henfil, Vladimir

Que pagaram o preço da raiva

Nós ainda estamos aqui

No Brasil de Rubens Paiva

Mas não eram tempos fáceis para lutar pelos que precisam. A ditadura que varria o país deixara rastros de sangue na família e no movimento sindical, trazendo insônia para tantas mães. Na oposição havia os que recorriam à luta armada, mas nunca foi a violência a escolha do Luiz de Lindu. Os poetas encontraram os nomes de Henfil, Zuzu Angel, Rubens Paiva e Vladimir Herzog para demonstrar que os heróis e referências de Lula eram os que denunciavam e acolhiam, pacifismo que ainda hoje é presente em cada momento em que é chamado para ajudar em conflitos no Brasil e pelo mundo afora.

Melodicamente, o “falso refrão” (quando repete-se de forma proposital a melodia sob outra letra) volta a misturar força melódica e requinte harmônico, mantendo o estilo da obra, em especial quando, de forma sutil, passeia pelo modalismo, trazendo aura nostálgica ao trecho.

Lute pra vencer, aceite se perder

Se o ideal valer, nunca desista

Não é digno fugir, nem tão pouco permitir

Leiloarem isso aqui, a prazo, à vista

É, tem filho de pobre virando doutor

Comida na mesa do trabalhador

A fome tem pressa, Betinho dizia

É, teu legado é o espelho das minhas lições

Sem temer tarifas e sanções

Assim que se firma a soberania

Sem mitos falsos, sem anistia

Lindu continua, na segunda parte do samba, dando seus conselhos. A luta constante de Lula (teima, meu filho, teima), a aceitação das derrotas (coisa típica dos grandes democratas), o combate ao entreguismo de nossas riquezas e, principalmente, a luta pela soberania nacional junto com o combate à pobreza como razões principais de sua trajetória.

Para acompanhar os conselhos em série da mãe, o desenho musical dos primeiros versos possui tom imperativo. Logo em seguida, o caminho melódico volta a ganhar emoção para acompanhar a ideia da mãe que percebe seu legado nos feitos do filho mundialmente reconhecido.

Quanto custa a fome, quanto importa a vida ?

Nosso sobrenome é Brasil da Silva

Vale uma nação, vale um grande enredo

Em Niterói o amor venceu o medo

No pré-refrão final, Lindu evoca o pertencimento de seu filho, homem que sentiu na pele o fato de ser mais um Silva que passou fome no Brasil. Sendo assim, sacramenta que feito o Carnaval da Niterói, vale a pena sonhar e lutar pelas causas justas, pela vida, por um prato de comida. A melodia mantém o tom menor, mas em suas divisões torna-se combativa pra alavancar o refrão final, e quem sabe na Quarta-Feira de Cinzas, o amor possa vencer o medo.

Olê, olê, olê, olá

Vai passar nessa avenida mais um samba popular

Olê, olê, olê, olá

Lula, Lula

Seguindo com fidelidade o canto que ecoa há décadas em comícios, palestras, reuniões e manifestações, o filho e Lindu voltam a se encontrar. Na Avenida, vai passar sob inspiração antologicamente buarqueana este samba manifesto popular.

Diretor Geral de Bateria

Branco Ribeiro

Outros Diretores de Bateria

Cuícas: Luiz Alves

Chocalhos: Igor Melo

Tamborins: Jhon Goulartt

Marcações de 1ª e 2ª: Junior Deolindo, Lucas Santana, Gabriel Timbalada

Marcação de 3ª: Luygui Silva e Felipe Rosa

Caixas: Guido Ventapane, Vinicius Serino, Paulinho Esteves, Igor Prazeres, Gabriel Gomes e Villa Lobos

Repiques: Léo Cisse e Léo Cafona

Total de Componentes da Bateria

240 (duzentos e quarenta)

NÚMERO DE COMPONENTES POR GRUPO DE INSTRUMENTOS

1ª Marcação	2ª Marcação	3ª Marcação	Reco-Reco	Ganzá
12	12	14	-	-
Caixa	Tarol	Tamborim	Tan-Tan	Repinique
90		30	-	42
Prato	Agogô	Cuíca	Chocalho	Atabaque
-	-	20	20	-

PARTICULARIDADES DA BATERIA

Para o Carnaval de 2026, a Bateria Cadência de Niterói poderá apresentar até 04 (quatro) arranjos, também denominados bossas, paradinhas ou breques. A construção de todos os arranjos foi realizada com foco na plena integração entre ritmo, melodia e letra do samba-enredo, respeitando sua narrativa, emoção e dinâmica musical.

DEFESA DOS ARRANJOSArranjo 1

Trecho do samba: “Eu vi brilhar a estrela de um país...”

Sinal do arranjo: Número 13 (Número do Partido dos Trabalhadores) feito com os punhos sobrepostos.

Defesa: Após a virada inicial, retomamos o ritmo e, em seguida, realizamos uma pausa dos surdos, mantendo a condução com as caixas e os instrumentos leves. O arranjo prossegue com uma intervenção dos surdos de 3ª, sucedida por uma pausa marcada por uma rufada das caixas. Na sequência, executamos uma intervenção precisa dos surdos e demais instrumentos, alinhada à divisão silábica da palavra Garanhuns, da seguinte forma: (3ª) Ga (2ª) ra (1ª) nhuns O arranjo segue com uma interação entre os surdos, culminando em uma nova intervenção, desta vez mais espaçada, aplicada à frase “E a riqueza multiplica para alguns”, respeitando a seguinte ordem: multiplica – surdo de 3ª para – surdo de 2ª alguns – surdo de 1ª Realizamos duas “espetadas” nos trechos: “Brilhou um Sol da pátria incessante” “Pro destino retirante te levei Luiz Inácio” Finalizamos com uma virada falsa, retomando o ritmo.

Arranjo 2

Refrão do meio: “Vi a esperança crescer...”

Sinal do arranjo: "L" (letra inicial do nome do homenageado)

Defesa: Realizamos um apagão imediatamente antes do refrão, iniciando o arranjo com uma crescente dos surdos, do surdo de 3ª ao de 1ª. Após essa crescente, entram os instrumentos leves, sustentando a base rítmica para a intervenção dos surdos. A intervenção ocorre com uma frase inicial do surdo de 3ª, seguida pelos surdos de 2ª e 1ª, formando um conjunto rítmico que é repetido duas vezes. Na sequência, realizamos uma intervenção para destacar o trecho que menciona figuras históricas vítimas da ditadura militar: “Zuzu Angel, Henfil, Vladimir Que pagaram o preço da raiva”. Nesse momento, o arranjo incorpora intervenções rítmicas inspiradas no ritmo marcial, com acentuações fortes, buscando transmitir uma sensação mais dura, agressiva e impactante, em consonância com o conteúdo da letra. Ainda neste arranjo, no trecho “No Brasil de Rubens Paiva”, introduzimos a frase rítmica inicial do Hino Nacional Brasileiro, executada em forma de pergunta pelos repiques e respondida por toda a bateria.

Arranjo 3

Trecho do samba: “Lute pra vencer, aceite se perder...”

Sinal do arranjo: “mão de coxinha” (sinal oriundo da cultura italiana, atribuído ao mestre por estar sempre questionando as coisas).

Defesa: Este arranjo foi concebido com o objetivo de enaltecer a letra do samba, utilizando um conjunto de frases rítmicas e retomadas totalmente alinhadas à melodia. Sua criação se deu, em grande parte, a partir do ato de cantarolar o samba, garantindo organicidade e naturalidade à execução. No trecho: “É, tem filho de pobre virando doutor” Destacamos uma das principais características da identidade da Bateria Cadência de Niterói: a levada do surdo de 3ª em conjunto com a levada de caixas conhecida como partido-alto dobrado. Mantendo esse mesmo conceito, após o trecho: “Comida na mesa do trabalhador”, realizamos uma intervenção com os tamborins, seguida da retomada do samba, conduzida melodicamente pelos surdos e pelos demais instrumentos da bateria.

Arranjo 4

Trecho do samba: “Vale uma nação, vale um grande enredo...”

Sinal do arranjo: Coração muito utilizado pelo homenageado - e, "em Niterói, o AMOR venceu o medo".

Defesa: Na segunda passagem do trecho citado, realizamos um apagão seguido por uma frase rítmica executada diretamente sobre a letra e a melodia. Em seguida, promovemos uma pausa estratégica para valorizar o canto do verso: “Em Niterói o amor venceu o medo”. Dando continuidade, executamos uma explosão com toda a bateria, seguida por um arranjo específico das caixas, preparando a retomada do ritmo com as caixas, os surdos de 3ª e os instrumentos leves, reforçando o canto do refrão principal do samba. Na segunda passagem do refrão, os surdos de 1ª e 2ª entram no tempo, promovendo a retomada plena do ritmo e encerrando o ciclo do arranjo.

FICHA TÉCNICA**Harmonia****Diretor Geral de Harmonia**

Direção Executiva: Amanda Palhares / Direção de Carnaval: Hamilton Jr, Ricardo Simpatia e Saulo Tinoco (in memorian) / Direção de Harmonia e Evolução: Fernando Honorato, Renato Kor e Marcelinho Emoção

Outros Diretores de Harmonia

Cláudio da Vovó, Xande Dias, Bruno Falcão, Thiago Teles e Marquinho Formiga.

Total de Componentes da Direção de Harmonia

63 (sessenta e três)

Puxador(es) do Samba-Enredo

Intérprete: Emerson Dias

Cantores de Apoio:

Viny Machado

Diego Nicolau

Duda SG

Dani Myller

Gustavo Pipico

André Quintanilha

Rodrigo Carvalho

Instrumentistas Acompanhantes do Samba-Enredo

Cavaco Base: Leandro Paiva

Cavaco Bandolim: Chocolate

Violão 7 Cordas: Victor Alves

Diretor Musical: Victor Alves

FICHA TÉCNICA**Evolução****Diretor Geral de Evolução**

Direção Executiva: Amanda Palhares / Direção de Carnaval: Hamilton Jr, Ricardo Simpatia e Saulo Tinoco (in memorian) / Direção de Harmonia e Evolução: Fernando Honorato, Renato Kor e Marcelinho Emoção

Outros Diretores de Evolução

Cláudio da Vovó, Xande Dias, Bruno Falcão, Thiago Teles e Marquinho Formiga.

Total de Componentes da Direção de Evolução

63 (sessenta e três)

FICHA TÉCNICA**Comissão de Frente****Responsável pela Comissão de Frente**

Handerson Big e Marlon Cruz

Coreógrafo(a) e Diretor(a)

Figurino e Maquiagem: Guilherme Camilo (Equipe Theatrum)

Visagismo/ Cenografia/ Projetista: Sérgio Marimba (Equipe Hélice)

Caracterização: Pietro Schlager (Equipe Cinema Makeup)

Total de Componentes da Comissão de Frente	Mínimo de Componentes	Máximo de Componentes
31 (Trinta e um)	14 (quatorze)	15 (quinze)

Nome do elemento cenográfico da comissão de frente: A capital do povoNome da comissão de frente: O amor venceu o medo

A trajetória de Luiz Inácio Lula da Silva não se encerra nos limites de uma biografia política. Ela é a própria tradução da luta secular por uma cidadania que, como bem denunciou José Murilo de Carvalho em seu olhar sobre os "bestializados", sempre foi negada ao povo, mantido como espectador atônito de uma soberania que não o alcançava. Este projeto de nação, erguido para desafiar o que Jessé Souza define como a "elite do atraso" — essa estrutura de poder desenhada para perpetuar a marginalidade e a subcidadania —, fundamentou-se no compromisso inegociável de garantir o direito de existir àqueles que habitavam as sombras da história. A ascensão de Lula representou o instante em que a periferia do mundo ocupou o centro do destino, selando o pacto em que o afeto e a solidariedade derrotaram, pela primeira vez, o espectro do terror econômico e social.

Todavia, o percurso da cidadania-dignidade brasileira enfrentou o seu mais profundo calvário. Em 2016, a marcha do progresso social foi violentamente truncada por uma trama urdida sob o signo da traição. O conluio entre a deslealdade de um vice-presidente e outras forças ergueram um muro de injustiças, visando não apenas o encarceramento de um líder, mas a interdição da própria vontade popular. O resultado dessa arquitetura do caos foram quatro anos de um inverno institucional e humanitário: um período de trevas em que o país se viu dilacerado por uma polarização fratricida e pelo luto insuportável de 700 mil vidas sacrificadas no altar da negligência. O Brasil, naquele momento, parecia condenado a retroceder aos tempos em que o povo era apenas um detalhe irrelevante na paisagem do poder.

Mas a história possui uma gramática própria de justiça, e a verdade, ainda que tardia, possui uma força de gravidade inelutável. A resiliência de Lula, mantida intacta sob o peso das infâmias, permitiu que o véu da mentira fosse rasgado. Com a anulação das farsas judiciais e o restabelecimento pleno de seus direitos, o caminho foi reaberto para que a democracia respirasse novamente. Sua recondução à presidência não foi um mero ato administrativo, mas uma catarse nacional, uma reparação histórica que provou a solidez do espírito brasileiro frente à barbárie. Ao retomar o comando da nação, ele confirmou a profecia que move sua existência: a de que o ódio

pode ferir, mas é incapaz de governar o coração de um povo que decidiu ser livre. Mais uma vez, diante do mundo, o amor venceu o medo.

Bailarinos da comissão de frente:

Kevin Lira

Lucas Caderusso

Manu Rhadaj

Alessandra Holanda

Maria Clara Barcellos

Manuela Brito

Jefferson Moreno

Débora Borges

Michael Dioliver

Caio Leonardo

Lucas Mury

Pedro Trevizan

Lu Black

Camila Dias

Andinho

Michell Baes

Malu Marinho

Ana Caldeira

PH Gomes

Malu Almeida

Suzana Barbosa

Aleh Silva

Davi Bicalho

Julia Lopes

Pet Antonio

Convidado da comissão de frente:

Marcelo Adnet

“Luar do Sertão”

1º Casal

Nome da Porta-bandeira: Thainara Matias**Nome do Mestre-sala:** Emanuel Lima

Em algumas noites, dona Lindu gostava de ouvir Luiz Gonzaga pelo rádio de válvulas de algum amigo ou parente. O músico estava longe, mas também perto. Apesar dos chiados, Gonzagão era quase tão concreto quanto os sanfoneiros das festas de família. Parecia um ser íntimo, gente de casa.

“Não há, ó gente, ó não/Luar como esse do sertão”

A fantasia do primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira da Acadêmicos de Niterói, Emanuel Lima e Thainara Matias, abre o primeiro setor do desfile simbolizando a noite, por meio de uma das mais conhecidas canções do cantor nordestino. É seguindo os rastros da lua que dona Lindu conta suas histórias para os filhos.

Fantasia dos guardiões do casal: Sanfoneiros da noite

Protejam nossas florestas

2º Casal

Nome da Porta-bandeira: Mariana Azevedo

Nome do Mestre-sala: Wesley Cherry



A preservação do meio ambiente esteve no debate nos primeiros mandatos de Lula. Ele focou na redução do desmatamento, fortaleceu órgãos como IBAMA e ICMBio e ampliou a participação social em projetos de sustentabilidade. A indumentária do segundo casal de mestre-sala e porta-bandeira da Niterói lembra a rica e exuberante natureza brasileira para significar a política ambiental lulista.

“Não é ela que vai salvar o Brasil, mas o contrário. O Brasil é que precisa protegê-la. Cuidar do país exige um mutirão verde, mutirão de consciência e de compromissos” - Lula.

Profissionais relacionados na escola

ALEGORIAS

"Kibe" - **Chefe de Equipe Eletricista**

Sávio - **Pintor**

Maurício - **Mecânico**

Sávio - **Pintura de Arte Esculturas**

China - **Carpinteiro**

Adilson - **Ferreiro**

Magaiver - **Efeitos especiais**

Jhony - **Telão de LED**

FANTASIAS

Sérgio Borges - **Diretor Responsável pelo Ateliê**

Denise, Júnior, Augusto, Wilian, Lucas, Felipe, Paulinha, Ágata e Andrew - **Chefe de Equipe
Chapeleiro(a)**

Denise, Júnior, Augusto, Wilian, Lucas, Felipe, Paulinha, Ágata e Andrew - **Chefe de Equipe
Aderecista**

Vidal - **Chefe de Equipe Sapateiro(a)**

João Ferreira - **Estilista**

Orlando - **Arte em espuma**

OUTROS PROFISSIONAIS

Rosemberg Azevedo, Berg - **Diretor de barracão**

Vinicius Rodrigues - **Diretor artístico**

Alex Sandro Gardel - **Assessor de imprensa**

Igor Ricardo - **Enredista**

Yuri Aguiar - **Projetista**

Bruno Oliveira e Ariel Portes - **Desenhista**

Sérgio Borges - **Assistente de Carnavalesco**

Alessandra Cadore - **Assistente de Figurinos Especiais**

Paulinho - **Placas**

Elizeu - **Fibras**

Juscelino - **Movimentos**

Dona Norminha - **Empastelação**

Sávio - **Pintura de Arte**

Alexandre - **Arames**

Adilson - **Talhas Hidráulicas**

Lelê Marinho - **Almoxarifado**

Sérgio Borges - **Comprador**

Brenda - **Brigada de Incêndio**

Douglas e Maércio – **Portaria**

Danilo Faria - **Serviços Gerais**

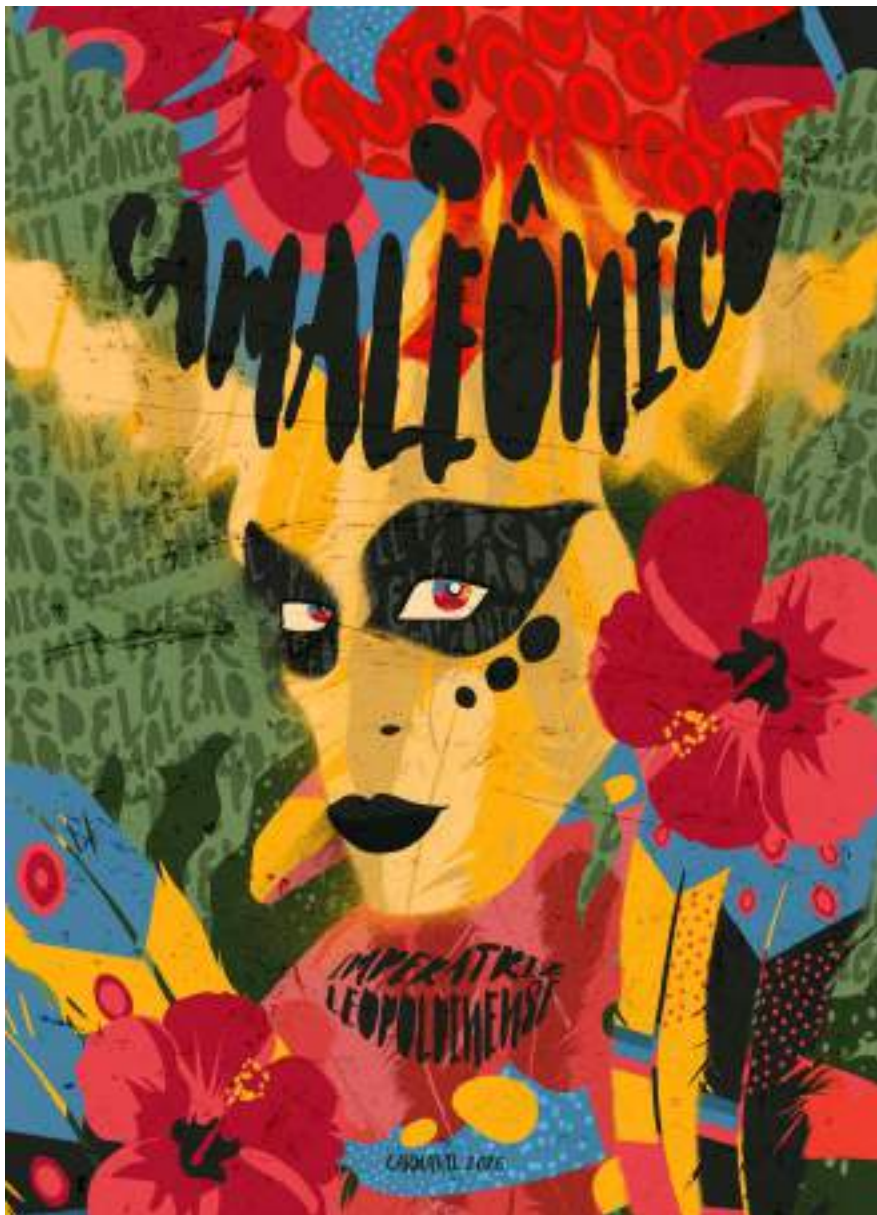
G.R.E.S. IMPERATRIZ LEOPOLDINENSE



PRESIDENTE

Cátia Drumond

CAMALEÔNICO



Carnavalesco

Leandro Vieira

HISTÓRICO DO ENREDO

Ao apresentar o enredo “CAMALÊÔNICO”, o GRES Imperatriz Leopoldinense explora como mote para a construção de sua narrativa carnavalesca o universo conceitual, artístico e estético cheio de singularidade de um dos maiores nomes da MPB: o cantor e intérprete, Ney Matogrosso.

Com a proposta, a escola da Zona da Leopoldina mergulha tanto nos aspectos versáteis de uma identidade visual associada à transformação contínua quanto no universo musical daquele que é o dono de uma das mais belas vozes brasileiras e considerado um dos mais importantes nomes da música produzida no Brasil.

Não à toa, sua trajetória atravessa mais de cinco décadas reconhecida como uma sublime e apoteótica expressão de liberdade e reinvenção a partir da subversão. Ney Matogrosso, o homenageado, não é só a voz inconfundível que deu interpretação definitiva a clássicos do cancionário brasileiro. Ele é a personalidade que revolucionou a música feita no Brasil enquanto questionava paradigmas sociais e culturais através de sua figura performática e sua presença cênica.

Traduzido por uma permissiva e lúdica interpretação artística que se vale dos atributos próprios das narrativas carnavalescas, o ambiente criativo do homenageado, o impacto de suas performances (eternizadas ora em discos, ora em shows antológicos) e o universo de canções que se perpetuaram em imaginários associados ao intérprete são o mote que nos serve de guia narrativo.

Na sequência, a sinopse apresenta de forma clara e previamente determinada o conteúdo de nossa proposta. O texto sintetiza tanto o encadeamento narrativo proposto para o desfile, quanto direciona (ao apontar de forma pré-estabelecida) os caminhos conceituais, artísticos e visuais que escolhemos para a apresentação do enredo.

SINOPSE DO ENREDO “CAMALEÔNICO”

Junto ao punhado de paetês e confetes que manuseio para soprar no carnaval que virá, enxergo aquilo que pode ser visto primeiro: algo que é homem e bicho. Um híbrido no limiar entre a fera selvagem e a face humana. Bicho-homem. Espécie de homem-pássaro que roubou um par de asas para seu voo sonoro. Criatura que, no pouso terreno, mascarou-se junto ao verde da mata e ao colorido dos hibiscos deixando-se fotografar entre penas e pedras, lantejoulas e plumas, troncos e raízes. Um animal em estado de transformação que te convida ao êxtase feroz. Algo que se revela nu. Vestido apenas com a sua pele. Mil peles. Pele de camaleão. Camaleônico.

Em cena, ele requebra diante dos caretas e quem o vê não sabe se é homem ou mulher. Colo coberto de pelo e boca tingida de carmim. Ventre masculino e olhos contornados com lápis negro. Timbre feminino que nasce na boca masculina. O cantar da vedete visto em um corpo másculo. Escondido por detrás da máscara de tinta, ele é o instinto febril que não se pode dominar. Registro rebelde e surreal. O corpo que requebra em zigue zague. O sumo perfumado de uma América Sul-Americana

pendendo em colares. Um xamã tupiniquim ornado de miçangas, penas de papagaio e delírios quiméricos.

Ele é o que guarda na voz. O grito que silencia quem impõe o silêncio. Aquilo que ainda pode ser ouvido quando as bocas estão amordaçadas. O vinil em giro na radiola. O doce e o amargo que se encontra no SECOS E MOLHADOS. A voz e a cabeça oferecida de bandeja como alimento poderoso junto ao que se come com a boca, os olhos e os ouvidos.

Inclassificável, ele é aquilo que se rasga para ser outro. O homem primitivo que desce à terra na gota d'água que transborda de um CÉU-PÁSSARO. O homem de Neanderthal coberto de crina e chifre que dá vez a um BANDIDO enfeitado com brinco de argola. O salteador de corações em desvario, gatuno das paixões e dos romances aventureiros. O bandido que é sucedido pelos que cobiçam a boneca, mordem a maçã, provam do veneno e flertam com o PECADO. Este último, por sua vez, derrama-se no FEITIÇO. O feitiço de um corpo nu, bandoleiro e cigano, que é visto em cavalgada em um cavalo alado. A voz dos que não tem voz. Corporificação de sujeitos não apreciados. Divindade que incorporou a subversão. O grito dos loucos. A porção mulher dos malandros. O anjo safado. A iconografia dos marginais. A performance máscula dos afeminados. O canto dos desgarrados e sem paradeiro. A chave dos trancados nas gaiolas.

A voz que sarra a canção. O chamado misterioso de um pavão que exhibe a cauda aberta em leque. Canção que é ferida aberta. Eco de uma bomba sem cor e sem perfume. O clamor das mulheres de Atenas. O sangue que pinta com tinta escarlate o gemido de culturas latinas dizimadas. Aquilo que embala a balada que os loucos dançam e a jura de preferir não ser normal. O Homem com H. A voz lunar que desvenda a face oculta de um lobisomem que é visto entre fadas, corujas e pirilampos.

Ao virar sua face para a festa, ele nos banha com canções solares. Aquelas, de amores ensolarados que cantam para que o dia possa nascer feliz. As que animam os que andam nu. Uma folia no matagal. Sem juízo e pecado. Convite para uma farra do lado de baixo da linha do Equador. Farta e suada. Lambuzada. Com a tristeza pra lá e a todo vapor. Deleite para os vira-latas de raça. Pra quem quer botar o bloco na rua. De uma gente que não corre quando o bicho pega e, quando fica, sabe que o bicho come. Prazer e delírio em um jardim de delícias terrenas. Jardim tropical de acrobacias amorosas e travessuras desenfreadas. Retrato 3x4 do prazer erguido em purpurina. O doce da maçã e o veneno da serpente. O riso de quem não se faz de santo. Destino para aqueles que querem brincar, gingar e botar pra ferver (gemer).

ABORDAGEM SETORIZADA

Como mencionado, o texto acima revela a narrativa proposta a partir do recorte por nós sugerido para servir de “centelha” de nossas intenções artísticas e estéticas. A seguir, esmiuçando ainda mais o entendimento da abordagem, a setorização que a própria sinopse encadeia de forma textual é expressa de maneira resumida através de um breve detalhamento segmentado dos CINCO SETORES que formam a sequência do enredo.

PRIMEIRO SETOR: “MEIO HOMEM, MEIO BICHO” - Como o recorte proposto pela sinopse deixa evidente, o desfile é inaugurado a partir de uma visão permissiva e surrealista que lança mão do hibridismo de caráter animalesco adotado pelo homenageado na construção do imaginário que inicialmente lhe cerca como mote estético e narrativo para o desenvolvimento carnavalesco.

Conceitualmente, a abordagem do setor flerta com as declarações do artista que, incontáveis vezes, assumiu a sua intenção particular em ser visto como um bicho fantasioso localizado no limiar entre o estado animal fantástico e a porção humana de forma ambígua. Mais do que uma referência simbólica ao homem selvagem, sua figura é associada a uma metáfora visual que aponta para a busca de uma expressão artística livre, instintiva e autoral.

Ao optar por personificar uma criatura que mistura no próprio corpo uma porção humana e uma porção animal, o artista desafiou, como nenhum outro, padrões de normatividade pré-estabelecidos. É ainda nesse contexto que o artista é associado de maneira carnavalesca e metafórica à figura de um camaleão para evocar o aspecto mutável e a capacidade do homenageado em se reinventar em múltiplas e variadas “peles”.

SEGUNDO SETOR: “A CORAGEM NO CORPO” - Na sequência, Ney Matogrosso é apresentado a partir das impressões da sua personalidade artística surgida para o grande público no início dos anos setenta tendo a incorporação da maquiagem, dos figurinos pouco convencionais, da performance cênica, da androginia e da estética sul-americana como material criativo.

Essa figura, tão inovadora quanto inédita no cenário musical brasileiro, é a que fez de seu corpo um território político que se manifestou publicamente como bandeira corajosa e subversiva popularizada nacionalmente a partir de sua estreia como vocalista do Secos & Molhados tendo, como marco, o lançamento do icônico LP do grupo em 1973.

TERCEIRO SETOR: “O POEMA QUE AFRONTA O SISTEMA” - A setorização narrativa segue a proposta textual alinhavada pela sinopse e são as muitas figurações incorporadas pelo homenageado em seus discos, shows, e escolhas musicais pós Secos e molhados que ditam a apresentação carnavalesca de uma personalidade que incorporou a transgressão como material poético para a construção de sua carreira artística.

Debruçado nas muitas figurações incorporadas por Ney Matogrosso junto aos seus quatro primeiros discos de carreira solo (e nas performances para a construção de personagens e atmosferas artísticas criadas para as canções inseridas nos álbuns), a abordagem do setor menciona o universo do homem primitivo e surreal criado para o LP Água do Céu-Pássaro (1975); a ideia do bandido alegórico que se popularizou a partir do LP Bandido (1976); a personificação do arquétipo do pecado evidenciada pelo disco de mesmo nome lançado em 1977 e a sensualidade adotada para a liberação de uma figura erótica e sensual revelada pela sua presença seminua na icônica contracapa do LP Feitiço (1978).

Entre discos, personagens, shows e canções, o setor é ancorado nas escolhas estéticas e musicais do artista que flertam com a provocação e a teatralização da libido sexual que aproximaram a figura pública de Ney à personificação de sujeitos não apreciados, localizados à margem dos padrões sociais vigentes em meio a um ambiente de forte repressão moral.

QUARTO SETOR: “A VOZ DE TANTAS CANÇÕES” – Dono de uma obra tão sofisticada quanto seleta, Ney é considerado um pescador de pérolas quando o assunto é o seu repertório. Não à toa, o quarto setor do desfile é inteiramente dedicado à menção de sucessos musicais de uma das mais importantes personalidades da MPB.

Desse modo, sem se preocupar com a cronologia dos anos de lançamento das canções mencionadas, o desfile dos clássicos que ganharam interpretação do artista é realizado como uma espécie de pot-pourri sonoro traduzido por signos e imagens carnavalescas. Em sequência, em figurinos de ala e em alegorias, desfilam canções incorporadas ao universo estético do homenageado em diferentes épocas e ao longo de mais de cinquenta anos de carreira.

Em sequência, são apresentadas canções como PAVÃO MYSTERIOZO (composição de Ednardo); ROSA DE HIROSHIMA (poema de Vinícius de Moraes musicado por Gerson Conrad); MULHERES DE ATENAS (canção com assinatura de Chico Buarque e Augusto Boal); SANGUE LATINO (composição de João Ricardo e Paulinho Mendonça); BALADA DO LOUCO (clássico assinado pela dupla Arnaldo Baptista e Rita Lee); HOMEM COM H (autoria de Antônio Barros e Cecéu) e O VIRA (sucesso composto por João Ricardo e Luli).

QUINTO SETOR: “SEM JUÍZO OU PECADO, SE JOGA NA FESTA!” - O último setor do desfile é um convite para uma festa permissiva e ensolarada que faz de um bloco musical, exclusivamente associado à uma visão hedonista de mundo, o mote para o desfecho narrativo do desfile. No encerramento, canções que são estandartes do desejo do bem viver e da entrega sexual, que ganharam o sabor da voz daquele que apresentamos como enredo, ganham interpretação visual para se apresentarem como uma possibilidade de apreciação carnavalesca que aponta para o desfrute das delícias e dos prazeres capitaneados pelo discurso estético e performático de Ney Matogrosso ao longo de toda a sua carreira.

No trecho, músicas afinadas com o perfil descrito anteriormente, se derramam visualmente. Em sequência, o clima festivo de clássicos que louvam o prazer como FOLIA NO MATAGAL; PRO DIA NASCER FELIZ; NÃO EXISTE PECADO AO SUL DO EQUADOR e EU QUERO É BOTAR MEU BLOCO NA RUA abrem caminho para que a presença do homenageado se exhiba junto da escola. O que se vê é uma exibição carnavalesca que louva o discurso de liberdade e prazer do artista apresentado como enredo enquanto quem desfila (formando o corpo coletivo que compõe o grêmio carnavalesco de Ramos) se derrama numa abordagem que se revela como uma festa banhada de hedonismo, sem juízo e sem pecado, que presta tributo a Ney Matogrosso.

JUSTIFICATIVA DO ENREDO

Com o enredo CAMALEÔNICO, o GRES Imperatriz Leopoldinense mergulha na trajetória artística de um dos maiores nomes da música popular feita no Brasil: Ney Matogrosso. Com a proposta, transformada em cortejo carnavalesco, a escola de Ramos celebra o universo da icônica personalidade musical tendo, como mote central, suas referências estéticas e visuais, os personagens que incorporou, a construção de sua persona pública associada à transgressão e à sua obra musical.

Espécie de pilar, quando o assunto é a construção de identidade visual e cênica na cultura brasileira - como se não fossem suficientes os atributos musicais que fizeram com que o artista fosse considerado a terceira maior voz da MPB pela revista Rolling Stone - Ney é apontado como um dos maiores performers brasileiros e um dos mais importantes símbolos de qualidade artística que ultrapassa gerações por permanecer relevante no cenário cultural nacional por mais de cinco décadas.

Sem querer ser biográfico, e sim mergulhado no material artístico visceral de uma personalidade que fez do vestir-se, do corpo, da liberdade e da própria voz a matéria de sua arte, o enredo descortina esse “homem-criatura” a partir de suas escolhas artísticas públicas. Por isso, como já mencionado na sinopse que livremente ilustra a narrativa, e exemplificado através da setorização comentada, iniciamos essa abordagem embrenhados em uma selva imagética e permissiva onde observamos a figura do homenageado aproximando-o ao homem que negou definições, rótulos e códigos binários, preferindo ser visto dentro da perspectiva animal. Um ser selvagem, ora felino, ora pássaro. Criatura alada, homem e mulher. Nem homem, nem mulher.

É a partir desse Ney “inclassificável” que o enredo se descortina. Trata-se do Ney que faz do traje a fantasia utilizada para a invocação de personas múltiplas. Da maquiagem como processo de mascaramento para a libertação de outras identidades. Do corpo, do adorno e dos adereços como recursos que reverberam uma latinidade sul-americana, a memória de territórios ancestrais e a identidade plástica dos povos originários.

Alguém que emprestou o seu corpo como suporte para assumir muitas personas. Um artista brasileiro que performou publicamente uma espécie de “metamorfose” visual e cênica conscientemente transformada numa linguagem pessoal com profundo apreço pela espetacularização teatral. Uma rara presença marcada por uma beleza que transformou a transgressão política e a mistura disruptiva em manifesto estético.

Desse modo, CAMALEÔNICO, o enredo proposto, olha para o corpo e para as escolhas de um artista em constante estado de transformação. Exalta a personalidade de alguém que fez da “troca de pele” uma possibilidade estética e conceitual para assumir novas identidades. Alguém que a roupa, ao invés de cobrir, revela. Alguém que a maquiagem usada quase como máscara, ao invés de esconder, escancara o que não pode ser visto de cara limpa.

Em nossa abordagem carnavalesca, é o Ney das muitas identidades que nos interessa. O Ney dos figurinos icônicos incorporados ao seu imaginário através das antológicas capas de discos, dos ensaios fotográficos que se multiplicaram em revistas e pôsteres, das apresentações na TV e dos shows que marcaram época. O que desfila é o artista do gesto teatral e do figurino escolhido para a

cena que se descortina no palco e popularizaram a figura do homenageado como uma espécie de “camaleão” em transformação constante.

Em desfile, CAMALEÔNICO aborda o Ney do Secos e Molhados e o Ney pós-Secos e Molhados. Através de recursos cênicos, estéticos e carnavalescos, exhibe um artista que, como poucos, desafiou as amarras sociais e comportamentais impostas pela censura militar brasileira com a própria presença e pela coragem de reivindicar o direito de querer ser quem se é. Alguém que, ao erguer o corpo como bandeira, ao impor suas escolhas estéticas e ao fazer de sua atuação no palco uma poética maneira de resistir (e existir), revelou não apenas a autenticidade de sua trajetória, como também a singularidade de sua obra.

Assim, na esteira do mergulho na obra de alguém tão singular, se há o Ney em transformação performática que é registrada em disco e ganha o palco, o enredo caminha – irremediavelmente - de braços dados com a música. Esta, o material de trabalho básico dos que emprestam a própria voz à interpretação. Dono de raríssimo timbre vocal e associado a um dos mais celebrados repertórios musicais da história da MPB, seria um equívoco não banhar a abordagem carnavalesca apresentada na beleza de um variado número de sucessos musicais associados à uma trajetória tão fundamental quanto seleta.

Como se observa, focado exclusivamente em seu universo artístico, o enredo se debruça no ambiente de transgressões assumidas pela personalidade homenageada, na força criativa e exuberante dos personagens incorporados, no histórico de uma carreira construída com coragem e nas músicas que pertencem ao imaginário popular que o cerca. Como evidenciado pela sinopse que apresenta o conceito da obra carnavalesca e pela abordagem setorizada descrita anteriormente, o enredo - proposto a partir da inquietação criativa de um artista que fez da música, da transformação e da negação de ser visto como algo cristalizado numa imagem única, - é apresentado a partir de uma construção narrativa mergulhada na ideia de que o homenageado manteve-se em permanente estado de (re)invenção por banhar-se (e a sua obra também) no mais amplo ideal de liberdade estética, performática, musical e comportamental.

Leandro Vieira - Fevereiro de 2026.

PESQUISA

BIBLIOGRAFIA

“Vira-Lata de raça” - Ney Matogrosso e Ramon Nunes Mello – Tordesilhas. Ano 2018 / **“Ney Matogrosso: A biografia”** – Julio Maria – Companhia das Letras. Ano 2021 / **“Da resistência à repressão. Anos 70/80”** – Zuenir Ventura - Aeroplano. Ano 2000 / **“Mal necessário – a androgenia animal de Ney Matogrosso”** - Pamêla Keiti Baena – Revista brasileira de estudo homocultura. Ano 2023 / **“Ney Matogrosso... Para além do bustiê: Performances da contraviolência na obra BANDIDO (1976/1977)”** – Robson Pereira da Silva – A PPRIS. Ano 2000 / **“O personagem marginal em Ney Matogrosso... Para além do bustiê”** – Jessica Ferreira Alves – UFMS. Ano 2022 / **“Sangue latino no palco: Nuances de decolonialidade na arte de Ney Matogrosso”** – Roberto Remígeo Florêncio e Pedro Rodolpho Jungers Abib – Portal de periódicos de UEMS. Ano 2019

CONSULTA MUSICAL

LP “Secos & Molhados” – 1973 - Gravadora Continental / **LP “Secos & Molhados II”** – 1974 - Gravadora Continental / **LP “Água do céu-pássaro”** - 1975 - Gravadora Continental / **LP “Bandido”** - 1976 - Gravadora Continental / **LP “Pecado”** - 1977 - Gravadora Continental / **LP “Feitiço”** - 1978 - Gravadora WEA / **LP “Sujeito estranho”** 1980 – Gravadora WEA / **LP “Ney Matogrosso”** - 1981 - Gravadora Ariola / **LP “Pois é”** - 1983 - Gravadora Ariola / **LP “Pescador de pérola”** – 1987 – Gravadora: CBS / **CD “Estava escrito”** – 1994 – Gravadora Polygram / **CD “Olhos de farol”** – 1999 – Gravadora Polygram / **CD “Inclassificáveis”** – 2008 – Gravadora EMI / **CD “Bloco na rua”** - 2019 - Gravadora Som Livre

ROTEIRO DO DESFILE







CARRO ABRE-ALAS: CAMALEÔNICO

Abre-alas

Criação: Leandro Vieira

Confecção: Equipe de Barracão

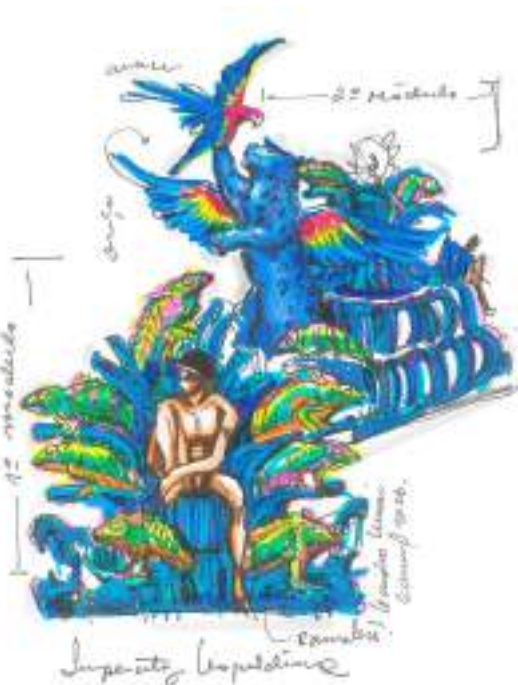


Traduzido esteticamente pelos troncos e cipós que se espalham pelos dois módulos da alegoria que se exhibe como uma selva noturna e surrealista, o conjunto cenográfico que inaugura o desfile revela, em sua porção frontal, a figura alegórica de Ney Matogrosso como um corpo seminu junto à uma natureza selvagem de caráter fantasioso.

Junto desse visual permissivo, esculpida de forma destacada, a figura do homenageado se apresenta ladeada por um conjunto visual que se desdobra na recriação de múltiplos e coloridos camaleões. Adornado com elementos que lhe emprestam contorno fantástico e animalesco, o homenageado é visto em harmonia com a natureza selvagem e a vida animal que cerca seu vulto erguido de forma carnavalesca. Simbolicamente, essa harmonia conceitual que une o "homem" ao "bicho" associa, de forma poética, a icônica personalidade que apresentamos como enredo, ao aspecto mutável amplamente associado pelo imaginário popular à figura do camaleão que se multiplica no conjunto visual que desfila.

Batizado de CAMALEÔNICO – o título que também batiza o enredo – o abre-alas que inaugura a abordagem do desfile também faz menção conceitual à pluralidade de um artista que parece ter trabalhado para demonstrar a recusa de ser visto como uma identidade única. Alguém que optou por performar publicamente uma espécie de metamorfose conscientemente transformada em uma linguagem com apreço pela espetacularização visual.

Alguém célebre por uma expressão artística com gosto pela produção de imagens marcadas pelo hibridismo fantasioso e disruptivo. Disrupção e fantasia que são a premissa, ou seja, o pressuposto que valida a criação das imagens fantásticas distribuídas pelos dois módulos que formam a cenografia da alegoria: O homem e o bicho. A fera selvagem alada. O contorno estético para um delírio tropical, fantástico e alucinógeno banhado no universo de um artista latino-americano, nascido no Mato Grosso do Sul e, portanto, mergulhado no imaginário da fauna pantaneira.



COMPOSIÇÕES GERAIS: “PELE DE CAMALEÃO”

– Espalhados pelos dois módulos, o figurino dos componentes recria, com traços carnavalescos, a figura de um camaleão para evocar o aspecto mutável e a reinvenção em múltiplas “faces” que caracterizam o artista homenageado no imaginário popular. É conveniente salientar que o traje de caráter permissivo que veste os brincantes dialoga com uma prática recorrente no processo criativo do artista homenageado: incorporar aspectos selvagens vestindo-se como uma criatura de contorno animalesco.

COMPOSIÇÕES TEATRALIZADAS: "ENERGIA SURREALISTA"

- Localizados entre os troncos e as raízes cenográficas que adornam o segundo módulo da alegoria, os brincantes espalham o aspecto lúdico e surrealista de seu figurino para aumentar a carga de contorno fantástico e permissivo que envolve a atmosfera cenográfica que inaugura o desfile.

DESTAQUE CENTRAL 1º MÓDULO: “ESPLENDOR SELVAGEM”

– O figurino de caráter surrealista e fantasioso que veste a destaque **Paola Drumond** une perfil animal e luxuoso traço de inspiração carnavalesca. A fantasia é um convite para um mergulho no universo artístico de um performer que fez da estética febril de seus trajes uma bandeira de transgressão.

DESTAQUE CENTRAL DO 2º MÓDULO: “FERA NOTURNA”

– Localizado no topo do segundo módulo da alegoria que compõe o abre-alas, o visual de contorno teatral e animalesco que veste o destaque **Fábio Oliveira** dialoga com os impactantes figurinos inspirados em aspectos animais e que serviram de mote para a criação do personagem público criado por Ney Matogrosso durante os primeiros anos de carreira.

ELEMENTO ALEGÓRICO 01: ARTE QUE SABE O QUE QUER

Tripé 1

Criação: Leandro Vieira

Confecção: Equipe de Barracão



O conjunto cênico encerra o setor mencionando de forma livre, alegórica e carnavalesca, a icônica foto que ilustra a capa do LP que marca a estreia oficial de Ney Matogrosso no cenário musical nacional.

Ao assumir o papel de vocalista da histórica banda Secos e Molhados, além de expor sua extraordinária qualidade vocal, o artista fez de sua figura pública uma espécie de alegoria de seus interesses artísticos. Figura central do grupo, Ney impôs seu corpo como um manifesto estético que unia performance, androginia, identidade visual única, latinidade e música de forma exuberante. Brilhando nos vocais e emprestando sua assinatura artística às letras com alta carga política, Ney Matogrosso inseriu-se de forma arrebatadora e quase instantânea na história da MPB.

O grupo, formado por João Ricardo, Gerson Conrad e Ney Matogrosso (todos, reproduzidos de forma agigantada pelo conjunto escultórico que desfila) tornou-se um fenômeno artístico popularizado pelo disco homônimo lançado em 1973. O álbum, marcado não apenas pela qualidade musical, mas também pela originalidade conceitual de apresentar os integrantes do grupo com as célebres maquiagens e as próprias cabeças ofertadas em bandejas - tal qual o elemento cênico reproduz - para revelar a transgressora originalidade de um dos maiores fenômenos da música brasileira traduzido em disco.

DESTAQUES PERFORMÁTICOS: “O QUE CONFUNDE É O DESBUNDE” – Os dois componentes que desfilam localizados sobre os discos de vinil que mencionam o LP que o elemento cênico faz menção evocam a figura performática, maquiada, emplumada e andrógina que assumiu o papel de vocalista da banda. Ambos vestem uma leitura carnavalesca que se utiliza de signos estéticos que mencionam o imaginário visual do Ney Matogrosso do início dos anos setenta e sua estreia musical junto ao grupo Secos e Molhados.

ALEGORIA 02: LIVRE PARA SER INTEIRO

2º Carro

Criação: Leandro Vieira

Confecção: Equipe de Barracão



Encerrando o setor batizado de “O POEMA QUE AFRONTA O SISTEMA”, a alegoria batizada de “LIVRE PARA SER INTEIRO” lança luz no universo de transgressões incorporadas por Ney Matogrosso durante a construção de sua identidade artística em meio ao conservadorismo e ao cerceamento de liberdades que marcam a sociedade brasileira durante os anos de ditadura militar.

Como as alas que antecedem a alegoria evidenciam, o fato é que, ao fazer de sua arte (e de seu próprio corpo) uma bandeira erguida com coragem, Ney incorporou a ideia de marginalidade como manifesto estético. Ao colocar-se à margem dos padrões pré-estabelecidos e da normatividade, o artista abriu as portas para debates sobre sexualidade e o direito à liberdade de ser quem se é de forma livre e inteira.

Suas escolhas estéticas e conceituais para os primeiros discos de carreira solo gravados em sucessão; os figurinos escolhidos; os personagens incorporados; suas transgressões pensadas para o palco; suas performances musicais e a maneira como se deixava fotografar tornaram-se trincheiras de expressão poética que misturavam teatro, música, dança, performance e política como forma de expressão durante um período historicamente marcado pela opressão das liberdades e pela censura de manifestações artísticas.

Para abordar esse ambiente, os escorpiões e os tanques militares que compõem a cenografia da alegoria são utilizados como metáforas visuais que lançam luz nos perigos e na opressão violenta que caracteriza o período. O vermelho e a incandescência das cores que tingem as chamas cenográficas acrescentam tensão e drama ao visual geral. No topo da alegoria, rompendo a gaiola central, o corpo esculpido evoca a ideia de marginalidade. Um corpo à margem que, ao ganhar “um par de asas”, rompe a estrutura que o aprisiona e tenta “engaiolá-lo”.



COMPOSIÇÕES GERAIS: "MILITARES" - Localizados nos tanques de guerra que compõem parte da cenografia geral, os componentes ostentam uma estética militar contaminada pelo espírito livre e transgressor que marca o universo criativo do homenageado durante a ditadura. Em uma sociedade caracterizada pelo traço conservador e patriarcal, a postura do artista em combater a ideia de masculinidade rígida e estereotipada tornou-se um manifesto público sobre o direito de poder ser quem se é de forma livre e plena.

COMPOSIÇÕES TEATRALIZADAS: "UM CORPO À MARGEM" - No interior das gaiolas laterais, o que se vê são componentes masculinos ostentando figurino que remete à estética de gênero fluido incorporada pelo homenageado como claro contraponto à sobriedade autoritária e à normatividade comportamental imposta pelo conservadorismo que caracterizou a ditadura brasileira.

DESTAQUE PERFORMÁTICO: "O POEMA QUE AFRONTA O SISTEMA" - Localizado na gaiola frontal, Vinicius Monteiro performa um Ney provocativo e erotizado que se "desengaiola" em meio a uma cenografia carnavalesca que reproduz tanques militares e escorpiões para mencionar, de forma lúdica, um ambiente de opressão e perigo. Ele é o espírito do homenageado fazendo de sua performance um manifesto de liberdade.

DESTAQUE CENTRAL ALTO: "ASAS DA OPRESSÃO" - A soturna figura carnavalesca que veste o destaque João Helder faz poética alusão ao ambiente opressivo instaurado no país durante a sucessão de militares ocupando a presidência da República brasileira. Ludicamente, o destaque se revela como um corvo de aspecto fantasioso que une o universo fantástico da interpretação carnavalesca luxuosa à sobriedade de uma farda militar sombria.

É nesse período de grande repressão marcado pela censura de diversas manifestações que o artista homenageado pelo desfile opta por fazer de sua expressão artística uma manifestação que questiona, afronta e se coloca em clara oposição ao sistema estabelecido como ordem política e social.

ALEGORIA 03: SANGUE LATINO

3º Carro

Criação: Leandro Vieira

Confecção: Equipe de Barracão



O conjunto cenográfico dá contorno visual a um dos maiores clássicos do repertório associado à obra de Ney Matogrosso: a música SANGUE LATINO. Em linhas gerais, a canção - composição de Gerson Conrad e Paulinho Mendonça - faz alusão à condição dos povos originários latino-americanos diante da violenta invasão sofrida durante o período colonial.

Lançada originalmente em 1973, a música acompanha o intérprete de forma atemporal e é constantemente revisitada pelo artista ao longo da carreira em disco e em shows. A letra, repleta de metáforas, é o mote que norteia tanto o conceito quanto a produção visual da alegoria.

Não à toa, uma estética de identidade latino-americana – sugerida pelos adornos artísticos do imaginário pré-colombiano em associação à fauna e a flora de um território tropical de inspiração latina - se une a signos visuais fúnebres que remetem à morte e ao sofrimento expostos pela canção como resultado da exploração e da opressão dos povos originários da América Latina.

Como elementos estéticos para compor o visual e ilustrar a composição mencionada estão: o sangue derramado; a reprodução de signos associados a arte pré-colombiana; a memória dos templos construídos pelos povos originários que compunham as pioneiras civilizações latinas; e a ornamentação floral de natureza tropical acrescida do imaginário das aves associadas à latinidade.

COMPOSIÇÕES GERAIS: “CORPOS ORIGINÁRIOS”

- Espalhado por toda a alegoria, o figurino que veste os desfilantes interpreta em tom carnavalesco signos visuais associados aos imaginários estéticos dos povos originários da América latina.

DESTAQUE CENTRAL BAIXO: “SANGUE LATINO”

– De vermelho, localizada na porção frontal e mais baixa da alegoria, a destaque *Nathália Drumond* remete à letra da canção “Sangue Latino” ao conjugar símbolos de latinidade e morte em meio ao figurino predominantemente construído em tons escarlates.



DESTAQUE CENTRAL MÉDIO: “MEUS MORTOS”

– Predominantemente de preto, a destaque *Samile*

Drumond faz da escuridão sombria que tinge seu figurino uma menção às mortes advindas da opressão e da dominação sofrida pelos povos latino-americanos mencionadas de forma poética na letra da canção que direciona a abordagem estética da alegoria.

DESTAQUE CENTRAL ALTO: “VENTOS DO NORTE”

– O destaque “*Luizinho 28*” veste-se como um colonizador de coloração mórbida e sombria para mencionar a violenta maneira como os invasores europeus se impuseram no território latino-americano. Na letra da canção que direciona a abordagem alegórica, a expressão os “ventos do norte” é uma referência aos países do Hemisfério Norte que, de forma truculenta, dizimaram populações nativas, escravizaram, saquearam riquezas e impuseram (à força) uma cultura religiosa alheia às tradições locais cultivadas pelos povos latinos.

ALEGORIA 04: "O VIRA" (VIRA, VIRA LOBISOMEM)

4º Carro

Criação: Leandro Vieira

Confecção: Equipe de Barracão



Ainda mergulhados na abordagem dos sucessos de carreira do homenageado (numa espécie de pot-pourri sonoro e estético), a alegoria faz do universo poético e permissivo do mais famoso clássico do repertório do artista o mote para a criação de uma cenografia lúdica, baseada na narrativa da canção O VIRA.

Para tal, a estética do conjunto cenográfico tira partido da abordagem fantasiosa que direciona a letra da canção a fim de criar uma visualidade de contorno poético, permissivo e surrealista. Do mesmo modo que a obra musical sugere a reunião de figuras associadas ao folclore de caráter fantástico e supersticioso numa noite de festa na floresta, a alegoria recria um arvoredo de contorno mágico que reúne brincantes vestidos de fadas; menciona o gato preto que inaugura a abordagem da canção; a luz da lua e; de forma central e agigantada; exibe a figura alegórica do lobisOMEM – criatura mágica pertencente ao folclore português - mencionado de forma alegre e repetitiva no refrão dançante e popular que impulsionou o enorme sucesso da obra.

COMPOSIÇÕES GERAIS: “FADAS” – Em linhas gerais, fadas são seres mágicos associados ao encantamento. Na canção abordada pela alegoria, elas são mencionadas como criaturas que bailam em ambiente festivo e alegre aumentando o clima fantasioso da obra. Como o figurino que veste as composições que se espalham por toda a alegoria sugere, essas criaturas fabulosas costumam ser apresentadas como seres alados, de contorno feminino, lúdico e romântico.



DESTAQUE PERFORMÁTICO: “O GATO PRETO”

– Localizada na porção frontal da alegoria, a drag Queen Suzy Brasil dá vida à figura de um “gato preto” em tom caricato e jocoso para mencionar a criatura felina de caráter supersticioso mencionada nominalmente no primeiro verso da canção que referencia a criação alegórica.

DESTAQUE CENTRAL BAIXO: “NOITE NA FLORESTA”

– Como dito, a música sugere uma festa noturna de caráter fantasioso. Para ilustrar essa menção, o figurino de coloração noturna e signos associados à noite ostentado pela destaque **Elizabete Conceição** está localizado em meio à floresta alegórica (na porção frontal e mais baixa). Ela ilustra o trecho da canção que afirma que a festa narrada pela letra da canção se dá enquanto “*é noite na floresta!*”

DESTAQUE LATERAL ALTO: “A LUA ILUMINOUS” -

“O Vira”, interpretado por Ney Matogrosso, sugere uma noite festiva onde criaturas mágicas dançam sob a luz da lua. Utilizando-se das imagens sugeridas pela própria canção, o verso “*a lua iluminou a dança, a roda, a festa*” direciona o figurino da destaque **Lara Mara**. Esta é a razão para escolhas estéticas que, além do brilho prateado, menciona a lua como símbolo visual para a elaboração do traje.

ELEMENTO ALEGÓRICO 02: NÃO VEJO PECADO AO SUL DO EQUADOR

Tripé 2

Criação: Leandro Vieira

Confecção: Equipe de Barracão



Composta por Chico Buarque, em parceria com Ruy Guerra, e eternizada pela voz de Ney Matogrosso, o clima hedonista da canção NÃO EXISTE PECADO AO SUL DO EQUADOR direciona o desenvolvimento conceitual e estético do elemento cenográfico. A canção é um sucesso de carreira que acompanha o artista homenageado desde a segunda metade dos anos setenta e, em sua letra, o pecado é minimizado à uma noção libertária que enxerga os prazeres da vida terrena de forma despidorada quando realizados no território de clima tropical localizado ao sul do Equador.

Como o conjunto cenográfico ilustra, a canção menciona uma visão repleta de jocosidade que sugere um clima de natureza sexual através de metáforas. Isso justifica a escolha visual pelos antúrios; pelas cobras; pela imagem da maçã mordida e penetrada pelo bico do beija-flor; além da banana que serve de adorno alegórico para o topo da coroa.

Como se vê, junto a um ambiente cenográfico de estética tropical – uma espécie de paraíso localizado abaixo da linha do Trópico do Equador - os signos visuais escolhidos apontam para imagens de caráter fálico e metaforicamente sexualizadas.

Sobre a coroa, localizada no centro do elemento alegórico e propositalmente inserida no setor batizado de “SEM JUÍZO OU PECADO, SE JOGA NA FESTA!”, o artigo majestoso (símbolo da escola de Ramos) é exibido no contexto narrativo e estético de um recorte inteiramente debruçado em canções associadas ao hedonismo enraizado no discurso do artista apresentado como enredo.

Ao ser vista no clima que encerra a apresentação do Grêmio, o signo de realza associado à escola, representa a entrega da instituição que desfila ao espírito libertário e hedonista do universo de canções (e do artista) deliberadamente entregue à festa e ao prazer.

DESTAQUE CENTRAL: “DELÍRIO TROPICAL” - O destaque *Kevin Martins* veste figurino de inspiração carnavalesca que remete ao clima tropical de um território localizado abaixo da linha do Equador. Seu traje, de contorno hedonista, sugere um homem de aspecto sensualizado e permissivo que ostenta adornos estéticos que evocam luxúria e visualidade tropical.

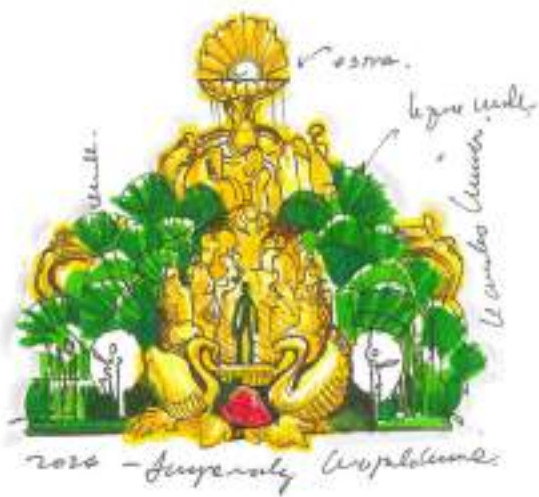


CARRO 05: O ARAUTO DO JARDIM DAS DELÍCIAS TERRENAS

5º Carro

Criação: Leandro Vieira

Confecção: Equipe de Barracao



A alegoria que encerra o desfile é a que traz o homenageado. Inserida no contexto das canções que são convite ao prazer e à liberdade desenfreada, o visual exibido no conjunto escultórico que desfila dialoga com a representação dos prazeres sexuais retratados pela pintura “O Jardim das Delícias Terrenas” do holandês Hieronymus Bosch.

Como se vê, trata-se de um lúdico jardim adornado por figuras humanas em estado de entrega sexual e nudez. Assim, em tons dourados, o conjunto escultórico menciona atos de prazer, com figuras seminuas em atividades que sugerem natureza sexual. No centro, a estilização de uma fonte carnavalesca é sustentada por cavalos que acrescentam à construção alegórica virilidade e luxúria.

Como descrito, tudo é imbuído de metáforas sexuais. Dos cisnes que ladeiam o morango vermelho em destaque na porção frontal do conjunto cênico à ostra semiaberta localizada no topo da alegoria, todos os signos escolhidos estão metaforicamente mergulhados na atmosfera hedonista que encerra em tom festivo a apresentação da escola.

Sobre a escolha cromática que tinge o conjunto visual é conveniente destacar que não é inocente a escolha pelo predomínio do verde e do dourado. Ancorando a coloração geral da alegoria, as cores (que representam o imaginário da escola de Ramos no cenário carnavalesco) “abraçam” a presença do homenageado.

COMPOSIÇÕES GERAIS: "FOLIÃO

LEOPOLDINENSE" - O conjunto de brincantes que desfila junto à alegoria espalha por todo o conjunto cênico o perfil carnavalesco da homenagem. Folião mascarado, tingido de verde e coberto de purpurina, o componente é a personificação do espírito folião da própria Imperatriz Leopoldinense que corteja e rende homenagem à icônica personalidade que desfila.



GRUPO DE CONVIDADOS: Na porção lateral (de terno estampado em tons de verde e estética festiva) estão artistas e amigos pessoais do homenageado que, de alguma forma, ou acompanharam sua trajetória ou se inspiraram em sua personalidade artística. Ao lado da Imperatriz, eles rendem justa e festiva homenagem a um dos mais importantes artistas brasileiros de todos os tempos.

DESTAQUE CENTRAL: NEY MATOGROSSO - Na porção frontal, vestindo o verde e o dourado que se destaca no pavilhão da escola que o homenageia, o camaleônico **NEY MATOGROSSO** exibe a sua presença e o corpo que deu abrigo à todas as incorporações estéticas mencionadas ao longo do desfile. Nele, está a boca que deu voz às canções citadas enquanto desfilamos. Chegando à marca de oitenta quatro anos de idade, desfila o corpo original e histórico que deu contorno poético aos discursos de liberdade e transgressões apresentados de forma carnavalesca ao longo de nossa abordagem e exibição.

DESTAQUES LATERAIS: "REALEZA LEOPOLDINENSE" - Na porção frontal, na parte inferior, à esquerda e à direita da alegoria, as destaques Alexia Chamoun e Agnes Pimentel vestem figurino de contorno carnavalesco que ostenta signos associados à Imperatriz Leopoldinense (como o predomínio da cor verde e a coroa que simboliza a escola) para mencionar, de forma simbólica, o grêmio que se entrega ao universo pessoal do artista homenageado através do desfile que realizamos.

PELE DE CAMALEÃO

Musa

Responsável pela ala: Comissão de Carnaval

Criação: Leandro Vieira

Confecção: Equipe de Ateliê



Inserida no contexto da abertura do desfile, o figurino que veste a musa Carmem Mondego explora de maneira lúdica e carnavalesca a figura do camaleão para evocar o aspecto mutável e a capacidade de se reinventar em múltiplas “peles”, faces e performances que o artista homenageado com o enredo CAMALÊONICO revela.

Assim como o camaleão muda de cor (razão para a diversidade de cores que tingem o figurino que veste a sambista), Ney muda de pele para se mostrar único, em universos plurais marcados pela reinvenção de sua figura pública e pela variedade de sua seleta obra musical.

HOMEM BICHO

Ala 01 - Ala Dó Ré Mi

Responsável pela ala: Comissão de Carnaval

Criação: Leandro Vieira

Confecção: Equipe de Ateliê



A ala que inaugura o desfile dialoga com o universo estético e conceitual das primeiras aparições públicas do artista homenageado com o enredo que desfila. Ao adotar para si a ideia de personificar a imagem de uma criatura que mistura homem e animal, Ney Matogrosso desafiou padrões de normatividade e levantou bandeiras de liberdade e questionamento.

Pensando as suas performances enquanto manifesto sonoro e visual, mais do que uma referência simbólica ao homem selvagem, seus trajes inspirados em animais funcionavam como metáfora para a busca de uma expressão artística livre, instintiva e autoral.

Inspirado nesse contexto, o figurino da ala HOMEM BICHO faz uso dessa recorrente característica utilizada pelo artista homenageado para inaugurar a estética e o conceito da abertura de nossa apresentação: A fera selvagem que se revela em tons noturnos e se exhibe adornada com chifres, pelos, ossos e penas, evidencia a corporificação de ideais de liberdade tendo a perspectiva animal como mote para criar um personagem localizado entre o animal fantástico e o humano em ambiguidade e ambivalência.

HOMEM PÁSSARO

Ala 02 - Ala Parque Shanghai

Responsável pela ala: Comissão de Carnaval

Criação: Leandro Vieira

Confecção: Equipe de Ateliê



Inserida no contexto da abertura de um desfile dedicado a um homem que se valeu de elementos naturais, selvagens e animais para a criação de um “eu lírico” transgressor, a ala HOMEM PÁSSARO aprofunda a ideia de hibridismo humano/animal que inaugura a abordagem carnavalesca apresentada.

Desse modo, o figurino que desfila acrescenta ao corpo dos componentes que se exibem em grupo os atributos visuais de um pássaro (mais especificamente uma arara) para criar uma figura fantasiosa que se apresenta como um personagem híbrido localizado entre o humano e o animal alado.

Como é notório, a fantasia ostenta um par de asas e, com isso, se revela como um convite para um voo de liberdade e experimentação em busca da personalidade artística do homenageado. Em desfile, os componentes são uma criatura carnavalesca (meio homem, meio pássaro) que assumem sua porção animal e se lançam num voo poético que parte em direção ao universo artístico de Ney Matogrosso e suas transgressões.

A VERDADE NO ROSTO

Ala 03 - Ala Rio Antigo

Responsável pela ala: Comissão de Carnaval

Criação: Leandro Vieira

Confecção: Equipe de Ateliê



Inaugurando o setor que se debruça nas impressões iniciais da personalidade artística surgida de maneira arrebatadora no início dos anos setenta - quando estreou como vocalista do grupo Secos e Molhados -, a concepção visual da ala “A VERDADE NO ROSTO”, deixa evidente que o grupo de brincantes faz menção à exótica figura do Ney Matogrosso de rosto coberto pela espessa maquiagem (de base branca e olhos contornados por tinta preta) que o revelou para o grande público como um assombroso ser mascarado, impossível de ser classificado, exuberante e desafiador.

Tal qual o figurino que veste o grupo, a imagem do artista sugeria singularidade e a figura que surgia no cenário musical brasileiro apresentava-se como um claro posicionamento de discordância ao sistema hegemônico. Maquiado, enfeitado com penas, adornado por colares e cobrindo o corpo com adornos naturais pouco convencionais para a época, o artista expunha a verdade de seu instinto ao colocar seu corpo como um instrumento performático que até então não tinha sido visto na história da MPB.

VISÍVEL INDEFINÍVEL

Ala 04 – Ala 484

Responsável pela ala: Comissão de Carnaval

Criação: Leandro Vieira

Confecção: Equipe de Ateliê



A ala, de figurino duplo, lança luz na personalidade artística de Ney Matogrosso a partir de uma marca associada a seu imaginário visual que levantou debate e repercussão tão logo o homenageado despontou na cena musical brasileira: A ANDROGINIA.

Ao exibir-se ostentando elementos visuais tradicionalmente associados ao gênero feminino misturados a códigos visuais de traços que sugeriam masculinidade, o artista confundia a possibilidade de ser compreendido a partir da divisão binária hegemônica. O que se via, portanto, era indefinível. Ney promovia a resignificação da frágil percepção normativa que impossibilitava a compreensão de uma figura que se apresentava como um desbunde visual exuberante e inclassificável.

Como o figurino revela, a ideia de androginia interfere na solidez binária que divide os gêneros ao apresentar-se como uma possibilidade à margem do estereótipo de masculinidade conservadora. Assim sendo, os componentes masculinos vestem rosa, enquanto os femininos vestem azul. A ideia é confundir de forma artística e conceitual os códigos visuais associados à divisão binária hegemônica.

Ambos apresentam o rosto coberto pela maquiagem que marca o imaginário associado ao artista no exato instante em que Ney Matogrosso desponta na cena musical nacional. O grupo ostenta um figurino fluido, composto por tiras de organza e longos fios de malha que, ao vestirem os componentes da ala como um todo, deixa evidente a linha flexível que separa a ideia do que é masculino daquilo que é feminino.

UM CORPO LATINO E TROPICAL

Ala 05 - Ala Rainha de Ramos

Responsável pela ala: Comissão de Carnaval

Criação: Leandro Vieira

Confecção: Equipe de Ateliê



Ao surgir na cena nacional, além da construção de seu personagem performativo e da androginia como material criativo para a construção simbólica de seu corpo como um território político, outro traço marcante do personagem é a sua inclinação em fazer de sua figura uma espécie de alegoria carregada de símbolos associados à uma latinidade exuberante.

De maneira muito consciente, o artista incorporou em suas aparições uma espécie de corpo sul-americano, tupiniquim e contemporâneo, que contrapunha o caráter normativo que sempre desprezou culturas originárias.

Não à toa, para mencionar esse aspecto fundamental de uma personalidade musical que surgiu na cena brasileira de forma única, o figurino que veste a ala menciona uma imagem recorrentemente personificada pelo corpo artístico de Ney Matogrosso: aquela em que ele é associado ao universo imagético dos corpos indígenas (ornado com penas naturais, cocares, colares e miçangas) e pelos elementos visuais tradicionalmente associados às culturas originárias que expressam a estética latino-americana ancorada na ancestralidade indígena.

O HOMEM DE NEANDERTHAL

Ala 06 - Ala Bar da Portuguesa

Responsável pela ala: Comissão de Carnaval

Criação: Leandro Vieira

Confecção: Equipe de Ateliê



Inaugurando o setor que aborda a trajetória do artista pós Secos e Molhados a partir das figurações e incorporações assumidas pelo intérprete em seus quatro primeiros discos de carreira solo, a ala O HOMEM DE NEANDERTHAL recria o personagem assumido pelo ilustre mato-grossense por ocasião do lançamento do disco ÁGUA DO CÉU - PÁSSARO.

Lançado em março de 1975, o long play é o primeiro de sua carreira solo. Para o álbum, tanto nas fotos que ilustram o icônico material, quanto no show decorrente do LP, o artista exibia-se como uma criatura mítica e exótica.

Seu personagem para a ocasião era uma persona animalesca acrescida de toques surrealistas tal qual recria o figurino que veste a ala. Do mesmo modo que o personagem criado por Ney se exibia, os desfilantes da ala ostentam chifres de animais traduzidos de forma carnavalesca como adornos fixados num traje seminu. Decorado com longas franjas, o visual é acrescido de ossos, dentes e pelos de animais pendurados junto ao corpo tal qual a famosa criatura elaborada pela mente criativa do artista homenageado.

O AMARGO DO AÇÚCAR CANDY

Musa

Responsável pela ala: Comissão de Carnaval

Criação: Leandro Vieira

Confecção: Equipe de Ateliê



Gravado durante a ditadura militar brasileira, o LP ÁGUA DO CÉU-PÁSSARO – e o show decorrente do álbum – era afrontoso e transgressor. A criatura surrealista criada por Ney Matogrosso para se apresentar publicamente era uma resposta selvagem ao sistema vigente.

Se não bastasse a sua aparência livre de amarras e desconstruída, suas escolhas musicais e as performances criadas para apresentá-las revelavam-se como um audacioso manifesto de resistência. Nesse contexto, a canção Açúcar Candy (composição de Sueli Costa e Tite de Lemos) merece destaque e é esta a razão para que a obra seja o mote criativo para a elaboração do figurino que veste a musa Tati Rosa.

Provocando os censores e a masculinidade truculenta dos militares, Ney interpretava a canção (cujo a letra relacionava as balas dos revólveres a doces que se desmanchavam como bala em seu sangue e que “pistolas disparavam baunilha em sua boca”) entre gemidos e gritos que simulavam sons de orgasmos sexuais em cena.

Como se observa, a música (e a interpretação de Ney Matogrosso) desafiava os padrões morais e a repressão sexual de um período marcado pelo conservadorismo usando a imagem de doces açucarados (como os que servem de ornamento para o traje) a fim de realizar metáforas sugestivas que criavam um ambiente altamente erótico em meio à imagens de violência.

EVOCAÇÃO DA AMÉRICA DO SUL

Ala 07 - Ala Deu no Poste

Responsável pela ala: Comissão de Carnaval

Criação: Leandro Vieira

Confecção: Equipe de Ateliê



A criatura irreal criada pelo artista para o LP e o Show decorrente do disco mencionado na ala anterior, projeta a figura de Ney Matogrosso como um indivíduo fora dos padrões e são as suas transgressões corporais, estéticas e musicais que o levaram a gravar durante o período o primeiro clipe produzido pela TV brasileira.

Exibida nacionalmente em abril de 1975 pelo programa dominical Fantástico, a canção AMÉRICA DO SUL – lançado no disco ÁGUA DO CÉU-PÁSSARO - foi registrada em um vídeo histórico que documenta a performance de um artista que fez de longas crinas de cavalo, ossos dos mais variados formatos e pelos animais, os adornos para a elaboração de uma figura fantasiosa e extremamente teatral que o aproximava à figura de um ser primitivo que evocava o despertar da América do Sul.

Como se sabe, o figurino usado pelo artista para a ocasião ainda hoje é um marco de sua audácia criativa e, por essa razão, o traje é a inspiração para a criação da indumentária que veste os componentes que desfilam. Em grupo, tal qual Ney Matogrosso foi visto na televisão cantando os versos da canção América do Sul, os brincantes apresentam-se como uma criatura exótica e seminua; cobertos por crinas de cavalo; pelos amarrados junto à cintura e às pernas; enquanto ostentam adornos de penas e ossos que lhes emprestam o mesmo contorno surrealista e fantasioso assumido por Ney Matogrosso até a primeira metade dos anos setenta.

O BANDIDO

Ala 08 – Ala Tamarineira

Responsável pela ala: Comissão de Carnaval

Criação: Leandro Vieira

Confecção: Equipe de Ateliê



Em outubro de 1976, o intérprete lança o disco BANDIDO pela Continental S/A e, com a obra, “troca de pele” para assumir outro – e novo - personagem público. Agora, como o figurino da ala deixa evidente, sua versão é um anti-herói cinematográfico que usa chapéu de aba larga para evocar um imaginário que transforma a marginalidade em manifesto estético.

Assim sendo, o “bicho irreal” da ala anterior (sua “pele artística” para o disco de 1975) cede lugar à imagem de um bandido-galã, espécie de aventureiro com ares latinos, tal qual o personagem assumido pelo artista para estampar a capa do referido álbum de carreira.

Para apresentar esse novo universo, o figurino que veste a ala é uma leitura carnavalesca que se utiliza dos elementos visuais do personagem incorporado pelo artista na construção de sua nova identidade. Na cabeça: o lenço, o chapéu e a famosa rosa vermelha que lhe empresta tanto a latinidade, quanto confere ao personagem marginal de Ney sua porção ambígua de feminilidade. No pescoço, os colares lhe dão exuberância e androginia.

Como se observa, “o bandido” do Ney apresentava-se como uma figura marginal de perfil sedutor e provocativo que refletia um visual de transgressão e rebeldia ao unir, num só corpo, códigos de masculinidade e feminilidade.

INCORPORAÇÃO DE SUJEITOS MARGINAIS

Guardiões do 2º Casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira

Responsável pela ala: Comissão de Carnaval

Criação: Leandro Vieira

Confecção: Equipe de Ateliê



Acompanhando o segundo casal, os guardiões vestem figurino que revela uma leitura lúdica e carnavalesca de um detento encarcerado. Inseridos no contexto conceitual e narrativo do disco BANDIDO, o grupo menciona o fato do LP ter sido lançado oficialmente em espetáculo realizado na penitenciária Lemos de Brito reforçando a ideia de Ney Matogrosso como um artista que optou por transformar a marginalidade em manifesto estético enquanto brincava e subvertia códigos de rebeldia.

SERPENTE

Rainha da Bateria

Nome da Rainha: IZA

Criação: Leandro Vieira

Confecção: Equipe de Ateliê



À frente da Bateria, que menciona através do figurino o clima ardente e erotizado do LP lançado por Ney Matogrosso sob o título de PECADO (1977), a rainha IZA veste o predomínio da cor vermelha e o contorno estético de uma SERPENTE para reinar diante dos ritmistas leopoldinenses.

A escolha pela serpente se justifica em função da tipografia utilizada para a escrita do título do álbum. No referido LP, o nome que batiza a obra (PECADO) é escrito tendo o contorcionismo do corpo de uma serpente como design para a grafia da sugestiva palavra escolhida para intitular o disco.

O ARQUÉTIPO DO PECADO

Ala 09 - Bateria

Responsável pela ala: Comissão de Carnaval

Criação: Leandro Vieira

Confecção: Equipe de Ateliê



Após o álbum BANDIDO, o artista lança novo LP e, ainda mergulhado na construção de uma persona pública afrontosa e transgressora, batiza o trabalho – lançado em julho de 1977 - com uma sugestiva palavra para uma época inclinada ao moralismo: PECADO. A obra – o último trabalho de Ney lançado na Continental Discos S/A – reforçava o ambiente sensual e lascivo incorporado publicamente pelo intérprete.

Para um disco que “ardia em brasa” e trazia um repertório de canções ora despudoradamente ardentes, ora em clima de cabaré, a imagem da capa revela um artista tingido por uma luz avermelhada e emoldurado pela tinta preta da noite (razão para a escolha das cores que tingem o figurino que veste a bateria).

De bandana (acessório usado na cabeça como símbolo de resistência e liberdade), brincos de argola e figurino que lança mão de uma estética erotizada (blusa em arrastão, cropped, fivelas e tacheado de ilhoses) o traje da bateria é contaminado pela aura sensualizada e pela evocação da malícia e da luxúria incorporadas como bandeiras estéticas pelo disco mencionado.

O FEITIÇO DE UM CORPO NU

Ala 10 – Ala de Passistas

Responsável pela ala: Comissão de Carnaval

Criação: Leandro Vieira

Confecção: Equipe de Ateliê



Intitulado FEITIÇO, o disco seguinte ao LP PECADO foi lançado em julho de 1978, pela WEA. No encarte do antológico long-play, Ney mostra-se seminú, deitado sobre uma espécie de véu de noiva e envolto por rosas brancas. É esta imagem do artista, de contorno romântico e sedutor em meio às flores e tecidos brancos, que direciona a criação do figurino que veste a ala de passistas.

Nele, o corpo dos passistas está seminú e livre para a entrega carnavalesca. Alvo, sensual e delicado, o traje evoca luxúria sem vulgaridade. O véu, os tecidos brancos de diferentes texturas, a seminudez e as rosas brancas que compuseram o ambiente registrado pela fotógrafa Marisa Álvarez de Lima para ilustrar a capa e o encarte que escandalizaram a ditadura, agora são interpretados de forma lúdica e poética no traje que os passistas ostentam em desfile.

UM BANDOLEIRO

Ala 11 - Ala Cortume Carioca

Responsável pela ala: Comissão de Carnaval

Criação: Leandro Vieira

Confecção: Equipe de Ateliê



Encerrando as alas do terceiro setor e o universo de transgressões incorporadas pelo artista, a ala UM BANDOLEIRO recria a figura de um cigano bandoleiro banhado de lirismo e ludicidade. Nesse contexto, convém destacar que, com o sucesso da canção “Bandoleiro” – lançada no disco mencionado na ala anterior, FEITIÇO – o artista dá voz a um viajante místico, que cavalga em um cavalo alado em ambiente onírico e surreal tal qual sugere a atmosfera do figurino que veste o grupo que desfila encerrando o terceiro setor do desfile.

Composta por Luhli e Lucina, a canção interpretada por Ney Matogrosso celebra a imaginação e a liberdade em clima latino-americano. Com a canção, o artista incorporou definitivamente o imaginário cigano ao seu universo criativo. Aliás, foi vestido à moda cigana, como um bandoleiro sensual de lenço cobrindo a cabeça, enfeites no pescoço e calças de organza (inspiração para a livre reinterpretação da fantasia) que o artista levava a plateia do Teatro Alaska - em Copacabana – ao delírio em função de uma hipnotizante interpretação da canção e a incorporação do personagem que dá título à música no show decorrente do LP lançado com enorme sucesso em 1978.

PAVÃO MYSTERIOZO

Ala 12 - Ala Cigana Feiticeira

Responsável pela ala: Comissão de Carnaval

Criação: Leandro Vieira

Confecção: Equipe de Ateliê



O setor inaugurado com a ala que desfila é exclusivamente dedicado aos sucessos da carreira de um artista consagrado como um INTÉRPRETE de canções populares. Tão eclético no estilo musical quanto na temática das canções que gravou, Ney Matogrosso também apresentou sua inquietude artística e sua transformação contínua através da escolha de seu repertório. Deste modo, em sequência, os figurinos que desfilam se utilizam de uma interpretação estética de caráter poético que faz de diversos clássicos eternizados na voz do artista homenageado uma espécie de pot-pourri musical que une, sem prender-se à cronologia, canções de diferentes épocas e estilos, transformadas em imagens carnavalescas.

A primeira dessas canções, como o figurino deixa claro, é um clássico da MPB, composto pelo cearense Ednardo e batizado de PAVÃO MYSTERIOZO. Nela, o pavão – símbolo de beleza e exuberância dotada de formosura – parece encontrar semelhança e cumplicidade na extensão da extravagância estética e misteriosa do artista que lhe dá interpretação. Ao gravá-la, Ney é o próprio pavão mencionado pela canção que se revela em performance cênica e opulência vocal e que, na fantasia que desfila, é interpretado em figurino de contorno lúdico carnavalesco.

ROSA DE HIROSHIMA

Ala 13 – Ala Bandeira Dois

Responsável pela ala: Comissão de Carnaval

Criação: Leandro Vieira

Confecção: Equipe de Ateliê



A continuidade de nosso pot-pourri carnavalesco, musical e estético lança luz noutro clássico da obra do homenageado: ROSA DE HIROSHIMA. Sucesso da MPB atribuído à visceral interpretação de Ney Matogrosso, a composição aborda os horrores da bomba atômica lançada em Hiroshima em 1945, utilizando uma rosa como uma metáfora para a destruição e a dor causada pela guerra.

Tal qual a canção, o figurino que veste a ala se utiliza da imagem de uma rosa pálida e sem cor para abordar os horrores de uma explosão nuclear. Majoritariamente construída em tons de cinza, a ausência de cor e vibração cromática na fantasia remete às reflexões de dor e sofrimento evidenciadas pela letra da referida canção.

A música, baseada num poema de Vinicius de Moraes escrito, originalmente, um ano após os ataques nucleares às cidades japonesas, foi musicada por Gerson Conrad e ganhou interpretação lançada por Ney Matogrosso durante a ditadura militar brasileira no ano de 1973 para, imediatamente, tornar-se um hino pacifista de antiviolença indispensável em qualquer antologia que reúna os maiores sucessos do homenageado.

MULHERES DE ATENAS

Ala 14 - Ala Morro da baiana

Responsável pela ala: Comissão de Carnaval

Criação: Leandro Vieira

Confecção: Equipe de Ateliê



Mulheres de Atenas é uma canção de Chico Buarque e Augusto Boal composta em 1976 e incorporada ao universo musical de Ney Matogrosso de forma definitiva a partir de sua interpretação visceral para o clássico. A canção, um grito de denúncia à submissão das mulheres, a servidão sexual e à crença machista de que as mulheres devem ser destinadas apenas às atribuições domésticas.

Como a canção sugere, a condição da mulher na antiga sociedade grega é utilizada como referência para uma queixa pública contra o patriarcado e a supremacia masculina. Ao mencionar sucessivas vezes o exemplo das mulheres de Atenas, a canção, na verdade, critica uma sociedade em que não existem direitos iguais para pessoas de diferentes gêneros.

Inserida nesse contexto e ilustrando a canção eternizada na voz de Ney Matogrosso, o figurino elaborado para a ala dá à representação escultórica da mulher grega que o componente carrega uma porção monumental. Em linhas gerais, a fantasia se apresenta como uma espécie de monumento esculpido em memória e tributo às mulheres de Atenas mencionada pela canção de forma repetida como denúncia.

SANGUE LATINO

Ala 15 - Ala Choro Suburbano

Responsável pela ala: Comissão de Carnaval

Criação: Leandro Vieira

Confecção: Equipe de Ateliê



O figurino que veste a ala une signos associados às culturas originárias latino-americanas para mencionar o universo estético evocado por um dos maiores sucessos da carreira do intérprete homenageado: SANGUE LATINO.

A canção, escrita por João Ricardo e Paulinho Mendonça, é um clássico atemporal em função da histórica interpretação de Ney para a obra e a letra evocativa e crítica que conclama a sociedade latino-americana a resistir contra a condição de subalternidade.

Nesse contexto, o figurino que ilustra a canção em tom carnavalesco se utiliza da estética de contorno indígena e a signos visuais claramente associados à arte e a mitologia dos povos originários que ocupavam a América Latina antes de terem suas culturas dizimadas com uso de força e violência. A cor vermelha, que simboliza tanto o sangue derramado de culturas latinas quanto a luta dos povos originários em atos de rebeldia e resistência, tinge a ala que se derrama em penas de arara e grafismos indígenas em tons escarlates como uma "poça de sangue" que amplia simbolicamente a dramaticidade da alegoria de mesmo nome que desfila na sequência.

TRIBUTO À GRANDES VOZES

Ala 16 – Ala da Velha-Guarda

Responsável pela ala: Comissão de Carnaval

Criação: Leandro Vieira

Confecção: Equipe de Ateliê



A velha-guarda Leopoldinense está inserida no contexto dos sucessos musicais do artista homenageado como forma de mencionar a reverência de Ney Matogrosso aos ilustres nomes da MPB do passado.

Embora associado à vanguarda musical e ao comprometimento com as ousadias de seu tempo, Ney Matogrosso sempre prestou tributo às grandes vozes que lhe precederam e que, de maneira irremediável, lhe serviram de inspiração na busca da qualidade vocal.

Olhando para a sua obra, percebemos um artista reverente que, ao longo de toda a carreira, incorporou ao seu repertório pessoal canções consagradas nas vozes dos grandes nomes da época de ouro do Rádio, além de emprestar seu timbre raro às composições de autores seminais para a história da música brasileira. Com o feito, o cantor incorporou ao seu ambiente musical (e à sua discografia pessoal) o universo artístico de nomes como os que estampam o traje que a velha-guarda desfila.

Nas estampas, de contorno retrô e exclusivamente desenvolvida para ilustrar a abordagem defendida, estão reverenciados os nomes de Orlando Silva, Carmem Miranda, Ângela Maria, Cartola e Heitor Villa-Lobos. Todos, artistas que, quando Ney não gravou discos inteiramente dedicados ao repertório, incorporou regravações de parte da obra em diferentes discos ao longo da carreira.

BALADA DO LOUCO

Ala 17 – Ala Piscinão de Ramos

Responsável pela ala: Comissão de Carnaval

Criação: Leandro Vieira

Confecção: Equipe de Ateliê



A composição de Arnaldo Baptista e Rita Lee tornou-se um clássico do repertório do homenageado por, curiosamente, ser uma manifestação textual que questiona de forma direta o conceito de normalidade imposto pela sociedade. Através do emprego de sua forte presença cênica, a carga teatral de Ney impõe à canção um clamor de resistência para os incompreendidos ao celebrar a autenticidade e assumir-se fora da normalidade.

Tal qual o eu lírico da canção (que assume a sua insanidade) o figurino que veste a ala faz com que os componentes ostentem parte dos signos visuais associados à loucura mencionados pela letra da composição. Assim, estes se apresentam como alguém que se veste à moda de Napoleão Bonaparte (personagem histórico associado ao desvario e mencionado nominalmente na letra da obra) e se presenteiam com um par de asas (a ideia de voar também é associada ao delírio expresso pelos desejos da canção).

As asas, de aparência mambembe e artesanal, são um convite para um voo livre e desimpedido de amarras normativas.

HOMEM COM H

Ala 18 - Ala Chopinho de Olaria

Responsável pela ala: Comissão de Carnaval

Criação: Leandro Vieira

Confecção: Equipe de Ateliê



A ala que encerra o quarto setor de nossa apresentação lança luz no maior e mais popular sucesso de carreira do homenageado: HOMEM COM H. De autoria do compositor e poeta paraibano, Antônio Barros, a canção marcou para sempre a trajetória de Ney Matogrosso. O forró, interpretado com malícia e irreverência por Ney, tornou-se o hit nacional que impulsionou o sucesso de um álbum que se tornou um marco comercial de sua carreira.

Como o chapéu à moda nordestina que veste a ala sugere, a canção transporta o universo musical do artista para o Nordeste. A música, arranjada por Oswaldinho com acordeon e levada forrozeira autêntica, ganhou definitiva interpretação ao juntar a malícia e a provocação do artista em manifesto debochado que questiona com inteligência estereótipos de masculinidade.

Para ilustrar o deboche e a irreverência adotados como marca da canção, o figurino que veste a ala batizada com um título que sugere masculinidade viril, é repleto de códigos visuais comumente associados ao universo feminino. É assim que a apresentação geral do grupo – tal qual Ney fez com a canção – é transformada em uma espécie de caricatura que debocha da fragilidade dos ideais de masculinidade.

FOLIA NO MATAGAL

Ala 19 - Ala dos compositores

Responsável pela ala: Comissão de Carnaval

Criação: Leandro Vieira

Confecção: Equipe de Ateliê



A estampa de inspiração tropical e festiva que veste a ala dos compositores inaugura o setor que se debruça na interpretação visual de canções que são estandartes do desejo do bem viver e da entrega sexual que ganharam o sabor da voz daquele que apresentamos como enredo.

Esteticamente, o figurino se apresenta como o mais tradicional traje associado ao sambista carioca estampado em motivos tropicais para ilustrar um sucesso do artista associado ao tema: A canção FOLIA NO MATAGAL.

A música – composição de Eduardo Dussek inicialmente gravada pela cantora Maria Alcina, em 1979 – explodiu no ano de 1981 com a gravação feita por Ney Matogrosso para o disco homônimo que leva o nome do cantor. Em linhas gerais, a canção é uma ode a beleza e ao desejo sexual como algo instintivo, natural e orgânico, tendo elementos da natureza como mote.

Com uma interpretação recheada de graça e malícia, a versão de Ney Matogrosso para a composição de Dussek ganhou clipe exibido no Fantástico, além de ter sido apresentada em Montreux, em dueto do artista ao lado de Caetano Veloso. FOLIA NO MATAGAL tornou-se um marco de carreira do homenageado por ser recheada de menções que descrevem a natureza em estado sexual em meio a um cenário tropical festivo tal qual sugere a ilustração que estampa o traje dos compositores.

PRO DIA NASCER FELIZ

Ala 20 - Ala Largo do Itararé

Responsável pela ala: Comissão de Carnaval

Criação: Leandro Vieira

Confecção: Equipe de Ateliê



“Pro dia nascer feliz” é uma famosa canção associada à obra de Ney Matogrosso e seu conteúdo narrativo extremamente alinhado com o espírito do setor que encerra o desfile. Celebrando o desejo de viver com entrega desmedida e plena diversão (tal qual sugere, tanto a sinopse que apresenta o enredo, quanto o samba que cantamos) a canção – gravada por Ney Matogrosso no álbum POIS É de 1983 - configura-se de forma imediata como um hino dedicado à liberdade e as noites em claro entregues aos prazeres da vida e da carne.

Para mencionar um dos maiores sucessos associados ao artista e a sua visão hedonista de mundo dando contorno estético ao espírito de celebração da canção, o figurino que veste a ala faz uso de uma combinação cromática luminosa e solar que une o rosa que tingem o nascer das manhãs e o amarelo luminoso que o sol irradia.

Na cabeça, como adereço, uma espécie de bandana de contornos carnavalescos sugere juventude e transgressão. A calça de lantejoulas douradas agigantadas acrescenta festa e exagero ao visual geral. Nas costas, o sol (elemento natural que tece as manhãs) serve de costeiro para a irradiação luminosa de artigos amarelos e adereços brilhantes.

Nas mãos, o estandarte de contorno carnavalesco estampa a imagem do compositor Cazuza. Autor da canção mencionada – em parceria com Frejat – o artista é figura presente no imaginário associado ao cantor homenageado, sobretudo, em função da intimidade dos dois e da proximidade dos mesmos ao universo de canções de caráter transgressor, amoroso e libertário.

NÃO EXISTE PECADO AO SUL DO EQUADOR

Ala 21 - Ala das Baianas

Responsável pela ala: Comissão de Carnaval

Criação: Leandro Vieira

Confecção: Equipe de Ateliê



Dando continuidade ao mergulho carnavalesco nas canções do repertório do homenageado que abordam a ideia de que a felicidade e o prazer devem ser vividos sem culpa e de forma desenfreada, as baianas ostentam colorido intenso e signos tropicais que evocam uma espécie de paraíso tropical e hedonista localizado abaixo da linha imaginária que separa o hemisfério Sul do Norte para dar contorno estético à canção NÃO EXISTE PECADO AO SUL DO EQUADOR.

A música – obra de Chico Buarque em parceria com Ruy Guerra - alcançou popularidade nacional ao ser gravada por Ney Matogrosso em versão disco e, a partir da visceral e libertária interpretação de Ney, tornou-se um clássico da MPB associada à uma vida hedonista e desprovida de amarras morais.

Para ilustrar o clima de celebração dionisíaca existente na canção, o traje criado para as baianas ostenta como adorno decorativo as cobras douradas (o animal é um signo visual comumente associado ao pecado) que se espalham harmoniosamente junto à uma combinação floral de natureza de inspiração equatorial. O colorido, como um todo, sugere uma beleza extravagante e luminosa alcançada pela combinação de cores cítricas utilizadas de maneira a sugerir um visual capaz de aguçar os sentidos.

Ao atribuir à figura da baiana leopoldinense elementos que remetem ao universo tórrido e aos sabores dos trópicos (como a beleza floral de hibiscos agigantados, as frutas tropicais e a combinação de cores luminosas que estimulam e aguçam a vontade de comer com os olhos) o figurino ilustra de maneira poética e carnavalesca o clima sugestivo e alegre da canção mencionada.

BOTA PRA FERVER (EU QUERO É BOTAR MEU BLOCO NA RUA)

Ala 22 - Ala Bonecas Deslumbradas / Ala Cinco Bocas

Responsável pela ala: Comissão de Carnaval

Criação: Leandro Vieira

Confecção: Equipe de Ateliê



A ala que encerra o desfile é um convite à festa conclamada pelo samba que cantamos. Alinhados com o mais recente trabalho de carreira do homenageado – a turnê batizada de “Bloco na Rua” – os brincantes que desfilam fazem valer o espírito da canção “Eu quero é botar meu bloco na rua”.

Incorporada ao universo estético e imaginário do homenageado após o mesmo completar mais de oitenta anos de vida, a música – um clássico do cancionário brasileiro composto por Sergio Sampaio - atualiza a presença do artista homenageado (que ultrapassa a marca de cinquenta anos de carreira) como um corpo livre, contemporâneo e rejuvenescido pela ousadia que descarta rótulos e padrões.

Dentro dessa lógica, a ala em questão se apresenta como uma espécie de bloco carnavalesco onde os figurinos que vestem os brincantes apontam para as muitas figurações incorporadas pelo artista. Libertos das cangalhas alegóricas, de pele à mostra, barrigas de fora, decotes e pernas livres, os componentes desfrutam de uma estética pautada na exuberância visual daquele que fez da pouca roupa um manifesto público de liberdade.

Desta maneira, uns cobrem-se de moedas douradas e lenço ricamente enfeitado na cabeça. Vestem a famosa calça em camadas de babados esvoaçantes, numa mistura de cigano sensual e vedete enfeitada, tão presente no imaginário associado à figura de Ney.

Outros, ostentam o indefectível chapéu de aba à moda country, a artesanaria manual de um macramê utilizado como capa ou ombreira decorativa, brinco de argola e uma rosa vermelha servindo de moldura para o rosto.

Junto do grupo, pode-se observar ainda o Ney do figurino de referências indígenas. Do visual de latinidade exuberante e contemporânea. De penacho na cabeça, seminu, de blusa de lantejoulas agigantadas, de sunga, miçangas e badulaques dourados.

Entre os muitos desfilantes, há ainda o Ney da maquiagem burlesca, do mascaramento, do figurino orgânico, do adorno feito com pelo animal, de penas e das franjas feitas para balançar ao sabor do movimento do corpo, tal qual tornou-se popular imaginarmos sua figura em cena.

Por fim, complementando a variedade estética e aumentando as características sensuais e provocativas tão presentes no imaginário popular associado ao cantor, há o figurino que faz releitura carnavalesca do traje sadomasoquista, de contorno militar e estética gay power, utilizado pelo artista de forma provocativa em algumas apresentações públicas e shows de carreira.

Ficha Técnica Samba-enredo
Presidente da ala dos compositores: André Bonatte
Total de Componentes da ala dos compositores: 80
Autores do samba: Hélio Porto, Aldir Senna, Orlando Ambrósio, Miguel Dibo, Marcelo Vianna, Wilson Mineiro, Gabriel Coelho, Alexandre

LETRA

SOU MEIO HOMEM, MEIO BICHO
 O SILÊNCIO E O GRITO
 PÁSSARO-MULHER,
 QUE PINTA A VERDADE NO ROSTO,
 TRAZ A CORAGEM NO CORPO
 E NUNCA ESCONDE O QUE É.
 PELO VISÍVEL, INDEFINÍVEL,
 RESSIGNIFICA O FRÁGIL.
 O QUE CONFUNDE É O DESBUNDE
 DO QUE DESAFIA O FÁCIL.
 CANTO COM ALMA DE MULHER,
 ARTE QUE SABE O QUE QUER.
 E NÃO SE ESQUEÇA:
EU SOU O POEMA QUE AFRONTA O SISTEMA,
A LÍNGUA NO OUVIDO DE QUEM CENSURAR.
LIVRE PARA SER INTEIRO,
POIS SOU HOMEM COM H!

E COMO SOU...

O BICHO, BANDIDO, PECADO E FEITIÇO,
PAVÃO DE MISTÉRIOS, REBELDE, CATIÇO.

A VOZ QUE A CÁLIDA ROSA DEU NOME,
A FORÇA DE ATENAS QUE O MAU NÃO CONSOME.

O SANGUE LATINO QUE VIRA,

VIRA, VIRA LOBISOMEM.

EU JURO QUE É MELHOR SE ENTREGAR

AO JEITO FELINO, PROVOCADOR

DEVORO PRA SER DEVORADO,

NÃO VEJO PECADO AO SUL DO EQUADOR.

SE JOGA NA FESTA, ESQUECE O AMANHÃ.

MINHA ESCOLA NA RUA PRA SER CAMPEÃ!

VEM MEU AMOR,

VAMOS VIVER A VIDA.

BOTA PRA FERVER,

QUE O DIA VAI NASCER FELIZ NA LEOPOLDINA.

JUSTIFICATIVA DO SAMBA

A viagem musical da Imperatriz percorre o universo provocador, livre e transformador de Ney Matogrosso para apresentar o enredo “**Camaleônico**”. Com o feito, o desfile celebra aquele que, ao longo de mais de cinco décadas, reinventou a própria noção de presença artística no Brasil por desafiar fronteiras, ao transitar entre o masculino e o feminino, entre o humano e o instinto animal — um verdadeiro **homem-bicho**, como ele próprio tantas vezes se definiu.

Dono de uma natureza mutável, que se revela e se transforma, é a característica de manter-se inclassificável que guia a narrativa do desfile. Ou seja, a existência de um artista que jamais se prendeu a modelos ou normas comportamentais e, por esta razão abriu caminhos para novas formas de expressão e liberdade.

O samba apresentado canta a sua trajetória, que nasce no impacto visual e sonoro dos **Secos & Molhados** e da divulgação pública da força enigmática daquele que cantava como quem desafiava o mundo. O poema que afrontou o sistema, e revisita uma obra vasta, diversa e profundamente artística. Entre máscaras, metamorfoses e reinvenções, encontramos também o Ney fabuloso, que flerta com o imaginário popular, com o fantástico, com o homem que vira lobisomem, com a criatura que dança entre luz e sombra.

E, como pede o espírito libertário de Ney Matogrosso, o enredo culmina no convite para que todos se deixem levar pela festa, rompendo preconceitos, celebrando os corpos, os afetos, as escolhas. Porque, afinal vivemos sob a bênção tropical de estarmos **abaixo do Equador, terra aonde não existe Pecado**. Assim, a Imperatriz apresenta um carnaval que é, acima de tudo, celebração da liberdade, da arte e da potência transformadora de um artista camaleônico.

SOU MEIO HOMEM, MEIO BICHO.

O SILÊNCIO E O GRITO.

PÁSSARO-MULHER,

QUE PINTA A VERDADE NO ROSTO,

TRAZ A CORAGEM NO CORPO

E NUNCA ESCONDE O QUE É.

PELO VISÍVEL, INDEFINÍVEL,

RESSIGNIFICA O FRÁGIL.

O QUE CONFUNDE É O DESBUNDE

DO QUE DESAFIA O FÁCIL

Os versos iniciais do samba traduzem a essência camaleônica de Ney Matogrosso ao refletirem sua natureza híbrida, “algo que é meio homem e meio bicho”, figura que transita entre o humano e o animal que se recusa a caber em um único gênero ou forma, como um ser mítico - pássaro-mulher - que através de sua arte vocal e performática representa “o grito que silencia quem impõe o silêncio”, e é também aquele que, ao “pintar a verdade no rosto”, transforma a maquiagem em manifesto: não uma máscara que esconde, mas que revela sua estética libertária.

A mesma entrega libertária aparece quando o samba afirma que ele “traz a coragem no corpo e nunca esconde o que é”, reverberando o texto da sinopse quando diz: “vestido apenas com sua pele. Mil peles. Pele de camaleão”.

É justamente nessa linguagem artística que está o paradoxo de algo que é visível, mas ao mesmo tempo é impossível de ser definido, inteiro em cena, mas inacessível a qualquer tentativa de classificação; é presença material e, ao mesmo tempo, entidade inclassificável.

Assim, quando o samba proclama que ele “ressignifica o frágil”, ecoa o modo como Ney converte vulnerabilidade em potência, delicadeza em enfrentamento, subversão em arte — aquilo no qual a sinopse identifica como “registro rebelde e surreal”, uma “performance máscula dos afeminados”.

O “desbunde” que “confunde” é justamente esse gesto de desobediência estética, erótica e política que marcou sua trajetória, impondo ao público o desconforto necessário de quem ousa desafiar o fácil, rejeitar convenções e reinventar sentidos.

A melodia se apresenta de maneira soturna, tendo como ponto de partida a tonalidade de Sol menor, modulando para o seu relativo maior, Si Bemol e vai revelando-se mais brilhante e mais aberta a medida em que o samba apresenta o homenageado, Ney Matogrosso.

Ainda no tom original, em forma de quiáleras, a melodia reveste a descrição dos atos do homenageado, quando diz: “QUE PINTA A VERDADE NO ROSTO” e “TRAZ A CORAGEM NO CORPO “. A frase “E NUNCA ESCONDE O QUE É” conclui com assertividade o que foi afirmado no trecho que a antecede.

Em seguida, ainda na primeira parte, onde se canta “PELO VISÍVEL, INDEFINÍVEL”, encontraremos uma melodia insinuante, ainda com quiáleras, mas com acentuações no contratempo. Este pequeno trecho cria interesse pela sua divisão 6/8 que incentiva a dança. Em seguida é retomada a fluidez de samba de enredo para a conclusão do trecho.

CANTO COM ALMA DE MULHER,

ARTE QUE SABE O QUE QUER.

Com base no texto da sinopse “Timbre feminino que nasce na boca masculina. O cantar da vedete visto em um corpo másculo. ” O samba traduz com nitidez o corpo masculino que abriga uma voz e uma alma feminina, reconhecendo a dualidade que sempre marcou seu canto e sua postura performativa. É a arte que afirma sua intenção e nunca se submete.

A estrofe acima completa o universo de apresentação de Ney Matogrosso, apresentada na primeira parte do samba, corroborando de forma monumental a frase, “Sou um homem, sou um bicho, sou uma mulher” da canção Mal Necessário gravada pelo cantor em uma metáfora que ecoa em sua arte

(que sabe o que quer), com a ousadia sensual desde Secos & Molhados, quando a provocação era arma artística e a transgressão se fazia no próprio corpo.

Nesse trecho, convidativo ao canto, a parte melódica remete a ritmos afro-caribenhos como a salsa e a rumba. Gêneros musicais muito bem interpretados por Ney.

E NÃO SE ESQUEÇA:

EU SOU O POEMA

QUE AFRONTA O SISTEMA,

A LÍNGUA NO OUVIDO DE QUEM CENSURAR.

LIVRE PARA SER INTEIRO,

POIS SOU HOMEM COM H!

A chamada para o refrão do meio, “E não se esqueça:” alerta para a importância da preservação na memória popular do quanto Ney Matogrosso foi um artista que fez de sua arte a voz política de tantas outras vozes que, em tempos sombrios, estavam amordaçadas.

Quando o samba afirma “eu sou o poema que afronta o sistema”, ele traduz a própria construção de Ney como figura que desafia, provoca e reordena significados. Esse corpo que, no texto, é chamado de “o grito dos loucos”, a “divindade que incorporou a subversão”, e a “performance que afronta o sistema moral”, completado com o gesto provocativo traduzido na imagem da “língua no ouvido de quem censurar”.

É nesse fluxo que emerge os versos “Livre para ser inteiro, pois sou homem com H”, sintetizando o debate central que o texto estabelece sobre gênero e masculinidades. Não se trata de afirmar uma virilidade convencional, mas de expressar a complexidade desse corpo que é, ao mesmo tempo, “a performance máscula dos afeminados”, “a porção mulher dos malandros” e “o anjo safado”. Ney habita uma masculinidade que habita em um homem com H reinventado, que acolhe o feminino, o ambíguo e o múltiplo.

Observamos na repetição do refrão que as notas acentuadas estão direcionadas à palavra POEMA enquanto as notas menos enfáticas foram dedicadas à palavra SISTEMA, insinuando a vitória da Poesia (cantada por Ney) sobre o sistema conservador que dominava o Brasil.

E COMO SOU...

A introdução à segunda parte do samba (e como sou) reafirma que a narrativa continua em primeira pessoa que cria uma proximidade imediata com o ouvinte. Não há narrador distante, apenas o corpo e a voz do intérprete que afirmam: “eu sou, eu existo, eu me transformo”. Essa escolha estilística reforça a ideia de que a experiência de ser — em todas as suas formas — é direta, urgente e inevitável. A reprodução do verbo “ser” ao longo do texto não é decorativa: é performática ao lembrar que a identidade não é fixa, mas sim fruto de constante transformação.

O BICHO, BANDIDO, PECADO E FEITIÇO,

PAVÃO DE MISTÉRIOS, REBELDE, CATIÇO.

A VOZ QUE À CÁLIDA ROSA DEU NOME,

A FORÇA DE ATENAS QUE O MAL NÃO CONSOME.

O SANGUE LATINO QUE VIRA,

VIRA, VIRA LOBISOMEM

Quando o samba apresenta a frase “o bicho, bandido, pecado e feitiço”, ele organiza as múltiplas fases do início da carreira solo de Ney Matogrosso, contemplando os seus quatro primeiros álbuns. O texto atribui a Ney, esse “bicho-homem”, esse “animal em transformação” que se desloca entre o instinto e o ritual. O “bandido” remete ao personagem do álbum Bandido, ao mesmo tempo em que evoca a imagem descrita na sinopse como “bandido enfeitado com brinco de argola”; já o “pecado” vem de sua estética que “flerta com o PECADO”, enquanto o “feitiço” responde àquela presença mágica, enfeitante, que se derrama no FEITIÇO, disco do ano de 1978.

O samba continua a abordagens pelos principais sucessos da música popular brasileira eternizados na voz de Ney Matogrosso. Quando o samba o apresenta como “pavão de mistérios, rebelde, catiço”, cria a imagem plural que reafirma a sua rebeldia ao mesmo tempo que exalta sua exuberância, tendo referência a figura do Pavão misterioso, canção icônica eternizada pelo cantor.

Esse fluxo continua quando surge “a voz que à cálida rosa deu nome”, apontando para Rosa de Hiroshima, canção que a sinopse do enredo associa ao “eco de uma bomba sem cor e sem perfume”, imagem da rosa ferida, flor que Ney transforma em denúncia com sua voz. Logo após, o samba convoca “a força de Atenas que o mau não consome”, evocando Mulheres de Atenas, que na interpretação de Ney ganha dimensão de manifesto que atravessa essa mistura de feminino e masculino que o samba descreve como gesto que não se enquadra. Por fim, o verso “o sangue latino que vira, vira, vira lobisOMEM” une mito, música e metamorfose: retoma Sangue Latino, ao mesmo tempo em que convoca o ser lunar, “a face oculta de um lobisOMEM”, personagem que sintetiza o mistério, a animalidade e a transfiguração de Ney. Assim, o samba costura personagens, rituais, canções e criaturas para expressar o infinito repertório de formas que habitam esse ser camaleônico.

A segunda parte do samba apresenta uma melodia assertiva e pulsante com ingredientes do roque e um tom de rebeldia. Genuína como o homenageado.

EU JURO QUE É MELHOR SE ENTREGAR

AO JEITO FELINO, PROVOCADOR.

DEVORO PRA SER DEVORADO,

NÃO VEJO PECADO AO SUL DO EQUADOR

As notas longas com transições suaves oferecem um canto livre que convoca à animalidade sensual que o enredo atribui a Ney, movido por um “êxtase feroz”, que “requebra em zigue-zague” como quem seduz pela ameaça doce, pela suavidade que morde. A entrega é parte essencial dessa imagem de um corpo que “te convida ao êxtase”, que oferece “prazer e delírio em um jardim de delícias”, e o

samba transforma esse gesto em promessa, em chamado para transcender o limite e aceitar a vertigem provocada por esse felino de cena.

Esse mesmo convite se intensifica quando surge o verso “devoro pra ser devorado / não vejo pecado ao sul do Equador”, que se alinha diretamente à vertente mais erotizada e libertária de Ney Matogrosso. A voz que celebra “a farra do lado de baixo da linha do Equador” e recria esse ambiente tropical, hedonista e transgressor, onde o erotismo não é pecado, cenário aonde Ney, ao devorar, permite ser devorado, como ser antropofágico, que devolve tudo genuinamente em arte que pulsa livremente e nos encanta.

SE JOGA NA FESTA,

ESQUECE O AMANHÃ.

MINHA ESCOLA NA RUA PRA SER CAMPEÃ!

VEM, MEU AMOR,

VAMOS VIVER A VIDA.

BOTA PRA FERVER

QUE O DIA VAI NASCER FELIZ NA LEOPOLDINA

Os versos finais do samba conclamam, em tom maior, a comunidade da Imperatriz, escola mãe dos que habitam geograficamente e afetivamente o subúrbio carioca cortado pela velha linha de trem do Ramal da Leopoldina, a se jogarem na festa e no prazer carnavalesco, celebrando a vida e colocando, mais uma vez, a escola na rua, para que o dia venha amanhecer feliz com mais um campeonato, sonhado pela Rainha de Ramos!

FICHA TÉCNICA**Bateria****Diretor Geral de Bateria**

Mestre Lolo

Outros Diretores de Bateria

Mauro Lobo, Lucas, Nômade, Augusto Junior, Jean, Jhones, Nego Edy, Caio, Renan, Baleado, Caliquinho e Dedé

Total de Componentes da Bateria

250 (duzentos e cinquenta ritmistas)

NÚMERO DE COMPONENTES POR GRUPO DE INSTRUMENTOS

1ª Marcação 13	2ª Marcação 13	3ª Marcação 15	Reco-Reco -	Ganzá -
Caixa 100	Tarol	Tamborim 30	Tan-Tan -	Repinique 35
Prato -	Agogô	Cuíca 24	Chocalho 20	Atabaque

PARTICULARIDADES DA BATERIA:

FICHA TÉCNICA**Harmonia****Diretor Geral de Harmonia**

Thiago Santos

Outros Diretores de Harmonia

Vlamiir, Regis, Wagner, Marcelinho, Rafão, Sidinho, Carol, Igor Laranja, Renatinha, Maurício, Fabio Ribeiro, Renato Cosme, Ana Paula.

Total de Componentes da Direção de Harmonia

40 (quarenta)

Puxador(es) do Samba-Enredo

Intérprete Oficial: Pitty de Menezes

Cantores de Apoio: Chicão, Jefão, Thiago Acácio, Maderson, Hugo Jr e Thaty

Instrumentistas Acompanhantes do Samba-Enredo

Violão Sete Cordas: Pedro Miguel

Cavaquinho: Leandro Thomáz e Vinícius Marques

Direção Musical: Pedro Miguel

FICHA TÉCNICA**Evolução****Diretor Geral de Evolução**

André Bonatte

Outros Diretores de Evolução

Luisa, Marcos Paolo, Leandro, Renato, Roberta, Robão, Marcos, Macumba, Larissa, Danielle, Rodrigo, Hyago.

Total de Componentes da Direção de Evolução

45 (quarenta e cinco)

Responsável pela Comissão de Frente

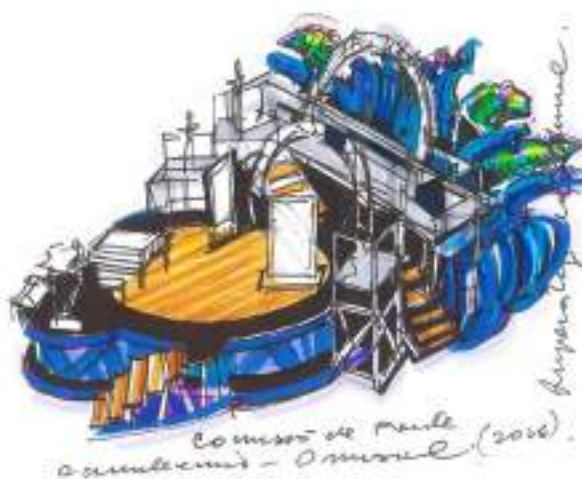
Patrick Carvalho

Coreógrafo(a) e Diretor(a)

Patrick Carvalho

Assistentes: Andrea Araújo, Henry Antero, Carlos Alves, Mariana Nascimento, Cláudio Alex Coutinho e Letícia Tavares

Total de Componentes da Comissão de Frente	Mínimo de Componentes	Máximo de Componentes
15 (quinze)	10 (dez)	15 (quinze)



O elemento alegórico que serve de plataforma para os bailarinos da Comissão se apresenta como uma estrutura que faz “do Ney do palco” e “do Ney da coxa” o material criativo daquilo que é exibido de forma artística.

Diante da plateia, “proscênio” e “camarim” estão disponíveis para a contemplação de um musical coreográfico que se revela como uma dramaturgia dançante onde o homenageado é apresentado a partir da multiplicidade como marca de sua reinvenção artística e do palco como espaço para a metamorfose.

Batizada de “CAMALEÔNICO – O MUSICAL”, a apresentação da Comissão de Frente assume o traço performático que caracteriza a figura de Ney Matogrosso no imaginário musical brasileiro como recurso poético, enquanto festeja a obra e a carreira da icônica personalidade abordada como enredo.

O HOMEM-BICHO E O PÁSSARO-MULHER

1º Casal

Nome da Porta-bandeira: Rafaela Theodoro**Nome do Mestre-sala:** Phelipe Lemos

Inseridos no setor batizado “MEIO HOMEM, MEIO BICHO” a dupla que forma o primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira do GRESIL se apresenta como uma criatura fantástica que mistura aspectos humanos e animais em hibridismo. Ambos estão inseridos no universo das performances de Ney Matogrosso cujos figurinos são interpretações artísticas de animais para a criação de um ambiente de transgressões estéticas em constante estado de transformação.

Nesse contexto, o mestre-sala se exhibe como uma espécie de fauno. Uma criatura primitiva e animalesca que se enfeita com ossos, chifres, crinas e pelos animais. Do mesmo modo, a porta-bandeira se apresenta como uma criatura híbrida e fantástica. Bicho-feminino. Um pássaro mulher de asas presas aos braços que dança.

Juntos, O HOMEM-BICHO E O PÁSSARO-MULHER são visões delirantes e possíveis para o corpo performático de um artista que, como nenhum outro, fez da ousadia estética uma forma de expressão traduzida em manifesto político de caráter performático sobre o direito de querer ser quem se é, mas também de ser aquilo que se deseja ser.

BANDIDO CORAZÓN

2º Casal

Nome da Porta-bandeira: Laryssa Victória

Nome do Mestre-sala: Yuri Souza



O conjunto visual e o conceito narrativo que orienta a visualidade e a inserção do segundo casal de mestre-sala e porta-bandeira no desfile estão inseridos no contexto de transgressões assumidas pelo artista junto ao universo do álbum **BANDIDO** (lançado em outubro de 1976). Como pode ser observado, o mestre-sala incorpora a indumentária característica utilizada pelo homenageado ao personificar uma ideia de marginalidade como manifesto estético subversivo.

O mestre-sala é o Ney que incorpora o personagem marginal de perfil andrógino que une em estado de ambiguidade e ambivalência signos femininos e códigos visuais de masculinidade no mesmo corpo.

Predominantemente de vermelho, a porta-bandeira, veste a cor da paixão. Seu traje remete de forma lúdica e poética à faixa de abertura do álbum, **BANDIDO CORAZÓN** (composição de Rita Lee popularizada por Ney Matogrosso). A canção, interpretada em tom sedutor e teatral, ao ser registrada em disco ganha o “carimbo” latino que marca não apenas a interpretação dada por Ney para o clássico, quanto direciona as características estéticas apresentadas pelo traje que veste a porta-bandeira que desfila.

PROFISSIONAIS DA ESCOLA

Roni Jorge - Diretor de Barracão

Dandara Vital - Assistente de Carnavalesco

Almoxarifado: Claudia Cristina e Elaine Cristina

Tom - Chefe de Equipe de Iluminação

Nino - Chefe da Equipe de Fibra

Fabício - Chefe da Equipe de Carpintaria

Mauricio - Chefe da Equipe de Mecânica

Leandro Assis - Chefe da Equipe de Pintura de Arte Esculturas

Orlando - Chefe da Equipe de Espuma

Max Muller - Chefe de Equipe de Escultura

Flavio Polycarpo - Chefe de Equipe de Escultura

Patrick - Chefe de Equipe de Escultura

Alex Salvador - Chefe da Equipe de Movimentos Alegóricos

FANTASIAS

Cristiano Paim - Diretor Responsável pelo Ateliê

Vera Lucia Galvão - Chefe de Ateliê

Sirley - Chefe de Ateliê

Cristiane Machado - Chefe de Ateliê

Gean Marriel - Chefe de Ateliê

Rogério Rodrigues - Chefe de Ateliê

Brian de Sousa - Chefe de Ateliê

Thiago Borges - Chefe Ateliê

Sarah Nascimento - Chefe de Ateliê

Lili de Niterói - Chefe de Ateliê

Wellington Szaniesky - Chefe de Ateliê

G.R.E.S. Portela



PRESIDENTE

Junior Escafura

O Mistério do Príncipe do Bará, a Oração do Negrinho e a Ressurreição de sua Coroa sob o Céu Aberto do Rio Grande



Carnavalesco

André Rodrigues

HISTÓRICO DO ENREDO

Sinopse do enredo

O MISTÉRIO DO PRÍNCIPE DO BARÁ, A ORAÇÃO DO NEGRINHO E A RESSURREIÇÃO DE SUA COROA SOB O CÉU ABERTO DO RIO GRANDE

PARTE I

Abertura

Prólogo

Bará, senhor dos caminhos e dos começos, abre o peito. Irrequieto, enxerga a densa neblina e anseia pelo que há além dela. Balança as chaves do destino e ora ao Negrinho do Pastoreio, menino condutor de rebanhos – e de desejos.

— Negrinho, que o toco de vela alumie sua vista e lhe ajude a trazer uma boa história desta querência!

Um galope surge ao fundo e enche os ouvidos do orixá-rei. Uma luz, antes perdida, irrompe da bruma e revela o Negrinho, que tem nas mãos uma vela e no rosto um sorriso, ambos luminosos como a esperança.

— Alupo, meu senhor!

O menino do pastoreio é, para sua gente, o santo que encontra o que está perdido. Que parece se multiplicar até encontrar o que lhe pedem. Um objeto, uma causa... ou, para nós, uma história. Atendendo ao pedido de Bará, o Negrinho diz:

— Senhor, somos dois rejeitados! Olhe em volta e o que vê, além de tanto breu? Parecemos sozinhos... mas não estamos. Tanta fumaça esconde uma coroa, o seu dono e nossa gente. É o que trago e vou dizer.

De súbito, a neblina, antes tão densa, começa a ceder aos ventos que varrem o sul do mapa. Por trás dela, elementos africanos se revelam, fragmentos de uma herança que condensa riquezas originárias antes diminuídas e ocultadas pelo racismo. Dos escombros da memória, reluz uma coroa. E o Negrinho, sorrindo, começa a contar sobre ela.

Capítulo 1

O Rei de Sakpatá

De início, o menino revela que Custódio Joaquim de Almeida, regente da coroa desvendada, nasceu destinado à grandeza. Tem a sua história apresentada a partir do reino de Daomé, onde cresceu

negro e livre. Praticava a fé nos voduns, o que o fez ser admirado pelos seus – e perseguido pelos contrários. Adorador de Sakpatá, vodun ressaltado dentro do culto jeje africano, era filho dele e dele se ocupava.

Diz o mito que o culto vodun dava medo em quem se intimidava com a palha seca dançando como feitiço, ou com os segredos ocultos nas cabaças, e que desse medo vinha a reação, a negação. O ódio.

— A palha dança e levanta a terra que cura — cochicha o Negrinho, diante de Bará. — Tem gente que foge, mas o mistério só assusta quem não quer aprender a escutar.

Ao enfrentar tudo isso, Custódio passou a ser ouvido. Tornou-se referência para o povo de fé, um símbolo de coragem e liderança. Tornou-se também uma ameaça política para os senhores que viam nele uma figura prestigiosa e poderosa, prócer da liberdade de sua gente.

— Menino, qual é a chave para tanto poder? — instiga Bará, testando o Negrinho.

— Poder de verdade vem do respeito, senhor. Tem gente que sabe governar sem mandar; aí, quem manda, treme. E não deixa acontecer.

Perseguido, Custódio se refugiou em Ajudá. Seguiu encantando quem se dispusesse a ouvi-lo, como se suas palavras carregassem o mesmo feitiço da palha de Sakpatá, o dono de seu Orí. Seus gestos aludiam à confiança de um soberano, e assim o povo o via, como uma realeza. E, por isso, emergiu do povo uma coroa, pronta a lhe conferir nobreza. Enfeitiçada pelo rei do culto de Sakpatá, sua gente adoradora lhe coroou Custódio, o Príncipe de seu povo.

— E coroa que nasce do povo não pesa — continua o Negrinho, sorrindo de canto. — Ela se ajeita sozinha na cabeça certa.

Por um tempo, a Ajudá que coroou Custódio também o protegeu, mas a perseguição sofrida em Daomé o alcançou em seu refúgio e o colocou diante de uma grande encruzilhada. O Príncipe percebeu que seu povo poderia sofrer as consequências de sua presença, e que os senhores não cessariam o acossamento a alguém que se tornava cada vez maior e mais poderoso. E se a sua fé em Sakpatá causava tanta repulsa, também estaria nela, a fé, o abrigo e a solução para qualquer impasse.

Contente com a história que encontrou e se deu a contar, o menino do pastoreio ensina a quem quiser escutar:

— Encruzilhada não é castigo, é pergunta que o mundo faz pra gente. Mas quem tem santo não anda sozinho. É só perguntar e seguir caminho certo.

Como o destino é a resposta do tempo, Custódio decidiu consultá-lo. Pediu ao Ifá por um bom horizonte, e, com os búzios em jogo, o Odu não poderia trazer sorte melhor. Aqui, o mito eternizado pela voz do Negrinho conta que o caminho do Príncipe Custódio de Sakpatá alafiou, indicando o mar.

— Senhor, uma boa história faz marca até na água — brinca o menino. — Todo homem bom de coração tem um lugar feito para ele, mesmo se longe. Não tem lonjura para quem quer o certo.

Bendito pelas águas de Mami Wata, Aziri Tògbosì, Abê e Nanã, deusas voduns de refúgios e sortilégios, o regente da coroa iniciou a travessia atlântica que o separava de seu futuro – agora no sul do Brasil, em um Rio Grande de águas amoráveis, pampas extensos e querências bonitas.

Capítulo 2

O Rio Grande enfeitado

Bem-aventurados os que contemplam o encantamento do Negrinho com o próprio achado.

— Eu encontrei uma história inteira! Não veio aos pedaços, não veio quebrada. Veio como coisa que tinha que ser.

Naquele momento, a história de Custódio, um homem livre que cruzou o Atlântico, doloroso caminho da ancestralidade negra brasileira, havia chegado ao pedaço de terra onde finalmente estaria, até hoje, até sempre. Após encontrar o Brasil por Salvador e resvalar o Rio de Janeiro, enfim o Príncipe tocou o solo de Porto Alegre do Rio Grande.

— Tanto caminho é coisa que tinha que ser — repete o Negrinho.

— E o menino entende de caminho? — quer saber Bará.

— Quando o pé dele tocou a terra, a terra respondeu. Eu sei. E o chão sabe quem chega com destino.

Não podia ser de outro jeito. Custódio logo virou assunto nas rodas de conversa dos pobres da cidade baixa, encantados com presença tão fidalga e atraídos por alguém tão igual, mas ao mesmo tempo tão diferente. O homem de Sakpatá reproduzia, agora do outro lado do mar, a encantaria que movia multidões desde Daomé e Ajudá.

— O que tem fundamento atravessa qualquer coisa — diz Bará.

— Ele tinha o feitiço e sabia — completa o Negrinho. — E se sabia, ia encantar mais gente. E mais gente.

Tanto fascínio também o permitiu circular pelos nobres salões das grandes sociedades rio-grandenses com fluência. Requisitado pelas pretensas elites, atraídas pela sua erudição religiosa, Custódio era um símbolo de prestígio político; sua presença era cobiçada como ouro, seus conselhos idem e suas macumbas mais ainda.

Mas esse Príncipe seguia sendo, sobretudo, a referência do povo que fazia samba e reza nos fundos dos quintais da burguesia, homem que entrava pela frente e pelos fundos de castelos pomposos e casas simples sem qualquer distinção, retrato de suas tantas nuances.

— O homem da coroa cabia em tudo que é lugar — empolga-se o Negrinho. — Falava com tudo que é gente! Virou esse lugar todinho do avesso pra todo mundo ficar em volta dele. Ninguém dava passo sem perguntar pra ele, e ele respondia. E dava certo!

E dava certo. Porque um homem africano, centro do poder de uma cidade inteira – e de todo o Rio Grande –, exercia sua habilidade política nos salões nobres dos ricos para dar à cidade baixa dos

pobres uma vida de esperanças realizadas. Adorado pelo povo, Custódio sabia que a burguesia o adulava para ter acesso à sua gente, um traço da hipocrisia diante do trato que a “alta” e branca sociedade gaúcha reservava aos desvalidos e mandingueiros do lugar; macumbeiros como Custódio, eram desprezados e maltratados pelos ricos, algo tão diferente da bajulação que estes exerciam diante do Príncipe negro, concorrido e respeitado feiticeiro.

— E que tinha as portas do governo sempre abertas para fazer as macumbas que chefes de estado tanto pediam — completa Bará.

Do interior do Palácio Piratini, cujas janelas exibiam os eminentes da vez se ocupando do transe, Custódio estava se erguendo como o dono das mãos dispostas à criação e à manutenção do mistério, que repercutia cidade afora.

Pois era isso. A ascendência espiritual de Custódio atraiu tanto políticos e poderosos, sempre cobiçosos do degrau acima, quanto o povo, apenas ansiosos pela garantia de um dia seguinte. Para uns, uma macumba que abrisse e prosperasse bons caminhos políticos; para outros, a benzedura para um amanhã menos árido. Para todos, o poder e a mandinga trazidos de África que conferia àquele homem, conselheiro da elite e curandeiro das massas, uma luz irresistível.

— Senhor, eu posso contar porque sei, e essa história não foi feita pra ficar escondida. Foi feita pra ser dita. E tem palavra que é reza mesmo quando não chama santo. Imagina se chamar?

A partir desta influência, Custódio de Sakpatá também ia se firmando como o esteio espiritual de movimentos originados em terras negras gaúchas. Formado nos esconderijos de resistência ao racismo, os ecos de um passado africano contava, para além das brechas e cada vez mais alto, uma cantoria límpida, melodiosa e ancestral.

E se o homem dos caminhos varridos pela palha sagrada de Xapanã tinha um legado a cumprir na cidade que enfeitiçou, o destino o colocou diante dele neste ponto da história.

Mais uma vez, a magia ancestral se faz ecoar. Bará, enfim, sorri.

Capítulo 3

Encruza das nações

Elevado pelo transe de uma liderança africana incontornável, o Rio Grande resplandecia o misterioso encanto de Custódio. Mas, além do que se via, havia muito mais. Oriundos de diferentes paragens africanas, os povos afro-gaúchos iam reconstruindo as suas próprias riquezas a partir dessa linhagem, com raízes tão profundas que mantiveram a robustez mesmo diante do tempo, da distância da terra-mãe e das memórias ancestrais das charqueadas e de um passado de tanta dor.

— O homem da coroa se via neles. Eles também sou eu. E o senhor. Quem presta atenção em gente junta pedaço de mundo até fazer um do nosso tamanho — diz o Negrinho, mal disfarçando o orgulho diante do que encontrou.

O que o Príncipe via nessas pessoas nas andanças pela cidade baixa o fazia perceber um pedaço de uma história a ser inteirada, uma história que conhecia bem; e os gestos de resistência da negritude gaúcha levaram Custódio de Xapanã a revisitar as próprias memórias.

O couro do ilu de diferentes sinfonias o remeteu aos povos de Oyó, Ijexá e Nagô, de paragens nigerianas e vizinhas à sua terra natal, ambas banhadas pelo mesmo Atlântico que levaria o Príncipe até o Rio Grande. Em outras elocuições, Custódio também soube perceber um culto do qual ouvira falar ainda nos tempos de Daomé, este praticado em Cabinda, mais ao sul africano. Elevados da terra, os bakama louvavam os eguns sob a guarda de máscaras, que resguardavam aquilo que não podia ser visto.

Em outros caminhos, o Príncipe também distinguiu a cadência acelerada dos tambores sendo marcados por aguidavis, e ali reconheceu a sua Daomé, a aldeia Jeje, a sua casa. Encontrou os seus irmãos, estes vindos de um mesmo pedaço de chão. Percebeu que ali restava a sua nação, extraída do solo original, mas vigorosa como a aprendeu. E entendeu que seu povo, composto por todas as nações e tão dedicado à conexão divinizada com a terra que lhes criou, precisava se proteger.

Bará evoca o valor da memória.

— Lembrar do que se é feito é uma sorte. Tentaram nos esquecer, nos envolver sob névoa, mas não permitimos este fim.

— O tambor não esquece o caminho que fez — entoa o Negrinho, quase como reza. — Mesmo longe, ele fala pelo nome antigo. E são muitos. Juntando um com o outro, ninguém derruba.

— O homem da coroa juntou quem a dor separou — resume o menino do pastoreio, entendendo a razão de tudo. — Agora todo mundo podia ser mais forte. Podia continuar sendo.

Custódio, então, atuou decisivamente para a organização destas veredas e no diálogo entre elas. Usou a ascendência e as memórias de uma vida para perceber a exuberância africana que preenchia cada terra, cada roda, cada gesto ritmado do tambor e cada melopeia surgida das vozes negras de sua gente. Difundiu entre eles um rito de organização atrelado às nações de origem, e a partir dali elas seriam cinco, dando-lhes aqueles nomes que aprendeu desde a infância em África: Oyó, Ijexá, Jeje, Cabinda e Nagô. Organizou-as de modo a se fortalecerem enquanto organismo único, ainda que diferentes entre si, numa costura a unir as qualidades aprendidas em suas aldeias com as culturas desenvolvidas na diáspora.

Assim, graças à articulação de Custódio, as tantas descendências ancestrais negras de Porto Alegre viraram cinco nações reunidas em uma só comunidade batuqueira. Nações que viviam em guerra no chão africano, mas praticavam a harmonia nos pampas – uma elaborada estratégia de sobrevivência e de fortalecimento de laços que jamais desatariam enquanto caminhassem em confluência.

Essa junção de caminhos se derramou pelas ruas. Ocupou espaços como o Mercado Público de Porto Alegre, que se fez território vivo desta convergência. O Mercado, ponto de passagem, lugar de escambo, palavra e destino, ergueu-se onde a população de cor organizava o cotidiano e tramava o futuro. Tinha, para a parte negra do sul, as suas formas, suas cores. Um mercado africano, onde informações corriam como oferendas invisíveis, alianças se firmavam, diferenças se acomodavam sob o mesmo teto e a fé encontrava chão comum antes mesmo de ganhar nome definitivo; refúgio de um povo em comunhão.

Dessa união entre nações fez-se um símbolo, assentado pelas mãos de Custódio na terra-fundamento que viraria a encruzilhada sagrada do Mercado Público. Ele, que seria o orixá-rei de todas as casas e nações do Batuque gaúcho. A resolução das diferenças, dono de todos os caminhos e das chaves da eternidade de seu povo.

O símbolo é Bará, a sorte de sua gente. O dono da coroa revelada nas ruínas do passado, que rogou ao Negrinho por uma história que se desvela como o tesouro regido por Custódio – e que logo teria um novo sucessor. Encontramos no meio quem esteve desde o início.

Diante do chão sagrado do Mercado e de toda a gente que o compõe, enfim revela-se parte do mistério que encandeia e se anuncia.

— Até aqui contei o que encontrei — diz o Negrinho. — Achado bonito de contar.

— Sabia que menino ia conseguir — Bará alegra-se.

- — Mas eu não sei como termina...

— É porque não termina, menino. E o tempo tudo sabe. Agora é minha hora.

Eis aqui a grande subversão de Bará. O giro da história. Diante de sua encruza no Mercado, o orixá-rei do Rio Grande troca de lugar com o Negrinho do Pastoreio e vira o contador desta epopeia negra, gaúcha e brasileira.

Pois será ele, Bará, o descritor do que ficou de fortuna tão majestosa: a vida de Custódio Joaquim de Almeida, o homem de tantas multidões, o feiticeiro que guardava segredos de cura. O soberano coroadado por Sakpatá pelas mãos de seu povo, o senhor da palha sagrada, homem de macumbas, das elites, dos mendigos. Que revolveu a terra e a marcou profundamente com o axé de Bará, fundando o Batuque como a religião do negro gaúcho até sempre, para também se tornar Custódio, o Príncipe do Bará.

Que seja eterno o homem que conduziu e protegeu seu povo até o fim. Que assentou o axé que atravessaria os séculos, venerado até hoje como o fundamento primordial.

Mas, diante da encruzilhada que emana a história de Custódio e a energia de Bará, o meio vira novo início. E, neste giro do tempo, Bará do Mercado, assentado por Custódio em seu derradeiro feitiço, mostrará ao menino santo a história que ele não conhece: que o seu achado vai muito além do que se vê.

Vai começar o Batuque.

PARTE II

Capítulo 4

Pro Batuque começar

Alupo, Bará, senhor do cruzeiro que gira mundo, abre caminho e alumia desígnios. E (re)inicia a história.

— Menino trouxe memória bonita, bem como pedi. Chegou a vez de contar o que você ainda não sabe.

Neste traço da saga, o orixá-rei diz ao Negrinho que a época de Custódio gerou comoção no Rio Grande. E que, até hoje, as luzes de seu encantamento iluminam a festa de Batuque no terreiro da verdadeira realeza gaúcha.

— Quando um filho atravessa o portão do arcano — diz Bará —, o caminho não se fecha. O nome avulta-se, a presença persiste. Assim vive o mistério. Assim se dança a vida.

Antes escondidos sob a rigidez dos uniformes que serviam à enganosa elite rio-grandense, agora os corpos retintos reluzem leves e livres, como se flutuassem. Os pés negros descalços na terra conectam os tamboreiros aos encantados, que vieram antes e desde o início de tudo. E que, como Custódio, sempre estarão por perto.

Dos ilus ecoa o primeiro sinal, este em chamamento a Bará, que alvorece a inviolável escala do xirê gaúcho e principia o giro.

— Por que o senhor começa? — questiona o Negrinho.

— Sou o primeiro toque. Sem meu giro, o tempo não aprende a andar. É um pacto antigo onde se ensina que nenhum passo negro toca a terra em vão.

— Todas as casas abrem o giro com o senhor?

— Sim. Cada nação guarda sua chave e eu conheço todas. Nenhuma porta me recusa.

Depois de iniciada, a gira corre. Ogum, Oyá, Xangô. Orixás são feitos de luz, evidência que brilha e incandesce a alma dos que podem sentir. Odé e Otim, Obá, Ossain. Cada corpo batuqueiro que se ocupa é um templo iluminado pela dança de seu dono. Xapanã, Oxum, Iemanjá. O andamento do agê serve de elo para o encontro entre o chão que se pode tocar e o Òrun onde, em candura, repousam os encantados.

O ressoar percussivo do couro do ilu dita o passo de uma dança ritmada e compassada para o anverso e o reverso da marcação do tempo. Evocados, os orixás do Batuque alcançam o solo sagrado para dançar a eternidade de Custódio e o canto dos devotos de Bará. Os batuqueiros em transe rezam cada um o seu santo, e cada santo responde ao chamado de sua nação, todas elas edificadas na fé em sua própria cantiga, em seu toque, seu verso.

— Não há distância entre mundos quando o tambor se põe a falar e o pé descalço toca a terra. Onde o corpo gira e o santo dança, o Òrun se inclina — ensina Bará.

Um a um, os orixás do Batuque do sul negro se tornam um único céu no chão. Cumprem a festa que Custódio de Bará almejou, girando o mundo em luz e cor... até que todos se dobram a Oxalá. Cumprindo a escala dos santos batuqueiros, o rei do pano branco carrega o peso da reverência dos dois mundos, paz de uma jornada que recusa o finito, e segue banhando o Batuque com a bênção destinada aos que têm o privilégio de rezar cantando e dançando.

Agora, não há mais segredo. O povo do gongá recusa as frestas e arruma o peji para impor a sua fé, plantada no chão que Custódio vigorou. A rua inflama a essência ancestral e o culto, antes restrito aos quintais, agora firma a negritude nos campos infinitos do sul.

Não tem volta. Do alto da igreja erguida pelos negros cativos e libertos, protegida pelos santos dos esquecidos, resta a fortaleza sagrada dos batuqueiros.

— Menino, o que foi cantado e dançado não se desfaz. O que foi consagrado permanece. Que o mundo guarde vivo este legado.

Sob o olhar enlevado de uma multidão negra, o rito do Rosário anuncia o fundamento de um Príncipe. E uma cidade inteira reluz, finalmente ocupada pelas heranças da corte africana que venceu a escuridão. Nunca mais o esquecimento.

Capítulo 5

Segue vivo o seu legado

Energizada pela dança dos orixás, a terra gaúcha resplandece a saga contada por Bará. A infinitude de Custódio de Almeida brota do solo que respira os ecos de sua presença; e se a sua voz organizou os caminhos de seu povo, sua herança venceria o tempo para alcançar a imortalidade. Se suas mãos assentaram o mistério, o feitiço seria parte incontornável da identidade e da cultura negra rio-grandense. Ainda segue vivo o seu legado, através do mito da oralidade mantido por seus súditos.

— Segredo se conta para permanecer vivo — diz Bará. — E todo chão que faz dançar também guarda caminhos futuros.

Todo o sortilégio derramado por Custódio fundou, na formação elementar do negro sulista, a aptidão para a vida em comunhão. O culto à identidade afro-gaúcha conduziu cada um a se ver no outro, e desse reconhecimento se fez unidade, diversidade, renitência e luta.

A aura negra se espalhou ao redor e varreu os campos do sul. Firmou solidez nos clubes sociais da comunidade negra organizada. Tintou o papel de diários e semanários com letras prontas a eternizar uma gente que decidiu contar a própria história. Gente que resolveu defender a sua terra ao erguer quilombos que, até hoje, existem para enfrentar a versão violenta do progresso.

— Porque nem todo avanço é caminho. — alerta Bará. — Há progresso que tiraniza, e há persistência que salva.

Gente que também festeja e enfeita a congada para dançar o maçambique, ou que protege quitutes e saberes entre tabuleiros, rendas e bordados.

— Da crença ao mito — proclama Bará —, tivemos de lutar bravamente. E aqui estamos, em festa por existirmos.

A inefável manifestação da cultura afro-gaúcha honra e dignifica a herança de Custódio, avultando-se como uma trilha que eterniza a sua luz. O lume também perfaz os caminhos da memória diaspórica, estimulando reflexões sobre a intelectualidade contida em cada gesto negro, como o vinte de novembro. Porque a consciência africana, tecnologia indestrutível que subverte o mundo, é um monumento a ser venerado, como a certeza de que sempre haverá vida.

Posto que é eterno, Custódio ensinou que o dia negro é hoje. E amanhã também. O que Bará conta é a história da redenção negra. É a história de quem persiste para ser livre, desde o romper das frestas

até a hora de festejar. Pois, nesta paragem inventada e energizada pela negritude ao sul, o tambor jamais cessará.

— O dia negro! Eu encontrei a nossa história! — vibra o Negrinho.

— Jamais esperem permissão para existir — ordena Bará. — Já faz muito tempo, e o tempo mudou. A nossa vez será sempre o agora.

Assim, o sopapo gaúcho ressoa o grande chamamento. Nesta esquina sagrada da história, o estandarte de Onira cintila as cores dos terreiros de samba de sua gente reunida para encontrar a maior escola de samba de todas, trono real e centenário – uma Portela que, carregada no dendê de Bará dos batuqueiros, sorri inteira para um carnaval de não se esquecer.

Capítulo 1

Um novo prólogo

— Novos começos se tornam possíveis quando boas histórias são reveladas, menino. Você conseguiu.

Diante da transversal do tempo, o Negrinho se depara com um “fim” inesperado. Bará revela que sua artimanha é fazer do meio, início; e do que se pensa ser o fim, um novo começo.

Na abertura desta epopeia, um Príncipe foi revelado; agora, uma terra negra em festa se revela desde o Rio Grande, onde toda esta riqueza antes solapada pelo racismo esteve adormecida, disfarçada, ocultada, mas em nenhum momento extinta. Sequer quebrada.

É da terra que o Príncipe tocou, ocupou, demarcou e onde assentou o axé batuqueiro que solevam as outras existências afro-gaúchas. A saga encontrada pelo Negrinho revela um notável africano, e a partir dessa história toda uma gente que lidera ajuntamentos, manifesta a sua fé e pratica o amor ao próximo. Para o menino e para o mundo, erguem-se, enfim, os negros lanceiros, o guerreiro Padeiro, o poeta Silveira, a bendita Mãe Preta e o rutilante Djalma, o mensageiro artístico de Oxalá. Histórias de revoluções arrogadas por quem tinha a liberdade como obsessão e a glória como destino.

Bará está satisfeito. Sabe que o caminho foi cumprido. Mas faltava uma coisa.

— Louvada seja a criança que tudo encontra. Que salvou o seu povo da escuridão e que tem a cabeça pronta para a sucessão.

— É com humildade que sirvo, senhor.

— Você está livre, é o fim da servidão. Seja agora o novo príncipe, menino. Aqui está uma coroa, o seu novo dono e nossa brava gente.

Como dito, o destino é resposta do tempo. O Negrinho do Pastoreio, a santa criança que encontrou esta história no absoluto breu de uma memória quase esquecida, é consagrado em fulgor como o herdeiro que conduzirá o futuro negro, verdade inevitável de um Brasil de cor que, enfim, se vê completo.

O Rio Grande anuncia o fim da névoa. Seu povo negro, antes enquadrado pelo racismo, agora se sabe rei e rainha – e o mundo o recebe em apoteose. Após passar por Custódio, a coroa renascida de Bará enfim encontra um novo sucessor e se torna guia secular de novos negrinhos e novas negrinhas de velas encantadas e indomáveis, que seguirão adiante em seus pastoreios. São infinitos os novos começos e, daqui em diante, o futuro é certeza que neblina nenhuma haverá de esconder. Não mais.

A oração se cumpriu. O céu aberto do Rio Grande emoldura um negro inteiro e coroadado, que voa com as águias em dia claro e inesquecível, redesenha um novo tempo – e anuncia a eternidade.

JUSTIFICATIVA DO ENREDO

Foi em um encontro promovido pelo Governo do Rio Grande do Sul entre Portela e historiadores locais que nos deparamos pela primeira vez com o nome Príncipe Custódio.

Os olhos brilhavam, o coração batia mais forte: *“Há uma grande história aqui”*.

Não se sabe ao certo o anseio por parte dos organizadores do encontro, mas foi a partir da inquietude que surgiram os questionamentos sobre a história negra do Rio Grande do Sul. Não conhecíamos. Era muito a ser dito e debatido, havia a euforia por compartilhar com o mundo o que sabíamos ser pouco difundido e ver uma escola de samba pulsar a boa nova.

Logo surgiram críticas no seio “tradicionalista” do Rio Grande do Sul contra um suposto apoio para uma escola de samba do Rio falar sobre a negritude do estado.

Não é unicamente a existência desta história a ser contada, mas o também o cenário que perdura no Brasil que justifica a necessidade do enredo. Uma escola de samba do tamanho da Majestade do Samba, a depender de suas narrativas, é uma arma poderosa contra o apagamento e silenciamento histórico da população negra, seja aonde for.

Por isso, viva a contracultura do Mangue, o legado de Heitor, Ciça e Rosa, as folhas de Carolina e Mestre Sacaca, a insubordinação de Ney e Rita, a existência do Bembé e os caminhos do Ifá. Salve a força e a coragem destes artistas e a ancestralidade negra que criou e sustentou esse espetáculo para sobreviver em um mundo que os queriam calados.

Agora, quem fala é a mais antiga de todas. Yá Centenária, terreiro de Oxum do toque de Oxóssi. O próprio Trono de Zumbi e majestade de todos os oris.

Grêmio Recreativo ESCOLA DE SAMBA PORTELA,

que diz:

NÃO HÁ DEMANDA QUE O POVO NEGRO NÃO POSSA ENFRENTAR!

Iniciamos a justificativa deste enredo que, como toda sabedoria africana, ignora a linearidade do tempo como régua medidora dos feitos de seu povo. Feitos que atravessam as gerações com histórias que ensinam, assim como o samba que faz Escola.

Dividido em duas partes, vamos ler uma narrativa que discorre pelo diálogo entre o Negrinho do Pastoreio e o Orixá Bará; e assistiremos na avenida um desfile que desenha em alegorias e fantasias os pontos desta fábula. Não veremos no desfile, então, **marcações burocráticas da narrativa** indicando o que é início, meio, parte I e etc. **Ele é fluido, cíclico e espelhado**, contando com a figura dos narradores no começo (abre-alas), meio (encruzilhada do Mercado) e novo começo (final do desfile).

Dentro da história contada, conheceremos o mito de Custódio Joaquim de Almeida, o Príncipe Custódio, e o legado que deixa como eco de suas ações. Finalizando o desfile, a proposta de um novo início para tantas histórias afro-gaúchas, tendo o Negrinho como uma figura que simboliza a juventude negra que aprende e se liberta ao conhecê-las.

Baseados no pensamento do quilombola Nêgo Bispo, este enredo/desfile têm **início, meio e início**. Fazemos a afirmação de uma visão de mundo circular e profundamente enraizada na resistência dos povos tradicionais, como ensina o quilombola contracolônial. Nela, o “começo” nunca é um ponto fixo nem um fim definitivo, mas um retorno vivo, um recomeçar contínuo que carrega memória, invenção e transformação. O tempo não avança em linha reta, como promessa de um progresso único, mas se move em espiral: volta, aprofunda, amplia. Cada ciclo reinscreve a ancestralidade, atualiza os saberes e reacende as lutas, mantendo a vida e a cultura em permanente movimento. Por isso enfrentamos (e enfrentaremos) todas as demandas.

Logo, no “final”, não encontraremos a moral da história, e sim a consequência da história que escrevemos. Encontraremos aquilo que uma imaginação radical foi capaz de projetar como futuro e é capaz de viver como presente.

O enredo que apresentamos celebra uma entidade que viveu e andou pela terra há pouquíssimo tempo. Buscamos transmitir ensinamentos e valores a partir desta história mítica muito similar a um itã dos orixás nos cultos africanos, pensando a fábula na liberdade carnavalesca e no trânsito livre do vórtice temporal das culturas africanas que nos libertam e nos dão asas para voar em uma narrativa lúdica, que transmite afro-ensinamentos aos mais atentos no desfile da Portela. Este conto não pode ser encontrado em obras literárias, matérias jornalísticas e escritas acadêmicas, pois se apresenta a partir do protagonismo da oralidade e da memória na formação dos mitos fundamentais. Sem tal recurso, esta e tantas outras histórias são encaixadas e reduzidas a espaços delimitados pelo que se vê, sem a ludicidade e a mobilização trazidas pelo exercício da utopia enquanto possibilidade de manutenção do mito, para que estes se tornem imortais mesmo defronte ao vigor do tempo.

Assim será...

Na Parte I, nosso Negrinho mostra ao Bará a história que encontrou e nos brindará com a vida de Custódio Joaquim de Almeida, o Príncipe do Bará. Desde sua vida no Benin até seu maior feito: organizar a africanidade gaúcha a partir da espiritualidade.

Contando tudo o que sabe sobre a vida de Custódio de Sakpatá, o menino se depara com a artimanha do Orixá. **No giro da encruzilhada do Mercado, Bará, com sua chave na mão**, abrindo caminhos em todas as direções, toma a fala, mostrando para o Negrinho um novo caminho, aquilo que o menino não conhecia, o legado do Príncipe.

Quando escrevemos sobre a vórtice temporal das culturas africanas e o conceito de Nêgo Bispo, o que nos ilumina é a ideia de espiral que o passado dialoga com o presente e prepara o futuro, não como ruptura, mas como continuidade reinventada, estamos falando do transe de Exu; aquele que matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje. Uma lógica que rompe com a ideia ocidental de tempo linear e de causalidade simples. Este orixá, que no Sul do Brasil é conhecido como Bará, mas também como Bará Exú e Exú Bará, quando referem-se às suas qualidades

A lógica em questão fala da **capacidade de subverter o tempo**, mostrando que causa e efeito não obedecem necessariamente a uma ordem rígida. Em Exu, o tempo é **espiralado, móvel e estratégico**: o hoje pode ressignificar o ontem, assim como o passado nunca está fechado — ele

pode ser recontado, curado, revirado. No caso do Negrinho e tantas histórias afro-gaúchas: revisionadas.

Nesse sentido, o orixá ensina que nada é por acaso: há sempre inteligência, intenção e uma leitura profunda do mundo orientando os acontecimentos. Na nossa fábula-desfile são essas possibilidades que viabilizam o início, o meio e o “fim”. O menino negro que, sob o jugo da escravidão, sofreu violências inúmeras –mas não perdeu o poder de imaginar e desejar –, encontra aquele que dá nó no próprio tempo e permite uma nova história. Não se trata tão somente de encontrar o rebanho que teria sido perdido por ele, mas de encontrar a própria coletividade negra viva.

Na Parte II, Bará mostrará ao Negrinho que quando de seu pedido no início, sabia que ele traria uma coroa, mostrando a ele os reflexos da história de Custódio e o libertará provando que todas as histórias merecem ser lidas, relidas e podem ser reinventadas em um novo começo, **um novo prólogo**. Assim como a dele, que no final receberá sua coroa, tornando-se o Príncipe Herdeiro, “finalizando” a narrativa com um novo início.

Afirmamos que o presente tem força para redefinir narrativas históricas marcadas pelo apagamento, pela violência e pela desumanização, mostrando que nenhuma história está encerrada, incluindo a do Negrinho. A ação política e cultural realizada hoje em um desfile de escola de samba é capaz de atingir estruturas do passado, reacendendo mitos, reparando memórias feridas e restaurando dignidades negadas. Nesse horizonte, o povo negro e os povos tradicionais não estão “atrasados” no curso da história; ao contrário, operam segundo outra lógica de tempo, na qual a ancestralidade não é passado morto, mas tecnologia viva de futuro, capaz de orientar caminhos de transformação, justiça e continuidade.

Quem é o Príncipe do Bará?

“É o rei de Sapaktá!”

Custódio Joaquim de Almeida, mais conhecido como Príncipe Custódio tem uma história rica em contradições. De um lado, a pesquisa acadêmica, com passagens e documentos que desvendam os passos e o passado desse misterioso personagem. Do outro, o imaginário popular que lhe atribui uma também fantástica narrativa de vida. A leitura de suas biografias e perfis, das mais quiméricas até as mais fundamentadas documentalmente, indicou a experiência da escuta como caminho para perceber o tamanho do significado da escolha do tema. Esta, com uma rica narrativa, deu à Portela meios para o desbravamento da cultura afro-gaúcha, através do alcance de seu enredo e da sustentação do MITO de Custódio. O mito aqui, é o simbolismo de uma figura tão interessante para o enriquecimento cultural e imaginário de uma população sistematicamente apagada do mapa do Brasil: A população negra do Rio Grande do Sul.

Aliado ao Príncipe a um significado engrandecido por tantas façanhas que permeiam o imaginário dessa população que existe e resiste, podemos refazer um dos possíveis caminhos que traçam os perfis afro-gaúchos, libertando-os à luz, longe da densa neblina que cobre e esconde essa rica jornada no sul do país.

Para boa parte da população negra (e consistente dentro da oralidade), o Príncipe dobrou a burguesia, fez-se um de nós acima deles, salvou pessoas com suas feitiçarias, é o fundador do Batuque, inspirou tradições e organizou a negritude da cidade.

Custódio deixou de exemplo o uso de sua posição como um homem negro livre, com status de Príncipe vindo da África, a favor de sua população e de seus iguais. Foi coletivo, estrategista, despertou sonhos e os protegeu.

“Curandeiro, feiticeiro / Batuqueiro precursor / Pôs a nata no gongá (ô, iaiá!) / Fundamento em seu terreiro / Resiste a fé no orixá”

Nas madrugadas, suas macumbas salvaram e orientaram políticos e burgueses da época. Era a nata porto-alegrense se rendendo às magias do príncipe africano, que chegou a assentar o Orixá Bará no Palácio do Governo, no Mercado Público e em outras importantes localidades da cidade. Com o seu reconhecimento e respeito entre a população negra, tornou-se um grande agente negociador em nome do povo afro-gaúcho recém “liberto” no início do século XX e foi elevado à conselheiro espiritual de grandes políticos da época, como o governador Borges de Medeiros.

Em um jornal da mídia hegemônica, o Correio do Povo (1933), tamanha a hipocrisia da época, o príncipe chegou a se explicar para a sociedade. Desmentiu seus feitos como curandeiro e macumbeiro, pois era acusado de feitiçaria pelos mesmos que sabiam da ligação com políticos importantes do cenário. De maneira debochada, Custódio respondia desviando as acusações e se colocando como um homem “de bem”, com seus santos católicos e outros símbolos apaziguadores. Talvez destas estratégias, e do próprio sincretismo, nasceram os Pejís, os altares de congá do Batuque.

O mito popular se refere ao Príncipe como o principal organizador do Batuque, tanto quanto movimento religioso e social, quanto em sua condição de culto. Contos e pesquisas se encontram e dignificam a figura do monarca africano quando compreendem (às suas maneiras) que ele teve relevante importância na orientação dos grupos étnicos africanos que sobreviveram com seus cultos na urbana Porto Alegre e região. O que hoje na religião compreende-se como as Nações que sustentam o guarda-chuva de ritos que formam o Batuque, nada mais eram que distintas origens africanas. Organizadas pelo maior negociador da época, uniram-se sob sua batuta na intenção de sobreviver à violência do rigor racista pós-abolição e à necessidade de continuar com sua cultura em uma República de falsa igualdade social e em uma regionalidade que buscava se constituir identitariamente somente como descendente de europeus, fossem esses os longínquos açorianos ou os então atuais italianos e alemães.

Essa união deu ao Batuque ritmo, rito, essência e cultos próprios, que se distanciaram do que veio a se tornar o candomblé da Bahia que germinaria também no Rio de Janeiro. Estes, que permeiam nossos imaginários, solidificaram imagens, cores, sons, cheiros e sabores do que seria a afro-brasilidade, porém, não abraça a diversidade da manifestação de nossa ancestralidade país afora.

Contam pelas paragens do sul que junto de outros célebres pais de santos que representavam as bacias das principais origens rituais, que se chamariam Nações (Cabinda, Ijexá, Oyó, Nagô e Jêje), o Príncipe Custódio organizou e arquitetou o culto dos batuqueiros como conhecemos hoje, apesar das atualizações através do tempo. Há marcas fortes como as cores de orixás, que em alguns momentos diferem do Candomblé, e as ferramentas e objetos que simbolizam suas histórias nos itãs próprios de Batuque. As comidas também são muito diferentes, tanto em seu preparo quanto em seus elementos/ingredientes. Há o célebre e chamativo churrasco, que é oferecido para Ogum, como exemplo. Esta oferenda advém dos lanceiros e suas campanhas pelos pampas quando, para pedir proteção os soldados negros que lutaram na Guerra Civil Farroupilha, usavam os elementos que tinham para oferecer aos seus deuses, consolidando assim a típica comida deste movimento de

abertura de caminhos como oferenda para o Deus africano das batalhas. Para além disso, o Ogum batuqueiro usa as cores vermelho e verde, e não o conhecido azul do candomblé.

Essas comidas, chamadas de “Frente”, estão sempre aos pés dos Pejís, que são os altares do Batuque. Estes, até hoje, permanecem lotados de santos católicos em suas ecumênicas prateleiras, onde logo abaixo (e jamais mostrado) estão os otás, fundamentos africanos dos frequentadores das casas. Casas essas que herdaram os títulos de Reinos, conforme vimos em nossas andanças pelas casas de religião no Rio Grande do Sul. Lá é comum encontrarmos “Reino de Yansã e Juremita” ou “Reino de Xangô Kamucá”, como exemplos. Seria essa uma herança também da dignidade de nossa ancestralidade misturada à apropriação da realeza de Custódio? Quiçá a própria realeza de Custódio adviria desses títulos? Não podemos afirmar de forma categórica, mas fortalecer esses mitos, como antes dissemos, se faz fundamental em uma terra onde ocorre uma injusta disputa entre o seu legado africano e sua fumaça europeia.

Por falar em diferenças de culto, é importante lembrar o tabu de que batuqueiros ocupados por Orixás jamais podem ser filmados ou fotografados. Neste desfile, permitam que a luz emanada destes Deuses possa encantá-los para vivenciarem com verdade e amor o momento deste encontro. O Xirê dos Orixás do Batuque é um momento sublime de paz e arrepio pelo reencontro com a verdade daquilo que somos sob o olhar do outro, despidos da nossa vaidade. Nós somos a dignidade de um Deus-Orixá dançante, sempre descalço, para que possa sentir a terra, de onde emana a vida.

Dentro desta infinidade de saberes, crenças e histórias desconhecidas, ainda houve espaço para trazer a rica história do Negrinho do Pastoreio. Uma provocação à memória coletiva na ressignificação da iconografia do folclore brasileiro oriundo do sul do país.

“Vai, Negrinho, vai fazer libertação / Resgatar a tradição / Onde a África assenta”

A história do Negrinho do Pastoreio é uma lenda do folclore brasileiro, especialmente popular na região Sul, que remonta ao século XIX, durante a época da escravidão. A versão literária mais conhecida e influente foi escrita por João Simões Lopes Neto. É o símbolo da romantização e continuidade do pensamento escravocrata difundido nos contos folclóricos do Brasil, e que no Sul esteve a serviço de um apagamento da força deste sistema e mesmo da sua brutalidade. Não à toa, descobrimos um importante processo de ressignificação de sua história e imagem por grupos negros gaúchos. Em sua lenda, o Negrinho é morto após ser posto em um formigueiro, acusado de ter perdido os cavalos do senhor no pasto; encantado, ele se transforma na figura mágica que **a partir de uma oração busca aquilo que se perdeu**. É a continuidade servil de uma figura infantil que poderia ser motivo de encantamento e representatividade, simbolizando a inocência e juventude negra. No enredo da Portela, propositalmente acontece o pedido de buscar no desconhecido uma coroa. Este desconhecido é a nossa ignorância sobre a construção afro-gaúcha, enquanto a escuridão e a neblina são o racismo que as esconde. Por ser tão perspicaz em encontrá-las, o Negrinho traz essa coroa que, mal sabe, no final da história será dele mesmo, o Príncipe Herdeiro.

A ideia do personagem narrar surge para mostrar ainda mais a pluralidade de narrativas e ícones possíveis que são ignoradas quando pensamos no Rio Grande do Sul. Essa criança, como todas as demais, simboliza o futuro de novas possibilidades. É como imaginamos um novo futuro para a negritude do Rio Grande do Sul.

“O pampa é terra negra em sua essência / Alupo, meu Senhor, Alupô! / Vai ter xirê no toque do tambor”

E quanto ao Bará?

O outro personagem é Bará, figura central na consolidação da religião afro-brasileira com o maior número proporcional de adeptos: o Batuque do Rio Grande do Sul.

Enquanto as pesquisas para este enredo se debruçavam no mítico mundo de Custódio, o IBGE divulgou em junho de 2025, com base no Censo 2022, que o Rio Grande do Sul (RS) é o estado com a maior proporção de adeptos de religiões afro-brasileiras, superando a Bahia e o Rio de Janeiro. A notícia causa espanto em quem desconhece o Sul, pois em culminância ao lançamento do tema do Carnaval 2026 algo inimaginável se descortinava: a possibilidade de existir para além do eixo Rio-Salvador, uma relevante e expressiva massa de seguidores dos ensinamentos ancestrais africanos. E no início desta história se encontra nosso personagem central: O Príncipe de Bará (outra conhecida referência a Custódio de Almeida).

No Batuque, Bará é a representação de Exu, o Orixá fundamental que abre os caminhos e rege as encruzilhadas, as portas e a comunicação entre o mundo humano e o mundo divino. É por essa razão que ele é sempre o primeiro a ser saudado e cultuado, pois sem Bará nada circula, nada se inicia e nada se completa. Detentor das chaves, ele simboliza o movimento, a transformação e a passagem entre estados, sendo também associado à prosperidade, ao equilíbrio e à justiça.

Bará é a energia vital que impulsiona a vida, a força que coloca tudo em ação e a inteligência que organiza a comunicação entre os planos visível e invisível. É ele quem garante que as trocas aconteçam, que as mensagens cheguem ao destino certo e que a ordem cósmica seja mantida em funcionamento. Mais do que um princípio abstrato, Bará é presença ativa no cotidiano espiritual, assegurando que os caminhos estejam abertos e que a vida siga em fluxo. Por isso, ele é essencial para a espiritualidade e para a existência dos praticantes do Batuque, representando a base sobre a qual todo o sagrado se movimenta e se manifesta.

Por ser o senhor de todos os caminhos e apontar em todas as direções, esta narrativa foi predestinada a ele. Ou talvez o próprio abriu e moveu os caminhos para que assim tudo acontecesse.

Essa centralidade se amplia quando se compreende Bará como um Orixá que transita livremente no espaço e no tempo. Ele não está preso a uma temporalidade linear nem a um território fixo: circula, atravessa, retorna e inaugura. Por dominar os caminhos e os destinos, Bará atua justamente nos pontos de passagem entre passado, presente e futuro, revelando que o tempo é movimento, dobra e reinvenção.

Por isso, o Orixá está profundamente inserido em uma narrativa que se propõe a ser cíclica. Ele é o guardião dos recomeços, aquele que permite que o fim seja sempre também um novo início. Ele abre múltiplas possibilidades, ensinando que o destino não é algo fixo ou determinado, e sim construído no caminhar, nas escolhas e nos encontros ao longo da estrada. Cada encruzilhada é um ponto de decisão e também de aprendizado.

E por falar em encruzilhada, ressaltamos o que dissemos no início: a importância do meio. E no meio do desfile (da narrativa) está a alegoria do Mercado Público de Porto Alegre.

Apontando para frente, para trás, para esquerda e para a direita, a encruzilhada promovida por esta alegoria que reproduz a encruzilhada existente no Mercado, é o vórtice da história: Quando a Parte I termina e se inicia a Parte II; quando o negrinho dá vez ao Bará.; quando o passado se torna presente e aponta para o futuro desta história.

E o que ele nos traz?

“Ainda segue vivo o seu legado”

Bará mostra que Custódio deixou o legado de que a união da população negra seria o melhor caminho para sua sobrevivência nos novos tempos que viriam. Esses legados estavam presentes nos principais movimentos sociais, que eram políticos em sua natureza e voltados para o bem social – como deveria ser até hoje.

Seu legado se encontra nos clubes negros, passando pela preservação de tradições quilombolas e chegando até movimentos que foram pioneiros no Brasil. Como exemplo, temos a própria imprensa negra gaúcha e o Grupo Palmares, que idealizou e lutou para que o dia 20 de novembro fosse reconhecido nacionalmente como Dia da Consciência Negra. Todas são movimentações de grupos que se uniram por direitos ou necessidades da população mais escanteada das políticas públicas do país. Instituições e agrupamentos que tiveram papel fundamental para a sobrevivência de seus iguais nas maiores tragédias ao longo do tempo.

O legado de Custódio é o estandarte de Onira Pereira, a Onira de Bará e de todas as Escolas de Samba do lugar, erguido como quem sobrevive ao silêncio que os afoga todos os dias

Sem citação às festas de herança europeias ou promessas de representações gaúchas do movimento tradicionalista Gaúcho, a Portela se lançou em um forte posicionamento para corrigir erros contínuos na construção do imaginário popular brasileiro, trazendo à luz uma negritude que resistiu, persistiu e forjou uma identidade que se perpetua até os dias de hoje.

Assim como todos os movimentos miticamente herdaram de Custódio o dom da sobrevivência através da união e organização de seu povo, a Portela contou durante todo o ano com o apoio das comunidades afro-gaúchas religiosas e movimentos sociais que viram uma saída para a liberdade de seus jovens negrinhos e negrinhas: olhar para a própria história e fazer deles reis e rainhas, apoderando-se de mitos como Custódio e as histórias de tantos outros heróis que construíram o Rio Grande do Sul e foram apagados.

Iremos dissipar a névoa ao redor de figuras que representam o Brasil que queremos colocar cada vez mais no mapa: um Brasil que se reconhece em sua negritude e a coloca como liderança política, cultural e religiosa, enaltecendo aquilo que nos é essencial.

Por isso, na narrativa do desfile, Bará – na intenção de mostrar ao Negrinho que o recontar de tantas outras histórias é possível – apresenta ao menino exemplos como os Lanceiros Negros, Manuel Padeiro, Mãe Preta Luciana, Djalma do Alegrete e Oliveira Silveira, todos hoje elevados ao sublime azul através do voo da águia, o próprio trono do Zumbi dos Pampas. Zumbi que é negrinho, que é príncipe, que é livre, pois *enquanto houver um pastoreio, a chama não apagará...*

Finalizando assim sua história, promove um novo início para o menino, coroando-o e ludicamente dando asas para voar ao lado de águias. Asas que representam a liberdade da servidão, uma possibilidade de recomeço e a coroa que herda de Custódio e da própria ancestralidade, que é o Bará. O Príncipe Herdeiro é um menino de pés descalços e muito a crescer se mostrando Brasil afora.

A coletividade que guia esta agremiação carnavalesca explica e amplifica, na voz e no coração do povo, por si só a necessidade deste enredo. Em outro tempo, já visto nos trabalhos e pesquisas que justificaram tal escolha, provou que o caminho da narrativa é um sucesso quando toca o coração de uma comunidade inteira que não apenas entendeu o enredo, mas sentiu e abraçou seus caminhos. O reinado que reconhecemos e acreditamos é aclamado pelo povo e soberano na memória coletiva.

Hoje, quase fevereiro e quase carnaval, podemos dizer às senhoras e senhores jurados, que a percepção do tema já não é a mesma do início do ciclo carnavalesco. Hoje ele é o resultado de tantos atravessamentos, encantamentos e mistérios desta história nunca antes contada na Marquês de Sapucaí.

Seremos.

Não Há Demanda Que o Povo Negro não possa enfrentar...

Dedico esse enredo à minha Negrinha, Maria Antônia, de 4 meses.

Que ela voe alto ao lado de águias, em céus azuis de nuvens brancas.

Um céu que a escola de samba lhe deu nesse primeiro ano de vida, longe da terra, longe da realidade e perto dos sonhos.

André Rodrigues

Carnavalesco do GRES Portela

Autores do Enredo

André Rodrigues, Fernanda Oliveira, João Vitor Silveira e Marcelo David Macedo

Textos de

André Rodrigues, Fernanda Oliveira, João Vitor Silveira e Marcelo David Macedo

Revisão

Beatriz Paixão, Claudio Henrique Vaz, Fábio Pavão, Juliana Joannou, Lola Ferreira, Lucas Landau, Matheus Cunha, Thais Gomes, Thiago Vicente e Virgílio Magalde.

PESQUISA

- Prefácio: O dissipar da névoa sobre um protagonismo negro que grita no Sul do Brasil: As pesquisas para o enredo do G.R.E.S. Portela (Carnaval de 2026) (Por Fernanda Oliveira)
- Capítulo 1: Príncipe Custódio e o Mito de Fundação do Afro-Gaúcho
- Capítulo 2: Bará e a temporalidade espiralar: um conceito de Tempo
- Capítulo 3: O Negrinho do Pastoreio e um retrato do Negro gaúcho
- Capítulo 4: A escravidão no Rio Grande do Sul e a densa neblina do racismo
- Capítulo 5: Portela e suas epopéias: A vocação da Águia Altaneira na contação de histórias
- Capítulo 6: A travessia de Custódio e seus desdobramentos
- Capítulo 7: Um principado do Povo
- Capítulo 8: República Batuqueira do Rio Grande do Sul
- Capítulo 9: Mercados Públicos: Território afro-atlântico, memória e ancestralidade (Por Thábata Castro Roberto)
- Capítulo 10: Os orixás do Batuque
- Capítulo 11: O Negro Rio Grande do Sul
- Capítulo 12: Outros tantos Negrinhos: Aqueles que revelam a chama de novos inícios
- Bibliografia

O dissipar da névoa sobre um protagonismo negro que grita no Sul do Brasil: As pesquisas para o enredo do G.R.E.S. Portela (Carnaval de 2026)

Este texto se constrói como um desfile em palavras, organizado em três grandes alas narrativas que conduzem a pessoa leitora por um Rio Grande do Sul pouco visto, pouco contado, mas profundamente vivido. No primeiro movimento, acompanhamos a pesquisa de campo que levou a equipe do enredo da Portela aos territórios negros, terreiros de batuque e suas diferentes Nações, clubes e paisagens de memória, onde sons, cores, cheiros e ancestralidades rompem a névoa da invisibilidade histórica. Em seguida, o texto abre caminho para a pesquisa histórica contemporânea, que funciona como o enredo de fundo desse desfile, revelando os estudos e as vozes que desmontam o mito do sul branco e reposicionam a população negra como protagonista da formação regional. E se dispersa, não como fim, mas em confluência com a narrativa que alcança as grandes alegorias da resistência e da existência negra, expressas nas sociabilidades, na religiosidade, na imprensa e nos clubes sociais, mostrando como essas experiências atravessam o tempo e chegam à Marquês de Sapucaí como fundamento simbólico, político e poético do carnaval que a Portela levará ao mundo.

Narrar a história negra do Rio Grande do Sul implica, antes de tudo, enfrentar uma ausência: a escassez de imagens, registros e representações que a tornem visível. A névoa que recobre essa história não é natural; foi construída ao longo do tempo por escolhas historiográficas, políticas e simbólicas que insistiram em afirmar o sul como território branco. As pesquisas que fundamentam o enredo da Portela para o carnaval de 2026 partem justamente desse enfrentamento: como contar uma história quando quase não há imagens? Como restituir protagonismos soterrados por silêncios persistentes?

Uma das raras exceções iconográficas data de 1857. Trata-se da aquarela Nigertanze (Dança de Negros), do viajante alemão Hermann Rudolph Wendroth. Nela, pessoas negras, possivelmente

escravizadas, dançam ao redor de um grande tambor, provavelmente o sopapo, instrumento emblemático da cultura negra sulina. A cena, ocorrida nos arredores das charqueadas de Pelotas, rompe com a lógica predominante das representações do período, quase sempre restritas ao mundo do trabalho compulsório, como enfatizado pela lenda do Negrinho do Pastoreio (abordada na próxima parte). Essa imagem singular aponta para uma sociabilidade negra que extrapola a exploração, afirmando cultura, religiosidade e existência plena.

A raridade da aquarela dialoga com a reflexão da historiadora sergipana Beatriz Nascimento: “É preciso imagem para recuperar a identidade; tornar-se visível para reencontrar-se”. Diante da quase inexistência de imagens, a equipe de criação da Portela adotou dois caminhos indissociáveis: a pesquisa em fontes documentais, especialmente na historiografia contemporânea, e o recurso à memória viva, preservada nos terreiros, associações, jornais e trajetórias negras do sul do país. Esses caminhos abre-alas, no entanto, só fazem sentido em confluência e é isso que destacamos na sequência.

A pesquisa de campo: pisar o solo, atravessar a névoa

A pesquisa exigiu presença física. Foi necessário pisar o solo gaúcho, em pleno inverno, para que a primeira ala pudesse desfilar. Pouco mais de um ano após a enchente que devastou o estado e evidenciou, mais uma vez, o racismo ambiental que atinge de forma desproporcional bairros negros. Desde a concentração, a experiência foi atravessada por uma atmosfera densa, marcada por memórias, traumas e resistências.

A primeira parada foi no Centro Africano São Miguel Arcanjo, na Travessa dos Venezianos, em Porto Alegre. Terreiro de batuque situado em uma área historicamente negra e boêmia, o espaço enfrenta constantes tentativas de inviabilização por parte de empreendimentos de entretenimento voltados a brancos de classe média. Ainda assim, resiste. Ali, a equipe se deparou com um território ancestral, onde cores, sons, cheiros e imagens sinalizam a encruzilhada da matriz africana no sul. O batuque, expressão religiosa tipicamente sulina, revelou-se central para compreender essa história, com destaque para a figura de Príncipe Custódio, liderança religiosa cuja trajetória oscila entre mito e registros históricos oficiais que remontam aos anos 1870 em Porto Alegre e alcançam os anos 1930, quando de seu noticiado rito fúnebre, como já asseveravam os escritos dos historiadores Vinicius Oliveira, Jovani Scherer e Rodrigo Weimer.

Os registros históricos são esparsos, porém repletos de indícios de uma experiência excepcional de um jovem africano recém chegado no território, rapidamente conhecido e referenciado em matérias de jornais como Príncipe. Pouco sabemos se ele era membro de alguma realeza no continente africano ou se o título é uma menção a cargo ocupado junto aos reinados de Congo tão comuns nas irmandades negras no século XIX, como representado na icônica aquarela Coleta de Contribuições para a Irmandade do Rosário, Porto Alegre (1828), de Jean Batiste Debret (provavelmente pintada no Rio de Janeiro a partir de relatos de viajantes).

Foi justamente na pesquisa de campo que compreendemos que o foco não era o perfil do principado, mas sim o mistério que se desenvolveu em torno dele. O Príncipe Custódio, sacerdote de Sakpatá, responsável pelo assentamento de Bará no Mercado Público e no Palácio de Governo, figura como um organizador do batuque gaúcho, conferindo uma identidade afro-gaúcha positiva para um grupo considerável inclusive em dados absolutos, visto os dados do Censo que mantém Porto Alegre como a capital com o maior número de casas de adeptos de matriz africana e o estado igualmente em dados proporcionais. Por isso nos pareceu ainda mais importante compreender que comunidade negra é esta que insiste em existir em um espaço que adota estratégias perversas para negar sua

existência. Afinal, Custódio pode ter sido um sujeito excepcional, mas ainda assim ele viveu em um espaço-tempo concreto e as histórias sobre a sua existência permanecem vivas também em um espaço-tempo real.

Esse território dos terreiros de batuque dialoga com outros espaços negros da cidade: terreiros no Morro São José, barracões de escolas de samba como Bambas da Orgia e Imperadores do Samba, e o Museu de Percurso do Negro, iniciativa a céu aberto idealizada pelo movimento negro gaúcho. Guiados por professores e ativistas locais, a equipe percorreu pontos que revelam uma Porto Alegre negra, invisibilizada, mas persistente. O museu tem entre seus idealizadores Oliveira Silveira, figura central na proposição do 20 de novembro como data de reflexão nacional. Invisibilidade e resistência problematizada nos trabalhos dos historiadores negros Marcus Vinicius Rosa e Mauricio Dornelles e persistência e permanência apresentada pela geógrafa negra Daniele Vieira, agraciada com o XI Prêmio Brasileiro “Política e Planejamento Urbano e Regional” e Menção Honrosa de Dissertação do Prêmio Maurício de Almeida Abreu, área de Geografia Humana, ambos de 2019.

A chuva constante não impediu o percurso. No Sul, diz-se que Bará exige o toque do solo para abrir os caminhos. Entre o marco do assentamento de Bará no Mercado Público, a Igreja do Rosário, fundamental nos rituais do batuque, e a Pegada Africana, que remete ao comércio protagonizado por mulheres negras de origem Mina, uma nova paisagem se formava. A névoa começava a se dissipar.

Evoluímos rumo ao sul do estado. Em Pelotas, a equipe conheceu as nações Cabinda, Ijexá e Oyó, visitou o Passo dos Negros e a Serra dos Tapes, e dialogou com lideranças religiosas e culturais no salão do centenário clube negro Fica Ahí P’rá Ir Dizendo. Em Rio Grande, o encontro com lideranças da Nação Mina, hoje quase extinta, e Jejê, ligada à ascendência de Custódio, reafirmou a força da oralidade e da religiosidade como arquivos vivos.

A pesquisa de campo reconfigurou leituras prévias, transformando conceitos em experiências sensoriais: o batuque, o Príncipe, o Negrinho e o próprio Rio Grande do Sul passaram a compor um universo vívido de sons, cores e cheiros.

A pesquisa histórica contemporânea: desmontando o mito do sul branco

E a cadência do nosso desfile nos apresenta um território sulino com a forte presença de Bará: movimento, encruzilhadas, fronteiras e diversidade.

Um dos caminhos foi trilhado pela elite letrada que a partir do final do século XIX consolidou a ideia de um Rio Grande do Sul branco, com base em relatos de viajantes europeus. O mito fundador da colonização açoriana foi mobilizado para encobrir uma história marcada pela presença indígena, negra e mestiça. No entanto, pesquisas históricas demonstram que o território sulino sempre foi espaço de circulação, fronteira e diversidade.

O tropeirismo, atividade central na região, envolveu intensamente pessoas africanas escravizadas, seus descendentes e indivíduos negros livres. Estudos dos historiadores Paulo Moreira e Luciano Gomes e, mais anteriormente do sociólogo Fernando Henrique Cardoso, apontaram para a centralidade da escravidão no estado, desmontando a ideia de sua irrelevância. Mais recentemente, pesquisas têm revelado algo ainda mais perturbador para a historiografia tradicional: a presença significativa de pessoas negras livres desde o século XVIII abrindo caminhos.

A historiadora negra Sherol dos Santos foi fundamental nesse processo ao demonstrar que indivíduos classificados como “pardos”, como Inácio e Margarida, de Santo Antônio da Patrulha,

abriram estradas e pavimentaram a Estrada dos Tropeiros de possibilidades de existir para a comunidade negra construindo redes de parentesco e apadrinhamento. Sua pesquisa, publicada em 2009, integra um projeto político de reescrita da história sulina, que encontra eco nos trabalhos de outras historiadoras negras, como Claudia Molet. Em *O litoral negro do Rio Grande do Sul*, Molet propõe um tempo histórico não linear, em que memória e presente se entrelaçam nas práticas culturais e nos festejos que ainda hoje marcam o território. Revelando que as redes tecidas por esses indivíduos compuseram encruzilhadas de existência e permanência por meio das coroações dos reinados de Congo no maçambique, quicumbis e promessas que ocorrem em Osório, Tavares e Mostardas (expressões aproximadas das congadas comuns no sudeste brasileiro). Esta pesquisa, desenvolvida sob a forma de tese de doutorado em História, foi aclamada como melhor tese da área de História no Prêmio Tese de Capes, de 2019.

Essa empreitada coletiva dialoga com iniciativas anteriores, como do Grupo Palmares, formado em 1971 por jovens intelectuais negros. Reunidos em clubes negros e espaços acadêmicos, produziram pesquisas que levaram à proposição do 20 de novembro como alternativa ao 13 de maio. Vale ressaltar que eram eles profundos conhecedores das histórias do abolicionismo negro que se fez presente também no sul, como a iniciativa do primeiro periódico negro do RS, *A Voz do Escravo* (1881), ou mesmo da escolha da data da abolição pela coletividade negra pelotense liderada por Luciana Lealdina de Araújo, a Mãe Preta, que em 13 de maio de 1901 inaugurou o asilo de órfãos São Benedito, ato repetido em 1909, mas em Bagé, voltado para o acolhimento de crianças negras. Inicialmente apenas meninas e posteriormente misto, como apontam as pesquisas da historiadora negra Fernanda Oliveira. Nos idos de 1971, a escolha da data da morte de Zumbi dos Palmares (1695) não negava a importância da Abolição, mas denunciava seus limites diante da persistência do racismo, como apontaram as pesquisas dos historiadores negros Arilson Gomes, Deivison Campos, José Antonio dos Santos e Lucia Regina Pereira.

Entre essas lideranças destacou-se Oliveira Silveira, poeta e intelectual nascido em Rosário do Sul. Guardião da coleção do jornal *O Exemplo* (1892–1930), Silveira compreendeu a potência da imprensa negra como fonte histórica e instrumento político. Sua atuação ajuda a explicar por que o Rio Grande do Sul, apesar da narrativa hegemônica, tornou-se um polo central da organização negra no país, como apontam os estudos da historiadora Melina Perussatto e dos historiadores negros José Antonio dos Santos e Ana Flávia Magalhães Pinto.

Se a proposição do 20 de novembro como resultante de uma iniciativa afro-gaúcha pode causar estranhamento fora do estado, a lenda do Negrinho do Pastoreio, imortalizada pelo escritor gaúcho João Simões Lopes Neto, é mais difundida e está a serviço das elites letradas no forjar de uma identidade em que a negritude só poderia figurar enquanto lenda. Folclorizada, a narrativa encobre a violência da escravidão pastoril e naturaliza o extermínio simbólico do menino negro, salvo apenas pela intervenção espiritual. A mensagem de apagamento, no entanto, foi historicamente enfrentada pelas comunidades negras.

Em Pelotas, escavações arqueológicas realizadas em 2022 na Charqueada São João localizaram um assentamento de Ogum associado a Bará sob a antiga senzala. Soterrado por séculos, o achado reafirma a presença da religiosidade africana como forma de resistência. Não longe dali, o Passo dos Negros, às margens do Arroio São Gonçalo, revela um passado de violência e um presente marcado pelo racismo ambiental como a enchente de 2025 explicitou, mas também por disputas de memória e ressignificação. Aqui cabe um compartilhamento. Quando das atividades de pesquisa de campo da equipe de criação ao chegar neste espaço marcado pela tradicional paisagem plana da cidade e ao fundo os morros que compõem a Serra dos Tapes, a primeira imagem-pergunta que se fez foi: mas este não é o local atingido pela enchente, não pelas cheias dos rios, mas porque o condomínio de

luxo que o avizinha resolver fazer uso de uma bomba de sucção de água e depositá-la nas terras do Passo? O historiador Caiuá Al-Alam, que acompanhava a equipe, respondeu positivamente. O passado presente informa também o racismo ambiental.

A Serra dos Tapes, visível desde esse território, remete às memórias do quilombo liderado por Manoel Padeiro nos anos 1830. A repressão violenta não apagou sua existência, hoje recuperada por ativistas como o Mestre Paraquedas, que cunhou a noção de Zumbi dos Pampas para o referido líder e nas pesquisas históricas que reforçam a centralidade da luta negra no sul, como demonstra inquérito robusto publicado por Al-Alam em conjunto com outros historiadores em 2013 e pesquisas históricas em torno da luta pela terra em espaços rurais e urbanos desenvolvidas pela historiadora negra Maria do Carmo Aguilar acerca das experiências em Linha Fão e Rincão dos Caixões.

Pelotas e Rio Grande constituem o epicentro de uma vasta rede de associativismo negro. Desde o século XIX, irmandades religiosas, associações de auxílio mútuo, clubes sociais e jornais negros estruturaram formas de sociabilidade e proteção diante da exclusão racial. Pesquisas realizadas pela historiadora negra Fernanda Oliveira demonstram a continuidade e a adaptação dessas organizações ao longo do tempo.

No pós-abolição, clubes sociais negros e a imprensa negra ganharam destaque. O Rio Grande do Sul concentra quase metade dos clubes negros identificados no país, muitos deles centenários, como destacou levantamento realizado pelo IPHAN em 2015. A imprensa também teve papel central, com jornais como A Alvorada (1907–1965) e O Exemplo, além da revista Tição, criada em 1978 (em plena ditadura militar), por membros do Grupo Palmares, a partir do intuito de dar sequência ao projeto editorial d'O Exemplo, como muitas vezes lembrou Oliveira Silveira e como destaca a análise e as memórias de Antônio Côrtes, também membro do Palmares e da Tição, retomada em 2025. Esses espaços mantiveram, e mantêm-se, vinculados ao fortalecimento e visibilidade da identidade afro-gaúcha a partir de um senso de coletividade que se vincula com grupos negros nacionais e internacionais, fortalecendo os laços da diáspora africana na contemporaneidade. Tais vínculos foram e são atravessados pelo racismo, que apesar de não dar o tom da experiência vivida pelas pessoas negras, é um atravessamento violento dos mais comuns e, infelizmente, naturalizado por parte considerável das autoridades locais, como as pesquisas dos historiadores Marcus Vinicius Rosa e Sarah Amaral evidenciam.

É proposital nomear o racismo de forma explícita apenas na dispersão deste desfile em palavras. Ele já ceifou inúmeras vidas, como a morte brutal de João Alberto Farias, às vésperas de 20 de novembro de 2020, em um supermercado na capital do estado evidenciou. A opção aqui foi por mostrar aquilo que mobiliza as vidas negras, mas, é inevitável reconhecer seu peso e sua forma de manifestação. Optamos tão somente por dar a conhecer aquilo que ainda é encoberto pelo véu do racismo, que dizima saberes, histórias e vidas, mas contra o qual o povo negro do Rio Grande do Sul não abre mão de lutar!

É na encruzilhada entre espirais do tempo, memórias, escritas engajadas e presença que a história negra do Rio Grande do Sul se delinea. Uma história polifônica, marcada por resistência e existência plena, que insiste em burlar a névoa da invisibilidade e dita a cadência desse desfile.

Não se trata de uma narrativa difícil de acessar, mas de uma história que exige lentes específicas e disposição para enxergar além do mito do sul branco.

Reparar essa imagem é tarefa urgente. Há muitas cores, sons e imagens na encruzilhada do existir. Que Bará, o Negrinho e a Portela ajudem a revelar ao mundo essa história que sempre esteve pelas paragens mais ao sul do país.

Dra. Fernanda Oliveira

Coordenadora Substituta do PPGH/UFRGS

Príncipe Custódio e o Mito de Fundação do Afro-gaúcho

Ao longo da construção deste enredo, sempre pensamos na figura de Custódio Joaquim de Almeida como uma figura quase mitológica. Aqui, não pensamos em mito como uma correlação com uma história falsa, mas sim como a potencialidade de aglutinação proporcionada por ela. Nesse sentido, a história de Custódio per se traça semelhanças com as dinâmicas do mito, um conjunto fantástico e improvável de acontecimentos que engrandecem um homem ao patamar de lenda. Porém, observamos também a história do Príncipe assumir um caráter de mito de fundação, ao redor do qual uma comunidade se forma, se constrói e se desenvolve. À partir da presença de Custódio, há uma organização da micro-sociedade afro-gaúcha, o que faz com o que era um conjunto de pequenos organismos sociais se junte e forme o que conhecemos hoje como o Batuque.

É possível observar na trajetória de Custódio, e nas histórias acerca dele, que não existe exatamente uma linearidade no que se narra sobre ele, o que denota sua importância para essa comunidade não necessariamente por uma estrutura alinhada e cronológica de ações, mas sim pelo conjunto da obra. Dessa forma, podemos entender que a “mitologia” em torno do Príncipe se alinha com a definição de Claude Lévi-Strauss em *Mito e Significado*: “(...)o mito não está ligado a uma sequência de acontecimentos, mas através de grupo de acontecimentos, ainda que esses acontecimentos ocorram de maneira diferente da história.” Ou seja, não estamos buscando trabalhar com a figura de Custódio, assim como a sua comunidade também não o faz, em prol da exatidão histórica de suas ações, mas sim pelo grupo de acontecimentos que constitui seu *myhtos*.

À partir disso, podemos compreender como essa comunidade instituiu os seus mitos e suas tradições ao redor principalmente da figura de Custódio, mas também compreendendo o estabelecimento de outros personagens basilares para edificar o “passado glorioso”, indispensável para a uniformização de um organismo social, e a possibilidade de estabelecer as tradições que seriam preservadas e tratadas como incontornáveis. Aqui, também pensamos na dinâmica da invenção e do estabelecimento das tradições a partir do que propôs Eric Hobsbawm, e entendemos a celeridade da instituição e do estabelecimento dos ritos que envolvem o Batuque.

A fim de encerrar qualquer contradição presente entre o histórico e as tradições pertencentes a cada uma das nações que compõem o batuque e aglutinar as semelhanças em prol de um organismo político, social, cultural e religioso com o objetivo da preservação de um povo, o mito de Custódio é a ferramenta fundamental deste processo, e o realizador de um desejo inconsciente desse organismo. Como Mariza Werneck aponta em *O Trabalho do Mito: Diálogos entre Freud e Lévi-Strauss*:

“(...)Lévi-Strauss projetou no mito a realização de um desejo coletivo inconsciente: para ele, o mito existe para resolver uma contradição que a sociedade não sabe resolver.” E, por desempenhar esse papel, não mora na literalidade completa de sua narrativa o essencial tanto para nós, quanto para a comunidade negra rio-grandense.”

Bará e a temporalidade espiralar: um conceito de Tempo

Algo importante para a concepção e a construção geral do enredo que trazemos este ano é o conceito do tempo. É preponderante para nós construir a compreensão de que o Tempo, e aqui o trazemos com a letra maiúscula para marcar a posição de que falamos do conceito macro, não funciona para nós da maneira cartesiana tradicional onde, em consonância com os pensamentos apresentados por Leda Maria Martins, o tempo teria sido cooptado e passado a significar simplesmente um sinônimo de cronologia. Quando falamos do Tempo não pensamos nele como uma sequência cronológica de acontecimentos, e passos que necessariamente só podem ser seguidos por um futuro “lógico”.

Para nós, o Tempo está conceituado e funciona à partir da lógica do tempo espiralado de Exu, conceito também apresentado por Leda Maria Martins. Nesse sentido, compreendemos a importância da ancestralidade como ferramenta moldadora da construção da temporalidade, uma temporalidade que vai ser capaz de dilatar a concepção de um tempo que se curva para a frente e para trás, simultaneamente, sempre em processo de prospecção e de retrospectiva, de rememoração e de devir simultâneos. Sendo assim, segundo a autora, o tempo:

“(...)pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contração, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem.”

Quando pensamos sob essa ótica, e compreendemos o tempo como uma mecânica de contração e descontração simultânea, nos conectamos também com o que o líder quilombola Nego Bispo fala sobre a temporalidade como uma dinâmica de início, meio e fim, de maneira que não enxergamos o final de uma trajetória, e sim a possibilidade de construção de um novo início. Essas duas conexões são preponderantes para a construção do enredo nos moldes que o imaginamos, pois mora justamente na oposição entre final e novo início a apoteose do nosso desfile: Nosso desfile não encontra o fim, mas sim abre as janelas para iniciar novamente, no espelho da memória que cria um tempo novo.

É a partir desses conceitos que compreendemos o funcionamento do Tempo no nosso desfile, mas também trazemos uma figura que se posiciona por através do enredo e é capaz de fazer o tempo girar aos seus moldes. Essa figura é Bará, orixá dos caminhos, aquele que tem as chaves que abrem e fecham todas as portas, que matou um pássaro ontem com uma pedra que só atirou hoje. É na temporalidade espiralar que Bará transita, monta, desmonta, cria e recria a realidade, abrindo as possibilidades para novos inícios, sem que sequer saibamos que já havíamos chegado ao meio. Luiz Rufino e Bruno Antônio da Silva versam sobre Bará (Exu) da seguinte maneira:

“aquele que caminha em todos os tempos e espaços. Assim, pelo fato de não operar no aprisionamento de um único tempo, é aquele que pode sentir, saber, estar, fiscalizar e alterar tudo que acontece, aconteceu ou virá a acontecer.”

Parte, assim, da capacidade de Bará de transgredir o tempo linear, amassá-lo e esticá-lo, a construção temporal de nosso enredo. Pois ao dar início à história que contamos na avenida, Bará não somente começa a contar a história de Custódio, mas também está subvertendo o meio da história do Negrinho do Pastoreio, a quem irá conceder as ferramentas necessárias para avançar num novo início, e não mais manter-se na constância eterno do fim servil.

O Negrinho do Pastoreio e um retrato do negro gaúcho

Se o Príncipe Custódio aparece como figura “principal” do enredo, de maneira que é através da sua epopéia que fazemos o resgate da alma do negro do Rio Grande do Sul, é por intermédio do Negrinho do Pastoreio que podemos começar a contar essa história. Essa lenda, de caráter proeminente na cultura do Rio Grande do Sul, se apresenta aqui como um dos narradores da história que toma a avenida com a Portela, mas há séculos desempenha papel essencial para a manutenção da realidade do povo negro riograndense.

Em meio a uma realidade de perpetuação de uma história positivista na construção do legado do Rio Grande do Sul, numa perspectiva onde a escravidão era por muitas vezes negada ou minimamente diminuída de escala, a lenda do Negrinho do Pastoreio surge como uma pedra angular no debate, negando a possibilidade de se pensar na construção desse estado sem a presença do negro. Não somente isso, mas frente às tentativas de abrandar a realidade da escravidão ao Sul do país, há um manifesto determinante em relação à natureza violenta e arbitrária da relação entre estancieiros e escravizados.

A despeito de haverem diversas versões da lenda do Negrinho do Pastoreio, há alguns pontos em comum entre todas as narrativas que são encontradas na historiografia. Como expõe Rafael Trapp em *O negrinho do pastoreio e a escravidão no rio grande do sul: Historiografia e identidade*:

“De maneira sucinta, a lenda é a história de um negrinho, escravo órfão, que pertencia a um estancieiro. Este, que era muito mau, mandou surrar o pequeno escravo em função de esse ter perdido um animal que pastoreava. Sendo açoitado com crueldade, o negrinho pareceu estar morto e foi atirado, a mando de seu patrão, em um formigueiro, para que fosse comido pelas formigas e desaparecesse. A partir deste dia, o negrinho seria visto a vagar pelos pampas, sendo conhecido como o “protetor” dos objetos perdidos.”

Os elementos comuns à todas as versões da lenda dão noção definitiva do que não é possível se negar em relação a realidade da espinha dorsal da construção da sociedade rio grandense: a mão de obra negra escravizada. Entretanto, frente à vergonha pelo passado escravista e também num reflexo racista da construção da sociedade pós-abolição, há uma tentativa de negar a utilização de mão de obra escravizada, dando destaque para a herança imigrante européia, principalmente alemã, na edificação não somente econômica, mas também cultural do estado do Rio Grande do Sul. Sendo assim, a lenda do Negrinho do Pastoreio deixa de ser apenas uma denúncia contra os horrores do período da escravidão, mas se torna também um manifesto da presença negra na região.

Quando consideramos essa figura como uma parte essencial da reinserção do negro no imaginário popular do Rio Grande do Sul, e dada a sua identificação com a população negra, é somente natural que seja o Negrinho aquele que, honrando a sua vocação de “protetor dos objetos perdidos”, vai desbravar a névoa racista que insiste em esconder os negros gaúchos. É através da chama reluzente de sua vela que iremos descortinar toda essa gente, sua cultura, sua religião, e iremos colocá-los no centro desta narrativa.

A escravidão no Rio Grande do Sul e a densa neblina do racismo

Em todas as áreas do país, a escravidão se tornou um alicerce econômico e braçal da construção e desenvolvimento da sociedade, e no Rio Grande do Sul esse processo não foi diferente. A mão de obra escravizada se tornou um recurso fundamental para os principais processos socio-econômicos realizados na região, não somente para as charqueadas como é comumente atribuída a utilização dessa mão de obra, mas também das estâncias, onde a contribuição do sangue e do suor negro por muito tempo foi tirada do retrato, em prol da construção catolicizada e positivista do pouco uso da

mão de obra escravizada, em prol da exaltação da influência e contribuição dos processos imigratórios europeus, principalmente os de ascendência portuguesa, alemã e italiana.

Nesse sentido, podemos observar no contexto da escravidão que dominou o território riograndense um caráter violento em dois espectros diferentes. Ao colocar a organização das estâncias sob a lupa da realidade, somos capazes de compreender que existia um mecanismo potente criado para diminuir ou apagar a influência negra sobre esse território, e também de minimizar os horrores sofridos por negros e negras em situação de cativeiro, elencando essa relação como algo quase familiar, uma relação fraternal que dominava os campos. Esse mecanismo era alimentado por diversos braços, como a própria historiografia, mas também pela Igreja Católica enquanto instituição, além do próprio fomento governamental para essa narrativa. Porém, como Mário Maestri aponta em *Triste Pampa: resistência e punição de escravos em fontes judiciais no RS / 1818-1833*:

“ Apenas muito lenta e imperfeitamente começa a ser superada a visão do Rio Grande do Sul desconhecido da pecha da escravidão, produto do trabalho livre, sobretudo lusitano, alemão e italiano. O reconhecimento do Rio Grande do Sul como uma das grandes regiões escravistas do Brasil e das reais condições de existência do cativo sulino entram em choque com o mito fundador da sociedade gaúcha – a democracia pastoril geradora de uma formação social singular, desconhecida das desigualdades e contradições sociais ”

O que Maestri defende, e que também entra em consonância com a maneira que encaramos a construção deste enredo, é de que o mito fundador da sociedade gaúcha é pautado em cima de uma narrativa falaciosa a cerca da contribuição do negro neste processo. A violência desse processo supera as barreiras das chagas físicas, e entram no âmbito da violência do ponto de vista social: Ao negar a identidade, a existência e a contribuição do negro na construção da sociedade riograndense, ela relegou essa parcela da população ao lugar de não-existência, construindo até mesmo a noção de que não há a presença da população negra no território.

Para além desse fator, também nos vemos de frente para o segundo, e o mais evidente, espectro da violência do período da escravidão, que corresponde à violência que é própria dos tempos de cativeiro. Ao contrário do que se busca apresentar, a violência nas estâncias estava muito presente e como vimos anteriormente, fazia tanta parte do imaginário da época, que deu origem à história mais conhecida do Rio Grande do Sul, a lenda do Negrinho do Pastoreio. Mas, essa violência que se observava nas estâncias era ainda mais grave e acentuada nas charqueadas. O processo de produção do charque por si só compreende um processo complexo, onde os escravizados estavam sujeitos à condições de trabalho insalubres, como a exposição prolongada ao sol, o sal e compostos químicos que implicam diretamente na expectativa de vida dos escravizados. É possível encontrar registros chamando Pelotas de “Purgatório dos Negros”, onde a média de tempo que um escravizado sobrevivia ao trabalho nas charqueadas era de cinco a sete anos.

Isso também se vê refletido nos relatos de que muitos escravizados eram enviados para o trabalho forçado nas charqueadas como forma de punição, de maneira que o trabalho era enxergado como punição e uma sentença de morte clara. Compreender esse espaço como algo tão danoso, que se tornava um destino pior do que os horrores já presentes na escravidão doméstica, das fazendas e estâncias, é essencial para entender também a violência com que a população negra foi tratada à época, e continua sendo tratada posteriormente. Um dos pontos flagrantes nesse sentido, é a utilização do território das charqueadas como um espaço de festividades, para celebração de casamentos e formaturas, ignorando o passado escravocrata dessas regiões, transformando espaços de dor, tortura e morte em espaços de celebrações, majoritariamente para um público abastado e branco, ignorando a memória desses locais.

Compreendemos dessa forma que, tanto as estâncias como as charqueadas, foram espaços de violência nos mais amplos sentidos da palavra, e que isso impacta diretamente na construção da identidade do negro gaúcho. Para além disso, o papel da historiografia oficial em apagar a memória e esconder a contribuição do negro gaúcho, em prol de uma visão embranquecida, também contribui para o apagamento da identidade dessa população. Nesse sentido, é papel deste enredo não só expor essa realidade, mas ampliar a voz da população negra gaúcha em prol do seu reconhecimento, não só da contribuição social, cultural, econômica e política que tiveram na construção do estado do Rio Grande do Sul, mas em medida ainda mais visceral, o reconhecimento da própria existência.

Portela e suas epopeias: A vocação da águia altaneira em contar histórias

A identidade de uma escola de samba centenária se constrói em cima de diversas facetas, trazendo uma visão multifacetada de tudo aquilo que lhe trás a grandeza que lhe é notória. A História da Portela se construiu também em cima da capacidade de contar boas histórias, não à toa tendo sido a primeira escola de samba a introduzir os enredos em seus desfiles, determinando uma temática para ser contada por intermédio de suas fantasias, alegorias e também dos seus sambas. De autoria de Caetano, “Sua Majestade o Samba” de 1931 é o primeiro enredo proposto nos desfiles das escolas de samba, evidenciando o pioneirismo da centenária Portela para descortinar suas histórias.

Entretanto, aqui não pensamos apenas no conceito de contar uma história, mas pensamos na trajetória de Custódio e seus desdobramentos como uma verdadeira epopéia. A epopéia se trata de um gênero literário, quase na sua totalidade constituído por poemas, que trata de uma série de eventos de proporções épicas e até mesmo heróicas, que assumem um caráter de extrema importância para a cultura de um povo ou de uma comunidade, além de ter tons que tocam o extraordinário, o imaterial e o fantástico. Todos esses elementos, definitórios da epopéia por si só, estão presentes nos caminhos que se desenharam na trajetória do Príncipe Custódio: O papel de Custódio enquanto um defensor da liberdade do culto Vodun, os búzios que alafiaram para indicar a nova morada e o seu papel enquanto arregimentador político, social, religioso e espiritual da população negra do Rio Grande do Sul. Toda essa amálgama costura os traços de uma epopéia negra, épica e majestosa.

Aqui, não só observamos como defendemos que a trajetória de enredos da Portela sempre se fartou de histórias que se encaixam nos moldes da epopéia, e que o enredo deste ano seria uma continuidade desse passado glorioso da Portela, que lhe rendeu não somente títulos, mas o encantamento de milhões de torcedores. Honrar o legado de enredos como “Lendas e Mistérios da Amazônia”, “Ilu-Ayê - A terra da Vida”, “Macunaíma, Herói de nossa gente”, “O Homem do Pacoval”, “Contos de Areia” e “Guajupιά, Terra sem males” é uma forma de dar continuidade à Portela que conhecemos e acreditamos, avançando para uma modernidade que respeita o seu passado, e enxerga nele o caminho para construir um futuro de glórias.

A travessia de Custódio e seus desdobramentos

A História do Príncipe Custódio não é linear e tampouco um retrato de exatidão. Em alguma medida, se estivéssemos tratando de uma história totalmente documentada e linear, ela seria contraditória com o que acreditamos que seja a função dela não somente para a construção deste enredo, mas também para o papel que ela desempenhou, desempenha e irá desempenhar na edificação da trajetória do negro do Rio Grande do Sul. Afinal, como defendemos até aqui, a história de Custódio assume o papel de um mito de fundação, e dentro dessa dinâmica, assume alguns elementos que fazem com que ela seja um ponto que agrega as diferentes visões que constituem essa

comunidade. É, inclusive, característico das epopeias, algo que defendemos que essa construção é, a diversidade de detalhes que constituem a história na sua totalidade.

Dessa forma, temos alguns pilares que se apresentam imutáveis e esses também nos são inegociáveis e são eixo basilar da construção do enredo. Dentre eles, está a vinda de Custódio para o Brasil e a natureza da sua partida. Não há dúvidas sobre a origem do príncipe: Um homem negro, africano, da região daomeana. Também não há dúvidas quanto à sua condição de liberdade no momento da vinda: Custódio Joaquim de Almeida era um homem livre ao atravessar o oceano. Por outro lado, existem algumas disputas no âmbito da travessia de Custódio, e enquanto algumas dessas disputas não são de suma importância para o desenvolvimento do enredo, algumas são e diante da diversidade de versões, cabe a nós “escolher” uma verdade para criar a narrativa que queremos, afinal de contas, não temos o intuito de construir um extrato da história factual.

Dentro dessas disputas, talvez a mais importante seja o contexto da vida de Custódio no continente africano. Aqui, podemos rechaçar em alguma medida o entrecruzamento de sua vida e de seus feitos com o de Osuanlele Okizi Erupê, posto que existem indícios mais que suficientes para confirmar a identidade do segundo, e eles não indicam que sejam a mesma pessoa. Superada essa questão, podemos entrar num tópico que é extremamente importante e ajuda a guiar o início do desfile da Portela: O papel do culto à Sakpatá na vida de Custódio. Como é notório, Custódio era ele próprio filho de Sapatá, e um proeminente sacerdote do culto ao vodun. Mas, como podemos observar em *No refluxo dos retornados: Custódio Joaquim de Almeida, o príncipe africano de Porto Alegre* de Jovani Scherer e Rodrigo Weimer:

“(...)O culto de Sapatá era percebido como uma ameaça ao poder da monarquia daomeana. Com efeito, esse vodum, originalmente ligado ao culto dos ancestrais e da terra, foi progressivamente associado às epidemias de varíola que passaram a atingir a região desde o século XVII. Os sacerdotes e adeptos de Sapatá encontraram uma rápida e poderosa expansão, muito por serem vistos como os únicos que podiam enfrentar, curar e aplacar a terrível doença que foi responsável pela morte de três dadás que reinaram no Daomé no século XVIII.”

A compreensão da perseguição ao culto de Sakpatá no reino de Daomé, em conjunto com a informação confiável e documentada acerca do vodun que regia a vida de Custódio, nos leva a associação legítima de que dentre os tantos motivos especulados para a saída do príncipe do território daomeano, essa seja uma justificativa não só plausível, mas como condizente com a historiografia e também com a mitologia em torno de Custódio.

Um outro ponto, digno de nota, sobre a saída de Custódio do território daomeano e sua subsequente vinda para o Brasil está na logística de sua viagem. Houveram, ao longo do tempo, alguns debates sobre sua vinda ter sido correlacionada com uma passagem no Império Britânico em exílio e até mesmo de escolta britânica na sua chegada até o Brasil. Muito disso deve se dar à chegada de muitos africanos com documentações britânicas e portuguesas no território brasileiro, mas isso se deu por intermédio da facilitação de documentação por parte do Cônsul britânico em Lagos para que os retornados pudessem transitar em segurança pelo Atlântico, fosse para comercialização ou para voltar em definitivo ao Brasil. Como no período em questão, ainda que o tráfico de escravos estivesse proibido no Brasil, em Cuba o comércio ainda era permitido, de maneira que era necessário garantir a condição de liberdade dessas pessoas. Tendo em vista as conexões de Joaquim de Almeida, pai de Custódio e ele próprio um agudá, é muito provável que a possível documentação de Custódio carimbada pelos britânicos se dê nesse contexto. Para além disso, a rede dos agudás constantemente fazia viagens de comércio pelas rotas onde Custódio supostamente passou, de

maneira que também é possível compreender os caminhos que ele pode ter utilizado para chegar ao Brasil.

Um principado do povo

Findada as questões acerca da travessia de Custódio, achamos digno de nota ressaltar o caminho percorrido por Custódio, passando primeiramente pela Bahia e depois pelo Rio de Janeiro, antes de finalmente alcançar o Rio Grande do Sul. Nos parece digno de nota pois, ainda que sua história e toda a herança de sua passagem pelo Brasil tenha se dado nos pampas, achamos em alguma medida potente que ele tenha transitado justamente por esses lugares que detêm o protagonismo da história diaspórica afro-brasileira. Quando falamos sobre a negritude do Rio Grande do Sul ser a peça de quebra-cabeça que falta para construir a imagem da negritude nacional, é poderoso imaginar que os caminhos de Custódio tenham se desenhado passando por lugares onde ele poderia ser uma potência entre tantas, mas se estabeleceu de maneira definitiva num lugar onde ele próprio era a peça desaparecida de um quebra-cabeça.

Durante o seu período no Rio Grande do Sul, existem indícios da passagem do Príncipe Custódio pelos territórios de Bagé, Pelotas, Rio Grande e, finalmente, Rio Grande do Sul. Como expomos algumas páginas atrás, a exatidão histórica de alguns aspectos não são de extrema importância na construção da nossa narrativa, de maneira que não nos preocupa a ordem exata da passagem por esses lugares, ou a cronologia desses acontecimentos. Ressaltamos, muito mais, o papel que Custódio desempenhou por todos esses lugares e o aspecto da sua personalidade agregadora, a força de sua herança religiosa, e a sua capacidade de arregimentar o povo ao redor de sua figura, construindo o legado que conhecemos hoje. Dessa forma, ainda que encontremos relatos, indícios e outras histórias que possam indicar um caminho específico, nos atemos mais aos feitos, independente do momento ou do local de suas realizações.

Nesse sentido, compreendemos o momento da chegada de Custódio no território do Rio Grande do Sul por volta de 1880. Um dos acontecimentos mais famigerados da história de Custódio, e ao contrário de muito do que se construiu acerca de sua figura, essa com documentação não só nos jornais mas com registros na Comarca de Porto Alegre comprova a presença de Custódio na região no período. Esse acontecimento é o conflito que teve com um português no centro da cidade. Segundo o relato do Tribunal do Júri:

"No dia 4 de dezembro de 1885, um juiz da comarca de Porto Alegre quis saber

quem era o homem levado a depor diante dele. Aquele africano envolvera-se, na véspera, em uma briga com um português chamado Ernesto Leal no centro da capital. Ele desferiu chicotadas para defender-se de xingamentos de caráter racial ditos a ele pelo branco que portava junto consigo um canivete. Ambos foram detidos, mas o preto permaneceu quinze dias na prisão, enquanto Ernesto foi libertado na mesma noite."

O relato em questão nos tem valor por dois motivos: O primeiro deles é a certeza da presença espacial e temporal de Custódio. Ainda que não tenhamos a busca pela exatidão histórica completa dos fatos, também não é nosso objetivo trabalhar com uma completa inexatidão histórica. O segundo dos motivos, é compreender um pouco da personalidade de Custódio. Aqui, nos temos um homem negro livre, dono de si, e que não aceita os xingamentos raciais de um português. É a partir dessa altivez que compreendemos muito do personagem que foi Joaquim Custódio de Almeida, e entendemos a influência que ele causava àqueles ao seu redor, fosse a comunidade negra que o seguia, ou os poderosos que com ele negociavam.

Diversos dos relatos que encontramos da época dão conta de colocar o Príncipe Custódio num lugar muito ativo frente à sociedade porto-alegrense. Dessa forma, temos uma figura que se coloca no centro da narrativa e muda o funcionamento da cidade à partir da sua presença. Ainda que não tenha realizado uma integração social permanente, algo que até mesmo nos dias de hoje não foi realizado, a presença de Custódio faz com que essas realidades se encostem. São diversos os relatos feitos a partir das festas que eram realizadas na sua casa, contando com a presença de pessoas dos mais diferentes setores da sociedade. Num contexto pós abolição, e numa sociedade atravessada pelo racismo de maneira tão bruta, Custódio fez com que dois mundos tivessem que coexistir.

Para além das festas, a presença de Custódio era requisitada em diversas capacidades. Talvez a principal seja referente à cura, posto que Custódio era um exímio manipulador dos segredos das folhas e das ervas, além da sua capacidade espiritual. Existem, então, diversos relatos de viagens que o Príncipe teria feito para diversas áreas da cidade, atendendo em domicílio pessoas enfermas cuja medicina da época não foi capaz de assistir.

A presença de Custódio, no entanto, não se fazia somente por intermédio das festas ou dos rituais de cura que perfomava, mas também pelos aconselhamento que dava. Era tido como conselheiro, tanto espiritual como estratégico, de diversos políticos da época, citado mais comumente ligado à Borges de Medeiros, Júlio de Castilhos e Pinheiro Machado. Isso dava mais corpo ao trânsito que Custódio fazia entre a burguesia e a população negra, e explica a centralidade que tinha frente à sociedade porto alegre na época, e a repercussão gerada pelo seu nome onde quer que fosse, e em todos os momentos. A sua notoriedade se dá também pela repercussão e pela comoção na ocasião da sua morte. Com obituários publicados por Correio do Povo, Diário de Notícias, A Federação, entre outros. Um adendo importante sobre o seu obituário no A Federação é levantado por Leandro Pereira em *Custódio Joaquim de Almeida: Um Príncipe Africano em Porto Alegre que rezava, curava e treinava cavalos*:

"Aparentemente não há nada de especial na notícia veiculada pelo jornal e talvez não

exista mesmo. Entretanto, o fato deste veículo de comunicação ser de propriedade do Partido Republicano Rio-Grandense (PRR) e, por consequência, ser espaço para divulgação da ideologia do mesmo, bem como servir de arena para seus debates públicos, torna intrigante o espaço relativamente amplo dedicado para a morte de Custódio. Sugerindo a questão: porque repercutir largamente o falecimento desse personagem de ligações sociais aparentemente tãoenviesadas e contraditórias?"

Essa ressalva feita pelo autor também expõe a realidade da presença agregadora que era Custódio Joaquim de Almeida, capaz de atrair a deferência mesmo daqueles que supostamente não estariam ao seu lado politicamente e ideologicamente, dando a dimensão do tamanho da figura do Príncipe na sociedade porto-alegrense à época.

República Batuqueira do Rio Grande do Sul

O Batuque de Nações, ou somente Batuque, é a principal religião afro-brasileira da região Sul do país, e um dos pontos focais na construção desse enredo. Algumas elaborações se fazem necessárias, para que possamos ter um ponto de partida que respeite os fundamentos da religião. Talvez, a primeira e mais importante dessas elaborações é sobre a distinção entre Batuque e as demais religiosidades. Ainda que pareça uma afirmação simplória, ou até mesmo redundante, é importante colocar as coisas em pratos limpos pois muitas vezes a concepção das religiões de matriz africana se faz de maneira uniforme, e nesse sentido, o Candomblé se torna protagonista na construção da

imagética das religiões afro-diaspóricas, principalmente no que toca a construção histórica do desfile das escolas de samba. Aqui, é necessário firmar ponto de que nem tudo será representado da maneira que é conhecida, e isso é preponderante para a devida compreensão do projeto apresentado.

O Batuque, assim como algumas outras religiões afro-diaspóricas, tem algumas diferenciações de culto dentro da sua estrutura, no que são as chamadas Nações. Nos dias de hoje, são conhecidas e estabelecidas cinco nações, sendo elas: Jeje, Oyó, Nagô, Cabinda e Ijexá. Essas nações apresentam algumas diferenciações, características específicas que as diferenciam umas das outras, mas com a integração gerada pela estrutura, essas diferenças acabaram se diluindo ao longo do tempo, ainda que as casas respeitem e trabalhem para a manutenção dos seus próprios ritos. Vamos trabalhar um pouco essas diferenças um pouco mais a frente no texto.

É importante ressaltar que, como toda religião, o Batuque tem seus tabus e seus dogmas e um dos principais é acerca do processo de possessão, ou como é chamado especificamente na religião, a ocupação. A ocupação de uma pessoa por um orixá nunca é registrada, e para além disso, não é comentada também depois das giras. Para além disso, também não existe uma paramentação específica para as ocupações, de forma que a imagética que normalmente se associa aos orixás não existe no Batuque, e a roupa que se usa comumente na gira é a roupa em que o orixá se manifesta ao ocupar um batuqueiro. Esse detalhe é importante ao pensar na concepção da reprodução das fantasias que tem por objetivo representar os orixás do Batuque.

O tabu presente no Batuque sobre o registro imagético dos cultos e das giras faz com que um dos principais objetivos da nossa visita ao Rio Grande do Sul tenha sido colher as informações na fonte, de maneira que pudéssemos fazer um trabalho que fosse fiel às especificidades da religião. Nesse sentido, aqui fazemos não só uma elaboração das informações obtidas por intermédio dessa visita, mas aproveitamos também para agradecer àqueles que abriram o seu sagrado e quebraram seus tabus para receber a Portela, apresentando aquilo que lhes é caro e nos permitindo testemunhar a sua intimidade, a fim de que pudéssemos contar suas histórias. Dentro da questão da preservação das histórias, há a manutenção do nome de um ancestral em comum da nação, reconhecido como um precursor da nação. Em alguns casos, há dois ou mais nomes, e as “árvores genealógicas” desses precursores é conhecida como bacia.

No Oyó, o grande precursor da nação é o Pai Antoninho da Oxum, que viveu nas redondezas do Mercado Público de Porto Alegre e foi o primeiro grande nome do Oyó no final do Século XIV. O primeiro dos terreiros visitados pela equipe foi o Centro Africano São Miguel Arcanjo, na cidade de Porto Alegre, onde fomos recebidos por Pai Alfredo de Ogum. Outro terreiro que visitamos da nação Oyó foi o Ilê Axé Oyá, na cidade de Pelotas, onde fomos recebidos pelo Pai Eduardo de Oyá. Uma das diferenciações da nação está na ordem da escala, que é a sequência na qual os orixás são saudados durante a gira, começando sempre por Bará e terminando sempre com Oxalá. Aqui, também temos a informação de que no Oyó, se evita comer a comida do seu santo.

No Ijexá, se reconhece principalmente a presença de duas bacias ancestrais. A primeira delas, e a mais conhecida, está ligada ao Pai Paulino do Oxalá Efan, oriundo de Pelotas, mas que se estabeleceu em Porto Alegre e se tornou referência no distrito operário. A segunda faz referência ao Pai Cudjobá, um homem de origem africana que teria se estabelecido no bairro negro de Mont Serrat. Na nação Ijexá, também conhecida como Jeje-Ijexá, conhecemos o Centro Africano Pai Xapanã, na cidade de Pelotas, onde fomos recebidos pela Mãe Nara do Xapanã. Algumas especificidades da nação está na utilização de Lágrimas de Nossa Senhora para a confecção dos Ajês, instrumentos que acompanham os tambores nos toques da gira, e também a utilização do

franjado na construção das oferendas, que são feitas em tabuleiros e não em alguidar, como na maioria dos casos.

Na nação Jeje, a figura mais reconhecida como precursora da nação é justamente o Príncipe Custódio, ainda que ele seja muitas vezes elencado como um precursor geral de todo o batuque. Apesar disso, é visto como uma figura central no estabelecimento do Jeje, seguido pela Mãe Chininha do Xangô Aganju e pelo Pai João do Exú Bi. Na cidade de Porto Alegre nós visitamos o Ilê Asé Iemanjá Omi Olodum, onde fomos recebidos por Babá Diba de Iyemonjá, onde também tivemos contato com Baba Hendrix de Oxalá, grande estudioso e pesquisador do batuque. Também visitamos o Reino de Iansã e Juremita, na cidade de Rio Grande, onde fomos recebidos pela Mãe Jane do Bará e pela sua irmã, uma das mais proeminentes tamboreiras do batuque, Eneida de Oxalá. Uma das grandes diferenças no Jeje está no rito da gira, onde há o toque do ritmo Jeje antes de fazer os toques específicos para chamar os orixás. Existem também alguns ritos onde as rodas não são feitas de maneira linear, e sim ritos feitos em pares.

Na nação Nagô, as grandes precursoras foram as negras minas que vieram para o Rio Grande do Sul e se estabeleceram com o ganho. Três irmãs, mais especificamente, se apresentam como as precursoras mais conhecidas: Damiana, Gertrudes e Domingas. Após elas, há uma forte influência da Mãe Nizeta de Oyá e da Mãe Margarida de Oyá, ambas na cidade de Rio Grande. Foi na mesma cidade que nós visitamos a Casa de Nação Afro Nagô Filhos de Ogum e Iemanjá, onde fomos recebidos pelo Pai Miro de Ogum. Algumas especificidades da Nação Nagô, como por exemplo a utilização de ovelhas para fazer o sacrifício de animais de quatro pés, e também a utilização de lágrimas de nossa senhora para a produção de Ajês.

Por fim, temos a nação Cabinda, cujo grande precursor foi o Pai Waldemar do Xangô Camucá, que teve passagens tanto por Rio Grande, quanto Pelotas e pelo Rio Grande do Sul, e à partir dele se espalham duas bacias que são as de Mãe Madalena de Oxum e a da Mãe Palmira de Oxum. Na cidade de Pelotas nós visitamos a Comunidade Beneficente Tradicional de Terreiro, o CBTT, onde fomos recebidos pela Mãe Gisa de Oxalá e pelo Pai Paulo d’Xangô. Na Cabinda temos uma das maiores diferenças em relação às nações, que é o culto aos eguns e aos ancestrais. Ainda que no batuque haja a preservação do nome e da história, a grande maioria das nações não faz um culto específico para eles, ao passo que na nação Cabinda se faz, tendo um espaço reservado para a preservação desses eguns. Na gira que se faz culto aos ancestrais, o culto acontece antes do culto aos orixás, então o culto se inicia e após o seu final, que de fato começa o culto aos orixás. Por fim, em termos rítmicos, a nação Cabinda tem o toque mais lento entre as nações.

Trouxemos algumas das especificações de cada uma das nações para evidenciar que há diferença e que isso dita a maneira como os ritos acontecem nas casas. Porém, há mais semelhanças entre as casas do que diferenças, e principalmente, há diferenças muito estabelecidas entre o Batuque e as demais religiões afro-diaspóricas. É por isso que apresentamos essas diferenças e os aspectos que absorvemos durante a viagem, evidenciando os aspectos próprios que dão caráter único à imagética construída para o desfile da Portela em 2026.

Mercados Públicos: Território afro- atlântico, memória e ancestralidade

Há no Brasil territórios orientados pela sociabilidade negra, espaços que circundam na história e teimam em não sucumbir a colonialidade, ao imperialismo, a higienização racista, as histórias hegemônicas. Poderia destacar espaços como favelas, quilombos, periferias em geral, escolas de samba, terreiros, irmandades negras, clubes negros, entre alguns outros territórios, porém aqui, destaco os Mercados públicos. Aqui, o Mercado aparece com a letra maiúscula o diferenciando dos

demais por conta da presença do corpo negro como sujeito de criação, promovendo estes Mercados Públicos como territórios de sociabilidade negra, como espaço de ritos afro religiosos, territórios de cultura e arte afro diaspórico.

Os Mercados Públicos aos quais uso M maiúsculo, são singulares comparados aos demais mercados, a eles eu compreendo uma permanência da cultura afro-brasileira. Eles são salvos pela cultura negra, que entranhada em suas tessituras subvertem a lógica posta. Formados pelo pertencimento, pela coletividade, pela história vivida e revivida, pela ancestralidade, pela existência, pela elaboração política, pela prática e pela presença de corpos negros como agentes. São espaços de reterritorialização. Esses espaços de confluência da vivência negra são extremamente necessários, pois é o espaço que possibilita se distanciar daqueles responsáveis pelos horrores da escravidão.

Diante disso, qualquer possibilidade de estar perto dos seus e longe dos sequestradores, uma possibilidade de construção de sujeito. A presença de escravizados, negros de ganho, livres e libertos no espaço urbano marca um ponto fundamental na história brasileira, nas histórias das cidades, e na sociabilidade negra de modo geral. Existem inúmeras pesquisas que fundamentam essas perspectivas. Desde olhares exotizantes como de artistas viajantes que elaboraram uma iconografia extensa sobre o cotidiano urbano brasileiro, a livros e teses que remontam pensamentos sobre as grandes conquistas realizadas graças a esta permanência, como as baianas de acarajé, e todas as articulações coletivas de negritude já mencionadas no início do texto. Em uma passagem do livro Cidades Negras, os autores alegam que:

“Em várias sociedades escravistas e mesmo naquelas onde havia escravos africanos – mas não necessariamente estruturas escravistas-, surgiram espaços sociais com considerável concentração de população afro-descendente, entre livres, libertos e escravos. Mesmo quando não havia ainda Argentina, Colômbia, Uruguai ou Brasil, como Estados nacionais constituídos, destacavam-se desde o período colonial, tais territórios negros em várias sociedades em formação. (...) Entre as principais cidades negras - além do Rio de Janeiro - aparecem nessa ordem: Salvador, Recife, São Luís e Porto Alegre.”

Constatando que para além da presença quantitativa ou não, algumas cidades obtiveram suas próprias identidades, reinventadas cotidianamente através da presença da população negra. Com a impossibilidade de terras, propriedade privada, as ruas se tornam o lugar agregador dessas comunidades. Ferreira filho traz uma passagem em sua tese (1994), que diz sobre desafricanizar as ruas, voltado para as ruas de Salvador no início do século XIX relatando a presença massifica e articuladoras dos negros de ganho, livres e libertos, expandido esse pensamento para outras cidades negras como Rio e Porto Alegre, que apresenta em sua história a presença da população negra nos centros, eu respondo essa provocação alegando que é impossível desafricanizar as ruas, por essa cultura mantém em vestígios cotidianos. apresenta em sua história a presença da população negra nos centros.

No entanto, ainda debruçada pelo exemplo da cidade de Porto Alegre, hoje é difícil encontrar alguma imagem que remeta a este antigo mercado, a este Largo da Quitanda, negro e diaspórico. E isso se deve a algumas camadas de história ao qual destaco, o apagamento da memória negra da cidade, propondo e perdurando a figura de um gaúcho branco e descendência europeia e a oralidade pertencente às culturas africanas. Assim, Daniele Vieira alega em Territórios negros em Porto Alegre : RS (1800-1970): geografia histórica da presença negra no espaço urbano que:

“A falta de uma representação visual, por meio de mapas, faz com que os territórios negros acabem ficando “soltos” no espaço imaginário da cidade, quando sua presença não é apagada da

representação que se tem sobre este espaço. Não raro, suas áreas são reduzidas e suas localizações distorcidas, minimizando, consequentemente, também a sua importância no contexto de produção do espaço urbano.”

Sobre sua alegação de extrema relevância, aponto que a carência de representação visual, está para além de mapas, se faz ainda sobre arquiteturas específicas, ocupações direcionadas e elaboradas, imagens positivas da população negra instauradas e circunscritas na vida urbana. Os apagamentos são promovidos de diferentes maneiras ao longo da história nacional, vão desde a tentativa de desumanização da população negra sequestrada, passando pelo genocídio da população negra brasileira, a políticas públicas de branqueamento da população e de enterramento de parte de sua cultura através do racismo estrutural, que facilitou a entrada de colonos europeus, seus costumes e culturas a fim de reestabelecer uma ordem eugenista, vale lembrar da missão artística francesa de 1816, que ancora todo esse pensamento do ideal arquitetônico urbano, para além de uma manutenção de uma estética exotizante de corpos negros que ainda perduram em matérias didáticos e exposição que pretendem apresentar um Brasil oitocentista.

Neste contexto, trago o atual Mercado Público de Porto Alegre, erguido entre 1894 e 1869, uma construção aos moldes ecléticos, realizada pelo arquiteto alemão Friederich Heydtmann, “(...) seguia a linha da escola neoclássica alemã, estilo que Porto Alegre ainda desconhecia, a não ser pelo Theatro São Pedro (1858). Composto por um corpo de alvenaria portante de um pavimento, apresentava formato em planta quadrangular, em torno de um pátio central aberto, cercado por arcadas, e quatro torrões, um em cada extremidade do mercado.” Dentre descrições que apontam como funcionava o novo mercado, alguma ainda aponta para a presença de “negras que oferecem diversificados produtos da terra, frutas, verduras, flores, além de aves e outras coisas, que permanecem expostas”, ao mesmo passo que na segunda história do mercado, elas assim com outros vendedores “mais simples” deixam de existir a fim de “modernizar o mercado”. O Mercado público de Porto Alegre, é um marco central no mito fundador da presença do assentamento do Exu Bará no seu cruzeiro central. Vieira aponta que:

“(...) tornando-se uma referência para as religiões de matriz africana devido ao assentamento do orixá Bará em seu centro. Localizado na encruzilhada (no cruzamento) dos dois corredores centrais (dispostos em forma de cruz) e cercado por bancas de diferentes tipos de alimentos, o Bará demarca (física e simbolicamente) as suas principais características: a fartura e a abertura de caminhos. A fartura está presente nas bancas de alimentos e a abertura de caminhos é porque estando numa encruzilhada não há caminhos fechados, partindo do Bará saída para as 4 portas principais: na atualidade, o Largo Glênio Peres (a sul), Av. Júlio de Castilhos (a norte), Terminal de ônibus da Praça Parobé (a leste) e Av. Borges de Medeiros (a oeste).”

O texto de Vieira, aponta para africanização do espaço que tinha a pretensão de ser polido, padronizado, ele expõe a submissão da arquitetura a construção de pensamentos epistemológicos distintos e construtivos, que não precisam estar escritos e arquivados, pois se instauraram no campo e se fizeram verdade. O Mercado Público de Porto Alegre, é um exemplo fundamental. Hoje tombado como Patrimônio Cultural Material e Imaterial, ele dispõe de um assentamento de Exu Bará na encruzilhada central do Mercado que é tombado como patrimônio histórico-cultural do Município de Porto Alegre

Thábata Castro Roberto.

Pesquisadora doutoranda PPGHA/UERJ

Os orixás do Batuque

Algumas obras se dedicam a debruçar-se sobre o Batuque e trazer algumas das especificidades da religião, e cruzando as informações dessas obras com a imersão que fizemos no Rio Grande do Sul é que chegamos na maioria das conclusões artísticas que utilizamos para a construção do desfile. É importante salientar que essas escolhas foram feitas de maneira a respeitar a maneira com que o Batuque conduz as suas atividades religiosas, e por isso reforçamos algumas das diferenças que encontramos ao longo das pesquisas, para que se haja total compreensão do que estamos apresentando, e que mesmo longe dos símbolos e características com as quais estamos acostumados, estamos fazendo uma fiel representação daquilo que vimos, escutamos e sentimos.

Talvez a primeira dessas grandes diferenciações que precisam ser explicitadas nesse trecho seja sobre a presença dos orixás no Batuque. Na religião afro-gaúcha, não há a presença de todos os orixás que normalmente vemos no Candomblé ou mesmo na Umbanda, e para além disso, é comum ver a “mistura” de terminologias, o que muito provavelmente é uma herança das diferentes origens das nações, mas que não se estendem à existência de diversos orixás. Um exemplo que podemos explorar é Xapanã, que normalmente é associado também à Obaluaê ou Omolu em relação ao culto aos orixás no Candomblé, a Sakpatá no culto vodun e até mesmo Kavungo no culto banto dos iniques, mas no caso do Batuque, é utilizado apenas o nome Xapanã.

Algo que também é digno de nota é sobre o orixá Bará, considerado por muitos como o principal e mais proeminente orixá do Batuque. É muito comum que se confunda, por conta da tradição do Candomblé, em considerar Bará como uma qualidade de Exu, e que portanto Bará e Exu seriam o mesmo orixá. Mas esse não é o caso e todas as casas de Batuque e toda a literatura firmam ponto de que Bará é um orixá único, à parte da figura de Exu que normalmente conhecemos. Ainda que no momento da gira, em algumas das canções em iorubá que se canta para Bará, se toque no nome de Exu, há uma diferenciação clara entre os praticantes.

Em termos dos orixás que são cultuados, é importante dizer que no Batuque se cultuam apenas doze orixás, sendo eles: Bará, Ogum, Oyá, Xangô, Odé, Otim, Obá, Ossain, Xapanã, Ogum, Iemanjá e Oxalá. Nós pudemos observar nas casas algumas diferenciações em relação aos orixás, como por exemplo no Oyó a existência de Oxalá de quarta-feira, mas essas diferenciações estão mais associadas ao que compreendemos como qualidades, do que uma diferenciação na lista dos doze orixás cultuados. Durante o culto do batuque, esses orixás são celebrados no que se chama de escala: Uma roda, no sentido anti-horário, onde as pessoas fazem os cânticos para chamar a presença desses orixás para que possam ser cultuados. Existem algumas diferenças entre as nações na ordem das escalas, algumas vezes havendo uma separação entre os orixás “masculinos” e as orixás “femininas”, onde os masculinos se apresentam primeiro.

Para além disso, um último ponto importante a se ressaltar é sobre as cores e os símbolos dos orixás, haja vista que também existem algumas diferenciações nas cores que normalmente são associadas aos orixás. Um exemplo muito preponderante é Ogum, que é associado ao verde e ao vermelho, ao invés do recorrente azul do Candomblé. Todas essas diferenciações são necessárias para a compreensão do enredo em sua primeira camada, para que então ao nos debruçarmos nas especificidades dos enredos, também possamos apresentar as demais especificidades e concluir a compreensão geral do que é apresentado.

O Negro Rio Grande do Sul

Diante da concepção do enredo, estabelecemos um momento de virada de chave quando passamos pela encruzilhada do mercado, no assentamento de Bará. Findado o xirê dos orixás, passamos a nos debruçar sobre a ideia de um Rio Grande do Sul negro, os seus aparelhos sociais, seus movimentos e como isso nos salta aos olhos à partir da presença de Custódio. Não necessariamente por uma ação física direta do príncipe, mas por considerar que a pujança da sua presença supera compreensões antes estabelecidas, mas que estão em xeque à partir do momento em que tomamos conhecimento e nos apropriamos da história de Custódio para começar a contar a realidade do povo afro-gaúcho. Na análise que Gabriel Amorim faz do trabalho de María Inés Mudrovcic:

“Dando título ao segundo capítulo, a autora estrutura o conceito de experiência de

contemporâneo como “compartilhar o mesmo tempo” (Mudrovcic, 2024, p. 3). Diferente de coetâneo, que significa “viver ao mesmo tempo”, este uso de contemporâneo compreende compartilhar experiências simbólicas de um mesmo tempo.”

Aqui, então, nos valemos dessa compreensão do que é o contemporâneo: a experiência simbólica de um mesmo tempo. Ou seja, quando tratamos do Rio Grande do Sul negro, suas estruturas, seus movimentos, seus aparelhos sociais e os mecanismos utilizados para a sobrevivência do povo preto, entendemos que esses organismos sociais compartilham do mesmo tempo simbólico do Príncipe Custódio, e dessa forma, lhe são contemporâneos.

Quando abordamos esses organismos sociais que serviram como ponto de resistência e de sobrevivência da comunidade negra, fica bastante nítida a mobilização em diversos aspectos da sociedade sulista para arregimentar uma comunidade que sofreu com os horrores da escravidão, mas que também teve um processo de pós-abolição extremamente cruel em vista da tentativa de apagamento da contribuição dessas pessoas para a construção da identidade do estado como um todo. Então, vemos exemplos que perpassam diversos momentos diferentes dessa realidade, desde os momentos em que a escravidão ainda era legalizada, o movimento da abolição, o pós-abolição até o período da ditadura civil-militar no Brasil.

O exemplo da Sociedade Floresta Aurora é preponderante nesse sentido, pois nos dá um retrato da história potente quando no momento de sua formação era um espaço de promoção de sociabilidade, assistencialismo e até mesmo de auxílio econômico e jurídico para compra de cartas de alforria, mas que se consolida também como uma casa de promoção de cultura negra até os dias de hoje. A disputa pelo território e pela possibilidade de pertencimento também criou uma concentração grande de quilombos, colocando o Rio Grande do Sul como o estado da região sul que mais tem comunidades quilombolas, dando a dimensão do processo de luta pela liberdade e também pelo pertencimento das comunidades. Na Praça da Alfândega, local de chegada dos escravizados, foi ressignificado como o Largo da Quitanda, onde as negras minas vendiam suas rendas, bordados e outros ganhos, até fundar o primeiro edifício comercial da cidade de Porto Alegre.

Ainda no contexto da luta abolicionista, vemos o surgimento do jornal *O Noticiador*, com uma linha editorial de combate ao tráfico negreiro. A partir dele, se construiu um legado duradouro no Rio Grande do Sul de veículos de imprensa negros, cujo principal papel era garantir voz às demandas da classe trabalhadora, e principalmente, do povo negro gaúcho, consolidando-se como um dos grandes espaços da luta anti-racista no sul do país. Surge ainda no seio da sociedade afro-gaúcha uma das sementes mais valiosas para a luta nacional do povo preto. Como Antônio Carlos Côrtes expõe em *Grupo Palmares: De Porto Alegre ao Dia Nacional da Consciência Negra. Inverso da história por um dos fundadores*:

“Passamos a dizer não ao 13 de maio da Princesa Isabel e sim ao 20 de Novembro de Zumbi dos Palmares. Isto ocorreu em maio de 1971. A notícia ganhou corpo ao ser veiculada no Jornal do Brasil no RJ: Negros universitários sul-rio-grandenses contestavam o 13 de maio. Nos anos seguintes, o Movimento Negro Unificado abraçou a causa que ganhou o país.”

Ainda que hoje seja algo pacificado, houve uma luta insistente para a adoção da data do 20 de Novembro como o Dia da Consciência Negra, movimento iniciado pelo Grupo Palmares, gestado no Rio Grande do Sul em pleno período de escalada da repressão na Ditadura Militar. Todos esses processos orgânicos da população afro-gaúcha nos dão a dimensão da ebulição dos processos contemporâneos, no sentido anteriormente apresentado aqui, à presença e a influência do Príncipe Custódio no território gaúcho.

Outros tantos Negrinhos: Aqueles que revelam a chama de novos inícios

Dentro da concepção do nosso enredo, o Príncipe Custódio tem um protagonismo evidente, pois é o personagem a partir do qual descortinamos a história que pretendemos contar na avenida. Mas, se ele é o personagem sobre quem falamos, é outro personagem que se apropria do papel de contar essa história. É por isso que para nós, o protagonismo desse enredo é dividido com o Negrinho do Pastoreio. Não só pelo seu papel dentro da cultura gaúcha, e principalmente, para o povo afro-gaúcho, mas pela forma com que a sua história nos inspira a encontrar coisas. Para nós, a história do Príncipe Custódio é um achado que só poderia ter sido encontrado pelo Negrinho do Pastoreio, e dessa maneira, ele se torna também um herói dessa grande epopéia. Assim, imaginamos que existem tantas e tantas histórias para serem contadas por aí, que no último setor deste desfile, nos atentamos para essa necessidade e apresentamos outros personagens.

Mas, aqui, não pensamos apenas como novas histórias, mas pensamos também naqueles que foram também, em alguma medida, Negrinhos e Negrinhas do Pastoreio. Celebramos aqueles que também encontraram novas histórias, e também apresentaram novas histórias para aqueles que estavam ao seu redor, e cuja chama de suas velas iluminaram os caminhos para a luta do povo preto, não só do Rio Grande do Sul, mas de todo o país. Aqui, apresentamos algumas personalidades que, com suas trajetórias, representam tantos e tantos Negrinhos que estão por aí, esperando o chamado de Bará para desvendar outros caminhos e iluminar outras trajetórias. Nesse sentido, imaginar a tropa dos Lanceiros Negros como representantes dessa visão da pluralidade é uma extensão da ação protagonizada por eles no tempo da Farroupilha, e mesmo diante da traição completa por parte das forças libertárias, encontramos nas suas lanças o eco de uma chama que guia o povo negro afro-gaúcho até os dias de hoje.

Dentre essas lideranças que desbravaram novos caminhos e iluminaram as trajetórias de seus irmãos de cor, Manoel Padeiro certamente merece destaque por conta do seu protagonismo na liderança da luta quilombola, ganhando ainda mais destaque pela pluralidade da sua representatividade. Em *Os Calhambolas do General Manoel Padeiro: práticas quilombolas na Serra dos Tapes (RS, Pelotas, 1835)* Natália Pinto, Paulo Roberto Moreira e Caiuá Al-Alam expõem:

"Manoel Padeiro, o General, já foi evidenciado de diversas formas na cidade de Pelotas e região sul do Estado. É cantado nos terreiros, onde a experiência da diáspora africana fez (re)produzir e ecoar uma memória coletiva em torno deste personagem, mas que foi ressimbolizada pelo mundo acadêmico e os movimentos sociais, fundamentalmente nas décadas de 1970, 1980 e 1990. A figura de Padeiro foi evidenciada como um exemplo de fenômeno de Zumbi, só que nas paragens do extremo sul do Brasil."

O trecho nos evidencia sobre a importância de Manoel Padeiro, que ganhou a alcunha de Zumbi dos Pampas, e também mostra a dimensão plural que seu nome tomou, ganhando não só as páginas, mas também como a memória da luta social e da luta religiosa. A exaltação à Luciana Lealdina de Araújo, a Mãe Preta, também trás consigo a valorização daqueles que fizeram de suas próprias trajetórias uma forma de amplificar as trajetórias alheias, se tornando as chamas das velas que rasgam o breu, iluminando o caminho de tantos e tantas.

Essas presenças se manifestam nas mais variadas áreas da sociedade gaúcha, e a possibilidade de alcançar toda essa complexidade é importante para construirmos as pontes que levarão a mensagem dessas figuras para o mundo. Quando trazemos Djalma do Alegrete por exemplo, a luta se torna multifacetada pois além da luta contra o racismo, temos também o empenho contra a homofobia. A presença desse multifacetado artista, auto-denominado “O Mensageiro Artístico de Oxalá”, reforça a construção de mais uma camada complexa da luta por direitos no Rio Grande do Sul. E, em meio à tantas formas de arte, concluímos trazendo aquele que se tornou o poeta que transformou toda a luta do povo afro-gaúcho em linhas que se perpetuaram no tempo, elaborando o retrato da mesma até os dias de hoje. Mora nas palavras de Oliveira Silveira toda a construção que perpassa essa luta, desde Zumbi dos Palmares até os Lanceiros Negros, passando pela reivindicação do 20 de Novembro como a verdadeira data de celebração do Povo Negro. Trazemos aqui um trecho de *Poema sobre Palmares* para sintetizar essa construção:

Uma lança caneta-tinteiro

escreveu liberdade no céu,

riachos e palmeiras,

matos e montanhas,

e se espalhou no ar uma aura boa,

sono de leves pálpebras,

sonho de grandes asas, fofas plumas.

Palmar!

Bibliografia

Príncipe Custódio:

- BORBA, Rudinei O. **Redescobrimo o culto nagô do príncipe Custódio no Batuque afro-sul.** Revista Olorun, nº 8. Porto Alegre, 2022.
- CORREA, Sílvia Marcus de Souza. **Práticas Aristocráticas e Lazeres Burgueses de um “Príncipe Negro” na República Velha.** 4º Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional. Curitiba, 2009.
- DA SILVA, Maria Helena Nunes. **O “príncipe” Custódio e a “religião” afro-gaúcha.** Ed. UFPE. Recife, 1999.
- FRANCHI, Diones. **A história do príncipe negro.** Revista África e Africanidades, ano 9, nº 22. Rio de Janeiro, 2016.

- PEREIRA, Leandro Balejos. **Custódio Joaquim de Almeida (1831?–1935): Um Príncipe Africano em Porto Alegre que rezava, curava e treinava cavalos**. Trabalho de Conclusão em Licenciatura. Porto Alegre, 2010.
- SCHERER, Jovani; WEIMER, Rodrigo de Azevedo. **No refluxo dos retornados: Custódio Joaquim de Almeida, o príncipe africano de Porto Alegre**. Secretaria de Planejamento, Governança e Gestão; Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul – APERS. Porto Alegre, 2021.
- A HISTÓRIA DO PRÍNCIPE NEGRO ACOLHIDO PELA ELITE GAÚCHA QUE, HÁ UM SÉCULO, CONSOLIDOU AS RELIGIÕES AFRICANAS NO RS. Alexandre Lucchese. Porto Alegre: Zero Hora, 20 mar. 2020. Reportagem. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/noticia/2020/03/a-historia-do-principe-negro-acolhido-pela-elite-gaucha-que-ha-um-seculo-consolidou-as-religoes-africanas-no-rs-ck80hodbj06dn01pq824lyj2s.html>. Acesso em 06 jun. 2025.
- A MEMÓRIA VIVA DE CUSTÓDIO, PRÍNCIPE AFRICANO QUE VIVEU EM PORTO ALEGRE. Grégórie Garighan. Porto Alegre: Jornal da Universidade, UFRGS, 01 abr. 2021. Reportagem. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/jornal/a-memoria-viva-de-custodio-principe-africano-que-viveu-em-porto-alegre/>. Acesso em 06 jun. 2025.
- CUSTÓDIO, O PRÍNCIPE DE PORTO ALEGRE. Palácio Piratini. Entrevistadores: Mateus Gomes e Stefani Fontanive. Entrevistados: Baba Phil, Jorge Sodré, Jovani Scherer, Manoel José Ávila da Silva, Vander Duarte e Vinícius de Aganju. Porto Alegre: Governo do Estado do Rio Grande do Sul, 23 nov. 2021. 32min. Documentário. Disponível em: <https://www.palaciopiratini.rs.gov.br/custodio-o-principe>. Acesso em 10 jun. 2025.
- O PRÍNCIPE CUSTÓDIO DE XAPANÃ/SAKPATÁ ERUPÊ E SEU CULTO NAGÔ. Hùngbònò Charles. 01 fev. 2016. Artigo. Disponível em: <https://ocandomble.com/2016/02/01/o-principe-custodio-de-xapanasakpata-erupe-e-seu-culto-nago/>. Acesso em 09 jun. 2025.
- SEÇÃO LIVRE: AO PÚBLICO EM GERAL E AOS MEUS AMIGOS E CONHECIDOS: “ENTRE PRÍNCIPES E MENDIGOS.” Entrevista com Custódio. A Federação - Orgam do Partido Republicano, edição 70, 1933. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=388653&pasta=ano%20193&pesq=Pr%C3%ADncipe%20Cust%C3%B3dio&pagfis=72628>

Negrinho do Pastoreio:

- VARELA, Germán. “O Negrinho do Pastoreio” Mito, Literatura, Religiosidade. *Revista Razão e Fé*, ano 11, nº 2. Pelotas, 2009.
- TRAPP, Rafael Petry. **O Negrinho do Pastoreio e a Escravidão no Rio Grande do Sul: Historiografia e Identidade**. Oficina do Historiador, EDIPUCRS, v.3, nº2. Porto Alegre, 2011.

Batuque:

- BRAGA, Reginaldo Gil. **Batuque Jeje-Ijexá em Porto Alegre: a música no culto aos orixás**. FUMPROARTE. Porto Alegre, 1988.
- BRAGA, Reginaldo Gil. **Tamboreiros de Nação: música e modernidade no extremo sul do Brasil**. Editora da UFRGS. Porto Alegre, 2013.
- CORRÊA, Norton F. **O Batuque do Rio Grande do Sul: Antropologia de uma religião afro-rio-grandense**. Editora Cultura & Arte. Porto Alegre, 2006.
- DE BEM, Daniel F.; ORO, Ari Pedro. **A discriminação contra as religiões afro-brasileiras: ontem e hoje**. Ciências e Letras, n. 44. Porto Alegre, 2008.

- FERNANDES, Mariana Balen. **O “Assentamento” do Orixá Bará no Mercado Público de Porto Alegre**. Relatório Técnico Antropológico. Porto Alegre, 2004.
- FERREIRA, Paulo Tadeu Barbosa. **Os Fundamentos Religiosos da Nação dos Orixás**. Editora Toquí. Porto Alegre, 1994.
- GOMES, Denis Pereira; OLIVEIRA, Vinícius Pereira; SCHERER, Jovani de Souza. **Histórias de Batuques e Batuqueiros: Rio Grande, Pelotas e Porto Alegre**. Edição dos Autores. Pelotas, 2021.
- KREBS, Carlos Galvão. **Estudos de batuque; cavalo de santo, axé de varas e estado de santo**. IGTF. Porto Alegre, 1988.
- OLIVEIRA, Vinícius Pereira. **Carlos Galvão Krebs e a Etnografia pioneira sobre as religiões de matriz africana no Rio Grande do Sul**. 11º Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional. Pelotas, 2023.
- OLIVEIRA, Vinícius Pereira. **O berço atlântico do Batuque de Nação: Rio Grande, Pelotas e Porto Alegre**. Pelotas.
- ORO, Ari. **Religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul: passado e presente**. Estudos Afro-Asiáticos, ano 24, nº 2. Rio de Janeiro, 2002.
- PERNAMBUCO, Adalberto Ojuobá. **As religiões africanas no Rio Grande do Sul (Batuque)**. Debates do NER, ano 19, nº 35. Porto Alegre, 2019.
- SILVEIRA, Ana Paula Lima. **“Batuques de Mulheres”: Aprontando tamboreiras de Nação nas terreiras de Pelotas e Rio Grande, RS**. Dissertação apresentada ao curso de Antropologia Social no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRGS. Porto Alegre, 2008.
- SOUSA JÚNIOR, Vilson Caetano de. **Ijexá, o povo das águas**. Editora Linceu. Recife, 2019.
- BATUQUE/BATUQUE GAÚCHO. Tom Oolorê. Rio de Janeiro: Historiando Axé, 16 mar. 2024. Reportagem. Disponível em: <https://historiandoaxe.com.br/2021/02/batuque-batuque-gaucha/>. Acesso em 04 jun. 2025.
- CAVALO DE SANTO. Mirian Fichtner e Carlos Caraméz. Globoplay, 20 nov. 2022. 1h10min. Documentário. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/cavalo-de-santo/t/5cqFc2HN92/>. Acesso em 14 mai. 2025.
- FESTA DE BATUQUE. Locução de: Everton Cardoso. Porto Alegre: Muamba, Rádio da Universidade, UFRGS, 03 ago. 2023. Podcast. Disponível em: <https://creators.spotify.com/pod/profile/radioufrgs/episodes/Muamba-t05e02--Documentrio-especial---Festa-de-Batuque-e274fhs/a-aa6rp3t>. Acesso em 04 jun. 2025.
- O MISTÉRIO DO PRÍNCIPE DO BARÁ.* Banda Lítera. Disponível em: <https://litera.mus.br/o-misterio-do-principe-do-bara/#:~:text=Trata-se%20de%20um%20dos,na%20atual%20Rep%C3%ABlica%20da%20Nig%C3%A9ria>. Acesso em 17 mai. 2025.
- OS TERREIROS DO BATUQUE GAÚCHO. Alfredo Alves. São Paulo: TV Cultura, 03 jan. 2020. Documentário. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=skJy_tEgNz4. Acesso em 14 mai. 2025.
- TAMBORES DO SUL. Locução de: Thaís Seganfredo. Canoas: Riobaldo Conteúdo Cultural, Nonada Jornalismo, 11 jan. 2021. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/3bbZVIINwTVxvFB9dMTWDY?si=b81119031f854071>. Acesso em 04 jun. 2025.

Daomé/Benin/Ajudá:

- BARNES, Sandra T., BEN-AMOS, Paula. **Benin, Oyo e Dahomey. Warfare, State Building, and the Sacralization of Iron in West African History**. Expedition Magazine

25, no. 2 (January, 1983). Acesso em 18 out. 2025. Disponível em: <https://www.penn.museum/sites/expedition/benin-oyo-and-dahomey/>

- REINO DO BENIN. Cláudio Fernandes. Reportagem. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/historiageral/reino-benin.htm>. Acesso em 11 jun. 2025.

Escravidão no Rio Grande do Sul:

- MOREIRA, Paulo Roberto Staudt; VARGAS, Jonas Moreira. **Charqueada Escravista. In: GOMES, Flávio; SCHWARCZ, Lília M. Dicionário da escravidão e liberdade.** Companhia das Letras. São Paulo, 2018.
- CHARQUEADAS DE PELOTAS IGNORAM PASSADO ESCRAVOCRATA E PROMOVEM FESTAS PRIVADAS. Ester Caetano. NONADA, 17 mai. 2021. Reportagem Disponível em: <https://www.nonada.com.br/2021/05/charqueadas-de-pelotas-ignoram-passado-escravocrata-e-promovem-festas-privadas/>. Acesso em 14 out. 2025.
- BRASIL: VIDA DOS ESCRAVOS ANGOLANOS E MOÇAMBICANOS NA CIDADE DE PELOTAS. DEUTSCHE WELLE, 03 mai. 2017. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-002/brasil-vida-dos-escravos-angolanos-e-mo%C3%A7ambicanos-na-cidade-de-pelotas/a-38679777>. Acesso em 07 set. 2025

Clubes Sociais Negros:

- AL-ALAM, Caiuá Cardoso, ESCOBAR, Giane Vargas Escobar, MUNARETTO, Sara Teixeira. **Clube 24 de Agosto (1918-2018): 100 anos de resistência de um clube social negro na fronteira Brasil-Uruguai.** Editora Ilu. Porto Alegre, 2018.
- PAIXÃO, Cassiane de Freitas; LOBATO, Anderson O. C. **Os clubes sociais negros no estado do Rio Grande do Sul.** Editora da FURG. Rio Grande, 2017.

Comunidades Quilombolas/Maçambique de Osório:

- FERNANDES, Mariana Balen. **Ritual do maçambique: religiosidade e atualização da identidade étnica na comunidade negra de Morro Alto/RS.** Dissertação de Mestrado no programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - UFRGS. Rio Grande, 204.

O Largo da Quitanda e as Quitandeiras:

- VIEIRA, Daniele Machado. **Territórios Negros em Porto Alegre (1800-1970): Geografia histórica da presença negra do espaço urbano.** Editora Hucitec. São-Paulo-Porto Alegre, 2021.

Imprensa Negra:

- PINTO, Ana Flávia Magalhães. **Imprensa negra no Brasil do século XIX.** Selo Negro Edições. São Paulo, 2010.
- ZUBARAN, Maria Angélica. **A produção da identidade afro-brasileira no pós-abolição: Imprensa Negra em Porto Alegre (1902-1910).** 3º Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional. Florianópolis, 2017.

Grupo Palmares:

- CÔRTEZ, Antônio Carlos. **Grupo Palmares: De Porto Alegre ao Dia Nacional da Consciência Negra. Inverso da história por um dos fundadores.** Editora Bestiário. Porto Alegre, 2024.

Lanceiros Negros:

- BARBOSA, Luciano Rodrigues. **A cor de Porongos: percepções raciais flutuantes no século XIX.** Monografia apresentada ao Departamento de História da UFRGS. Porto Alegre, 2011.

Manoel Padeiro, o Zumbi dos Pampas:

- AL-ALAM, Caiuá Cardoso; MOREIRA, Paulo Roberto Staudt; PINTO, Natália Garcia. **Os Calhambolas do General Manoel Padeiro: Práticas quilombolas na Serra dos Tapes (RS, Pelotas, 1835).** Editora Oikos. São Leopoldo, 2020.

Luciana Lealdina de Araújo, a Mãe Preta:

- CHAVES, Larissa Patron; MADRUGA, Thiago. **Narrativas emergentes: a história de Luciana Lealdina de Araújo na produção de arte urbana.** Revista GEARTE, v. 5, nº 2. Porto Alegre, 2018.
- OLIVEIRA, Fernanda. **Luciana Lealdina de Araújo e Maria Helena Vargas da Silveira: História de mulheres negras no pós-abolição do sul do Brasil.** EDUFF. Niterói, 2020.

Djalma do Alegrete:

- DJALMA DO ALEGRETE. Jandiro Koch. 26 jun. 2015. Disponível em: <https://memoriamhb.blogspot.com/2015/06/djalma-do-alegrete.html> Acesso em 07 set. 2025
- DJALMA E SUA VIDA NA ARTE. Eliza Gomes Farias. 26 fev. 2022. Disponível em: <https://museujuliodecastilhos.blogspot.com/2022/02/djalma-e-sua-vida-na-arte.html> Acesso em 14 set. 2025
- DJALMA DO ALEGRETE: UMA TELA ESMAECIDA PELO APAGAMENTO HISTÓRICO. Luiz Augusto Quadro Lacerda. 09 dez. 2023. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/opiniaio/2023/12/6667252-djalma-do-alegrete-uma-tela-esmaecida-pelo-apagamento-historico.html> Acesso em 13 set. 2025
- UMA RELÍQUIA NEGRO-GAY - DJALMA DO ALEGRETE. Jandiro Koch. 03 fev. 2024. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/ensaio-parentese/uma-reliquia-negro-gay-djalma-do-alegrete/> Acesso em 18 set. 2025

Oliveira Silveira:

- BERND, Zilá. **Negritude e gauchidade: Oliveira Silveira.** In **Negritude e literatura na América Latina.** Mercado Aberto. Porto Alegre, 1987.
- DANTAS, Elisalva Madruga. **A negritude poética do gaúcho Oliveira Silveira.** Revista de Letras, vol 1, nº 28. Ceará, 2006.
- OLIVEIRA SILVEIRA - LITERATURA AFRO-BRASILEIRA. Perfil, Letras UFMG. 18 set. 2019. Disponível em: <https://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/353-oliveira-silveira> Acesso em: 13 out. 2025

Fundamentação Teórica:

- AMORIM, Gabriel Barbosa da Silva. **O “Contemporâneo” em quatro tempos: o conceito de tempo presente para a historiografia.** UNESP. São Paulo, 2024.
- BASQUES, Messias. **Claude Lévi-Strauss e o mito da mitologia.** Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 27, nº 79. São Paulo, 2012.
- BENISTE, José. **Mitos Yorubás: O outro lado do conhecimento.** Editora Bertrand Brasil. Rio de Janeiro, 2024.
- CANDEIA FILHO, Antônio; ARAÚJO, Isnard. **Escola de Samba: A árvore que esqueceu a raiz.** Carnavalize. Rio de Janeiro, 2023.
- DETIENNE, Marcel. **A Invenção da Mitologia.** Editora José Olympio. Rio de Janeiro, 1992.
- HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terrence. **A invenção das tradições.** Editora Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1997.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e Significado.** Edições 70. Coimbra, Portugal, 2001.
- MAIA, Joviano. **Início, meio, início. Conversa com Antônio Bispo dos Santos.** Entrevista online, 2020.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela.** Cobogó. Rio de Janeiro, 2021.
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás.** Companhia das Letras. Rio de Janeiro, 2000.
- RUFINO, Luiz; DA SILVA, Bruno Antônio. **No xirê, Exu canta primeiro: Modos de filosofar com o tempo e o corpo no candomblé.** Revista Interfaces, v. 34, n. 1. Rio de Janeiro, 2024.
- SILVA, Alberto da Costa e. **Um rio chamado Atlântico: a África no Brasil e o Brasil na África.** Nova Fronteira; Ed. UFRJ. Rio de Janeiro, 2003.
- VERGER, Pierre Fatumbi. **Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Baía de Todos os Santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África.** Editora da USP. São Paulo, 2019.
- WERNECK, Mariza Martins Furquim. **O trabalho do mito: Diálogos entre Freud e Lévi-Strauss.** Ciência e Cultura, vol. 64, nº 1. São Paulo, 2012.

Rio Grande do Sul:

- FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flávio dos Santos; SOARES, Carlos Eugênio Líbano; MOREIRA, Carlos Eduardo de Araújo. **Cidades Negras: Africanos, Crioulos e Espaços Urbanos no Brasil Escravista do Século XIX.** Alameda Editorial. São Paulo, 2006.
- MOLET, Claudia Daiane Garcia. **O Litoral Negro do Rio Grande do Sul: campesinato negro, parentescos, solidariedades e práticas culturais (do século XIX ao tempo presente).** Editora Oikos. São Leopoldo, 2025.
- ROSA, Marcus Vinicius de Freitas. **Além da Invisibilidade: História Social do racismo em Porto Alegre durante o pós-abolição.** EST Edições. Porto Alegre, 2019.
- SALIS, Eurico. **Rio Grande do Sul: cultura e identidade.** Edição do Autor. Porto Alegre, 2019.
- ONDE ESTÃO OS NEGROS DO RIO GRANDE DO SUL? Eduardo Amaral. Porto Alegre: Correio do Povo, 20 nov. 2019. Reportagem. Disponível em: <https://www.correiodopovo.com.br/especial/onde-est%C3%A3o-os-negros-do-rio-grande-do-sul-1.381578>. Acesso em 06 mai. 2025.
- O INVISÍVEL GAÚCHO NEGRO. Entrevistador: Thiago André. Entrevistada: Fernanda Oliveira. Rio de Janeiro: História Preta, 14 jan. 2019. Podcast. Disponível em: <https://historiapreta.com.br/episodio/o-gaucha-negro/>. Acesso em 04 jun. 2025.

- PRÍNCIPE NA ENCRUZILHADA: COMO O RS VIROU POLO DAS RELIGIÕES AFRO NO BRASIL. Fernanda Oliveira. UOL, 04 mai. 2022. Reportagem. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/opiniao/coluna/2022/05/04/principe-na-encruzilhada-como-o-rs-virou-polo-das-religioes-afro-no-brasil.htm>. Acesso em 29 abr. 2025.

* Este texto serviu como inspiração para a criação do título do enredo.

PESQUISA

Abê - Vodun dos mares

Aziri Tògbosi - Vodun das águas

Bará - Orixá dos caminhos, dos começos e das encruzilhadas.

Mami Wata - Deusa africana das águas, também cultuada entre os voduns.

Nanã - Vodun mais velha, também relacionada às águas. Apesar da grafia igual à da Orixá Nanã, a Vodun tem o mesmo nome.

Otá - Sagrado fundamental no culto, onde se conserva o axé dos orixás dos frequentadores de uma casa.

Peji - No Batuque, é o altar onde se colocam as imagens de santos e orixás.

Sakpatá - Vodun das doenças e da cura.

Yá - no iorubá significa “Mãe”

ROTEIRO DO DESFILE





Keywords: child sexual abuse; disclosure; self-blame

Results indicated that women who had a miscarriage, or stillborn pregnancy, experienced greater negative emotions (sadness, anger, stress, worry, guilt) than women who had a live birth. It is important for clinicians, researchers, and policy-makers to understand these experiences, because miscarriages often represent a loss of a child, and a loss of a woman's hopes for the future. More clinical research of miscarriages and stillbirths is needed, because pregnancy loss is a common experience, and it is important to understand the psychological impact of these events on women and their families.

10

© 2006 Blackwell Publishing Ltd, *Journal of Internal Medicine* 260: 105–112

10

© 2004 by Blackwell Publishing Ltd, *Journal of Internal Medicine* 255: 109–117

10

Laurenza Maja, a fost prima femeie care a fost judecată pentru un crimele de război în cadrul proceselor de la Haga. Ea a fost condamnată la 20 de ani de închisoare pentru că a fost implicată în crimele de război din Bosnia. După ce a fost eliberată, Laurenza Maja a fost condamnată la 20 de ani de închisoare pentru că a fost implicată în crimele de război din Bosnia.

1

[illegible]

10

[illegible]

10

Copyright © 2006 by Elsevier Inc. All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or by any information storage or retrieval system, without prior written permission from Elsevier Inc.

10

© 2005 Blackwell Publishing Ltd, *Journal of Internal Medicine* 258: 105–112

Vai Fazer Libertação

Abre-alas

Criação/Confecção: André Rodrigues



A primeira alegoria do desfile faz introdução à história criada para desenvolver a narrativa.

Sob o pedido de Bará, nosso Negrinho se transforma em muitos e, dissipando a névoa nos trotes firmes de seus cavalos, vai desvendando e fazendo a libertação da africanidade por detrás desta escuridão. A ancestralidade se apresenta sob a imagem de pretos velhos, que com seus cachimbos têm muito o que contar sobre as histórias afro-gaúchas; junto surgem figuras de referências africanas diversas. Um Rio Grande do Sul negro vai se revelando diante dos nossos olhos. Nunca mais a escuridão!

Testemunhamos o surgimento da cultura afro-gaúcha no cortejo carnavalesco da Portela.

Esta desconhecida e profunda escuridão é a nossa ignorância sobre a história afro-gaúcha; a neblina: o racismo que as esconde. O destaque Carlos Reis representa o próprio Bará, em meio a uma figura de coroa que, mimetizada, vai surgindo neste imenso azul. A Águia, símbolo da Portela, acompanha, sobrevoando este imenso azul, por cima da fumaça, e nos guiando por essa história que, a partir daqui, nos revelará de quem é esta coroa que o Negrinho trouxe para o Pai Bará.

O Rei de Sakpatá

Tripé 1

Criação/Confecção: André Rodrigues



Custódio está em seu trono. O Príncipe de Ajudá é o Rei do Culto a Sakpatá, vodun da terra, das doenças e da cura. Afastados dos muros dos principais reinos da época, os locais de culto a Sakpatá estavam próximos das árvores secas, dos galhos e da terra. As cabaças que detêm o poder da cura dentro de si também fazem parte do simbolismo desse vodun. O medo que sentiam desta poderosa energia fez com que seus adoradores fossem afastados e perseguidos, porém sempre buscados em época de epidemia nas populações. Foram estes sentimentos de pavor que transformaram (segundo o mito) Custódio em um líder da resistência contra a perseguição de seu povo e, aclamado, transformado em soberano desta linhagem.

Aqui, representamos seu trono sustentado pelos galhos secos e fortes de uma árvore sagrada, uma antítese para representar a força do vodun da cura. Guiado por enormes elefantes (animais sagrados ligados às histórias do vodun), que carregaram os assentamentos de Sakpatá em seu dorso. Há estilização e visão lírica sobre todas as figuras deste elemento alegórico, que ainda traz o destaque Valter Costa, representando a Nobreza da Terra de Sakpatá, e Amaury Lorenzo, representando o próprio Custódio no trono.

Aláfia do Destino no Ifá!

Tripé 2

Criação/Confecção: André Rodrigues



No tabuleiro, o jogo revelou o destino de Custódio: o Brasil.

Aqui, diferente da visão clássica das tormentas e navios negreiros, Custódio (por vir livre e sabendo de seu destino) ganha uma embarcação africanizada talhada, e em cada talho os segredos e mistérios de seu culto. O homem, príncipe e feiticeiro, levava seus encantos para novas terras, uma visão fantástica da travessia que partiria do porto de Ajudá até o Brasil: o navio no meio do tabuleiro.

As águas, aqui, o protegem; elemento de voduns como Mami Wata, a grande Sereia, Aziri Tògbosì, Abê e Nanã*, a velha e sábia senhora, todas estão impulsionando o destino do grande Príncipe Custódio. Que vai aportar primeiro na Bahia, mas é no Rio Grande do Sul que sua história começa a ser definitiva ao lado de seus iguais.

A alegoria ainda apresenta dois destaques portelenses: o Babalawo Toninho Penteado, destaque de luxo, representando a força das águas, e Gabrielle Ribeiro, simbolizando a essência feminina que domina este elemento no culto vodun.

*Apesar de conhecermos Nanã como Orixá, originalmente é cultuada (com o mesmo nome e principais características) nos cultos voduns de Ajudá.

Macumba de Custódio

2º Carro

Criação/Confecção: André Rodrigues



Sua notabilidade em Porto Alegre e região se alastrou como o grande referencial de misticismo. Curandeiro e feiticeiro. Procurado por todos para orientação espiritual, Custódio tem como máxima representação de fama ser buscado por políticos do estado de Porto Alegre. O recém-construído Palácio Piratini, sede do governo, viu o Príncipe entrar nas madrugadas pelas portas dos fundos e (como relatam) fazia trabalhos espirituais para os chefes do estado. Borges de Medeiros e Júlio Prates de Castilhos passaram por suas sessões de “feitiçaria”. Diz a lenda que no Palácio há um Bará assentado.

Extrapolando os limites arquitetônicos e alcançando o delírio carnavalesco, a alegoria representa uma visão fantástica de Custódio surgindo em meio ao palácio, e sua macumba muito maior que o prédio. Velas e alguidares se espalham criando o clima de Feitiçaria dentro do Palácio do Governo, que em suas janelas sugere políticos se ocupando de entidades. O Pai de Santo da Burguesia, a nata do altar de Custódio.

Em suas mãos, alguidares e folhas, purificação e assentamento de energia. Em meio aos pratos de macumba, temos os destaques portelenses Wagner Mendes, Lila Lopes, Carlos Martins e Roberto Vasconcellos que representam As Energias Assentadas. Em cima, dentro da coroa do Príncipe, o destaque Paulo Brito representa a Memória de Feitiçaria. Nos Alguidares em meios as velas as composições vestidas de “Visões Feiticeiras”.

À frente da alegoria, trazemos como convidados a família de Custódio, sua filha Serafina Almeida e seu bisneto Caio Juliano. Junto deles, representantes do Batuque que fizeram parte dos relatos coletados na pesquisa deste enredo. Acima deles, na janela central, Jeronymo Patrocinio, o príncipe portelense, representando a aparição do próprio Custódio. Durante o ano, Jeronymo encarnou a figura do Príncipe, juntando Portela e Rio Grande do Sul.

Crença na Encruza do Mercado

3º Carro

Criação/Confecção: André Rodrigues



“Vale ressaltar, antes da leitura da alegoria, que a representação da mesma, diferentemente do Palácio Piratini, é uma representação simbólica e política. O Mercado, originalmente negro, assentado por eles, ou por Custódio, perdeu sua representação original após a construção predial com símbolos e formas da arquitetura europeia cercando o espaço. Por isso, após debates com a sociedade civil negra gaúcha, decidimos fazer uma representação simbólica do Mercado, valorizando o formato afrodescendente de organização. Com suas barracas, tendas e etc., o Mercado, aqui na visão carnavalesca, tende a provocar o debate do espaço público municipal como um espaço negro. O prédio, que por diversas vezes cogitou-se ser privatizado, encontrou nas entidades políticas de culto afro uma barreira, em defesa do assentamento de Bará, que fica na encruzilhada do Mercado. Vale ler mais na aba PESQUISA deste Livro.”

Em uma encruzilhada na parte baixa da cidade, surgiu o movimento que originou o Mercado Público de Porto Alegre. Próximo do Guaíba, o mercado era de trânsito obrigatório na cidade, por centralizar a vida cotidiana de seus moradores. Em sua maioria, por décadas, os vendedores e circulantes, eram a população negra de Porto Alegre, cujas misturas de crenças, origens e culturas foram organizadas por Custódio no pós-abolição, e então se tornaram originárias do Batuque.

Os locais do mercado têm valor e representação fundamental nas culturas africanas, e ali em Porto Alegre não era diferente. Informações transitavam, ideias e objetivos eram traçados e, dizem, inclusive que quando o Príncipe ia ao Mercado o mesmo parava para recebê-lo e reverenciar a figura importante para todos, tamanho o respeito que carregava.

A alegoria representa o território comum a todas essas Nações africanas que formariam o Batuque, onde circulavam e se orientavam socialmente antes da organização espiritual se tornar o Batuque como conhecemos, sob a batuta de Custódio. O mito diz que Custódio foi o responsável pelo assentamento de Bará no meio da encruzilhada onde o Mercado foi construído; porém, outras histórias afirmam que o assentamento teria sido feito antes, por negros de diferentes cultos, pois todos entendiam a entidade como protetora destes



locais de escambo, troca, compra como são os mercados, espaços regidos por Exus.

O mercado originalmente tem quatro portas, cada uma dedicada a um orixá. Ao lado esquerdo de cada porta, desde sua “construção”, obrigatoriamente há uma venda de flora (nome que designa loja de artigos afroreligiosos). Por todo o mercado alegórico, há circulação de pessoas representando o movimento da sociedade negra da época. Barracas e tendas de diferentes produtos fazem parte do caos organizado e no meio deste encontro surge Bará, o orixá dos caminhos, das chaves e das moedas e balas de mel. É comum que, na visita ao Mercado, passando pela encruzilhada, dedique-se moedas e balas de mel para o Pai Bará, dono do mercado. E é ele quem surge representado por duas esculturas no alto desta alegoria. Esta representação surge exatamente nas encruzilhadas dos quatro portais representados na alegoria. No alto, Daniel Amaro, famoso bailarino de dança afro do Rio Grande do Sul, dança os movimentos típicos de Pai Bará.

Tamanha é a importância do Mercado para todas as Nações que o Rito do Passeio obrigatoriamente passa por lá. O Passeio é um importante ritual de passagem e celebração das religiões de matriz africana (Batuque/Nação), onde os novos aprontados de santo passam por locais sagrados em procissão simbólica, incluindo o Mercado Público, reforçando a crença no assentamento de Bará e terminando na Igreja do Rosário, nossa próxima alegoria.

Logo, o surgimento e alguns dos fundamentos do Batuque passam pela organização e crença de valores destas Nações apresentadas no setor que vai do Mercado Público à Igreja do Rosário, ambos locais sagrados dos guiados por Custódio.

Nesta alegoria, estão presentes algumas das autoridades religiosas do Batuque gaúcho que ajudaram a Portela na construção deste enredo, como Baba Diba de Iemanjá (Ilê Asé Iyemonjá Omi Olodô), Pai Alfredo de Xangô (Centro Africano São Miguel Arcanjo), Pai Eduardo de Oyá (Ilê Axé Oyá) e Mãe Eneida de Oxalá (Reino de Iansã e Juremita).

O Rito do Rosário e o seu Vivo Legado

4º Carro

Criação/Confecção: André Rodrigues



Seguindo a lógica do Passeio, finalizamos o setor do orixás do Batuque na Igreja do Rosário, aqui estilizada com paredes de desenhos afros e barrocos, ressaltando a negritude de sua construção e o simbolismo para a comunidade Batuqueira. A igreja, que já foi demolida e reconstruída, segue aqui a silhueta original, da construção feita por negros no século XVIII. A devoção ao Rosário era antigamente um dos meios escolhidos pelo clero católico para o ensino da religião aos escravizados. Em Porto Alegre, esta devoção deu origem à fundação da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário junto à antiga Matriz, composta basicamente de escravizados e negros forros; daí a importância para a sociedade afro-gaúcha da época, que se tornou um símbolo da religiosidade.

O Passeio é um rito do Batuque que apresenta à sociedade o Orixá renascido no filho de santo. Por isso, depois de conhecermos todos os Orixás Batuqueiros, chegamos à Igreja do Rosário, ponto final do Passeio.

A alegoria apresenta também o Peji, na parte de trás da Igreja. O Peji é o principal altar das casas de Batuque. Ali, em sua maioria, apresentam imagens de Santos Católicos ou de Orixás, mas nunca os fundamentos religiosos estão à vista, ficam todos por detrás das cortinas que caem das prateleiras com as imagens. A construção do Peji é um importante marco na fundação de uma nova casa de Batuque, e sempre que surge uma nova casa é a perpetuação do legado de Custódio e suas nações africanas.

A alegoria apresenta também, na parte baixa, esculturas carregando as comidas de Orixás, as chamadas “Frentes”, essas sempre na parte baixa dos Pejís. Outro elemento que está presente na alegoria são os Ilús, tambores que fazem os toques para dançarem os orixás. Fechando a alegoria temos três figuras: o Tamboreiro, que é a figura que toca os tambores nas casas de Batuque e as Mães de Santo que, diferentemente do candomblé, não tocam adjás, e sim sinos durante as rezas e festas.

Os Pejjs de Batuque, em sua maioria, estão nas salas das casas dos adeptos, e é na sala de casa que acontece o Xirê, as festas, e as obrigações. Essa é uma característica constante de quem não podia construir um barracão para a manifestação de sua fé. Por isso, os assentamentos estão escondidos sob os altares de santos católicos, para não serem percebidos nas salas. É uma estratégia de sobrevivência, similar a tantas outras, mas resguardada às singularidades gaúchas. Legado de Custódio.

Na frente da alegoria, convidados que fazem parte do simbólico legado do Príncipe Custódio nas crenças e manifestações afro gaúchas. De destaque central alto, Rogeria Meneghel representa a paz de Oxalá, o último orixá do Xirê do Batuque, o pai maior. Semi-destaques em branco representam a Luz dos Orixás, e as composições em cima dos tambores são a Pureza dos Santos.



Os Estandartes Ancestrais

Tripé 3

Criação/Confecção: André Rodrigues



Após passar por movimentos e organizações negras tão importantes neste setor, considerando que estes agrupamentos visam ou visavam proteger a população negra gaúcha, entendendo que este é um movimento do legado de Custódio, dos contos de Bará para o Negrinho, escolhemos as escolas de samba para saltar, alegoricamente, neste setor.

As escolas de samba são, como em todo lugar, fruto das organizações afrodescendentes, lugares onde a população negra se protege e se reconhece. Em Porto Alegre, o grandioso movimento carnavalesco surgiu com desfiles na cidade baixa, local onde os negros se encontravam e onde estava a casa de Custódio. O forte movimento juntou-se ainda com outros movimentos de cultura como, por exemplo, o Tambor de Sopapo, típico das manifestações negras do interior. O instrumento por muito tempo fez parte das baterias das escolas de samba. Bará mostrou ao menino que ser feliz é resistir.

Na alegoria, representamos essas escolas através de símbolos africanos como os marfins e o rosto africano da frente, para afirmar a negritude deste movimento. Em profusão, surgem os estandartes, que são o principal símbolo do carnaval gaúcho. Lá a tradição dos estandartes se mantém viva e tem em Onira Pereira, ou Onira de Bará, sua maior figura de todos os tempos, a maior Porta-Estandarte da história do Carnaval de Porto Alegre.

Onira não desfilará, pela idade e pelas condições de saúde agravadas pelo Mal de Alzheimer, mas aqui está representada, e homenageada, pela maior porta-bandeira de todos os tempos, o Cisne da Passarela, Vilma Nascimento. Vilma se rende ao enredo e se veste de Onira, homenageando sua igual das terras do sul, que também fez história na afilhada da Portela, Bambas da Orgia, que tem como símbolo a Águia e as cores Azul e Branco.

Na parte traseira da alegoria existem duas esculturas: uma delas representando o Orixá Bará e uma delas o Negrinho do Pastoreio. Ali, o orixá apresenta para a criança novas histórias, que constroem no que está por vir a possibilidade de um novo início.

A destaque central é Kamilla Rodrigues, representando o Festejo Resistindo na Cor da Pele

Sob o Céu do Rio Grande: o Príncipe Herdeiro

5º Carro

Criação/Confecção: André Rodrigues



Se essa história se iniciou em um desconhecido Rio Grande do Sul, em uma escuridão de ignorância, terminamos nosso desfile abrindo o céu, mostrando que a negritude gaúcha, capitaneada pelo simbolismo de Custódio, será conhecida por todo o país através do poder da narrativa da escola de samba. Bará mostra ao Negrinho que a coroa de Custódio renascerá em sua cabeça e o libertará como o herdeiro do Príncipe do Bará, uma coroa feita de chaves que abrirão diversos outros caminhos, onde o conhecimento de nossas histórias são as asas que precisamos para voar tão alto, ao lado das águias. Reconhecer também outras histórias como os Lanceiros, Manoel Padeiro, Mãe Preta, Djalma do Alegrete e Oliveira Silveira é libertar o Negrinho da eterna servidão dos senhores do racismo e tirá-lo da escuridão, possibilitá-lo buscar seu próprio destino, para que nunca mais uma sociedade racista o enquadre. Dar a ele um céu limpo e claro. Um lugar ao sol.

Não é a moral da história, é a consequência da história. O movimento da escola de samba educa, ensina, liberta. Este desfile foi um manifesto em forma de carnaval, em forma de fábula, que mostra que através do conhecimento de personagens e novas histórias que valorizem a contribuição negra em todos os cantos deste país, libertará o futuro e vai livrar novos negrinhos de uma eterna servidão. um futuro onde eles serão coroados e nunca mais escravos.

Enquanto houver uma escola de samba, a chama não apagará...

Não há demanda que o povo preto não possa enfrentar!

Na alegoria o negrinho voa ao lado de águias e composições simbolizam este voo. A velha-guarda da Portela representa a própria escola de samba que deu voz a essa história e agora acompanha a redenção do menino. Os destaques são Tia Surica - Matriarca da Portela- e Nil de Iemanjá, destaque de luxo mais antigo em atividade na escola com a fantasia "O voo das Águias".

NOTURNO E DESCONHECIDO

Ala 01- Comunidade

Responsavel pela ala: Jan Oliveira**Criação:** André Rodrigues**Execução:** Adriana

Na densa escuridão, esconderam nomes, rostos, costumes e saberes de tantas culturas ocultadas, uma prática da hegemonia dominante do poder, da narrativa e dos históricos destinos deste país. Até quando? É desbravando este imenso campo noturno, onde o azul é turvo e pouco se vê entre a neblina e o reflexo do céu, que o Negrinho do Pastoreio, com sua vela, encontrará os fragmentos da nossa herança africana. Eis a vitória sob a infinitude da escuridão.

A fantasia apresenta um denso azul simbolizando o breu do não saber, onde esconderam os fragmentos da africanidade do Rio Grande do Sul, estes simbolizados pela máscara africana. Amorfa, a fantasia cria um cenário junto do carro abre-alas de uma infinitude de campos que o Negrinho percorreu; e que, por onde passou, viu um pouco de nós.

*Imagens Meramente Ilustrativas

Pele Oculta

Destaques de Chão

Nome da destaque: Sheron Menezes

Criação: André Rodrigues

Execução: João Vitor Lacombe



Pele Oculta

Destaque de Chão - Sheron Menezes

“Pele Oculta” inaugura a narrativa do enredo ao revelar a contradição fundadora da história gaúcha: uma terra que se construiu negra, mas aprendeu a se imaginar branca. A fantasia transforma o corpo da destaque — **negra e gaúcha** — em território simbólico onde repousam as histórias soterradas, negadas e escondidas sob camadas de esquecimento.

LÍDER DA REVOLTA VODUN

Ala 02- Comunidade

Responsavel pela ala:

Criação: André Rodrigues

Execução: Gilmar Salles



Durante o curso da religiosidade em África, houve diversas perseguições a quem praticava a fé nos voduns por parte do povo iorubá. Como uma figura relevante e de resistência no culto aos voduns, Custódio também foi perseguido por conta de suas práticas religiosas. Em resposta, carregou a espada e os símbolos de sua cultura como armas e armaduras nas campanhas de sobrevivência de seu povo.

A fantasia apresenta os símbolos voduns bordados, como são nas vestes espirituais na realidade. Na mão, a espada para representar o guerreiro Custódio que defendia seu povo. Carnavalizado, o formato do figurino é inspirado nos trajes antigos da cultura vodun do Benin.

*Imagens Meramente Ilustrativas

O CULTO A SAKPATÁ

Ala 03 - Comunidade

Responsavel pela ala:

Criação: André Rodrigues

Execução: Fábio Figueiredo



Sakpatá era um vodun proeminente dentro do culto jeje na África, associado não somente a doenças, mas também à feitiçaria. Custódio era relevante no culto a Sakpatá, sendo seu filho e se ocupando do mesmo. Seus adoradores eram perseguidos porque o vodun da palha, do galho seco e dos feitiços ocultados nas cabaças era temido por quem não o conhecia. Se atingidas por pestes, somente os sacerdotes conhecedores dos feitiços poderiam retirá-las das cidades. Era um culto perigoso, sensível e temido.

A fantasia exibe uma figura que infunde a feitiçaria no culto da terra. Carrega também as cabaças, elemento importante deste culto. Exagera no uso da palha, para agradar e inspirar a referência ao poderoso vodun.

*Imagens Meramente Ilustrativas

A REALEZA DA TERRA

Segundo Casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira

Responsável pela ala:

Criação: André Rodrigues e Lucas Abelha

Execução: Ateliê Aquarela Carioca



Dentre os elementos conhecidos por caracterizar o Vodun Sakpatá, aquele que rege os caminhos do Príncipe Custódio e possuía um culto proeminente e temido no jeje africano, a palha se impõe como signo maior. É ela que cobre suas chagas e feridas, mas também é portadora do poder de curar. A palha manifesta a dualidade essencial de Sakpatá — senhor das doenças e da cura — e torna-se elemento indispensável em suas representações, símbolo de proteção, mistério e transformação.

É nesse território simbólico que o casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira se ergue como a realeza da palha que dança. Não são apenas figuras em movimento, mas um trono em deslocamento, uma corte viva que celebra Sakpatá em gesto, ritmo e reverência. Ao dançarem, entronizam a palha; ao conduzir o pavilhão, fazem do corpo um altar e do bailado um ritual. Tornam-se, assim, a Palha que Dança, emblema máximo da potência do Vodun, guardiões do seu culto e expressão sensível do seu reinado.

O casal representa em sua indumentária não apenas o poder de Sakpatá, mas a sacralização da palha como linguagem visual e simbólica desse trecho da narrativa. Os detalhes em roxo, laranja e vermelho reconstroem as referências das cores do vodum. Essa mesma unidade se estende aos guardiões, cujos figurinos, majoritariamente compostos de palha e atravessados por essas cores, reforçam a ideia de corte, proteção e continuidade ritual, consolidando a imagem de uma realeza que não se fixa no trono, mas reina dançando.

*Imagens Meramente Ilustrativa

NASCE O PRÍNCIPE

Ala 04 - Águia na Folia

Responsável pela ala:

Criação: André Rodrigues

Execução: Renato Vasconcelos



Não se sabe ao certo a origem do título de nobreza de Custódio, e o pouco conhecimento sobre a diferenciação entre reinos, coroas e cultos africanos ajudou a criar e estimular o mito do principado. Mas principalmente do anseio de seu povo que cristaliza a imagem de um herdeiro monarca vindo do Golfo da Guiné. O imaginário do herdeiro que partiria do porto de Ajudá, seria cristalizado como mais um Edo, de culto Nagô, em contradição à origem Jeje de Custódio.

Carnavalizado, o figurino se inspira na figura dos monarcas do Benin, como se o povo imaginasse Custódio trajando roupas desta realeza. Apesar de supostamente seu título estar vinculado ao culto de seu vodun, o imaginário do apresentado Príncipe estaria ligado a figuras que inspirassem poder político, por isto a estilização. Na roupa, o costeiro faz as vezes de um trono, e na mão a típica espada monárquica.

*Imagens Meramente Ilustrativas

O JOGO DE BÚZIOS

Ala 05 – Ala das Baianas

Responsável da ala: Jane Carla

Criação: André Rodrigues

Execução: Anderson Mackenne



Diante dos conflitos, Custódio dirigiu-se ao oráculo em busca do presságio. A força de sua liderança, que lhe rendia admiração e seguidores, também lhe trouxe a condenação: o exílio imposto como moeda de troca pela liberdade de seus iguais, de culto e de origem. Os búzios, ao se abrirem, traçaram-lhe a rota: o Brasil. Primeiro Salvador, depois o Rio de Janeiro, até que, ao fim da travessia, encontraria repouso no Rio Grande do Sul.

As baianas da Portela usam um figurino inspirado nas cores e elementos de búzios. Seus colares são revestidos das pequenas conchas e, nas cabeças, os búzios dispostos como se caídos na mesa do jogo. A saia também apresenta as conchas, que ao girar das matriarcas portelenses cria o efeito dos búzios rolando. As cores da fantasia, branco e marfim, é inspirada nas pequenas conchas mágicas do oráculo.

**Imagens Meramente Ilustrativas*

Em anexo, o figurino da histórica chefe de ala Jane Carla, que vem à frente da ala.

Destino Sob as Águas & Concha Sagrada do Destino

Destaque de chao

Nome dos destaques: Shayene Cesário e Victória Campos

Criação: André Rodrigues



Destino Sob as Águas

Destaque de Chão – Shayene Cesário

Antes que os pés toquem a nova terra, é o destino que mergulha primeiro.

“Destino Sob as Águas” representa o instante invisível da travessia: quando Custódio ainda não chegou, mas já está sendo lido, pressentido e guardado pelo fundo do mundo. Sob o Atlântico, as águas são oráculo. Ali repousam memórias ancestrais e promessas não quebradas.

Concha Sagrada do Destino

Destaque de Chão – Victória Campos

Se o destino é revelado sob as águas, é a **concha** que o guarda.

“Concha Sagrada do Destino” encarna o receptáculo do saber ancestral: o búzio que escuta o mar e devolve resposta, o objeto ritual que transforma mistério em direção. Na travessia de Custódio, a concha não é ornamento, mas sim é instrumento de leitura do mundo.



PRÍNCIPE ENTRE MENDIGOS

Ala 06 - Comunidade

Responsavel da ala:

Criação: André Rodrigues

Execução: Hebert Bernardino



Ao se estabelecer em Porto Alegre, Custódio fixou residência na Cidade Baixa, lugar de notória presença negra na cidade. Ali, foi reconhecido como príncipe e tornou-se então o líder dos vadios, mendigos, dos pretos e pobres da cidade. Juntavam seus retalhos de memórias de baixo da figura protetora de um monarca africano, de coroa tão remendada quanto a esperança de seus súditos.

Com retalhos de tecidos africanos, a fantasia retrata uma figura de príncipe a partir de uma visão mais ocidental, é como imaginamos que se esperava da figura de Custódio, agora no Brasil. Sonho e delírio. Aqui, neste contexto, com a roupa escura e a coroa feita de latão e remendos, o príncipe é o representante dos negros jogados a própria sorte no pós abolição. São as figuras que vagam na noite que viam nele o seu espelho, um monarca da cor. Uma Porto Alegre urbana que trazia uma população pobre e sem esperança que via no Príncipe que veio de Ajudá uma orientação de destino e salvação.

*Imagens Meramente Ilustrativas

CURANDEIRO E FEITICEIRO

Ala 07 - Raízes da Portela

Responsavel da ala:

Criação: André Rodrigues

Execução: Luciano



Durante o período em que morou em Porto Alegre, Custódio ficou conhecido por atender necessidades de cura, herança do conhecimento que trazia de Daomé. O herdeiro de Sakpatá, amplamente requisitado para retirar os mais variados tipos de doenças físicas e espirituais, atendia toda a sociedade com seu conhecimento de rezas e folhas.

O figurino traz as referências às folhas de cura e proteção, elementos da sabedoria ancestral de Custódio. Essas folhas estão representadas tanto nas “penas” quanto costuradas na roupa, feitas de tecidos africanos de diferentes texturas e estampas, uma a uma. Um defumador reforça a construção de uma fantasia que inspira os trabalhos espirituais de reza e cura do Príncipe. Na cabeça, uma máscara e coroa, que mantém a construção da ideia de monarca por quase todo o setor.

*Imagens Meramente Ilustrativas

REI DA MANDINGA, FAZEDOR DE “DESPACHOS”

Ala 08 - Comunidade

Responsavel da ala:

Criação: André Rodrigues

Execução: Paulo Roberto Ramos



Tamanho sucesso e respeito na região faz com que sua imagem seja amplamente debatida e questionada. Custódio estampa a capa do Jornal Correio do Povo com a ofensiva manchete de título: Entre Príncipes e Mendigos. Nesta, o príncipe era acusado de ser “príncipe” da magia, “príncipe” do “batuque”, e integrar o grupo dos “pais de santo” e, finalmente, de ser um dos mais célebres “macumbeiros” de Porto Alegre. O preconceito e o racismo da época o acusam de “magia oculta” com o desprezo aos ritos e seus processos como o uso de animais, demonizando o culto.

Esta mesma sociedade é a hipocrisia que o procura nas madrugadas buscando orientação e proteção.

O figurino interpreta uma roupa de mangas e calça bufante, reimaginando um príncipe que usa coroa de búzios e velas, carrega nas mãos um galo de trabalho espiritual e leva em suas costas a cabeça de um cabrito. Estas imagens, que trazem principalmente os animais, são provocativas para afirmar o culto de religiões africanas sem o preconceito da hipocrisia burguesa. Custódio, macumbeiro e fazedor de despachos é o que somos!

*Imagens Meramente Ilustrativas

BURGUESIA MACUMBEIRA

Ala 09 - Comunidade

Responsavel da ala: Luciano e Andréa

Criação: André Rodrigues


Execução: Victor Marinho




É na calada da noite que os burgueses e políticos paravam seus carros na frente da casa de Custódio onde buscavam conselhos e orientações. Os representantes da “alta”, e branca, sociedade gaúcha eram orientados pelos búzios e trabalhos espirituais do príncipe mandingueiro, macumbeiro que andava entre os mendigos. Através destas negociações, Custódio construía consensos sociais para seu povo. Borges de Medeiros, presidente da província, comprovadamente tinha vínculos com ele. Muitas testemunhas relatam ter visto ele entrar na casa do Príncipe. Krebs (o folclorista) registra depoimentos neste sentido. A “República Rio-Grandense” estava mais para “República Batuqueira”.

Retratamos aqui as figuras dos políticos dançando como entidades afro religiosas. Saia de palha, adê de búzios, pena de galinha d’Angola e todo o mistério da feitiçaria carrega em suas costas a bandeira do Rio Grande Sul. na parte de traseira fazemos a substituição do brasão do estado por uma máscara africana com os dizeres “República Batuqueira Rio Grandense”, pois é o que são.

*Imagens Meramente Ilustrativas

Nata Macumbeira Destaque de Chão	
Nome do destaque: Marvvila	
Criação: André Rodrigues	
	<p>Nata Macumbeira</p> <p>Destaque de Chão - Marvvila</p> <p>A elite política de Porto Alegre se espreitava entre as calçadas e entrava pela porta de trás para não ser vista buscando orientação e trabalhos espirituais do Príncipe Custódio. Uma nata macumbeira, aqui representada pela interpretação feminina da destaque.</p>

As Sinhás do Gongá de Custódio Departamento Feminino	
Responsavel pela ala: Aldaleia Rosa Negra da Portela	
Criação: André Rodrigues Execução: Matheus Cunha	
	<p>O tradicional grupo de senhoras da Portela representam o movimento hipócrita simbolizado pelas senhoras de reputação ilibadas, a continuidade das sinhás, ricas e cristãs que buscavam o feitiço de Custódio. Era o espelho da sociedade que o acusava.</p>

NAÇÃO OYÓ

Ala 10 - Comunidade

Responsável pela ala:

Criação: André Rodrigues

Execução: Adir



Como se olhássemos a alma e a ancestralidade desses povos, na fantasia, retratamos aqui as características de suas origens, diferente de retratar todos com a mesma iconografia colonizadora resultado da escravização destes corpos. Cada povo, organizado com Custódio, deixaria uma característica em geral para a formação do Batuque e/ou também para o culto exclusivo dentro de suas nações. *Estamos olhando para o africano Rio Grande.*

Como todo processo de escravização no território brasileiro, Porto Alegre também reuniu negros escravizados de diferentes origens, em sua grande maioria do golfo da Guiné. Diferentes cultos e culturas sobreviviam por aqui as duras cobranças do violento tempo em cativeiro. Dá-se ao Príncipe Custódio o mérito por proteger e organizar a sociedade negra pós abolição com suas diferentes crenças e ritos; dá-se ao racismo o mérito de batizar a todos como batuqueiros, que sob o olhar do príncipe e tantos outros líderes espirituais, transformariam no Batuque, uma única linha de diferentes nações que protegem o culto de acordo como faziam seus ancestrais que serão aqui representados.

Ancestrais como da nação de oyó, que foi um poderoso reino iorubá na África Ocidental (atuais Nigéria e Benim), que floresceu entre os séculos XVII e XVIII. Ascendeu através da organização política, da riqueza gerada pelo comércio e do poder militar de sua cavalaria.

O povo de Oyó, por exemplo, é representado em cima de seus cavalos e tocando seus tambores, herança que segue viva: o ritmo forte de trote e cadência no toque da Nação Oyó do Batuque do Rio Grande.

*Imagens Meramente Ilustrativas

A Dança das Águas, Sacerdote de Ilesá e Herança Ilesá

Destaques de Chão

Nome dos destaques: Ingrid Black , Lucks Matheus e Tina Fran (criança)

Criação: André Rodrigues, Matheus Cunha e Raayane Costa



A Dança das Águas, Sacerdote de Ilesá e Herança Ilesá

Destaques de Chão - Ingrid Black , Lucks Matheus e Tina Fran (criança)

Os destaques de chão referem-se à Nação Ilesá que se transforma em Ijexá. Ressaltando seu elemento, seu sacerdócio e seu futuro. Ingrid é musa oriunda da ala de passistas, Lucks o mais jovem diretor da história da Portela, e Tina a criança-prodígio do samba no pé portelense.

NAÇÃO IJEXÁ

Ala 11 - Passistas da Portela

Responsavel pela ala: Lucks Matheus

Criação: André Rodrigues

Execução: Raayane Costa





Traçando suas origens desde o povo Ijexá, na região da atual Nigéria. Os Ijexás eram guerreiros cujas mulheres eram admiráveis pela elegância. Seu povo é oriundo de Ilesá, “a cidade das moringas”. A nação ijexá pode bem ser resumida como “a nação do povo das águas”, aqueles que um dia chamou pelo orixá Ogun que lutou com as águas na cintura para defender a Ilesá. Assim, acredita-se que, enquanto houver água, haverá o povo de ijexá.

O ritmo das águas está evidente até hoje na Nação Ijexá do Batuque. Ora cadenciada, ora águas bravias. O figurino das passistas da Portela carrega outra característica do Povo da Nação Ijexá que perpetuou no Brasil: as tranças dos cabelos. Em suas costas e cabeça, os potes de água, iconografia de um povo que perpetuou no culto de seus ancestrais. No batuque será de extrema importância pois o primeiro preceito a que uma pessoa se submeterá em um terreiro será a lavagem de cabeça com o Omieró (água de segredo). A partir daí já é um iniciado, usará contas com a cor dos orixás de cabeça e suas passagens, e passará a fazer parte de algumas obrigações do terreiro. Herança do Povo Ijexá.

(um trabalho inédito de bordado de miçangas está aplicado em todo o adereço da roupa passistas. pequenas miçangas em tons de azul e branco foram bordadas por bordadeiras de Barra Mansa, simulando o trabalho africano de bordado)

*Imagens Meramente Ilustrativas

<h2>ÂMAGO AFRICANO</h2> <p>Rainha de Bateria</p>	
Nome da rainha: Bianca Monteiro	
Criação: André Rodrigues	
	<p>A Rainha de bateria se apresenta como o espírito africano comum a todas as nações, a força ancestral que pulsa no couro do tambor, memória viva que atravessa oceanos e tempos.</p>
	<p>Ela não representa um único povo, simboliza o elo invisível que une todos eles.</p>
	<p>Com seu corpo dança como reza, o passo é linguagem antiga, e o olhar carrega a sabedoria de quem veio antes.</p>
	<p>Em Bianca, habitam os ventos do continente-mãe, os rios que nunca secaram, o fogo que resistiu à travessia.</p>
	<p>Quando ela surge, não anuncia apenas o ritmo: convoca a ancestralidade, abrindo caminhos e acordando a terra.</p>
<p>É África em movimento, síntese de muitas nações em um só gesto.</p> <p>*Imagens Meramente Ilustrativas</p>	

<h2>NAÇÃO JEJE!</h2> <p>Ala 12 - Bateria Tabajara do Samba</p>	
Responsavel pela ala: Mestre Vitinho	
Criação: André Rodrigues	
Execução: Luis Cláudio	
 	<p>Carregando consigo elementos dos povos Jeje, provenientes da região do antigo Daomé, a nação Jeje tem como principal precursor comum o próprio Príncipe Custódio. Uma das grandes particularidades em Jeje é a utilização de aguidavis para tocar os ilus, e também uma cadência mais acelerada em seus toques. Aguidavis, são as varas que tocam os tambores, na bateria, as baquetas, que rufam as caixas e marcam os surdos da Tabajara do Samba.</p>
	<p>Esta característica do uso das varetas do povo Jeje marcará no Batuque o toque incomparável da nação Jeje.</p>
	<p>*Imagens Meramente Ilustrativa</p>

NAÇÃO CABINDA

Ala 13 - Comunidade

Responsavel pela ala:

Criação: André Rodrigues

Execução: Ana Paula Leite



Bebendo da fonte da cidade de Cabinda, em Angola. Um dos grandes diferenciais da nação Cabinda é o culto aos eguns. Aqui representamos o respeito aos ancestrais com a típica aparição das Bakamas. A origem dos bakama é remota e praticamente desconhecida, já que se torna difícil determinar com alguma certeza e rigor a sua proveniência quer no tempo quer no espaço. Sabe-se apenas que, os bakama estavam no passado ligados ao culto “lusunzi”, um gênio da terra, que servia de intercessor entre Deus e os homens. Devido ao seu caráter misterioso e delicado, os bakama, também conhecidos por “Zindunga”, enquadram-se numa espécie de uma religião tradicional dos cabindas. O culto em respeito aos ancestrais ficou na herança e espelha-se na única nação que virá a constituir o Batuque do Rio Grande do Sul que cultua os ancestrais em seus rituais.

*A fantasia tem estrutura de vime e é toda feita de tecido. O efeito de volume proposto é para manter a densidade visual do personagem de referencia. Completamente aberta na frente, a roupa não impede canto e é leve para a evolução e funcionalidade de seu efeito. As bakamas são ancestrais que com seu tamanho causam medo e respeito.

*Imagens Meramente Ilustrativas

NAÇÃO NAGÔ

Ala 14 - Ala Mocotó

Responsavel pela ala:

Criação: André Rodrigues

Execução: Rafael e Karina



A Nação Nagô origina-se também dos iorubás, das regiões da Costa da Mina africana. Era assim que os Fon chamavam os Iorubás e aqui no Brasil alcunhou as práticas afro-brasileiras de ligação com os ritos da cultura e fé yorubana. São guiados pelos oráculos de Ọ̀rúnmilà no jogo dos búzios e seus odus. Por isso, a fantasia é construída de búzios e o tabuleiro. Outra característica marcante é o uso do xequerê, chocalhos, em alguns de seus toques. Ficou de herança também para o Batuque.

A nação que originou os reinos africanos de casas Nagô do Batuque Rio Grandense tem sua cultura mais disseminada, no que se conhece como candomblé no Brasil.

*Imagens Meramente Ilustrativa

As Chaves do Mercado & Licença para entrar

Destaque de Chão

Nome do destaque: Amanda Oliveira e Deisiane de Jesus

Criação: André Rodrigues

As Chaves do Mercado e Licença para entrar

Destaques de Chão - Amanda Oliveira & Deisiane de Jesus

As destaques representam os símbolos e dos ritos comuns que todas as nações exercem no Mercado: Saudar o Orixá dos caminhos e jogar moedas para ele.

Licença para entrar

As moedas de Bará expressam o movimento contínuo da vida.

Nelas se afirma a lógica da troca equilibrada, o gesto preciso entre dar e receber que mantém o mundo em circulação.

Consagradas ao orixá dos caminhos, do comércio e da palavra, não se limitam ao valor material: carregam axé.

No chão do mercado, cada moeda que passa de mão em mão ativa encontros, determina rumos e sela acordos cotidianos.

Mais que metal, são sinais de circulação vital — a presença de Bará organizando fluxos e sustentando a dinâmica da vida.

As Chaves do Mercado

As chaves pertencem a Bará porque ele é o guardião das portas, das encruzilhadas e dos destinos. No Mercado Público de Porto Alegre, elas simbolizam a abertura dos caminhos do trabalho, da fartura e da convivência entre mundos distintos. Cada chave carrega o poder de iniciar o dia, despertar o comércio e permitir que a vida circule — pois nada se abre, nada prospera e nada se move sem a permissão daquele que governa as passagens.



XIRÊ DO BATUQUE, ASSENTANDO A AFRICANIDADE

Ala 15 - Comunidade

Responsável pela ala:

Criação: André Rodrigues

Execução: Anthony Albuquerque

A magia africana que Custódio assentou une todas as nações arrumadas em uma suntuosa gira para os doze orixás do Batuque, em um ritual de dança, canto e reza até o alcance da luz sagrada de Oxalá.

Este setor mostra que a junção de todas as nações que habitavam a africana Porto Alegre, sob o comando de Custódio, se transformou (segundo o mito) no Batuque. A organização espiritual era também social e política, por isso tão importante ter dito quem eram e de onde vinham cada um.

Iconograficamente as Nações, após se transformarem no Batuque, pouco diferem. Os figurinos, muito similares com o que aconteceu no candomblé, tem a influência das casas grandes: rendas, anáguas e etc. Porém, diferente do candomblé, no rito do batuque não se veste o orixá a maneira como nos acostumamos a ver as famosas roupas de saída de santo ou vestir o santo para dançar. No Batuque prevalece o uso de muito branco e o orixá da pessoa será identificado por utensílios ou partes de sua veste nas cores do orixá. Quase não há o uso de ferramentas, a não ser quando ocupado, e a dança é sempre com o pé no chão, descalços.

Recriamos o grande Xirê do Batuque. Um setor inteiro que é uma única ala. Onze figurinos que retratam os Orixás do Batuque na ordem de apresentação do rito. Presente na alegoria da frente, que abriu os caminhos, respeitado em todas as nações, esteve o Bará. Logo em seguida Ogum, Iansã, Xangô, Odé, Otim, Obá, Ossain, Xapanã, Oxum, Iemanjá e finalizando a roda com Oxalá.

Em cada fantasia os torços de cabeça e amarrados de peito, muito comuns; em alguns lugares faixas nas cores do Orixá. Claro que estamos falando de um ritual de batuque mais puro e menos atualizado pela espetacularização.

Pendurada na roupa, búzios, ferramentas e objetos que são de cada entidade, todas nas respectivas cores e adereçados.

A saia de vime, adornada, traz o volume da carnavalização da fantasia e redimensiona a simplicidade de apresentação destes orixás para o grande palco da Sapucaí.

Por último: Até hoje é tabu a fotografia ou registro da ocupação dos orixás em terra. Para retratá-los consultamos seis casas de religião (Baba Diba de Iemanjá - Ilê Asé Iyemonjá Omi Olodô / Pai Alfredo de Xangô - Centro Africano São Miguel Arcanjo / Iyá Gisa de Oxalá - Comunidade Beneficente Tradicional de Terreiro / Mãe Eneida de Oxalá - Reino de Iansã e Juremita / Pai Miro de Ogum - Casa de Nação Afro Nagô Filhos de Ogum e Iemanjá / Mãe Nara do Xapanã - Centro Africano Pai Xapanã) para debater a representação. O assunto, muito delicado, girava em “como retratar o que não pode ser visto?”. Em acordo, entendeu-se a importância



de mostrar a diferença de culto e representação dos orixás do Batuque, compreendendo que o desfile não é uma cerimônia religiosa e não haveria incorporações (será?). O efeito na fantasia foi colocado para que o espectador tenha a experiência de ver a “luz do orixá pessoalmente”, um lirismo, solução poética para “veja você mesmo”, não fotografe, sinta este momento. Todos estão descalços, como manda a tradição.

Entre os Orixás, acompanhando o cortejo, cinco grupos de pais e mães de santo que representam, para a nação Nagô: Mãe Margarida de Oyá e Mãe Nizeta de Oyá; para o Ijexá, Pai Paulino do Oxalá Efan e Pai Manoelzinho do Xapanã; para o Jeje, Pai João do Exu Bi e Pai Idalino de Ogum, que foi iniciado no Jeje por Custódio; na Cabinda, Pai Waldemar do Xangô Kamucá e Mãe Palmira de Oxum; e, no Oyó, Pai Antoninho da Oxum e Mãe Donga de Oxum.

Esses são os orixás do Batuque gaúcho, na ordem da escala do xirê, com as suas respectivas cores e os seus instrumentos.

Ogum; vermelho, verde e prata; uma espada

Oyá; vermelho, branco e prata; um eruchim

Xangô; vermelho-bordô com ouro; dois machados

Odé; azul, rosa e prata; arco e flecha

Otim; rosa, azul e prata; arco e flecha

Obá; rosa, marrom e ouro; uma espada

Ossain; tons de verde com ouro; duas folhas grandes

Xapanã; preto, roxo e ouro; uma vassourinha de palha

Oxum; amarelo com ouro; um abebé amarelo

Iemanjá; tons de azul e prata; um abebé azul

Oxalá; tons de branco com prata; uma pomba branca

**Imagem Meramente Ilustrativa*

***Croqui de referência para a construção das fantasias deste setor. A partir do croqui, as variações de cada Orixá foram construídas individualmente com suas cores e objetos referentes.**

***Croqui do grupo de pais e mães de santo**



SALÕES ONDE A MÚSICA ABRIU CAMINHOS

Ala 16 - Ala de Compositores Ary do Cavaco

Responsável pela ala: Jorge do Batuke, Marcelo Luz e Son do Tramela

Criação: André Rodrigues

Execução: Victor Marinho



Bará mostrou ao Negrinho os pósteros do Príncipe, exemplos de organismos sociais que foram pensados para garantir dignidade e afirmar a cidadania como os Clubes Sociais Negros, fundados por ex-escravizados, forros e seus descendentes, como o Floresta Aurora (fundado em 1872 em Porto Alegre e considerado o clube negro mais antigo em funcionamento no país), o Clube 24 de Agosto (fundado em 1918 em Jaguarão) e o Fica Ahi (fundado em 1921 em Pelotas).

Carnavalizado, o figurino é inspirado nos trajes sociais usados pelos frequentadores dos clubes na época onde a sociabilidade tecida em torno da música, era também atravessada por cultura, política cotidiana, ideais esportivos, propósitos formativos, preservação da memória e a construção de uma identidade forte e resiliente. Por isso, os compositores da Portela os representam, carregando violões e saxofones.

Com o tempo, clubes negros como estes se consolidaram como sofisticados espaços de convivência, em que a comunidade dispunha de um refúgio. Ali, a música não apenas animava os encontros, mas costurava vínculos, preservava memórias e abria caminhos para a troca de ideias, de histórias e de projetos de vida. As festas, embaladas pelas jazz bands, ocupavam lugar central no calendário social e transbordavam desses clubes para as ruas das cidades.

Deles brotaram, em diferentes momentos da história, novas iniciativas e organizações, de caráter político-educacional como a Frente Negra Pelotense, as Ligas da Canela Preta e José do Patrocínio e o Grupo Palmares.

*Imagens Meramente Ilustrativas

AFIRMANDO AS RAÍZES DA TERRA

Ala 17 - Comunidade

Responsável pela ala:

Criação: André Rodrigues

Execução: Anderson Mackenne



Eco de seu maior símbolo mítico, o Príncipe do Bará, a negritude gaúcha se forjou como o povo que se organiza em territórios históricos de vida, de onde se erguem para enfrentar a versão violenta do progresso. O Rio Grande do Sul é o estado com o maior número de comunidades quilombolas da região sul do Brasil e as mulheres quilombolas erguem-se como coluna viva da terra e da história. Elas conduzem, com firmeza e visão política, a luta pela regularização fundiária e pela titulação dos territórios, enfrentando séculos de apagamento, violência e disputa. À frente de associações, nas audiências públicas e nos movimentos de articulação nacional, suas vozes ecoam resistência e futuro, onde transformam invisibilidade em presença ativa e decisão coletiva. Negociadoras tal qual o Príncipe.

Guardiãs de saberes ancestrais, elas conhecem os ritos, os tempos do corpo e da terra. Seu cuidado não é apenas afeto – é política do cotidiano, é estratégia de sobrevivência, é ciência transmitida pelo gesto e pela palavra.

Na preservação da memória e da identidade, mantêm acesa a chama do pertencimento. Pelo canto, pela dança, pela oralidade e pela espiritualidade, elas tecem a narrativa de um povo que resiste ao racismo e ao machismo estrutural. Cada história contada, cada passo marcado no chão, reafirma a dignidade de existir e de permanecer.

O figurino do grupo “Mulheres Negras da Portela”, representa as comunidades quilombolas a partir da Matrigestão. Com símbolos de flores e raízes douradas surgindo no peito e cabeça, representam a ligação com a terra e a profundidade de suas tradições que tanto lutam para a manutenção.

*Imagens Meramente Ilustrativas

ECOS DE UMA REALEZA: O MAÇAMBIQUE DE OSÓRIO

Terceiro Casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira

Responsável pela ala:

Criação: André Rodrigues e Lucas Abelha

Execução: Ateliê Aquarela Carioca



Terceiro Casal De Mestre-Sala E Porta-Bandeira – Ecos De Uma Realeza; O Maçambique De Osório

Na continuidade dos ecos de Custódio, o Maçambique de Osório surge em nossa história como herança de suas movimentações pelo sul do país — um rastro vivo deixado pelos caminhos que ele abriu, pelos encontros que provocou, pelas comunidades que ajudou a firmar no Rio Grande do Sul. Não é apenas tradição: é legado em marcha, corpo que guarda memória e a projeta no tempo.

O Maçambique é uma congada ancestral que transforma fé em gesto e resistência em rito. Nele, a devoção a Nossa Senhora do Rosário — protetora dos negros maçambiqueiros — se entrelaça à ancestralidade africana e à luta por permanência, compondo um auto popular onde cada passo reencena a travessia histórica dos povos negros no território gaúcho. É ali que o ensinamento de Custódio ganha forma coletiva, transmitido pelo ritmo, pela hierarquia simbólica e pela ocupação consciente do espaço.

À frente do cortejo, a Rainha Ginga e o Rei Congo não apenas conduzem o ritual: encarnam um reinado que se recusa ao apagamento. Os Alferes da Bandeira e os capitães de espada (guardiões) abrem o caminho, enquanto os tambores pulsam o tempo e a maçacaia, presa às panturrilhas, responde como um chamado antigo. Os pés descalços tocam a terra em sinal de respeito e pertencimento — porque é do chão que brota a memória, e é nele que a história se reafirma.

No desfile, esse legado se reconfigura em linguagem cênica: o Rei e a Rainha tornam-se o casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira, elevando o Maçambique ao centro do rito carnavalesco. Eles não desfilam apenas um pavilhão — conduzem um reinado ancestral, fazendo da dança uma diplomacia do sagrado, da elegância um gesto político, da bandeira um território de memória.

Patrimônio vivo, o Maçambique de Osório preserva rituais de grupos que outrora foram numerosos, como os Quicumbis, e hoje resiste como uma das estruturas completas ainda pulsantes no estado. É símbolo de identidade afro-gaúcha, sim — mas também prova de que os caminhos abertos por Custódio seguem ativos, reinventados no corpo que dança, no casal que gira, na bandeira que ondula e insiste em dizer: estamos aqui, seguimos em movimento.

*Imagens Meramente Ilustrativas

CIRCULANDO ENTRE RENDAS E QUITUTES

Ala 18 - Ala das Damas

Responsável pela ala:

Criação: André Rodrigues

Execução: Ismar Barbosa



Atualmente chamado de Praça da Alfândega, o Largo da Quitanda era um local à beira-mar que reunia pessoas escravizadas e recém-chegadas do mar de dor, todas decididas a sobreviver. As quitandeiras eram negras minas que, com suas rendas e bordados, edificaram ali o primeiro espaço comercial da história de Porto Alegre.

A praça, localizada na beira do antigo porto, era o ponto central de desembarque de pessoas e mercadorias. As quitandeiras circulavam com seus tabuleiros e balaies, vendendo uma vasta gama de produtos, como frutas, ervas, chás, amendoim e hortaliças, além de bolos, biscoitos e outras "quitandas". Essas mulheres desempenharam um papel fundamental na economia e no abastecimento alimentar da cidade, sendo consideradas as primeiras empreendedoras do Brasil. Elas exerciam um protagonismo notável no espaço público, algo incomum para a época, porém já feito por Custódio em outras esferas. Eram elas, segundo historiadores, que circulavam a partir do Mercado Público, as notícias que afetariam diretamente a população negra da cidade. Como o Príncipe, agentes de estratégia de sobrevivência em sociedade.

A tradicional Ala das Damas da Portela, herança de Tia Dodô, desfila usando um figurino que remete às Quituteiras. Com suas bolsas e cestos na cabeça, o figurino traz também os produtos, símbolos do poder feminino que sustentou esse grupo.

*Imagens Meramente Ilustrativas

COM A BOCA NO MUNDO

Ala 19 - Explode Coração

Responsavel pela ala: Portela

Criação: André Rodrigues

Execução: Egídio



Bará apresentou a Imprensa Negra ao Negrinho, espelho do Príncipe na organização social negra. Vinculada à denúncia do preconceito de cor, para além dessa agenda, o que unia esses jornais era a presença de jornalistas negros, geralmente com pouca instrução formal. É na contemporaneidade a Custódio que este movimento irá explodir, ainda que “A Voz do Escravo”, tenha sido publicado em 1881, em Pelotas.

Alguns títulos se destacam pela longevidade e pela consolidação como tribunas públicas de ampliação das vozes de uma parcela da população que não se via representada nos meios então disponíveis, majoritariamente a serviço da mídia hegemônica. Entre eles, O Exemplo (1892), A Alvorada (1907) e Tição (1978; 2025) como referências centrais.

A revista “Tição” passou a circular em pleno período da ditadura civil-militar e se tornou a publicação da imprensa negra de maior circulação nas Américas. Buscava estabelecer vínculos com a diáspora africana, reunindo jornalistas negros e negras, entre os quais se destacava Oliveira Silveira, que viria a se afirmar como o poeta da consciência negra.

As capas desses periódicos elucidaram os enfrentamentos que marcaram aquilo que se convencionou denominar imprensa negra. Em todos os casos, o fio condutor era a afirmação de uma identidade negra positiva, articulada à denúncia explícita dos preconceitos raciais e do racismo.

A fantasia se inspira em um figurino da época mesclando referências a exu, o grande mensageiro, para dizer visualmente sobre a importância destes veículos na notícia, inspiração e combate ao racismo junto à população negra. Na capa, recortes das manchetes e estampas das capas dos periódicos. Nas mãos um grande megafone como quem anuncia.

*Imagens Meramente Ilustrativas

QUANDO A MEMÓRIA VIRA CONSCIÊNCIA

Ala 20 - Ala Amor e Paz

Responsavel pela ala:

Criação: André Rodrigues

Execução: Mariana Tavares



Nos anos 1970, em Porto Alegre, quando a presença negra ainda era empurrada para as margens da história oficial, o Grupo Palmares ergueu-se como gesto organizado de consciência. Não foi apenas um encontro de ideias, mas uma articulação cuidadosa: reuniões, debates, escrita, pesquisa e ação pública. Organizar-se era, em si, um ato de resistência. Dar método à memória era uma forma de disputar o futuro.

O grupo compreendeu que lembrar não bastava. Era preciso estruturar o pensamento, nomear a ausência, confrontar o mito de um sul sem negros. Ao reunir intelectuais, poetas, advogados e militantes, o Palmares criou um espaço coletivo onde a experiência negra ganhava linguagem, análise e direção política. A palavra deixava de ser solta e passava a ser estratégia.

Foi dessa organização que nasceu a escolha do 20 de novembro. Ao apontar a morte de Zumbi como marco, o grupo rompeu com a ideia de liberdade concedida e reafirmou a liberdade construída. A data não surgiu do acaso, mas de um entendimento histórico: a emancipação negra é fruto de luta contínua, não de decreto.

Quando o Movimento Negro Unificado ecoou essa escolha, o que se espalhou pelo país não foi só uma data, mas um modo de pensar. O 20 de novembro tornou-se um território simbólico onde memória, política e cultura se encontram.

Assim, o Grupo Palmares ensinou que a organização transforma a lembrança em consciência. Que a história, quando assumida coletivamente, deixa de ser passado imóvel e passa a ser ferramenta viva de enfrentamento, afirmação e permanência.

O figurino usa das cores panafricanistas para erguer um estandarte de louvação à Zumbi, é o sentido lírico da construção empírica deste movimento tão importante para o Brasil e a consciência do povo negro. Um estandarte saúda a memória de Zumbi dos Palmares

*Imagens Meramente Ilustrativas

As Iracemas

Destaque de Chão

Nome do destaque: Cacau Protásio



As Iracemas

Destaque de Chão - Cacau Protásio

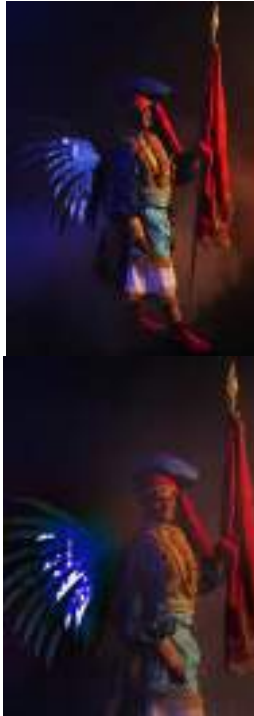
Inspirada na herança de Custódio, eis a representação insubmissa do poder feminino que reinventou o carnaval quando a alegria lhe era negada. Proibidas de fazer festa em uma rua ocupada por homens, mulheres negras gaúchas fundaram um bloco feminino de carnaval inspirado na personagem corajosa e mítica de José de Alencar. As Iracemas são as equivalentes femininas de Os Caetés, a primeira tribo carnavalesca da história de Porto Alegre, inicialmente formada só por homens.

LANCEIROS NEGROS, HERÓIS FEITOS DE CORAGEM

Ala 21 - Comunidade

Responsavel pela ala:

Criação: André Rodrigues



Há sempre um recomeço possível para as histórias que tentaram apagar. Algumas retornam como centelha, outras como cicatriz aberta. Descobrir histórias como a de Custódio, que semeia tantos Negrinhos, reacende outras como dos Lanceiros Negros, cuja memória reluz no aço das lanças e no brilho da coragem. Foram soldados feitos heróis pela necessidade de lutar, homens negros que atravessaram a Revolução Farroupilha não por devoção a bandeiras, mas pelo desejo urgente de libertar a si mesmos e às suas famílias.

A promessa de alforria era mais que um acordo: era um horizonte. Em meio à escravidão, significava vida possível, futuro imaginável. Mas essa esperança encontrou a sombra da traição. No Massacre de Porongos, em 1844, a liberdade anunciada foi interrompida a golpes, revelando a face mais cruel da política: quando os pactos das elites se reorganizam, o corpo negro é descartado.

Essa história carrega uma ferida estrutural do Brasil. Mostra como a força negra foi convocada para a guerra e silenciada na paz. Durante décadas, os Lanceiros Negros foram reduzidos a nota de rodapé, quando deveriam ocupar o centro da narrativa.

Resgatar sua memória é um gesto político e pedagógico: é contar o passado a partir dos vencidos, denunciar o racismo entranhado na história oficial e reafirmar que o Sul do Brasil também foi forjado por mãos negras e insurgentes. Lembrar os Lanceiros Negros é lutar contra o esquecimento.

O figurino, ao remontar seus trajes, não é ornamento: é tributo. É o esplendor da glória oferecido aos guerreiros da liberdade, para que sigam marchando, agora na memória, onde não podem mais ser mortos.

*Imagens Meramente Ilustrativa

A LIBERDADE QUE SE ERGUEU DO CHÃO DOS PAMPAS

Ala 22 - Ala Sambola

Responsavel pela ala:

Criação: André Rodrigues

Execução: João Vitor Lacombe



A importância de Manoel Padeiro, o “Zumbi dos Pampas”, nasce do chão que ele pisou e do silêncio que tentaram impor à sua memória. Em meados de 1835, na Serra dos Tapes, região de Pelotas, Manoel Padeiro ergueu mais que um quilombo: construiu um território de liberdade em meio a um mundo organizado para negá-la.

Sua liderança quilombola foi prática e concreta — feita de alianças, estratégia, trabalho coletivo e coragem cotidiana. Não era mito distante, mas presença viva: organizava corpos, protegia vidas, sustentava dignidades. Sua liderança aglutinou centenas de calhambolas num organismo único e livre. Em um Sul muitas vezes narrado como branco e europeu, Manoel Padeiro afirma, com sua existência, que a história gaúcha também é negra, popular e insurgente.

Transformado em símbolo, ele encarna a resistência que não pede licença. Assim como Zumbi dos Palmares ilumina a luta nacional, Manoel Padeiro acende, nos pampas, a chama local da ancestralidade negra. Seu reconhecimento como herói negro gaúcho — ainda em construção — é gesto de reparação e justiça histórica.

Resgatar sua história não é apenas lembrar o passado: é reabrir caminhos. É devolver nome, rosto e protagonismo a quem sustentou a liberdade com o próprio corpo. Manoel Padeiro segue vivo onde a memória resiste, ensinando que a liberdade, quando nasce do povo, nunca se apaga.

A fantasia com pompas de características portelenses, dá à figura de Manuel Padeiro o tamanho de sua glória, agora traduzido em desfile.

*Imagens Meramente Ilustrativas

O CUIDADO VIROU QUILOMBO PRA VIRAR FUTURO

Ala 23 - Comunidade

Responsavel pela ala:

Criação: André Rodrigues

Execução: Hebert Bernardino



Lealdina de Araújo, conhecida como Mãe Preta, merece um céu azul e límpido e sua história um altar para ser contada. Sua importância está na forma como transformou cuidado em ação política, afeto em resistência e sobrevivência em futuro concreto. Sua trajetória nasce no pós-abolição, quando a liberdade existia apenas no papel e o abandono recaía, com força brutal, sobre a população negra — especialmente sobre as crianças.

Em Porto Alegre, Lealdina respondeu a esse vazio com gesto radical: fundou o primeiro orfanato para meninas negras do Brasil. Não era caridade, era estratégia. Era a recusa em permitir que meninas negras fossem devolvidas ao ciclo da servidão, da violência e do apagamento. Ao educar, alimentar e acolher, ela erguia um quilombo urbano, onde dignidade, pertencimento e consciência eram aprendidos no cotidiano.

A figura da Mãe Preta, tantas vezes romantizada como símbolo de submissão, encontra em Lealdina sua ruptura definitiva. Ela não servia: fundava. Não apenas cuidava: organizava. Não apenas acolhia: transformava estruturas. Sua casa aberta ao mundo foi escola, abrigo e trincheira silenciosa contra o racismo estrutural.

Essa história, por muito tempo silenciada, ressurge hoje como justiça histórica.

O figurino que a santifica amplia esse sentido: não apaga a luta, consagra a memória. Ele transforma a maternidade negra em sagrado popular, revelando que proteger, educar e sustentar vidas sempre foi um milagre cotidiano. Lealdina de Araújo permanece como raiz, abrigo e continuidade — prova viva de que reinventar o amanhã começa no gesto de não deixar ninguém para trás.

*Imagens Meramente Ilustrativas

A ARTE ABRIU O CÉU E ENSINOU A RESPIRAR

Ala 24 - Comunidade

Responsável pela ala:

Criação: André Rodrigues

Execução: Adir



Djalma do Alegrete nasce como céu aberto depois da escuridão. Sua trajetória inaugura um horizonte onde antes havia silêncio. Em um Sul acostumado ao apagamento, Djalma foi amanhecer: artista negro que pintou, vestiu, escreveu e ensinou como quem rasga nuvens para deixar passar a luz.

Sua arte nunca pediu permissão. Era ferramenta, era denúncia, era abraço coletivo. Em telas, figurinos e palavras, Djalma transformou a cultura afro-gaúcha em paisagem central, afirmando que o negro não é margem – é consciência. Seus orixás, suas frases, seus corpos e cores desenharam um Brasil possível, onde identidade não se esconde e a beleza é ato político. Autodenominava-se o Mensageiro Artístico de Oxalá – e essa escolha diz tudo.

Num tempo em que ser negro e homossexual significava caminhar sob céu fechado, Djalma ousou existir em campo aberto. Enfrentou o racismo e a homofobia com criação, tornando-se resistência viva. Sua obra não suaviza o mundo: reformula. Celebra a negritude, educa pelo afeto e transforma arte em chão firme para quem vinha caindo.

Como figurinista carnavalesco e educador, vestiu histórias, coroou personagens e formou olhares. Criou uma estética própria – antropofágica, negra, brasileira – que ainda reverbera como herança luminosa.

A história de Djalma do Alegrete é liberdade em processo. É prova de que quando um artista negro abre o céu com sua obra, outros aprendem a respirar, e assim será com o Negrinho. Seu legado permanece como sol depois da noite: não para ser admirado à distância, mas para aquecer caminhos futuros.

O Grupo LGBTQIAPN+ da Portela veste um tributo à Djalma do Alegrete. O carnavalesco e artista plástico é lembrado com uma fantasia que se inspira nos seus destaques de carnaval, dos tantos que desenhou para Portela e Mangueira nos anos 1980 e para tantas escolas de samba no Rio Grande do Sul. Aqui o esplendor é arte de quem pisa a passarela para um novo desfile.

*Imagens Meramente Ilustrativas

REESCREVER É O PRIMEIRO GESTO DE EXISTIR

Ala 25 - Comunidade

Responsável pela ala:

Criação: André Rodrigues

Execução: Adriana Ferreira



A figura de Oliveira Silveira se escreve como quem abre caminho em terra negada. Sua palavra foi lança caneta-tinteiro que escreveu a liberdade, ferindo o silêncio e inscrevendo o negro no centro da história do Sul do Brasil. Poeta, professor e militante, ele entendeu cedo que identidade não se herda pronta: se constrói, se afirma, se luta.

O gesto de Oliveira Silveira ao contestar a ideia de um Rio Grande do Sul “sem negros” foi um ato fundador – quase um redesenho do mapa simbólico do estado. Não se tratava apenas de corrigir uma omissão histórica, mas de romper uma ficção cuidadosamente construída: a de um Sul branco, europeu, sem África e sem povo negro.

Oliveira percebeu que o apagamento não era casual. Ele estava entranhado na narrativa oficial, nos livros didáticos, na memória pública, na iconografia do gaúcho. Por isso, seu trabalho foi o de escavar. Escavar arquivos, poemas, registros, falas, silêncios. Onde diziam “estância”, ele perguntava: *quem trabalhava a terra?* Onde diziam “herói farroupilha”, ele indagava: *quem sustentava a guerra?*

Ao resgatar a história dos peões negros e indígenas, Oliveira devolveu humanidade a corpos transformados em força anônima. Mostrou que o pampa não foi apenas cavalo e estancieiro, mas também suor negro, mão calejada, canto abafado. O gaúcho mítico, solitário e branco, se fragmenta – e em seu lugar surge um sujeito coletivo, mestiço, afro-indígena, real. Tal qual Custódio e a organização social dos seus iguais.

Esse ato foi profundamente político porque mexeu na identidade. Ao afirmar a presença negra desde os primórdios da colonização, Oliveira disse: nós não chegamos depois — nós sempre estivemos aqui. Isso desloca o negro da posição de exceção para a de fundamento, como defendemos aqui.

Sua poesia e reflexão funcionam como contra-memória: reconstroem pertencimento, autorizam orgulho e criam chão simbólico para a identidade afro-gaúcha existir sem pedir licença. Ao escrever, Oliveira Silveira não apenas lembrou – reparou. E ao reparar, abriu caminho para que outros pudessem, enfim, se reconhecer no próprio território, assim como o nosso Negrinho.



Oliveira Silveira não apenas escreveu sobre identidade afro-gaúcha: ele a fundou no verbo. E ao fazê-lo, deixou claro que lembrar também é um ato de liberdade – e que escrever é, muitas vezes, o primeiro gesto de existir. Por isso, este conto de Bará se finda em figurino com sua imagem. A imagem que negamos durante todo o desfile: O traje tipicamente gaúcho, que aparece vestido de máscara africana e guapos de marfim. É Oliveira Silveira reivindicando aquilo que este enredo trouxe como missão: ensinar a existência da figura negra nos Pampas.

Carrega em suas mãos um último ato artístico da proposta deste desfile: Uma bandeira com os dizeres "VIRTUDE É NÃO FAZER NINGUÉM DE ESCRAVO". Contestação ao trecho do Hino do Rio Grande do Sul que diz "Povo que não tem virtude acaba por ser escravo". O trecho associa a condição de escravizado à falta de virtude, o que é visto como uma ofensa direta à população negra, que foi escravizada à força e não por escolha ou falha moral.

*Imagens Meramente Ilustrativas

Bará - O Senhor do (Re)Início

Destaque de Chão

Nome do Destaque: Akia de Almeida

Criação: André Rodrigues



Bará - O senhor do (Re)Início

Destaque de Chão - Akia de Almeida

O transe entre os tempos só seria possível pelo Orixá de todos os caminhos. Agora ele apresenta o Príncipe Herdeiro, depois de subverter a história do menino quando fez dos mistérios e ecos de Custódio um espelho para sua redenção. (o personagem estará descalço como preceito religioso da apresentação)

Ficha Técnica Samba-enredo
Presidente da ala dos compositores: Jorge do Batuke, Marcelo Luz e Son do Tramela
Total de Componentes da ala dos compositores: 70
Autores do samba: Valtinho Botafogo, Raphael Gravino, Gabriel Simões, Braga, Cacau Oliveira, Miguel Cunha e Dona Madalena

LETRA

Ê, BARÁ! Ê, BARÁ! Ô, Ô!

QUEM REGE A SUA COROA, BARÁ?

É O REI DE SAKPATÁ

ALAFIA DO DESTINO NO IFÁ!

TEM MISTÉRIO QUE ENCANDEIA

PRO BATUQUE COMEÇAR

SOU MISTÉRIO QUE ENCANDEIA

PRA PORTELA INCORPORAR

VAI NEGRINHO, VAI FAZER LIBERTAÇÃO

RESGATAR A TRADIÇÃO

ONDE A ÁFRICA ASSENTA

Ô, CORRE GIRA, VEM REVELAR

O REINO DE AJUDÁ

O PAMPA É TERRA NEGRA EM SUA ESSÊNCIA

ALUPO, MEU SENHOR, ALUPÔ!

VAI TER XIRÊ NO TOQUE DO TAMBOR

ALUMIA O CRUZEIRO, CHAVE DE ENCRUZILHADA

É MACUMBA DE CUSTÓDIO NO ROMPER DA MADRUGADA
CURANDEIRO, FEITICEIRO
BATUQUEIRO PRECURSOR
PÔS A NATA NO GONGÁ, Ô IAIÁ
FUNDAMENTO EM SEU TERREIRO
RESISTE A FÉ NO ORIXÁ
DA CRENÇA NO MERCADO
AO RITO DO ROSÁRIO
AINDA SEGUE VIVO O SEU LEGADO
PORTELA, TU ÉS O PRÓPRIO TRONO DE ZUMBI
DO SAMBA, A MAJESTADE EM CADA ORÍ
IALORIXÁ DE TODO AXÉ
ENQUANTO HOUVER UM PASTOREIO
A CHAMA NÃO APAGARÁ
NÃO HÁ DEMANDA QUE O POVO PRETO NÃO POSSA ENFRENTAR
AE ONI BARÁ! AE BABÁ LODÊ!
A PORTELA REUNIDA CARREGADA NO DENDÊ
SOB O CÉU DO RIO GRANDE
TEM REZA PRA ABENÇOAR
O PRÍNCIPE HERDEIRO DA COROA DE BARÁ!

JUSTIFICATIVA DO SAMBA

DEFESA DA LETRA

O samba-enredo da Portela para o carnaval de 2026 narra a trajetória do Príncipe Custódio, aqui contada pelo encontro mítico entre o Negrinho do Pastoreio e Bará, símbolos fundadores da memória e da espiritualidade do povo negro do Rio Grande do Sul. Este encontro constitui o eixo narrativo e simbólico do enredo: é por meio dele que a coroa perdida do Príncipe Custódio é ressuscitada e que o Rio Grande do Sul se revela como território de negritude, ancestralidade e axé, historicamente silenciado pelo racismo estrutural.

Ê, BARÁ! Ê, BARÁ! Ô, Ô!

QUEM REGE A SUA COROA, BARÁ?

É O REI DE SAKPATÁ

ALAFIA DO DESTINO NO IFÁ!

“Ê, Bará! Ê, Bará! Ô, ô!” é uma saudação a Bará, senhor dos caminhos, da comunicação e das encruzilhadas. A repetição reforça seu papel central no enredo, abrindo os caminhos, para que a história seja contada sob sua regência, conforme a sinopse o apresenta como aquele que carrega a chave do tempo e do porvir. “*Quem rege a sua coroa, Bará?*” introduz o tema da coroa perdida e ressuscitada, eixo fundamental da narrativa do Príncipe Custódio. “*É o rei de Sakpatá*”, a resposta ao inverso anterior, conecta diretamente Bará à autoridade de Sakpatá, vodun ligado à terra e à cura. No enredo, é sob a regência de Sakpatá que o Príncipe Custódio, rei deste culto, é coroado Príncipe pelo seu povo, fazendo deste vodun o elo entre a realeza africana e a sua permanência espiritual no sul do Brasil. Em “*Alafia do destino no Ifá!*”, “Alafia” significa resposta positiva, equilíbrio e concordância, confirmando que o destino do Príncipe, revelado no *ifá* — jogo de búzios —, se desdobrará no Brasil, mais precisamente no Rio Grande do Sul.

TEM MISTÉRIO QUE ENCANDEIA

PRO BATUQUE COMEÇAR

SOU MISTÉRIO QUE ENCANDEIA

PRA PORTELA INCORPORAR

“*Tem mistério que encandeia*” indica que a história nasce do oculto, daquilo que foi silenciado e relegado às sombras do tempo — mas que, mesmo sob névoa, não perde o fulgor. O enredo define a trajetória do Príncipe Custódio como uma saga misteriosa e enfeitada, reconhecendo que sua presença e sua atuação espiritual não se organizam pela lógica do visível, mas pelo segredo, pela oralidade e pela transmissão ancestral. “*Pro batuque começar*” estabelece que o batuque — religião organizada no sul do Brasil pelo Príncipe Custódio — nasce justamente deste mistério incandescente. Conforme o enredo, o batuque surge quando diferentes nações africanas, fragmentadas pela diáspora, se reorganizam a partir de sofisticadas estratégias de sobrevivência e em torno de fundamentos comuns, sustentados pelo segredo, pelo axé e pelo toque do tambor. A seguir, “*sou mistério que encandeia pra Portela incorporar*” desloca este segredo para o corpo

coletivo da escola. Incorporar, no sentido ritual, é permitir que a ancestralidade se manifeste. A Portela aparece como corpo preparado para receber esse axé, transformando a história do Príncipe Custódio, do batuque e da negritude do Sul em canto, dança e presença viva na Marquês de Sapucaí.

VAI NEGRINHO, VAI FAZER LIBERTAÇÃO

RESGATAR A TRADIÇÃO

ONDE A ÁFRICA ASSENTA

Reposiciona-se o Negrinho do Pastoreio como agente ativo da memória e da restituição histórica, indo além da imagem folclorizada que tradicionalmente o reduz ao silêncio e à submissão. No enredo, o Negrinho é aquele que corre no breu do esquecimento, portando a vela que ilumina o que foi negado e apagado. O Negrinho do Pastoreio tem a missão de “*resgatar a tradição*”, ou seja, de trazer à memória coletiva saberes, ritos e fundamentos africanos que sobreviveram à violência da escravidão e à marginalização, devolvendo centralidade à ancestralidade negra, constitutiva do território gaúcho. Por fim, “*onde a África assenta*” dialoga diretamente com o conceito de que a África não apenas passou pelo Rio Grande, mas criou raiz, fundamento, estruturando religiosidades, culturas e formas de organização coletiva.

Ô, CORRE GIRA, VEM REVELAR

O REINO DE AJUDÁ

O PAMPA É TERRA NEGRA EM SUA ESSÊNCIA

A expressão “corre gira” remete o giro ritual das tradições de matriz africana, indicando que a revelação se dá tanto pelo deslocamento físico quanto pelo movimento espiritual. É nesse trânsito que se revela o reino de Ajudá, referência direta ao Benin, território de origem do Príncipe Custódio, cuja trajetória liga África e Brasil por meio da diáspora forçada. Ao afirmar que “*o pampa é terra negra em sua essência*”, o samba explicita a tese central do enredo: o Rio Grande do Sul é território africano, marcado pela presença negra desde sua formação. Trata-se de uma afirmação que confronta o apagamento histórico e o imaginário embranquecido associado ao pampa, revelando-o como solo ancestral. A revelação conduzida pelo Negrinho, portanto, reconstitui uma memória sistematicamente ocultada pelo racismo, devolvendo visibilidade à África que se assentou no Sul do Brasil e estruturou suas culturas, religiosidades e formas de resistência e de existência.

ALUPO, MEU SENHOR, ALUPÔ!

VAI TER XIRÊ NO TOQUE DO TAMBOR

“*Alupo, meu senhor, alupô!*” é o pedido de licença que antecede qualquer ação sagrada ligada à Bará no batuque, exatamente como aparece na fala do Negrinho do Pastoreio na sinopse. Trata-se de um gesto de respeito às hierarquias espirituais e à ancestralidade, abrindo os caminhos para que o rito aconteça de forma legítima. “*Vai ter xirê no toque do tambor*” anuncia o momento central de organização do batuque. Conforme a sinopse, o xirê não é apenas uma celebração aos orixás, mas também representa o ato místico de reunir e ordenar as diferentes nações africanas que chegaram despedaçadas ao sul do Brasil. Sob a liderança do Príncipe Custódio, Oyó, Jeje, Nagô, Cabinda e Ijexá passam a girar em torno de uma mesma bandeira. Neste contexto, o tambor assume papel central. Ele é o principal instrumento do batuque e funciona como linguagem comum, capaz de

comunicar, convocar e alinhar corpos, memórias e crenças. É pelo toque do tambor que o xirê se estabelece, que os orixás são chamados e que a negritude se reconhece como corpo coletivo.

ALUMIA O CRUZEIRO, CHAVE DE ENCRUZILHADA

É MACUMBA DE CUSTÓDIO NO ROMPER DA MADRUGADA

O cruzeiro, localizado no Mercado Público de Porto Alegre, é apresentado na sinopse como o lugar onde Bará foi assentado e onde se tornou “a chave da eternidade”. Ao dizer que o cruzeiro “alumia”, afirma-se que esse ponto de encruzilhada ilumina caminhos, regula destinos e transforma o centro da cidade em território sagrado negro, fazendo do espaço público um lugar ancestral. A expressão “macumba de Custódio” reivindica o termo historicamente estigmatizado, ressignificando-o como prática ancestral. Refere-se à atuação do Príncipe Custódio como curandeiro, feiticeiro e líder espiritual que, no romper da madrugada, conduzia ritos, atendimentos e articulações políticas. As madrugadas simbolizam o tempo do segredo, da resistência, momento em que Custódio transitava entre o povo pobre e a elite, organizando fé, cura e poder.

CURANDEIRO, FEITICEIRO

BATUQUEIRO PRECURSOR

PÔS A NATA NO GONGÁ, Ô IAIÁ

FUNDAMENTO EM SEU TERREIRO

RESISTE A FÉ NO ORIXÁ

Sintetiza a dimensão espiritual, social e política da atuação do Príncipe Custódio, conforme apresentado na sinopse. A “nata” refere-se à elite social, política e econômica do Rio Grande da época. Ao afirmar que Custódio “*pôs a nata no gongá*”, o samba evidencia a inversão de hierarquias promovida por sua liderança: membros da burguesia, autoridades e chefes políticos — que publicamente sustentavam uma sociedade racista e excludente — recorriam, ainda que de forma velada, aos seus saberes espirituais. Colocar a “nata” diante do gongá (altar) significa submeter o poder institucional e branco ao conhecimento espiritual e ancestral africano, reconhecendo a centralidade do Príncipe como autoridade religiosa. O terreiro de Custódio era espaço de organização espiritual, política e comunitária, onde se firmavam axé, alianças e estratégias de sobrevivência do povo negro. O “fundamento” indica saber ancestral, legitimidade religiosa e continuidade das tradições africanas, conforme descrito na sinopse ao apresentar Custódio como organizador do batuque e unificador das nações. É através do fundamento que há a permanência da religiosidade de matriz africana, apesar da perseguição, do racismo e das tentativas de apagamento histórico. A fé nos orixás resiste porque está ancorada na ancestralidade, no axé e na organização coletiva construída por Custódio. Assim, enquanto houver fundamento e fé, a negritude seguirá resistindo, existindo, lutando e se afirmando. Em conjunto, os três versos reafirmam o Príncipe Custódio como figura de poder que subverteu a ordem social, colocando a elite aos pés do altar africano, firmando fundamentos duradouros e garantindo a sobrevivência da fé negra no Rio Grande do Sul.

DA CRENÇA NO MERCADO

AO RITO DO ROSÁRIO

AINDA SEGUE VIVO O SEU LEGADO

O Mercado Público, espaço central da vida urbana de Porto Alegre, transforma-se em território sagrado negro, onde a fé de matriz africana se manifesta abertamente. “Da crença no Mercado” refere-se ao local onde foi assentado o cruzeiro de Bará, tornando-se ponto de encontro, circulação e fundamento espiritual. “Ao rito do Rosário” aponta para a Igreja de Nossa Senhora do Rosário, erguida por negros cativos e libertos. Estes dois versos revelam um ritual importante do Batuque, o Passeio, que apresenta à sociedade o orixá renascido no filho/a de santo, “do Mercado ao Rosário”, em um rito de ocupação simbólica da cidade. No Batuque, o catolicismo popular se cruza com a religiosidade africana: santos e orixás coexistem, uma estratégia histórica de resistência e sobrevivência da fé negra. “*Ainda segue vivo o seu legado*” afirma a continuidade dessa herança espiritual e cultural. O legado do Príncipe Custódio permanece vivo nos ritos, nos espaços urbanos, na memória coletiva e nas práticas religiosas que seguem estruturando a identidade negra no Rio Grande do Sul.

PORTELA, TU ÉS O PRÓPRIO TRONO DE ZUMBI

DO SAMBA, A MAJESTADE EM CADA ORÍ

IALORIXÁ DE TODO AXÉ

Através desses versos, estabelece-se uma equivalência simbólica entre a realeza negra histórica e a tradição centenária da Portela. O enredo recoloca a figura de Zumbi como símbolo máximo de soberania negra, através do Grupo Palmares e do vinte de novembro. Aqui, o samba projeta essa herança diretamente sobre a Portela, que se assume como trono coletivo dessa realeza reconstruída. O verso “*Do samba, a Majestade em cada Orí*” reforça esse caráter coletivo e ancestral. O Orí, na cosmovisão iorubá, é a cabeça, lugar da memória, da identidade e da consciência. Ao afirmar que a Majestade do Samba habita cada Orí, o verso declara que a grandeza da Portela não está concentrada em um indivíduo, mas distribuída na comunidade, construída ao longo de mais de um século de história, resistência e ancestralidade. Por fim, “*Ialorixá de todo axé*” atribui à Portela o papel de grande mãe espiritual, aquela que acolhe, guarda e redistribui o axé. Assim como uma ialorixá sustenta o terreiro, organiza o culto e zela pelos fundamentos, a Portela é apresentada como guardiã das tradições, da memória negra e da energia vital que atravessa gerações de sambistas. O verso consagra a escola como centro irradiador de força ancestral, fé e identidade, reafirmando como território preto de cultura, de sabedoria, de memória e de pertencimento.

ENQUANTO HOUVER UM PASTOREIO

A CHAMA NÃO APAGARÁ

NÃO HÁ DEMANDA QUE O POVO PRETO NÃO POSSA ENFRENTAR

“*Enquanto houver um pastoreio*” retoma diretamente a figura do Negrinho do Pastoreio, que, na sinopse, deixa de ser apenas personagem mítico para se tornar símbolo de missão contínua. Pastorear, nesse contexto, significa cuidar da memória, conduzir caminhos, manter viva a herança ancestral e vigiar para que a história não volte a ser soterrada pelo esquecimento e pelo racismo. O pastoreio é coletivo e permanente: cada geração assume a responsabilidade de conduzir a próxima. “A chama não apagará” faz referência à imagem central da vela acesa pelo Negrinho, descrita no prólogo da sinopse. Essa chama simboliza a memória ativa, o axé transmitido e a luz que guia o povo negro na travessia histórica. Enquanto houver quem alimente essa chama — por meio do rito,

da cultura, da fé e da organização coletiva — a ancestralidade permanecerá viva. “*Não há demanda que o povo preto não possa enfrentar*” amplia esse sentido para o campo da resistência. No universo simbólico do enredo, “demanda” representa as violências sociais e históricas impostas ao povo negro: perseguição religiosa, apagamento cultural, racismo estrutural e exclusão. O verso afirma que, sustentado pela fé, pelo axé e pela união construída desde o Príncipe Custódio, o povo preto é capaz de atravessar qualquer demanda sem perder sua identidade. Enquanto houver pastoreio, a chama seguirá acesa e nenhuma demanda será maior do que a capacidade de enfrentamento das mazelas pelo povo preto.

AE ONI BARÁ! AE BABÁ LODÊ!

A PORTELA REUNIDA CARREGADA NO DENDÊ

SOB O CÉU DO RIO GRANDE

TEM REZA PRA ABENÇOAR

O PRÍNCIPE HERDEIRO DA COROA DE BARÁ!

“*Ae Oni Bará! Ae Babá Lodê!*” são saudações rituais que exaltam Bará como senhor dos caminhos, da comunicação e das encruzilhadas, aquele que abre e fecha destinos. Ao chamá-lo de *Oni* (rei), *Babá* (pai), *Lodê* (guardião da porta), o samba reconhece sua autoridade suprema sobre a narrativa e sobre o destino coletivo apresentado no enredo. “*A Portela reunida carregada no dendê*” afirma a escola como corpo ritual coletivo, impregnado de axé. O dendê, elemento fundamental da culinária e da religiosidade africana, oferecido a Bará nos rituais do batuque, simboliza força vital, proteção e continuidade ancestral. A Portela “carregada no dendê” é a comunidade inteira atravessada pela herança africana. “*Sob o céu do Rio Grande tem reza pra abençoar*” retoma a imagem central da sinopse: a coroa do Príncipe Custódio é ressuscitada e devolvida a céu aberto, no território do sul do Brasil. O verso reafirma o Rio Grande do Sul como espaço legítimo de fé negra, onde a reza africana consagra a memória, o território e o futuro. “*O príncipe herdeiro da coroa de Bará!*” encerra o ciclo narrativo. O herdeiro representa o Negrinho do Pastoreio elevado à condição de príncipe da nova história e, ao mesmo tempo, todas as gerações negras que recebem essa coroa ancestral. Trata-se da continuidade da realeza africana, agora reafirmada, reconhecida e abençoada por Bará sob o céu do Rio Grande. O refrão principal, desse modo, sela o pacto entre passado, presente e futuro, consagrando a Portela como trono coletivo da memória negra, onde a coroa de Bará segue viva, transmitida e protegida pelo axé.

DEFESA DA MELODIA

O samba começa na tonalidade de “mi menor” (Em), já com um trecho marcante pela divisão métrica: “Ê, Bará! Ê, Bará! Ô, ô!/Quem rege a sua coroa, Bará? [...]” Ainda na primeira estrofe, observa-se uma sugestão de repetição de motivos, tanto de letra quanto melódicos, justamente para marcar a transição para um outro ponto da obra, em “Tem mistério que encandeia [...] Sou mistério que encandeia/ Pra Portela incorporar”. O refrão do meio, por sua vez, mantém-se na mesma tonalidade, com uma métrica que procura ser mais balanceada.

Na segunda estrofe, ocorre a modulação para mi maior (E), com a mesma intenção de uma divisão métrica que começa em tempo anacruse: “Curandeiro, feitiçeiro/Batuqueiro precursor/Pôs a nata no gongá [...]” Nos versos seguintes, o campo harmônico segue na mesma progressão após atingir o 2º grau e fazer a cadência II-V-I.

Destaca-se o trecho “Portela, tu és o próprio trono de Zumbi/Do samba, a Majestade em cada Orí [...]” no qual há, neste segundo verso, um empréstimo modal, usando um acorde superdominante (Cmaj7), em que a sétima maior do acorde é a nota “si”; e também 5ª justa do campo harmônico de “mi maior”.

O samba finaliza no campo de “mi maior”, com um refrão de melodia valente e dinâmica.

Diretor Geral de Bateria

Mestre Vitinho

Outros Diretores de Bateria

Carlinhos, Daniel, Denilson, Gabriel, Jonnas, Juliano, Júnior Sampaio, Lino, Luan, Marcelo, Micaio, Mika, Nando, Pablo, Remado e Wagner

Total de Componentes da Bateria

320 (trezentos e vinte ritmistas)

NÚMERO DE COMPONENTES POR GRUPO DE INSTRUMENTOS

1ª Marcação 14	2ª Marcação 14	3ª Marcação 14	Reco-Reco -	Xequere 11
Caixa 95	Tarol	Tamborim 36	Tan-Tan -	Repinique 40
Prato -	Agogô 24	Cuica 30	Chocalho 30	Tambores ilus 12

PARTICULARIDADES DA BATERIA:

Apresentação Bateria da Portela Carnaval 2026

A Tabajara do Samba

O objetivo desta apresentação é alinhar a bateria da Portela ao contexto do espetáculo, não apenas no aspecto rítmico, mas também visual e temático, integrando som, corpo e narrativa de forma coerente com o enredo. Busca-se preservar as características rítmicas tradicionais da bateria da Portela, como a levadas de caixa e repiniques, a afinação grave das marcações e os desenhos característicos dos tamborins levadas de agogô, respeitando sua identidade histórica e sonora.

A proposta também destaca a participação feminina no processo criativo das baterias, trazendo Giovanna Paglia como diretora de agbês, ampliando a presença das mulheres na concepção rítmica, estética e simbólica do desfile. Por fim, a apresentação propõe valorizar o Batuque Gaúcho como expressão da cultura afro-gaúcha, apresentando-o ao país por meio dos Tambores de Ylu reafirmando a diversidade das matrizes afro-brasileiras e sua importância na construção do espetáculo carnavalesco.

É Bará, É Bará, ôô! Quem rege a sua coroa, Bará? - Bossa 1

A abertura desse arranjo é marcada por uma convenção, obedecendo à melodia do samba em um momento de explosão sonora e impacto rítmico. Em seguida, estabelece-se uma conversa entre os instrumentos, criando uma atmosfera de mistério e força, na qual o toque Arê ganha destaque, reforçando o fundamento ancestral e a intensidade expressiva da composição, no solo dos repiques Tambores de Ylu e Agbês Para Bará, o toque Arê representa o equilíbrio antes do movimento, a ordem antes da comunicação e o fundamento antes da festa, organizando e firmando a energia espiritual para que a dinâmica, a troca e a celebração aconteçam de forma plena e respeitosa. O toque Arê firma a energia do orixá que está sendo cultuado, funcionando como um chamado de respeito, confirmação e sustentação espiritual.

No caso de Bará, esse toque reforça simbolicamente a abertura de caminhos, a comunicação e o movimento, organizando a energia antes do desenvolvimento rítmico mais intenso. Mesmo mantendo sua função ancestral e ritual, o Arê é adaptado ao contexto do desfile, preservando seu fundamento sem perder a força estética. Nesse ambiente, ele atua como um ponto de impacto sonoro e como elemento de identidade cultural, estabelecendo uma ponte direta entre o samba-enredo e a ancestralidade afro-gaúcha, valorizando a tradição dentro da linguagem contemporânea da avenida.

Alupo, meu Senhor, Alupô! - Bossa 2

A bossa reconhece Bará como guardião dos caminhos e mensageiro entre os mundos, traduzindo esse fundamento em uma sequência de movimentos e alternâncias rítmicas que dialogam diretamente com a melodia do samba-enredo e com seus contrapontos, criando uma narrativa sonora carregada de simbolismo e ancestralidade. A construção se inicia com a frase inaugural dos tambores do Arê, inspirada no xirê de abertura das celebrações do Batuque, estabelecendo um chamado solene e respeitoso. A partir desse ponto, a bossa segue firme com a pulsação contínua das caixas, enquanto a abertura progressiva das afinações dos surdos amplia o corpo sonoro da bateria. Os graves entram em crescente, assumindo papel de destaque ao reforçar a mística, a força e o poder espiritual que o tambor exerce dentro das religiões de matriz afro, sustentando o fundamento rítmico e espiritual do arranjo. Logo após esse momento de afirmação e impacto, ocorre a retomada tradicional, conduzindo à segunda parte do samba, marcada pela força coletiva, pela identidade rítmica e pela assinatura sonora da Tabajara do Samba, reafirmando na avenida a união entre tradição, ancestralidade e expressão contemporânea do carnaval.

Enquanto houver um pastoreio, a chama não apagará - Bossa 3

Inspirada na lenda do Negrinho do Pastoreio, dialoga diretamente com a construção musical da obra. A bossa é desenvolvida predominantemente em quiálteras, obedecendo à melodia do samba, criando um fluxo contínuo e guiado, assim como o ato de pastorear. Esse desenho rítmico simboliza o cuidado, a vigilância e a persistência, representando a fé que conduz e mantém viva a chama da esperança. A regularidade e o encaixe das quiálteras à melodia reforçam a ideia de caminhada constante, onde, enquanto houver condução e memória, a chama espiritual e ancestral permanece acesa.” No desfecho, há uma explosão melódica conduzida pelas marcações da bateria e pela frase em comum executada por todos os instrumentos, rompendo o fluxo até então contido e elevando a energia coletiva. Esse momento simboliza a transformação da dor em força, conectando o sofrimento do Negrinho do Pastoreio à abertura dos caminhos espirituais. A saudação a Bará surge como o clímax desse processo, invocando proteção, movimento e equilíbrio, afirmando que a chama acesa pelo pastoreio do Negrinho encontra em Bará o guardião dos caminhos, aquele que permite que a luz não apenas permaneça, mas avance, se expanda e siga em frente. Na sequência, a bateria realiza uma coreografia de saudação ao público e aos jurados, resgatando um gesto tradicional das antigas baterias, quando o corpo e o instrumento também falavam. Esse momento simboliza respeito, reverência e diálogo direto com quem assiste e avalia, reafirmando a presença da bateria como protagonista do desfile, honrando a tradição, a ancestralidade e a conexão viva entre ritmo, corpo e comunidade.

Não há demanda que o povo preto não possa enfrentar - Bossa 4

A bateria realiza uma pausa, permitindo que toda a escola declame o verso “Não há demanda que o povo preto não possa enfrentar”, carregado de profundo significado de força, resistência e capacidade coletiva. Esse brado afirma que o povo preto, apesar de séculos de opressão, violência, racismo e exclusão, construiu resiliência, inteligência estratégica, espiritualidade e união suficientes para enfrentar qualquer desafio. Logo após essa afirmação de força e resistência, ocorre a continuidade da bossa, organizada de forma didática em duas partes. Na primeira, destaca-se a tradicional levada do surdo de terceira da Portela, transmitida a nós por Mestre Bombeiro, que hoje dá nome à nossa sala de bateria. Esse momento simboliza a “Portela Reunida”, conectando o presente ao passado e à ancestralidade. Os instrumentos leves (tamborins, chocalhos, agogôs e cuícas) juntamente com os médios, como caixas e repiques, realizam o acompanhamento rítmico, sustentando a identidade do samba. Na segunda parte, utilizamos o toque mais solene de Bará, em diálogo direto com sua saudação presente no refrão principal do samba-enredo “Aê Oni Bará!” e “Aê Babá Lodê!”. Esse trecho invoca proteção, abertura de caminhos, comunicação e equilíbrio. Em seguida, estabelece-se uma pergunta dos repiques de bossa, com alternância de respostas entre os instrumentos agudos e médios, enquanto as marcações sustentam a base rítmica. O arranjo caminha para a finalização com o arremate no repique, a parte do Arê e a subida tradicional, conduzindo à retomada plena da bateria.

Justificativa Coreografias da bateria

Os toques do orixá Bará estão diretamente ligados à abertura de caminhos, à comunicação e ao movimento constante. Por essa razão, as coreografias da bateria não se limitam à execução sonora dos ritmos, mas incorporam gestos corporais, deslocamentos e dinâmicas coletivas que expressam o caráter ativo, estratégico e comunicador desse orixá. Os movimentos dos percussionistas acompanham as variações rítmicas, criando uma linguagem visual que reforça o dinamismo dos toques. A alternância entre entradas, respostas, acentuações e pausas corporais simboliza as encruzilhadas, a troca e a circulação de energia, elementos fundamentais na atuação de Bará. A coreografia da bateria também estabelece diálogo constante entre os músicos, o canto e a dança, refletindo a função de Bará como mediador e organizador do fluxo ritual. Dessa forma, corpo e som atuam de maneira integrada, transformando a bateria em um organismo vivo, em permanente movimento, capaz de traduzir ritmicamente a abertura de caminhos e a comunicação entre os planos. Assim, as coreografias justificam-se como parte essencial da performance, pois potencializam a expressividade dos toques, reforçam seu significado simbólico e evidenciam o dinamismo característico de Bará.

Conclusão

A apresentação da Bateria da Portela para o Carnaval 2026 reafirma o compromisso da Tabajara do Samba com a preservação da tradição, ao mesmo tempo em que propõe uma leitura contemporânea, simbólica e consciente do fazer carnavalesco. Ao integrar ritmo, corpo, visualidade e fundamento espiritual, a bateria se consolida como elemento narrativo central do espetáculo, capaz de traduzir o enredo não apenas pelo som, mas pela experiência sensorial e simbólica que promove na avenida. A valorização dos toques ancestrais, em especial os fundamentos ligados a Bará e ao Batuque Gaúcho, estabelece uma ponte sólida entre o sagrado e o profano, entre o ritual e o desfile, reafirmando a importância das matrizes afro-brasileiras na construção da identidade do carnaval. Esse diálogo respeitoso com a ancestralidade fortalece a potência estética da bateria e amplia sua dimensão cultural e política.

Ao destacar a participação feminina no processo criativo e ao resgatar gestos, coreografias e saberes tradicionais, a proposta reafirma a bateria como espaço de memória, resistência, inovação e representatividade. Dessa forma, a Tabajara do Samba não apenas sustenta o samba-enredo, mas conduz caminhos, abre diálogos e mantém acesa a chama da ancestralidade, honrando o passado, fortalecendo o presente e projetando a Portela para um futuro cada vez mais consciente, plural e potente na Avenida.

PARTITURAS

BOSSA I

É Bora, é Bora Ôô! Quanto Brega a Sua Coroa, Bora?



FACTORS AFFECTING

[illegible]

86709

Enquanto Houver Um Pastoreio, A Chama Não Apagará !

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system includes a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment is written for the right hand (RH) and left hand (LH) in a grand staff. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line ends with a double bar line. The piano accompaniment continues with a final chord. The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and bar lines clearly visible.

[illegible]

Diretor Geral de Harmonia

Julinho Fonseca

Outros Diretores de Harmonia

Alexandre Marcelino, Alexandre Melo, Alexandre Pitty, Alex Campos, Alex França, Almir, Ana Cristina, Ana Paula Nogueira, Anderson, André Drummond, Andreia, Bianca, Breno, Bruno Fonseca, Camila, Carlos Café, Carlos Jorge, Charles, Christiane, Cláudio, Cleide, Diego, Eddie Murphy, Edilasio, Edison, Eduardo, Eduardo Medeiros, Edvaldo, Emanuel, Eugênio, Fabrício, Fernando, Gilberto, Halisson, Iza, Jaime, Joana, Josenardo, Juci, Jussara, Kleber, Leanderson, Leonardo Fartura, Luan, Lucas Teixeira, Luciane, Lucas Cêda, Marcelo, Márcia, Mariana, Mariana, Marvio, Nilson, Nogueira, Olenir, Osier, Osnir, Patrícia Brasil, Patrick Xavier, Rachel, Raphael Machado, Rhuanderson, Rosangela, Sandro, Selma, Sérgio, Sidney, Thiago Pantoja, Uiliam, Victor, Vitor Andrade, Vitor Leite, Washington, William Ribeiro e Wilmar

Total de Componentes da Direção de Harmonia

80 (oitenta)

Puxador(es) do Samba-Enredo

Cantor principal: Zé Paulo Sierra

Vozes de apoio:

Anne Lopes

Bruno Tinoco

Digão Audaz

Maykon Rodrigues

Rafael Faustino

Rodrigo Tinoco

Thiago Brito

Instrumentistas Acompanhantes do Samba-Enredo

Leandro Lima - Cavaco

Léo Antunes - Cavaco

Rafael Gravino - Cavaco

Lázaro Júnior - Violão

Diretor Geral de Evolução

Julinho Fonseca e Júnior Schall

Outros Diretores de Evolução

Alexandre Marcelino, Alexandre Melo, Alexandre Pitty, Alex Campos, Alex França, Almir, Ana Cristina, Ana Paula Nogueira, Anderson, André Drummond, Andreia, Bianca, Breno, Bruno Fonseca, Camila, Carlos Café, Carlos Jorge, Charles, Christiane, Cláudio, Cleide, Diego, Eddie Murphy, Edilasio, Edison, Eduardo, Eduardo Medeiros, Edvaldo, Emanuel, Eugênio, Fabrício, Fernando, Gilberto, Halisson, Iza, Jaime, Joana, Josenardo, Juci, Jussara, Kleber, Leanderson, Leonardo Fartura, Luan, Lucas Teixeira, Luciane, Lucas Cêda, Marcelo, Márcia, Mariana, Mariana, Marvio, Nilson, Nogueira, Olenir, Osier, Osnir, Patrícia Brasil, Patrick Xavier, Rachel, Raphael Machado, Rhuanderson, Rosangela, Sandro, Selma, Sérgio, Sidney, Thiago Pantoja, Uiliam, Victor, Vitor Andrade, Vitor Leite, Washington, William Ribeiro e Wilmar

Total de Componentes da Direção de Evolução

82 (oitenta e dois)

Responsável pela Comissão de Frente

Claudia Mota e Edifranc Alves

Coreógrafo(a) e Diretor(a)

Claudia Mota, Edifranc Alves, Bruna Faccini, Hugo Lopes, Anna Clara Aguiar e Vitor Valdisser

Total de Componentes da Comissão de Frente	Mínimo de Componentes	Máximo de Componentes
29 (vinte nove)	15 (quinze)	15 (quinze)

A comissão de frente da Portela, intitulada **A Portela Traz o Batuque de Custódio**, tem por objetivo fazer uma breve apresentação acerca de valores caros à cultura afro-gaúcha, numa perspectiva de revelar ao público alguns dos elementos que serão testemunhados ao longo do desfile que virá a seguir. Esses elementos, que serão apresentados na comissão de frente e também ao longo do desfile, foram também destrinchados na sessão de Pesquisa do Enredo deste Livro Abre-Alas, onde é possível encontrar mais detalhes sobre a trajetória do Príncipe Custódio e a lenda do Negrinho do Pastoreio.

Na mesma sessão, encontramos também maiores detalhes sobre o Batuque e suas especificidades. É possível também entender a importância do orixá Bará para o culto, assim como potenciais elementos que serão vistos durante a apresentação, mas não são recorrentes nas representações às quais estamos acostumados no carnaval. Eventuais diferenciações em termos de cor de indumentária (como, por exemplo, a utilização de verde por Ogum), ferramentas, vigor e intensidade da dança devem ser considerados tendo em vista a manutenção de uma representatividade fiel à cultura do Batuque Gaúcho.

Outro elemento digno de nota na construção da comissão de frente está na centralidade da figura do cavalo nas narrativas dos personagens aqui presentes. Para além da óbvia relação do Negrinho do Pastoreio com os cavalos, o Príncipe Custódio também tem uma relação intrínseca com essa figura, para além dos ditos “cavalos de santo”, aqueles que na religião afro-gaúcha são ocupados dos orixás. Aqui, então, utilizamos da licença poética e da liberdade criativa para criar um ser fantástico, híbrido e mitológico, que tem por objetivo fazer essa tripla representação na coreografia: os “cavalos de santo”, os cavalos da história do Negrinho do Pastoreio e os cavalos da trajetória do Príncipe Custódio.

Nesta defesa, destrinchamos os quatro atos que compõem a história que está sendo desenvolvida e será contada pela apresentação da comissão.

Ato 1 - Caminho que se Abre

O primeiro ato da comissão se ambienta na abertura dos caminhos para o desfile da Portela. Sob a proteção de Bará, senhor das encruzilhadas e orixá mais proeminente do panteão do Batuque, o Príncipe Custódio se apresenta como aquele que dá movimento à fé, conduzindo o cortejo com suas Filhas e seus Cavalos de Santo. Custódio conta ainda com a guia e a proteção do Negrinho do Pastoreio: o menino, que é capaz de achar aquilo que há muito foi perdido, é quem encontra o caminho que seguiremos.

Durante a jornada, no entanto, parte dos Cavalos de Santo se perde e o Negrinho tenta encontrá-los, sem sucesso. Sem a sua presença, que sucumbiu ao sofrimento gerado pela perda, o caminho que fora recém encontrado e aberto balança, gerando incerteza sobre como seguir. O sofrimento e a queda do Negrinho representam o apagamento e a perseguição da cultura afro-gaúcha ao longo dos anos.

Ato 2 - Caminho que se Assenta

O segundo ato vem trazendo a jornada de Custódio para dar sequência ao seu cortejo. Mesmo afetado pela perda do Negrinho e a conturbação do caminho, Custódio e seu cortejo avançam não somente em procissão, mas como símbolo da resistência afro-gaúcha. Quando chegam no Mercado Público, o movimento perene passa também a ressoar na segurança de um lugar fixo.

Ali, o espaço urbano e coletivo do Mercado Público de Porto Alegre se torna um território sagrado a partir do assentamento de Bará. Essa fé, que ainda sofre e é em alguma medida marginalizada, é ancorada no coração da cidade. O Batuque se difunde e os adeptos se multiplicam, criando um chão fortificado pelas pedras e pela memória de um povo que não sucumbiu.

Ato 3 - Caminho que se Dança

O terceiro ato traz consigo o momento de celebração e de afirmação, não somente da fé nos orixás, mas da construção do caminho que agora se abre para tantos e tantas. Aqui, o Batuque alcança o esplendor de seu ritual, e a partir de Bará, a escala dos orixás se monta; um a um, eles se juntam à roda e dão início ao xirê.

Aqui, o ritmo dos corpos se junta ao ritmo do canto, manifestação de poder e energia dos orixás. O Aforiba é lembrado, o Encontro das Águas se faz em esplendor e o Alujá traz a reverência a Oxalá. O sagrado se manifesta na suave harmonia da dança dos corpos e na energia divina que alimenta um caminho que não é apenas físico, mas se torna um potente marco espiritual e coletivo.

Ato 4 - Caminho que se Redime

O quarto ato traz consigo o clímax de toda a história. Energizado pela dança dos orixás e ancorado pelo assentamento de Bará por parte do Príncipe Custódio, o Batuque então rompe fronteiras. Os territórios se tornam portais de passagem, e os ecos da religiosidade afro-gaúcha ressoam em Madureira. A fé que se assentou nas paragens do Sul se conecta com o samba no desfile da Portela.

É nesse momento que o Negrinho do Pastoreio retorna. Encantado, fica para trás o sofrimento e a lembrança da perda dos cavalos. Aqui, ele aparece redimido e revitalizado pela força ancestral que, em primeiro momento, ajudou a guiar e proteger. A partir da sua presença e de sua redenção, ele apresenta para a Portela os caminhos para seguir: aquele que um dia sofreu para abrir os caminhos, agora consagra o caminho do porvir.

Elenco:

Allan Site, Damasceno Victorino e Salasar Jr.

Ana Beatriz Mattos, Bella da Silveira, Fernanda Pires, Isis Batista, Júlia Rios, Kley Hudson, Kethlen Fernandes, Lorem Miranda, Mayara Ramos, Pietra Souza, Stephanie Viturino e Yas

Bruno Alves, Cyrilo, Cristiano Joaquim, Daniel Brasil, Dudu Garcia, Emerson Bueno, Felipe Damásio, Fernando Martins, Johnny Paulo, Leonardo Will, Marcos da Silva, Patrick Domingues, Thiago Franco e Thiago Lima

O Lume Oculto se Revela

1º Casal

Nome da Porta-bandeira: Squel Jorgea**Nome do Mestre-sala:** Marlon Lamar**Simbolismo:**

Quanto há de nós em pedaços de história, fragmentos de coroas e retalhos de nobrezas perdidos em uma vasta, imensa e escura parte da narrativa sobre a nação que somos? A mais alta e nobre representatividade da Majestade do Samba, hoje toma a vez daquilo que realmente são: rainha e rei, porta-bandeira e mestre-sala; o minueto da corte da mais antiga e nobre das bandeiras para revelar, através do azul da noite que tanto domina, uma história de altivez e nobreza de que tanto entende.

Rei e Rainha que, uma vez escondidos no breu do não saber, dançam e se revelam. Nunca mais a escuridão.

Sobre a dança:

A coreografia do casal de mestre-sala e porta-bandeira do GRES Portela, é guiada pelos princípios que norteiam o quesito, compreendendo que a dança é, antes de tudo, um rito ancestral. Em sua essência, buscou-se honrar o tradicionalismo da arte que conduz o quesito, com responsabilidade e respeito ao pavilhão da Majestade do Samba.

Nesse percurso, em que a apresentação e os fundamentos do sagrado se entrelaçam, a coreografia do casal buscou características que priorizam movimentos em diálogo com as evoluções técnicas construídas ao longo dos anos, as quais definem o papel do mestre-sala em sua missão de proteger, conduzir e cortejar sua dama, alternando gestos de elegância com riscados precisos que sustentam a narrativa apresentada.

A porta-bandeira, envolta pela força feminina do sagrado, conduz, por meio de sua dança, o símbolo maior da escola, onde a manifestação da dança se expressa na leveza e na beleza que nascem do movimento contínuo, na bandeira desfraldada que abre caminhos e defende novas histórias.

Juntos, o casal buscou representar o encontro que conduz a história cultural, com um momento dedicado à religiosidade afro-gaúcha. Na coreografia, considerando um ponto simbólico no trecho do samba “Alumia o Cruzeiro, chave de encruzilhada”, ambos reverenciam o chão em gesto ritualístico, evocando o costume ancestral de saudar Exu Bará*, pedindo licença, proteção e abertura de caminhos. Assim como ocorre no Mercado Público de Porto Alegre, onde o assentamento do Senhor dos Caminhos é diariamente saudado, esse gesto transforma-se em sinal de respeito, conexão espiritual e reconhecimento do axé que movimenta corpos, histórias e destinos.

Assim, sob o céu aberto da avenida, nesse solo sagrado, Marlon e Squel transformam a apresentação em um ritual de fé, respeito, memória e reverência à história do Príncipe do Bará.

***Os gestos para Bará:**

Saudação ao Bará, também chamado por Bará Exu e Exu Bará no Batuque Gaúcho

De Bará a Oxalá, é assim que se organiza o panteão dos deuses cultuados no Batuque do Rio Grande do Sul. Desta forma, Bará é o orixá que dá início a tudo. Ele abre os caminhos, desfaz os nós simbolizados pelas encruzilhadas, onde Ele reside. Uma das encruzilhadas mais visitadas do estado do Rio Grande do Sul se encontra no coração de Porto Alegre, no centro do Mercado Público, que teria recebido um assentamento para o Senhor dos Caminhos, o Bará do Mercado – como é carinhosamente chamado pelos adeptos e simpatizantes do Batuque – é saudado diariamente com um toque de mão no chão, devidamente sinalizado com um mosaico. Assim, o gesto simboliza o respeito, os pedidos de proteção e abertura de caminhos.

O hábito, cujo início já se perdeu no tempo, é reproduzido em casas de Batuque ao saudar o primeiro dos orixás, aquele que liga os mundos e abre os caminhos para que possamos saudar e reverenciar todos os orixás até completar a roda dos orixás com Oxalá. De Bará a Oxalá a roda se faz, entre gestos e crenças que sobrevivem ao tempo no estado mais ao sul do Brasil.

O gesto de tocar o chão com a mão é um sinal sutil de reverência ao orixá Bará, um pedido de benção e proteção do devoto, e também de licença (agô). Potente ritual do povo batuqueiro que ocorre diante da velocidade da vida cotidiana na metrópole gaúcha.

Geralmente, as pessoas que performam/executam tal gesto podem ser divididas em dois grupos:

1. As que tocam o solo do mosaico/assentamento com a mão e depois levam a mão até a testa (terceiro olho) ou ao alto da cabeça (bem onde fica a moleira). E, tendo feito isto, os devotos estabelecem uma conexão espiritual e material (física e metafísica), transcendente, diretamente com o axé de Bará. Mais especificamente, a potência do axé acumulado nesses mais de cento e poucos anos que o orixá está assentado no Mercado Público.
2. As que atiram moedas ao solo dentro do círculo delineado pelo mosaico/assentamento. Com esse ato, os devotos buscam, para além da conexão que citei acima no exemplo 1, propiciar uma oferta ao orixá (moedas) – o que cria outro intercâmbio presente no axé de Bará: o movimento, a troca e a ambiguidade. Geralmente, a moeda que é atirada por um transeunte é logo recolhida por uma pessoa que precisa muito daquela moeda. Quanto a isso, Bará não faz juízo (na

perspectiva ocidental), mas reconhece as trocas justas e pune devidamente as trocas injustas que são feitas na sua encruzilhada. A moeda ofertada para Bará sempre passa de mão em mão, do que tem para o que não tem e vice-versa. Ele redistribui e movimenta a moeda.

Daí o fato de que além de Bará (Elegbara), ele também seja conhecido pelo epíteto Olá Ìlù (a riqueza/honra da cidade). Tudo a ver com o Mercado Público, não é mesmo? Aliás, especulo que tenha sido da contração desse nome que saiu a principal saudação a este orixá nos terreiros de Batuque do RS: “**ALUPÔ!!!**”, sendo o núcleo “PÔ” uma interjeição, aglutinação, que demonstra alegria e exalta a admiração do adepto pela presença de Bará no recinto e em sua vida.

Outra relação importantíssima é a ligação com o chão, o solo, mais precisamente, a terra (princípio feminino), que é o útero ancestral. Nesse ponto, tocar as mãos no solo do Bará do Mercado Público, bem onde está situado o mosaico de pedras irregulares que desenham as figuras de sete chaves, também significa uma forma real de recarregar as energias. Pois Bará é também (Obá + Ará = Rei/Dono do corpo), princípio da vitalidade, da corporeidade, portanto, da dança.

Como disse Juana Elbein dos Santos (citado de memória, daí a falta de fontes, e também o valor da oralidade): cada ser humano tem seu Exu individual; cada cidade, cada casa (linhagem), cada entidade, cada coisa, cada ser tem seu próprio Exu. Se alguém não tivesse Exu no corpo, não poderia existir. Nada poderia existir sem Exu.

Nesse ponto, faço uma associação direta com a dança vital da porta-bandeira, que carrega o símbolo da escola nesse mastro que é tanto o falo quanto o porrete (ogó) de Bará. O que também me faz recordar de um ese Ifá (verso sagrado do corpo oroliterário Ifá), que diz: **“Exu, aquele que gira sem dar voltas, aquele que sobe sem sair do lugar.”**

Para finalizar, destaco a relação íntima de Bará com o mercado, seja na Nigéria, no Benin ou em Cuba. Por exemplo, em Oyó, na Nigéria, até hoje existe um mercado muito famoso chamado Akesan. E Akesan é um dos muitos nomes de Exu, assim como Bará (Elegbara). Na entrada desse mercado há um ojúbó (assentamento/altar coletivo) desse orixá. Não por acaso, ele também é justamente conhecido pelo nome de Olojá (Senhor/dono do mercado) e Onilé Oritá (o que reina nas encruzilhadas), inclusive na encruzilhada do Mercado Público de Porto Alegre, lugar de vida, comércio, economia e passagem de milhares de habitantes da nossa cidade, que movimentam o axé.

Mercado público. Espaço público. Lugar litúrgico da nossa porção de espiritualidade afro-atlântica/afro-gaúcha. Assim, creio que a origem deste gesto venha dos tempos das negras minas, vendedoras de rua, no Largo da Quitanda ou ainda no primeiro Mercado Público, vestidas com panos de cabeça brancos (em homenagem ao velho pai Oxalá).

Fernanda Oliveira e Duan Kissonde

Pesquisadora de enredo; Historiador especialista nas culturas Bantu em África e no Brasil, poeta e escritor

Realeza de Sakpatá

2º Casal

Nome da Porta-bandeira: Thainá Teixeira

Nome do Mestre-sala: Vinícius Jesus



Dentre os elementos conhecidos por caracterizar o vodun Sakpatá, aquele que rege os caminhos do Príncipe Custódio e possuía um culto proeminente e temido no jeje africano, a palha se impõe como signo maior. É ela que cobre suas chagas e feridas, mas também é portadora do poder de curar. A palha manifesta a dualidade essencial de Sakpatá — senhor das doenças e da cura — e torna-se elemento indispensável em suas representações, símbolo de proteção, mistério e transformação.

É nesse território simbólico que o casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira se ergue como a realeza da palha que dança. Não são apenas figuras em movimento, mas um trono em deslocamento, uma corte viva que celebra Sakpatá em gesto, ritmo e reverência. Ao dançarem, entronizam a palha; ao conduzir o pavilhão, fazem do corpo um altar e do bailado um ritual. Tornam-se, assim, a Palha que Dança, emblema máximo da potência do vodun, guardiões do seu culto e expressão sensível do seu reinado.

O casal representa em sua indumentária não apenas o poder de Sakpatá, mas a sacralização da palha como linguagem visual e simbólica desse trecho da narrativa. Os detalhes em roxo, laranja e vermelho reconstroem as referências das cores do vodun. Essa mesma unidade se estende aos guardiões, cujos figurinos, majoritariamente compostos de palha e atravessados por essas cores, reforçam a ideia de corte, proteção e continuidade ritual, consolidando a imagem de uma realeza que não se fixa no trono, mas reina dançando.

Figurino: Lucas Abelha

Ecoss de Uma Realeza: o Maçambique de Osório

3º Casal

Nome da Porta-bandeira: Osanna Baptista

Nome do Mestre-sala: Yuri Pires



Na continuidade dos ecos de Custódio, o Maçambique de Osório surge em nossa história como herança de suas movimentações pelo sul do país — um rastro vivo deixado pelos caminhos que ele abriu, pelos encontros que provocou, pelas comunidades que ajudou a firmar no Rio Grande do Sul. Não é apenas tradição: é legado em marcha, corpo que guarda memória e a projeta no tempo.

O Maçambique é uma congada ancestral que transforma fé em gesto e resistência em rito. Nele, a devoção a Nossa Senhora do Rosário — protetora dos negros maçambiqueiros — se entrelaça à ancestralidade africana e à luta por permanência, compondo um auto popular onde cada passo reencena a travessia histórica dos povos negros no território gaúcho. É ali que o ensinamento de Custódio ganha forma coletiva, transmitido pelo ritmo, pela hierarquia simbólica e pela ocupação consciente do espaço.

No centro do cortejo, a Rainha Ginga e o Rei Congo não apenas conduzem o ritual: encarnam um reinado que se recusa ao apagamento. Os Alferes da Bandeira e os capitães de espada (guardiões) abrem o caminho, enquanto os tambores pulsam o tempo e a maçacaia, presa às panturrilhas, responde como um chamado antigo. Os pés descalços tocam a terra em sinal de respeito e pertencimento — porque é do chão que brota a memória, e é nele que a história se reafirma.

No desfile, esse legado se reconfigura em linguagem cênica: o Rei e a Rainha tornam-se o casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira, elevando o Maçambique ao centro do rito carnavalesco. Eles não desfilam apenas um pavilhão — conduzem um reinado ancestral, fazendo da dança uma diplomacia do sagrado, da elegância um gesto político, da bandeira um território de memória.

Patrimônio vivo, o Maçambique de Osório preserva rituais de grupos que outrora foram numerosos, como os Quicumbis, e hoje resiste como uma das estruturas completas ainda pulsantes no estado. É símbolo de identidade afro-gaúcha, sim — mas também prova de que os caminhos abertos por Custódio seguem ativos, reinventados no corpo que dança, no casal que gira, na bandeira que ondula e insiste em dizer: estamos aqui, seguimos em movimento.

PROFISSIONAIS DA ESCOLA

ALEGORIAS

Higor Machado - Diretor de Barracão

Alan Carvalho (JPC Iluminação) - Equipe de Iluminação

Leandro Assis (LE Artes) - Pintura de Arte

Robson “Negão” - Mecânico

Leandro Santos - Chefe de adereço

Eduardo Gonçalves - Cenografia da Alegoria 03

Alex Salvador - Escultura e Movimento da Alegoria 01

Netto Barbosa - Esculturas Alegóricas 2, 3, 4, 5 e Tripés

Osleilson Souza “Zulu” - Movimentos Alegóricas 2, 3, 4, 5 e Tripés

Edson “Futika” - Chefe de Marcenaria

Devalcy Ribeiro - Chefe de Serralheria e Solda

Nino - Laminação e Empastelação

Sérgio Marimba - Projeto e Execução da Alegoria da Comissão de Frente

Bruno Martins e Ronaldo Maestrello - Almoxarifado

Dionisio Moraes - Compras

Romario Leite, Rubens Vinicius Neves, Jose Antonio Marcos, Handley Gustavo dos Santos, Emmerson e Mineiro - Serviços Gerais

“Gaguinho” e Alex - Artistas de Espuma

Rosana Rosa – Secretária

FANTASIAS

Junior Schall, Marcio Emerson, Valter de Moura - Diretor Responsável pela Reprodução

Adir Araujo, Adriana Ferreira, Ana Paula Leite, Anderson Mckenne, Anthony Albuquerque, Fabio Figueiredo, Gilmar Salles, Hebert Bernadino, Ismar Barbosa, Luiz Claudio, Paulo Roberto Ramos, Raayane Costa e Vitor Marinho - Equipe Aderecista

Washington - Chefe de Equipe de Sapateiros/as

João Vitor Lacombe - Chefe da Costura

Anderson - Arte em espuma

Gilmar da Silva - Pintura de Arte

Vitor do Vime - Arte em Vime

Marisa Cabral e Eduardo Andrade - Almoxarifado

Paulo - Aramista

Gilmar – Corte

OUTROS PROFISSIONAIS

João Vitor Silveira, Marcelo David Macedo e Fernanda Oliveira - Pesquisadores e Enredistas

Raayane Costa e Matheus Cunha - Assistentes de Carnaval

Lola Ferreira e Thiago Vicente - Comunicação da Equipe de Criação

Thaise Lima - Assessoria de Imprensa

Katia Paz - Secretaria-Geral da Quadra

Ricardo Pedroso - Diretor de Comunicação

Jan Oliveira - Direção Artística

Léo Senna e Jan Oliveira - Encenação na Alegoria 01

Wally Almeida - Encenação Alegoria 03

G.R.E.S. Estação Primeira De Mangueira



PRESIDENTE

Guanayra Firmino

Mestre Sacaca do Encanto

Tucuju – O Guardião da Amazônia Negra



Carnavalesco

Sidnei França

HISTÓRICO DO ENREDO

JUSTIFICATIVA

APRESENTAÇÃO

No carnaval do ano passado, em 2025, a Estação Primeira de Mangueira encerrou o seu desfile sobre a história dos povos bantos no Rio de Janeiro apresentando a relação entre esse relevante segmento da negritude carioca com as comunidades indígenas, promovendo a ideia de um futuro ancestral agregador às formas de vida originárias e à relevância da natureza.

De acordo com o *Cosmograma Bakongo*, filosofia banta que guiou a narrativa do até então último desfile mangueirense, os encerramentos de ciclo não são um fim absoluto, mas sim uma possibilidade de recomeço. Por essa razão, para o ano de 2026, como continuidade do trabalho desenvolvido pela agremiação, entende-se ser necessário enunciar uma temática que apresentasse de forma ainda mais contundente o entrelaçamento desses repertórios socioculturais indígenas e negros.

Embora os seus contextos históricos possuam diferentes e importantes aspectos, a negritude e as populações indígenas brasileiras carregam consigo para muito além das infelizes e constantes tentativas de apagamento e dizimação de suas culturas e tradições em uma estrutura racista formada há mais de 500 anos, a partir da invasão europeia nas Américas e do processo de escravização. Seus valores expressam o vigor da vida e tangenciam, de forma partilhada, modos de organização, filosofias, espiritualidades, valorização à ancestralidade e sofisticadas construções sociais.

Essas afinidades, seja pela negação colonizadora ou pela afirmação de suas vivências, resultam em possibilidades de aproximações diretas e indiretas entre os povos negros e indígenas do Brasil. Neste desfile, compreendemos essas características partilhadas dentro de um guarda-chuva denominado afro-indígena, como qualificamos a presente narrativa.

Logo, a apresentação mangueirense será pautada em características históricas, políticas e estéticas que sejam parte do repertório negro, do repertório indígena ou, concomitantemente, do repertório afro-indígena amazônico, considerando os aspectos fundamentais das populações tradicionais amapaenses, formadas por esses diferentes alicerces que compõem a Amazônia Negra.

Esse território afro-indígena amapaense é detentor de tradições, culturas e saberes, majoritariamente formado por uma população autodeclarada preta, parda e indígena, evidenciando uma valorosa estrutura social contrária à branquitude e, em especial, ao projeto político de embranquecimento nacional.

Os pesquisadores Juliana Aniká e Yuri Aniká apontam para a heterogeneidade dos povos originários que, em contato com outras etnias – inclusive indígenas – passam a assimilar diferentes conhecimentos e formar uma nova identidade. Por sua vez, ao falar sobre cultura, Nilma Lino Gomes defende que ela “pode ser vista como uma particularidade cultural construída historicamente por um grupo étnico/racial específico, não de maneira isolada, mas no contato com outros grupos e povos. Essa cultura faz-se presente no modo de vida do brasileiro, seja qual for o seu pertencimento étnico”. Compreende-se que esse pensamento alcance as construções negras e indígenas, que, em constante contato e diálogo, formam um mosaico que constitui parte fundamental da identidade nacional.

A partir dessa consideração, apresentamos Mestre Sacaca, um personagem brasileiro que carrega consigo múltiplas heranças negras e/ou indígenas, seja por sua constituição familiar, seja pelo seu território de atuação ou pelos conhecimentos e culturas divididos com esses povos.



Figura 1: Mestre Sacaca / Acervo da família

Descendente de indígenas e negros do Norte do país, prestes a completar 100 anos do seu nascimento em 2026, Raimundo dos Santos Souza foi e é uma relevante figura amapaense, integrante das populações tradicionais do seu estado, membro ativo da cultura popular e célebre curandeiro.

Em função da necessidade de acesso à saúde, ao lado dos seus mais velhos, desenvolveu conhecimentos sobre as ervas e a medicina ancestral, em constante troca com diferentes comunidades tradicionais, geralmente cercadas pelos rios. Essas estradas fluviais são os espaços por onde cotidianamente perpassam as populações tucujus – termo este que se refere a um dos primeiros povos originários da região e hoje é considerado um gentílico, como uma forma afetiva de se referir aos conterrâneos de Raimundo ou tudo aquilo que é “amapaense”.

Por conta disso, ele ganhou o nome de Sacaca, intitulação indígena associada a pajés ou xamãs, detentores de grandes saberes e responsáveis pelas curas dos seus povos. Na região amazônica, essa nomenclatura se tornou uma forma popular de se referir a um líder de sua comunidade, geralmente vinculado ao cuidado, ao domínio da memória e à sabedoria compartilhada.

Mestre Sacaca difundiu suas receitas de cura pelas ondas do rádio, em seus programas semanais, e pelas páginas dos seus livros sobre medicina ancestral. Levando em consideração sabedorias fitoterápicas e espirituais, produzia diferentes formas de cuidado, como garrafadas, chás e simpatias.

De acordo com seus filhos, antes mesmo da expressão “princípio ativo” ser amplamente utilizada, o Doutor da Floresta – como também foi apelidado por seu povo – já considerava essa nomenclatura para se referir às ações terapêuticas de diferentes substâncias naturais.

A partir desse vasto conhecimento desenvolvido ao longo do tempo, tornou-se professor de técnicas agrícolas, criando jardins de plantas medicinais em escolas amapaenses, e foi o primeiro funcionário do Parque Florestal de Macapá, atual Bioparque da Amazônia, sendo responsável por essa área de conservação ambiental, na qual estreitou relações com diferentes elementos da fauna e da flora local.

Essa ligação profunda com a natureza, intrinsecamente reverenciada pelas populações tradicionais, faz parte da cosmo percepção de diferentes povos afro-indígenas, que, a partir de uma percepção horizontal sobre a vida, compreendem o outro e o ambiente em que estamos inseridos tão valiosos quanto nós mesmos. Tendo em vista a sua relação tão íntima e espiritualizada com a natureza, ainda foi apelidado como Preto Velho do Amapá, em alusão a essa entidade das religiões afro-brasileiras, interpretado como uma figura sábia, iluminada e com habilidades de cura e manuseio de ervas.

Mestre Sacaca também se tornou uma lenda amapaense a partir de outras vivências. Foi um dos fundadores da União dos Negros do Amapá (UNA), coletivo formado pela população preta do estado, reivindicando a valorização de suas tradições e tornando-se responsável pela disseminação de agendas e práticas culturais. Um dos mais simbólicos exemplos é o Encontro dos Tambores, evento que ocorre durante vários dias dos meses de novembro, em referência à data da Consciência Negra e de exaltação a Zumbi dos Palmares.

Nessa celebração, diferentes manifestações negras, indígenas e afro-indígenas se reúnem, como uma forma de enaltecer a diversidade cultural das populações tucujus. Sacaca participava ativamente de várias dessas manifestações, sendo um exímio brincante, fabricante e tocador de caixa – instrumento que se utiliza de elementos naturais para a sua composição. Fundador de diferentes instituições carnavalescas, foi Rei Momo do carnaval do estado por mais de 20 anos.



Figura 2: Dona Zica ao lado de Mestre Sacaca e Alice Gorda, Rei Momo e Rainha Moma do carnaval amapaense / Acervo Museu Sacaca

Já em 2021, *in memoriam*, Sacaca ainda recebeu o título de Doutor *Honoris Causa* da Universidade Federal do Amapá (Unifap), como reconhecimento aos serviços prestados à comunidade.

Por conta de sua ampla relevância para a sociedade tucuju, um dos principais aparelhos culturais e de pesquisa do estado foi intitulado como Museu Sacaca, em sua homenagem. Ele é formado por uma exposição a céu aberto, cruzada por passarelas que ligam diferentes núcleos e representações dos povos e das artes tradicionais afro-indígenas amapaenses, como a Casa *Palikur*, a Casa do Ribeirinho, o Regatão, a Casa das Parteiras, a Praça das Etnias e o Monumento Marabaixo, conforme demonstra a Figura 3. Além disso, dedica-se às investigações científicas, contando com uma variada presença da fauna e da flora presentes neste território.



Figura 3: Mapa do Museu Sacaca / Acervo Museu Sacaca

O Museu nos apresenta uma vasta fotografia da Amazônia Negra, região para a qual Mestre Sacaca dedicou grande parte de sua vida e que hoje é celebrada e defendida pela Mangueira. Essa localidade é circunscrita no extremo norte do país. Tal nomenclatura é aqui reivindicada para a compreensão de que a extensão do território brasileiro possui, sim, eixos fronteiriços a outras nações, mas que, independentemente de sua distância geográfica a outros pontos do país, merecem também ser reconhecidos e exaltados como parte central da identidade brasileira, indo além dos chavões do que os estudos sociais e as repercussões midiáticas compreendem como brasilidades. Tal prova disso é o interesse histórico desta agremiação – quase centenária, assim como Mestre Sacaca – em compreender o país em sua totalidade e diversidade ao longo dos seus enredos.

Conforme apontam os professores amapaenses Aila Costa e Amauri de Azevedo, “entre o passado e o silêncio, é urgente que as vozes dos povos afro-indígenas ecoem com força nas salas de aula, nos livros e na consciência coletiva. Incorporar a história dos povos originários não é apenas uma questão de justiça, mas de construção de espaços para uma educação justa, plural, inclusiva e antirracista”. De forma semelhante, Kabengele Munanga defende que o “resgate da memória coletiva” de comunidades não-brancas interessa a todos, o que acena para a necessidade de compreensão das escolas de samba como *locus* de produção de conhecimento sobre essa memória, sendo organizações culturais em constante movimento pela educação.

Ao ampliar as visões sobre a identidade nacional, a Estação Primeira de Mangueira utiliza-se da sua plataforma de discurso dentro da linguagem dos desfiles de escolas de samba para apresentar outra faceta do Brasil, revelando mais um dos seus grandes personagens populares. Ao lado de Mestre Sacaca, a agremiação finca as suas raízes na Amazônia Negra para fazer do seu próprio legado uma

apreciação à história afro-indígena, invadindo o Rio de Janeiro e a também ancestral Marquês de Sapucaí com essas tradições vividas e enunciadas pelo nosso Xamã Babalaô.

ABORDAGEM

A morte de Raimundo dos Santos Souza em 1999 não é aqui considerada um fim de sua vida, mas sim uma possibilidade para que ela se manifeste em outros corpos e planos, e se mantenha eternizada nos legados que estão difundidos pela Amazônia Negra e que serão representados ao longo do cortejo mangueirense.

Ao difundirem as receitas de cura e desenvolverem pesquisas e produtos fitoterápicos em diversos institutos e organizações espalhados pelo território tucuju, seus ensinamentos se expandem. Ao utilizarem seu nome no Museu Sacaca e nos membros de sua família, ele segue presente. Essa permanência também se expressa na herança da produção de caixas, mantida por seus filhos, assim como na realização de um de seus grandes sonhos: a criação de um grupo infantil de Marabaixo, fundado após a sua passagem. Compreendendo-as como espaços de criação e difusão de saberes, ele acreditava na força pedagógica das manifestações culturais para o desenvolvimento da memória das crianças – tal como ocorre nas escolas de samba mirins, a exemplo da Mangueira do Amanhã, ou no “Marabaixo do Arthur”, nome dado a um grupo cultural voltado ao público infantil e inspirado em um dos caçulas de sua família.

Sacaca, então, segue vivo de diversas formas pela sua Amazônia Negra.

Durante as pesquisas realizadas no Amapá, essa afirmação foi dita por diferentes pessoas que conviveram com Raimundo – algumas até mesmo compreendiam que ele havia se encantado. O túmulo em que foi enterrado até hoje carrega presentes de agradecimentos, velas e cartas com pedidos de cura, especialmente em datas comemorativas, como de seu aniversário e no Dia de Finados, conforme conta a professora amapaense Leticia Picanço, em um fato atestado pelas pesquisas de campo realizadas para o desenvolvimento do enredo.

Sua personalidade ainda é sentida no cotidiano das pessoas, inclusive em expressões artísticas feitas em sua homenagem, como na canção Xamã Babalaô, de Enrico Di Miceli e Ricardo Iguarany, composta pelos nortistas após o seu falecimento.

A música parte da relativização de sua morte (“Não há morte pra quem sonha / Vai o homem fica a lida / Enfincada na memória / Dos guerreiros da alforria”) e une duas terminologias de lideranças, utilizando-se de uma nomenclatura indígena (“Xamã”) e uma nomenclatura afro-brasileira (“Babalaô”). Essa forma poética de se referir ao nosso personagem central é assumida na narrativa mangueirense como a principal maneira de nomeá-lo, levando em consideração a sua herança afro-indígena e o fato de ter se encantado na visão da sabedoria popular amapaense.

A sua presença espiritual é traduzida nessa proposta de leitura, conforme o próprio título do enredo sugere: Mestre Sacaca do Encanto Tucuju. É ele o nosso encantado Xamã Babalaô.

Compreendendo o tempo enquanto algo espiralar e cíclico, esta narrativa se propõe a contar uma história no presente. Durante a apresentação da escola na avenida, parte-se do princípio que o Xamã Babalaô, junto à nação mangueirense, vive uma saga que perpassa os encantos tucujus que Mestre Sacaca experienciou, fazendo com que ele se torne um ser tão emblemático tal como foi na passagem de sua vida terrena. Apresenta, portanto, uma releitura contemporânea à história desse personagem, que se confunde com a própria história da Amazônia Negra.

Ampliando a coesão, destaca-se que os temas abordados nos setores perpassam as ideias de comunidade e coletividade, características valorosas da vida do personagem central. Cada encanto corresponde a um aspecto desse contínuo itinerário de Sacaca, possibilitando uma abordagem carnavalesca sobre a sua trajetória, refeita agora na Avenida Marquês de Sapucaí.

Enquanto abordagem, faz-se necessário assinalar também que, como assimilado nas pesquisas do enredo, não há distinção entre aquilo que é natural e aquilo que é urbano. Ou seja, a floresta é a cidade e a cidade é a própria floresta. Por isso, ao longo do desfile mangueirense, a Amazônia será exaltada através de suas tradições e características estéticas. Para Alyne Vieira e Frederico Lamego, as raízes que sustentam esse território amapaense “são profundas” e “atravessam o tempo e a floresta, cruzam rios e memórias, e se entrelaçam nas histórias dos povos que formam nossa identidade”, como será apresentado no cortejo carnavalesco.

Inspirado no *Turé*, ritual indígena realizado no extremo norte do país, esse ser é invocado para percorrer as chaves narrativas adotadas para cruzar os caminhos dos rios, das curas, das manifestações dos tambores, até chegar no ápice de sua presença, em que se eterniza em diferentes elementos afro-indígenas que tanto simbolizam a sua terra, formando uma sofisticada tapeçaria cultural que ele também ajudou a fundar.

DESENVOLVIMENTO

Como recorte do seu enredo, a Mangueira apresenta a saga afro-indígena do nosso Xamã Babalaô, personagem espiritual concebido pela canção homônima que abre o texto da sinopse do enredo, e é adotado pela narrativa da agremiação. Ele revive a sua trajetória na Amazônia Negra ao se reencontrar com os encantos tucujus que tanto marcaram a sua vida. O desfile, portanto, possui a ideia de uma história contínua, dividida em diferentes atos, em uma jornada energética sobre a “Presença do Invisível” – conceito elaborado a seguir, na abertura do desfile mangueirense. O Xamã Babalaô se reconecta ao ambiente dos rios, das curas e dos tambores os quais sempre defendeu, até, finalmente, ganhar corpos materiais para sua eternização na Amazônia Negra, conforme é dividida a setorização do desfile.

Um *Turé* introduz a apresentação da agremiação. A escolha pela abertura indígena faz um paralelo com a própria história desse território que tem nas populações originárias os seus primeiros frequentadores, assim como é a descendência de Mestre Sacaca.

Diferentes populações indígenas do país praticam celebrações do mesmo nome, mas o *Turé* do extremo norte do Brasil possui características próprias que são investigadas pela abertura do desfile da escola, tanto narrativa quanto visualmente. Eles se originam, fundamentalmente, para saudar o que os povos indígenas chamam de “*Karuãna*”, “Bichos” ou “pessoas de Outro Mundo”. Nas suas descrições, essas energias ganham uma conotação ao mesmo tempo animal e humana, indicando uma relação de integração dessas forças à natureza.

A distribuição do *caxixi* – ou *caxiri*, a depender da comunidade indígena – é feita para essas presenças espirituais. Os participantes do ritual bebem e ofertam essa bebida produzida a partir da fermentação do beiju de mandioca e/ou de batata-doce, servida nas cuias.

Eles podem representar seres que atravessaram esse plano e, agora, guiam os pajés nas suas práticas de cura e cuidado com o corpo social. A festa, portanto, é realizada como forma da comunidade agradecer a esses seres, que inspiram os bancos em que se sentam os participantes do *Turé*, sendo um importante objeto dessa ritualística.

Como se fossem invocados, os espíritos de Outro Mundo também participam dessa celebração, já que “todos, mulheres, homens e *Karuãna*, bebem, cantam e dançam no *Turé*”, como explica a equipe do Museu Kuahi, em um livro sobre as culturas dos povos indígenas do extremo norte do país. A instituição reabriu as suas portas em julho de 2025, com a participação da equipe de pesquisa e da delegação da Mangueira.

O envolvimento com seres de Outro Mundo, então, garante a esse ritual uma “Presença do Invisível” – título dado à exposição sobre as populações dessa região no Museu Nacional dos Povos Indígenas, no Rio de Janeiro, cujo extenso catálogo foi de extrema valia para as pesquisas iconográficas e bibliográficas antes das visitas de campo e da coleta de relatos orais.

É justamente dentro dessa ideia de “Presença do Invisível” que nosso Xamã Babalaô vive na abertura do desfile. Como uma entidade, conforme relatos das populações amapaenses que o conheceram em pessoa, ele segue atuante no imaginário e na espiritualidade, apesar de uma suposta distância física. Essa convicção faz parte das cosmopercepções afro-indígenas, que se diferenciam de outras vertentes de pensamento ocidentais, compreendendo que corpos invisíveis coexistem nos espaços físicos. Dessa forma, como espírito que ainda preserva seus vínculos com este plano, o Xamã Babalaô chega ao *Turé* conduzido pelos povos indígenas e pelo transe provocado pelo líquido do caxixi.

Após ser invocado pelo *Turé*, o Xamã Babalaô mergulha nos rios tucujus como forma de se locomover entre as narrativas, as mitologias e os povos tradicionais cercados pelas correntes de água, que marcam o segundo ato do desfile.

Neste momento, torna-se nítida a importância dos rios para a circulação e para toda organização de vida social das comunidades tradicionais amapaenses, com as quais Mestre Sacaca desenvolveu uma legítima troca de saberes para se tornar o Doutor da Floresta e grande mestre da cultura tucuju. Antes de ampliar esses conhecimentos sobre a natureza e os tambores, esteve em contato com as populações indígenas, ribeirinhas e quilombolas na assimilação de suas vivências e de suas tecnologias ancestrais.

Esta é uma das características fundamentais do território amapaense que define a área nacional reconhecida aqui como a Amazônia Negra de Mestre Sacaca: não se tem acesso rodoviário direto de outra região do Brasil, fazendo com que o transporte hidroviário molde não somente uma necessidade fundamental de locomoção de pessoas e insumos, como se torne também parte elementar da vida, dos costumes e dos hábitos das comunidades tucujus, serpenteadas pelos rios.

A canção Jeito Tucuju, de Joãozinho Gomes e Val Milhomem, é reconhecida como hino cultural amapaense e associa justamente a identidade desse povo com o fascínio pelo Rio Amazonas, o maior do mundo em termos de volume de água, que corta grande parte desse território e integra as vivências fundamentais de Mestre Sacaca. Como dizem os amapaenses: “Quem nunca viu o Amazonas / Nunca irá entender a vida de um povo / De alma e cor brasileiras / Suas conquistas ribeiras / Seu ritmo novo.”

A letra da música ainda relaciona esse deslumbramento com a própria identidade da medicina ancestral do terceiro setor do desfile (“Quem nunca viu o Amazonas / Jamais irá compreender a crença de um povo / Sua ciência caseira / A reza das benzedadeiras / O dom milagroso”), e da identidade cultural presente no quarto setor (Não contará nossa história / Por não saber ou por não fazer jus / Não curtirá nossas festas tucujus”), reforçando a antecedência desse segmento do desfile sobre os rios como segundo momento da saga do nosso Xamã Babalaô, diante da pertinência inerente das águas doces às comunidades amapaenses.

Depois do Amazonas, que abre o setor por conta da sua importância prática e simbólica para a sociedade e para as vivências de Mestre Sacaca na capital amapaense, outros rios são relembrados ao longo de cada ala desse encanto, como se ele, novamente, mergulhasse nas águas do interior da história do seu povo.

Dentro desse cenário, acentua-se uma série de narrativas remanescentes do vínculo entre as comunidades tradicionais e os afluentes. Costumeiramente a figura da cobra é associada a essas mitologias, principalmente para os povos indígenas, como os *Galibi Kali'na*, *Galibi Marworno*, *Karipuna* e *Palikur* – todos esses também vivendo em comunidades ligadas pelos rios.

O mesmo vale para os povos quilombolas e ribeirinhos que, inseridos nas tradições afro-indígenas, carregam um vasto repertório de saberes ligados à vida nessas estradas de água – tanto na produção e distribuição dos alimentos que percorrem os rios, quanto em suas formas de habitação, muitas delas sustentadas por palafitas. São essas populações com quem o Xamã Babalaô, na saga mangueirense, reencontra-se para lembrar, na sequência do desfile, suas sabedorias de cura.

É nesta ocasião que se torna evidente a relação entre a cosmopercepção dessas populações cercadas pelas águas doces e o repertório da sabedoria popular, historicamente marginalizado pelas produções de conhecimentos acadêmicos e ocidentais.

Ao sair dos rios com o Xamã Babalaô, os mangueirenses adentram a outro espaço natural e, portanto, também caseiro, já que se vive na Amazônia. É dentro dessa divisão (ou não-divisão) da natureza e da casa, do meio ambiente e do ambiente, que se estabelecem espaços complementares para a vida de Mestre Sacaca. A mata é a sua moradia, à medida em que se torna espaço de cura pela medicina ancestral.

Esses saberes sobre a natureza foram fundamentais no desenvolvimento das populações amapaenses. Não é exagero afirmar que fizeram parte da sobrevivência desse povo por muitos anos, sobretudo diante da dificuldade de acesso aos sistemas de saúde. Essa lacuna acabou sendo preenchida pelas práticas de cuidado de lideranças locais, como Mestre Sacaca na Amazônia Negra.

Compreendida nesta narrativa como Ciência do Encanto, entende-se que esse complexo de conhecimentos sobre folhas, frutos, alimentos, cascas, sementes, grãos e suas características medicinais fazem parte de um autêntico saber técnico e científico – hoje em dia reconhecido por diversas instituições, sendo objeto de pesquisa sob a titulação de “Medicina Tradicional, Complementar e Integrativa”, inclusive na Organização Mundial da Saúde (OMS) – como também um saber espiritual e ancestral, a partir das múltiplas vivências das populações afro-indígenas. Mestre Sacaca foi um dos pioneiros dessa prática, utilizando-se de diversos elementos naturais, dos quais se pode destacar o mel e o café, muito aplicados em suas receitas.

Ele possuía rituais próprios e particulares na produção de suas curas. Nas entrevistas realizadas com diferentes membros de sua família, tornou-se nítido o respeito e o afastamento que eles possuíam na hora que Sacaca realizava seus procedimentos, geralmente ao lado de uma imagem de um Preto Velho, que o acompanhava em um dos cômodos de sua casa. Além disso, por diversas vezes, tanto em entrevistas gravadas de Sacaca quanto nos depoimentos das pessoas que conviveram com ele, foi elucidado o seu respeito fundamental com a natureza, entendida como um ser vivo. Essa característica, comum das filosofias indígenas e negras, fazia com que ele pedisse licença para pegar emprestado da floresta elementos que compunham as suas curas.

Diferentes chás, simpatias e receitas se tornaram populares para o tratamento de mais de 30 doenças registradas em seus livros, como forma de perpetuação de seus conhecimentos.

No entanto, as atividades que mais geram curiosidade até os dias de hoje dizem respeito às garrafadas – misturas de diferentes atributos naturais que geram uma bebida dita milagrosa, alocada em recipientes e distribuídas pelo Doutor da Floresta. Mais ainda celebradas eram as garrafadas especificamente feitas para apoiar o processo de gravidez das mulheres. Um número expressivo de amapaenses se diz “filho de Sacaca” justamente pelas medicações que auxiliaram na realização dos desejos de gestar para diversas mulheres, como também demonstram os depoimentos do documentário Sacaca – A Lenda.

Tal segmento de atuação do nosso Xamã Babalaô, que permitiu o nascimento de vários bebês e o suporte à maternidade, relembra outra figura fundamental para as funções de cuidado à saúde, que atuavam de forma complementar às práticas do curandeiro e, por serem historicamente parceiras de trabalho do Doutor da Floresta, também possuem um espaço dedicado a elas no Museu Sacaca. As “parteiras da floresta” ou “parteiras do meio do mundo” são “mulheres cuja formação se deu através da experiência, na prática do dia a dia, estimulada pelo desejo de servir, pela curiosidade ou pela necessidade de ajudar ou acudir outras mulheres”, como definem Iraci Barroso e Antonio Paiva em suas pesquisas sobre essas figuras no Amapá. Amparadas pela *dororidade*, sentimento que une essas participantes das comunidades tradicionais pelos desafios que vivem, as parteiras demonstram como a presença do matriarcado é fundamental para a trajetória de Sacaca e para a Amazônia Negra.

Nesse encanto, então, o Xamã Babalaô se reencontra com as suas práticas de cura e, novamente, como um andarilho da floresta, promove a saúde ao seu povo, tendo como base a natureza e aquilo que a Amazônia oferece. Por isso, a estética do setor se embasa justamente nesses elementos naturalistas que fazem parte do imaginário visual desse ambiente.

Da mesma natureza presente na floresta, produz-se os sons dos tambores que chamam o nosso encantado para o quarto ato do desfile. Outra parte de sua vida e, por consequência, desta saga, são as manifestações culturais da Amazônia Negra, de modo que o Xamã Babalaô participa dessas festas junto à nação mangueirense. Para além de celebrações e demonstrações da identidade e das artes tucujus, elas expressam as devoções e a felicidade de um povo que, assim como Sacaca, tem no tambor uma base fundamental da sua ancestralidade e da perpetuação de suas tradições.

O setor se inspira no Encontro dos Tambores, reunião de expressões culturais ligadas ao instrumento, que acontece em novembro como forma de reafirmar a importância do mês da Consciência Negra e promover a integração entre povos de diferentes origens. O evento, que contava com a sua participação em vida, é organizado pela União dos Negros do Amapá (UNA), instituição sociocultural fundada por Sacaca e um dos principais exemplos de associativismo dos estados amazônicos, perpetuando a ideia de Clovis Moura de que “o negro brasileiro foi sempre um grande organizador”.

No Encontro, as diversas manifestações culturais presentes no território amapaense se reúnem para celebrar as culturas afro-indígenas. O Sairé do Carvão, o Batuque do Curiaú, os grupos de Marabaixo, o *Vominê* de São Tiago de Mazagão, as escolas de samba e os terreiros são exemplos das expressões que participam dessa festividade pela qual Mestre Sacaca se encanta.

Ponto ápice do Encontro dos Tambores, a Missa dos Quilombos – da qual ele era tocador de caixa – é uma celebração que une diferentes demonstrações de fé, conduzida por um padre católico e com o apoio de diferentes religiões afro-brasileiras presentes na Amazônia Negra. Celebrando a tolerância religiosa, esse evento se tornou uma marca da diversidade espiritual desse território.

Além da Missa dos Quilombos, o setor também dá destaque ao Marabaixo, reconhecido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, considerada a principal manifestação cultural da Amazônia Negra, para a qual Sacaca dedicou boa parte de sua vida. Ele era tocador das tradicionais caixas e, como artista e artesão, produzia os instrumentos dessa expressão afro-católica – ofício herdado por um dos seus filhos.

Após a sua passagem, formou-se o grupo infantil intitulado como “Marabaixo do Arthur Sacaca”, nome de um dos caçulas da sua família. Ele foi criado pelos Sacacas como desejo de garantir a realização de um antigo sonho desse griô, que agora o Xamã Babalaô testemunha de perto ao perceber a perpetuação dessa manifestação por diferentes gerações até chegar a Marquês de Sapucaí.

Sacaca se iniciou no Marabaixo por meio de sua mãe. Em entrevista para as pesquisas do enredo, seus filhos diziam que ela saía pelas ruas dançando, como se estivesse recebendo um “chamado”, algo testemunhado por Sacaca desde criança. A religiosidade se faz presente nessas manifestações culturais, que se construíram e se entrelaçaram ao entorno da devoção pelos santos católicos – inclusive em relação à forma ritualística que celebram suas tradições.

A presença constante da espiritualidade e da fé no cotidiano da sociedade tucuju evidenciam como esses elementos foram incorporados e transformados ao longo do tempo, contribuindo para o desenvolvimento do afrocatolicismo amazônico. Esse fenômeno se expressa, sobretudo, nas festas e na força sonora dos toques de couro, que constituem um espaço de devoção, celebração e identidade coletiva, em uma estratégia de sobrevivência de sua ancestralidade, cultuada mesmo dentro de contextos católicos.

Nesse mesmo movimento, no quarto setor do desfile, nosso Xamã Babalaô se une à nação mangueirense para atravessar as tradições culturais dos tambores. Indissociável à arte tucuju, sua vocação para a cultura relembra que a sonoridade e as manifestações culturais são de extrema importância para a sua comunidade, colaborando na criação de sociabilidade e na reafirmação da ancestralidade e da cultura afro-indígena.

A seguir, ao fim desta saga que se inicia no *Turé* e passeia pelos rios, pelas curas e pelos tambores das manifestações culturais, nosso Xamã Babalaô se eterniza na identidade do povo tucuju. A sua “Presença do Invisível”, agora, materializa-se corporalmente em diferentes elementos fundamentais para a Amazônia Negra, em uma transição crescente da sua aparição.

Nosso Xamã Babalaô, que guiou a nação mangueirense pelos encantos de sua terra, a partir daí, revela-se nos diversos componentes presentes no cotidiano de seu povo, dos quais ele é guardião. Mesmo tendo deixado o plano físico, permanece vivo no imaginário de sua comunidade, inclusive em algumas características das manifestações culturais, religiosas e sociopolíticas já comentadas, que justamente abrem o quinto setor do desfile, a partir de uma ala que faz a ligação entre os dois últimos encantos.

Por meio dos mastros, prática presente nos festejos afro-brasileiros, ele se transforma na soma que assenta o cotidiano e o jeito tucujus, demonstrando que, ao se tornar esse elemento, ele também se torna coluna de sustentação da identidade do seu povo.

Essa ideia não faz parte exclusivamente da religiosidade afro-brasileira e ameríndia, como também engloba outras narrativas católicas. De acordo com os pesquisadores amapaenses Marcos Reis e Marcos Pereira, o catolicismo popular amazônico do Amapá é marcado pela resignificação do domínio da religião católica, “apoderando-se de uma compreensão perspectivista do mundo que

abarca em uma mesma cosmogonia o real e o encantado, a floresta e a vida cidadina”. Dessa forma, os corpos que ele assume fazem parte desse dia a dia e se entrelaçam, como o cipó-titica, à própria trajetória do Mestre Sacaca.

Essas materializações apresentadas pelas alas do último setor são símbolos fundamentais da Amazônia Negra na qual o Xamã Babalaô se encanta.

Sua corporeidade, compreendida pelo encerramento do desfile mangueirense, torna concreta a sua Presença agora Visível no desfile, assumida pela própria compreensão de que ele é a natureza vital, sem distinção entre o homem, o espírito e o meio ambiente.

Sacaca segue ao lado de outros seres encantados que, como ele, preservam esse território. A floresta, viva e de pé, é essencial para a preservação das tradições dos rios, da medicina ancestral, da cultura, em suma, da vida. Portanto, reafirmar o seu legado, a sua existência, também é defender o povo da floresta, em um ciclo em que essas vivências se sobrepõem de forma contínua. Defender Sacaca é defender a Amazônia. Falar da Amazônia é falar de Sacaca. Assim, torna-se ele a própria natureza.

O desfile se encerra com a quase centenária Mangueira, o Jequitibá do Samba, fincando de vez as suas raízes na Amazônia Negra da qual o nosso Xamã Babalaô é o grande guardião. Conduzida pela vibração de sua comunidade, a agremiação vive a saga do encantado Mestre Sacaca na Marquês de Sapucaí.

Exaltar esse personagem e o seu território se traduz em um movimento de se unir aos povos tradicionais em sua histórica luta em prol da construção de narrativas em defesa da Amazônia. Para além das ideias de “regionalismo” que marginalizam determinadas localidades e culturas, também é, por consequência, uma forma de defesa de toda a vida que existe neste Brasil.

Ao lado das tradições afro-indígenas, a maior escola de samba do planeta conta para o mundo, novamente, as histórias desse país continental.

Defendendo o seu papel na cultura brasileira, a Estação Primeira demonstra a beleza desse lugar e revela que a vida é um pouco mais do que se vê.

Na avenida, eis o nosso recomeço.

SETORIZAÇÃO

Primeiro Encanto – *Turé* Para o Xamã Babalaô

A Estação Primeira de Mangueira inaugura o seu cortejo inspirada no ritual indígena do *Turé*, realizado no extremo norte do Brasil. É um momento de celebração aos seres de Outro Mundo, vivenciado pelo transe do *caxixi*. Nesse setor, a nação mangueirense invoca Mestre Sacaca, nosso encantado Xamã Babalaô, para reconstruir sua jornada pelas tradições afro-indígenas da Amazônia Negra.

Segundo Encanto – Mergulho nas Afluências

O Xamã Babalaô segue o chamado das águas, mergulhando nas correntezas que unem gente e mistério. Nesse encanto, demonstramos que os rios são estradas fundamentais na vida de Sacaca e que conduzem, diariamente, as populações tradicionais com as quais ele tanto conviveu, conectando pessoas, territórios e conhecimentos. Para isso, apresentamos não somente as características dos rios, como também as narrativas e os povos que circundam os cursos de água da Amazônia Negra.

Terceiro Encanto – O Poder da Cura na Ciência do Encanto

No terceiro setor do desfile da verde e rosa, o Xamã Babalaô se reencontra com os segredos da mata, transformando a natureza em Ciência do Encanto. Na Amazônia Negra, diversos elementos carregam o poder da cura, e é por meio deles que nosso encantado tucuju cuida de seu povo e dissemina a medicina ancestral.

Quarto Encanto – Os Tambores Ressoam

Ao ouvir o som dos tambores, nosso Xamã Babalaô revive sua vocação para a cultura e se integra às manifestações de seu povo, celebrando junto a ele. A batida desses instrumentos desperta memórias, exalta a vida do nosso encantado e celebra as tradições ancestrais, seus personagens, a sonoridade e a fé.

Quinto Encanto – O Guardião da Amazônia Negra

Neste desfile, o Xamã Babalaô, espírito encantado que caminha ao lado da nação mangueirense, reviveu os saberes, as tradições e os valores de sua comunidade. Ele encerra essa saga transitando por diferentes materialidades que fazem parte da identidade tucuju, demonstrando que permanece presente no cotidiano de seu povo. Ao final, torna-se o eterno Guardião da Amazônia Negra e das memórias dos povos tradicionais que ele tanto representa.

CONTEÚDO AUDIOVISUAL

Ao compreender que a narrativa desenvolvida nesse carnaval e as próprias escolas de samba são formadas por múltiplas linguagens, os conceitos elaborados nessa justificativa também foram retratados de forma complementar em um conteúdo audiovisual produzido pela Estação Primeira de Mangueira. A partir do depoimento oral de diferentes segmentos da escola e de integrantes da família Sacaca, reforçamos a relevância deste grande personagem da Amazônia Negra.

Para acessá-lo, basta entrar no link a seguir ou escanear o QR Code abaixo, e clicar na caixa "Manifesto: Mestre Sacaca da Mangueira".

<https://linktr.ee/mestresacaca>



SINOPSE

O texto a seguir, distribuído à ala de compositores da Estação Primeira de Mangueira em junho de 2025, consiste na sinopse do enredo. Foi esse o material que serviu de base para a composição dos sambas concorrentes na disputa que marcou a escolha do hino da agremiação.

Os setores do desfile são ambientados a partir das palavras e imagens sugeridas pela sinopse, dividida em cinco encantos. É essa a nomenclatura escolhida para compreender os diferentes momentos da narrativa vivida por nosso Xamã Babalaô, o encantado Mestre Sacaca, em sua saga de reencontro com a Amazônia Negra. Apresentados nos textos de enredo do presente Livro Abre-Alas, cada encanto do desfile, portanto, simboliza a carnavaalização de um momento da vida deste personagem, dividindo os setores do argumento desenvolvido pela agremiação.

Não há morte pra quem sonha

Vai o homem fica a lida

Enfincada na memória

Dos guerreiros da alforria

Êta negro moleque

Varou pelas matas

Conheceu as ervas e seus extratos

No toque da caixa dançou marabaixo

Foi momo, o rei desse carnaval

Êta negro da estrela qual Zumbi

É a luz do folclore do Amapá

É de zimba, batuque e sairé

É o nosso Xamã Babalaô

Saravá!

Xamã Babalaô, música de Enrico Di Miceli e Ricardo Iguarany

PRIMEIRO ENCANTO: TURÉ PARA O XAMÃ BABALAÔ

Estou no *Turé* e lhes conto que ainda não tocou o *cuti* porque a dança não terminou. Pelo contrário, eu diria. Ela está apenas começando. E está começando no Norte, onde o meu país começa.

É no início dessa história que alastro as minhas raízes brasileiras para esse ritual de agradecimento aos invisíveis do Outro Mundo.

Sigo em movimento, mesmo plantada entre Sumaúmas que fazem de mim, a quase centenária, aprendiz e mensageira. Eu, Mangueira, estou na floresta amazônica brasileira, envolvida nesse transe.

Urucum, *jenipapo* e *kumatê* tingem a minha visão. São tons da natureza que pintam desde as cuias que guardam o sabor do beiju de mandioca até os enfeites criados com penas dos peitos das araras, que se encostam nas cabeças daqueles que festejarão os espíritos.

O *pakará* está posto para o líder pegar os maracás e os cigarros de *tawari*. É hora da viagem. *Palikás* puxam os cânticos junto com o pajé, enquanto os sons das flautas e das buzinas de bambu se alastram ao lado das palavras entoadas aos ancestrais. Um deles, especialmente, veio nos ver. Eu estava aqui aguardando por ele.

A energia avassaladora toma o espaço e me faz confirmar: não há morte para quem sonha. A presença dele é inegável porque nunca deixou de ser. Já estava aqui, sempre esteve. E agora, mais do que nunca, o Xamã Babalaô veio para nos embrenhar nesse encanto tucuju que vive como só ele.

SEGUNDO ENCANTO: MERGULHO NAS AFLUÊNCIAS

As águas doces serpenteiam todo o território de Mestre Sacaca, espaço de façanhas e atributos de tantos sentidos. Princípio de todo um lugar, são o meio e o fim. A natureza em ação, carregando histórias, tradições e segredos por caminhos tão barrentos quanto extensos.

No curso das águas, o Xamã Babalaô visita, reaprende e confirma as sabedorias dos *Galibi Kali'na*, *Galibi Marworno*, *Karipuna* e *Palikur*. Assim como ele, reconheço em mim a sua ancestralidade.

As correntezas levam o nosso encantado por todos os lados, e as comunidades quilombolas também dependem das águas negras. Elas ligam as populações afro-brasileiras, com quem o Xamã Babalaô também divide os seus conhecimentos.

As vivências dele e de seu povo se baseiam nos rios: circulação, movimento, narrativas, rituais, vidas. Os ribeirinhos têm compreensões profundas desse universo e os recriam a cada milagre da maré. Se ela desce, se ela sobe. Se está boa para ver um *sumano*. Se é momento de pesca, se é tempo de rede.

Nosso Xamã Babalaô sabe e domina as místicas da sua gente, enquanto os rios sustentam de um tanto. Foram decisivos na vida do nosso encantado e continuam sendo a base de muito do que se

conhece. Levam e trazem embarcações e seres, produtos e famílias. Regatões e canoas. A todo o tempo, gente e mistério.

TERCEIRO ENCANTO: O PODER DA CURA NA CIÊNCIA DO ENCANTO

Se o rio foi o caminho para trocas, nessa saga, a floresta é quem lhe entrega o dom. A sua existência, que um dia foi chamada de Doutor da Floresta, agora é revivida ao compartilhar as receitas que deixou no imaginário popular, nos estudos que viraram livros, na voz ouvida pelas ondas difundidas pelo território e em cada uma das memórias dos mistérios das ervas, carregados por aqueles que dominam como ele a Ciência do Encanto.

Sementes, flores, folhas, cascas, seivas e um tanto mais que o mundo dá permitem outras possibilidades de persistir entre a dor e a cura, entre a folha e a oração. A floresta entrega aquilo que revigora. Submete as pessoas à necessidade de existir. Como também sou natureza viva que faz viver, sei o que digo.

A medicina ancestral, fruto dos saberes indígenas e negros, une-se aos murmúrios das matas. Engarrafar a floresta é entender que os seus conhecimentos e sabedorias são práticas de cura, desenvolvidas desde um tempo muito antigo por quem ocupa essa terra desde sempre. Entendimentos herdados das tradições orais passadas de geração a geração. Crendices que misturam o que é alcançado pelas mãos com as mandingas – práticas invisíveis aos olhos – como ensinou um encantado Preto Velho. Saravá!

O Xamã Babalaô pede licença para adentrar as matas. Como um andarilho, observa ao seu redor e parece falar com aquilo que nem eu sei o que é. Pode ser feitiço. Reconhece uma casca no chão, pega outras frescas, entende que a troca com a natureza é vital. Reza, pede, intercede. Respeita os ciclos. Extrai do ambiente o sustento para o seu povo, demonstrando a riqueza da Amazônia: o que dela se retira, o que com ela se faz. O que a ela se retribui, para mantê-la e nos manter de pé.

QUARTO ENCANTO: OS TAMBORES RESSOAM

De pé na floresta, houve um chamado. Som e energia reverberam pelo ar. Ondas de encanto. O Xamã Babalaô está tão envolvido quanto eu quando ouço a subida do tamborim.

As sabedorias ancestrais permanecem a base das manifestações que se apresentam a nós. Ele encontra na rítmica tucuju a mesma força presente em suas curas; em sons que tratam do passado da nossa gente, preservando e reescrevendo histórias.

Çai Erê, disseram alguns originários, até batizar a festa que seria tocada com uma única baqueta, conforme mandam outras celebrações dos donos daquela terra. A fogueira de esquentar o couro afina as múltiplas raízes do Batuque. “Vieram lá de África”, escuto das dançadeiras quilombolas apontando para os tambores presos às peles de sucuriçu.

As mulheres rodando e puxando vento com a barra da saia também me lembram outro movimento que vira o mundo ao anti-horário. No giro e na gira do Marabaixo, salve o Divino Espírito Santo! E salve as energias que pairam naquele toque, naquela circularidade, naqueles Mestres que ainda assistem o rodar das saias florais das açucenas.

A virada da caixa que arre pia ganha outros contornos. Essas sonoridades, misturadas em diferentes batidas, chegam ao Encontro dos Tambores, e atraem nosso invisível para mais uma festividade. Do *Vominê* de Mazagão aos atabaques das macumbas amapaenses, do carnaval em que foi Rei aos músicos contemporâneos... O Encontro dos Tambores intensifica os sons e os sentidos para tratar das vibrações particulares que definem uma espiritualidade amazônica.

Pelo compasso do tambor, a igreja é o terreiro, o ontem é hoje, o amanhã é agora. Tudo entra em espiral. Na Missa dos Quilombos, o Xamã Babalaô segue batendo caixa como quem firma chão. Lá, oração também se dança. E o tambor celebra.

QUINTO ENCANTO: O GUARDIÃO DA AMAZÔNIA NEGRA

Na saga do Xamã Babalaô – invocado no *Turé*, viajante das afluências, engarrafador das florestas, pulsante nos tambores – eu vislumbro a incessante busca de plantar o eterno. Ele se transforma no que faz a Amazônia viver, tornando-se a própria identidade e o próprio jeito tucuju.

O Xamã Babalaô também é o que ficou. Ao tocar o chão da floresta, dos barrentos, dos quilombos, dos barracões, das missas, nosso ser se conduziu a ser ele mesmo os elementos que revelam quem o seu povo é. Torna-se múltiplo, sem limitar a vida a um corpo ou a uma única forma, como só sabem fazer os que conhecem os encantos da terra.

Imponente, ergue-se nos mastros, prática cultural de origem negra. Resiliente e vigoroso, manifesta-se no cipó-titica, fibra que amarra parte do mundo e sustenta o fazer. Assume corpo no barro de *Maruanum*, em que as mãos negras das louceiras moldam moringas, panelas e presenças de um matriarcado que eu tanto conheço. Escorre no açaí que mancha mão e boca com o roxo atinado, vivendo no sabor do fruto do sustento amapaense, sangue da terra.

Reaparece nos olhos da onça, bicho grande, dono da mata. Espreita silencioso, passeia firme, guarda os caminhos, é o próprio espírito da floresta em regime de alerta. No flerte com o eterno, o

Xamã Babalaô se planta como árvore. Faz-se tronco, folha, semente e eternidade. Não partiu, enraizou-se onde tudo começa e recomeça.

Ele é a natureza. À natureza, ele retorna. Na sua Amazônia de floresta em pé, ao meu lado, realça uma história que é símbolo de uma identidade nacional que tem sabor, cheiro e textura das memórias do meu Norte.

Ao findar da saga, pairam no ar essências que nos entregam o frescor do Brasil. Do sumo daquilo que melhor poderia se macerar das terras do nosso país. Das terras do nosso Xamã Babalaô, o Mestre Sacaca do Encanto Tucuju. O guardião de toda essa amapalidade, de toda essa Amazônia também negra, de toda a Mangueira!

Enredo e pesquisa: Sidnei França, Sthefanye Paz e Felipe Tinoco

GLOSSÁRIO

Açucenas – Dançarinas do Marabaixo, que utilizam saias rodadas com motivos florais, flores nas cabeças e rodam em sentido anti-horário, seguindo os músicos que tocam durante essa manifestação;

Amapalidade – Sentimento específico daqueles que reconhecem um estilo de vida e um jeito de viver dos amapaenses;

Amassador – Tambor utilizado na manifestação cultural do Batuque;

Aramari – Entidade aquática da tradição indígena dos povos *Karipunas*, descrita como um ser que habitava o fundo das águas. Sua história aponta que as populações desviavam dos seus caminhos, arrastando as canoas por outras terras, pelo medo causado pela cobra;

Araguari – Rio localizado no estado do Amapá, com nascente na Serra do Tumucumaque e foz no Oceano Atlântico, fundamental para a história, para a economia e para a determinação do modo de vida das populações ribeirinhas, que vivem às suas margens e mantêm uma relação direta com o rio por meio da pesca, da navegação, da agricultura e de subsistência e práticas culturais transmitidas entre gerações;

A Presença do Invisível – Nome dado à exposição sobre os povos indígenas do extremo norte do país, realizada no Museu Nacional dos Povos Indígenas, e também ao livro decorrente de sua ampla pesquisa etnográfica e visual;

Batuque – Festividade afro-brasileira muito praticada nos Quilombos do Amapá, que se utiliza de danças, canções e instrumentos próprios;

Barracão – Salas de casas ou centros culturais de herança familiar em que ocorre parte significativa dos compromissos do Marabaixo, inclusive a produção e a realização dos alimentos e bebidas típicas dessa manifestação;

Beiju De Mandioca – Alimento feito a partir da goma de mandioca, base para a preparação do *caxixi*;

Bichos, Karuãna, Pessoas de Outro Mundo – Formas pelas quais os povos indígenas do extremo norte do país denominam as energias espirituais que são festejadas e celebradas pelo ritual do *Turé*;

Buriti – Fruto de tons alaranjados e avermelhados derivado de uma palmeira e utilizado como matéria-prima na confecção de roupas utilizadas no *Turé*;

Calçoene – Trata-se de um rio amapaense que é vital para um município homônimo. É uma estrada fluvial que assume um papel mítico, sendo, para as sabedorias populares, morada de seres fantásticos;

Carvão – Distrito de Mazagão onde se localiza o Ponto de Cultura Sairé do Carvão, com praticantes do Sairé;

Caxixi – Bebida alcoólica feita a partir da fermentação da mandioca, utilizada pelos pajés para acessar o Outro Mundo;

Cosmograma Bakongo – Filosofia que ilustra um princípio fundamental da cosmo percepção banta, ao separar, com a linha horizontal da *Kalunga*, o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Representa

o ciclo da vida em suas fases de *Musoni* (concepção), *Kala* (nascimento), *Tukula* (auge da vida) e *Luvemba* (morte), reforçando a ideia de continuidade dos ciclos e da passagem como um dos seus momentos;

Curiaú – Nome dado a um rio amapaense e a um quilombo que fica ao seu entorno, sendo um dos mais tradicionais da região e o segundo brasileiro a ser certificado pela Fundação Palmares;

Cuti – Buzina que se toca no intervalo da dança do *Turé*, geralmente feita de bambu;

Dororidade – Conceito dentro da perspectiva do feminismo negro, disseminado pela obra de Vilma Piedade, que fala dos sentimentos de integração entre mulheres não-brancas para além da sororidade;

Encontro Dos Tambores – Evento que tem como base a vasta musicalidade dos tambores de diferentes manifestações culturais e religiosas do Amapá. Mestre Sacaca é um dos seus fundadores. No Encontro, ocorre também a Missa dos Quilombos;

Laguinho – Um dos principais bairros negros de Macapá, a capital do Amapá. Foi ocupado pela população retirada da área central da cidade, inclusive por lideranças culturais, como Mestre Sacaca;

Festa De São Tiago – Festa com mais de 240 anos de tradição, realizada no Mazagão Velho durante o mês de julho, em que ocorrem diferentes atos de encenação da batalha entre mouros e cristãos;

Galibi Kali'na – Povos indígenas concentrados principalmente na região do Oiapoque, na terra indígena *Galibi Kali'na*;

Galibi Marworno – Povos indígenas concentrados principalmente na região do Oiapoque, nas terras indígenas *Uaçá* e *Juminã*;

Garrafada – Prática associada à medicina ancestral, com a formulação de receitas com uso de produtos naturais, como plantas, ervas, cascas e bebidas específicas que compõem um remédio. Difundidas e utilizadas por Mestre Sacaca durante a sua vida;

Jenipapo – Fruto aplicado na produção de tintas naturais utilizadas durante o ritual do *Turé*;

Jari – Nome dado a um rio que cruza diferentes regiões, inclusive quilombolas, do Amapá;

Kadaikaro – Ser mítico amazônico representado como a cobra dos igarapés, associada ao encantamento e aos sonhos. Segundo a tradição oral, conduz mulheres ao mundo onírico, entre o espiritual e o real. Simboliza transformação, mistério e a passagem entre mundos;

Karipuna – Povos indígenas que vivem em diferentes regiões, próximas ao Rio *Curipi* e no Oiapoque, nas terras indígenas *Uaçá*, *Juminã* e *Galibi Kali'na*;

Kumarumã – É o nome de uma aldeia indígena importante no Brasil, localizada no município de Oiapoque, no estado do Amapá, às margens do rio *Uaçá*. Ela é a maior vila da etnia *Galibi Marworno*, um povo indígena que vive na região norte do Amapá, perto da fronteira com a Guiana Francesa;

Kumatê – Líquido extraído da casca da árvore de Azuazeiro aplicado na produção de tintas naturais utilizadas durante o ritual do *Turé*;

Ladrão – Canções entoadas durante o Marabaixo, com versos de improviso e letras já tradicionais, que têm como objetivo expressar críticas, elogios, agradecimentos, lamentos ou até mesmo sátiras sobre o cotidiano da comunidade amapaense. Em uma das versões sobre a origem do nome dessas letras, denomina-se ladrão porque elas “roubam” os fatos da realidade para transformar nessas cantigas;

Lakuh – Local em que o *Turé* é realizado, em uma estrutura circular cercada de varas de madeira decoradas com algodão e ligadas por fios nos quais são presas penas brancas de garça;

Mal De Sete Dias – Expressão popular para se referir ao tétano em recém-nascidos. Em um dos seus livros, Mestre Sacaca descreve uma simpatia para combatê-lo;

Marabaixo – A principal manifestação cultural do Amapá. De origem afro-brasileira, possui uma ampla agenda que começa no mês de abril e termina em junho. Associa-se ao afrocatolicismo e à cultura negra do estado. Seu nome é a junção das palavras “mar a baixo”, relacionando-se ao processo de escravização e do tráfico negreiro. Pode se referir tanto às ondas dos navios que traziam as populações sequestradas (que oscilavam entre o mar acima e o mar a baixo), quanto à queda de alguns dos escravizados (mar a baixo). Por isso, ficou primeiramente reconhecida como uma manifestação de lamento. Hoje, embora traga toda essa ancestralidade, é vista como uma prática celebratória;

Maruanum – Comunidade quilombola do Amapá, reconhecida por preservar tradições relacionadas ao barro, manuseado por suas louceiras com uma técnica específica para a produção de peças como panelas, formas, alguidares e jarros;

Matapi - Rio do estado do Amapá, Brasil, que atravessa a comunidade de Matapi, no município de Porto Grande. Deságua no rio Amazonas, próximo ao município de Santana, onde se localiza um porto de importância regional;

Mazagão Velho – Distrito do município de Mazagão, para onde foram trazidos os habitantes de uma antiga colônia portuguesa situada no Marrocos. Mazagão se tornou uma cidade com diferentes práticas culturais e celebrações associadas a essa herança moura;

Missa Dos Quilombos – Expressão utilizada para se referir a diferentes manifestações afrocatólicas, e aqui associada à prática de uma missa que se utiliza de saberes e características afro-brasileiras no Encontro dos Tambores, realizado no Amapá. Mestre Sacaca participava desse encontro de tolerância religiosa, sendo um dos seus grandes incentivadores;

Outro Mundo – Denominação dada para o local em que habitam seres “invisíveis”, que dividem a existência com os humanos, mas que, durante o *Turé*, só podem ser vistos pelos pajés;

Pakará – Cesto em que o pajé guarda os seus objetos importantes para o ritual do *Turé*;

Palafita – Estrutura de elevação de casas, geralmente feitas de troncos, em uma tecnologia muito utilizada pelos povos ribeirinhos devido à oscilação das marés dos rios;

Palikás – Homens ajudantes do pajé, responsáveis por apoiá-lo nos cânticos durante o *Turé*;

Palikur – Povos indígenas concentrados principalmente na região do Rio *Urukauá*, um dos afluentes do Rio *Uaçá*, na terra indígena *Uaçá*;

Regatão – Modelo de comércio fluvial, em barcos com diversificados produtos para venda na região amazônica;

Sacaca – Intitulação indígena associada a pajés ou xamãs, detentores de grandes saberes e responsáveis pelas curas dos seus povos. Na Amazônia, tornou-se uma forma popular de se referir a um líder de suas comunidades, geralmente associado ao cuidado e à sabedoria compartilhada. Também é o nome de uma planta utilizada em diferentes garrafadas;

Sairé – Manifestação cultural de origem católica e indígena, iniciada nas missões religiosas amazônicas, e que hoje é praticada fortemente no município de Carvão, no Amapá. A origem do nome é de uma saudação indígena, *Çai Erê*;

Sumano – Adaptação da expressão “mano”, para se referir com intimidade e afeto a amigos ou colegas;

Sumaúma – Árvore conhecida como “rainha da Amazônia”, “árvore da vida” ou “escada do céu”, devido ao seu tamanho e à sua beleza impactantes;

Tawari – Planta utilizada como base dos cigarros do pajé durante o ritual do *Turé*;

Turé – Ritual indígena presente no Oiapoque, município do norte do Amapá, em que se festeja e celebra os espíritos do Outro Mundo;

Tucuju – Um dos primeiros povos originários da região hoje reconhecida como Amapá. Tornou-se uma expressão sinônima de “amapaense”, para qualificar aquilo que é do estado. Muito difundida na canção “Jeito Tucuju”, de Joãozinho Gomes e Val Milhomem;

Tuxina – Termo popular usado para se referir a uma verminose causada pelo *Enterobius vermicularis*. É transmitida pelo contato fecal-oral ou por objetos e roupas contaminados;

Uaçá – Nome dado a um rio amapaense localizado na região do Oiapoque;

Urucum – Fruto de tons avermelhados e alaranjados, aplicado na produção de tintas naturais utilizadas durante o ritual do *Turé* e por diferentes povos indígenas;

Vominê – Manifestação presente na Festa de São Tiago, representando a batalha entre cristãos e mouros, que se utiliza o instrumento caixa em alusão às caixas de guerra;

Waramwi – Para as narrativas do povo *Palikur*, é uma cobra grande encontrada no norte amazônico, muito relatada pelas histórias contadas por Uwet Manuel Antônio dos Santos a pesquisadores;

Zimba – Manifestação cultural afro-brasileira que envolve dança, canto e instrumentalidade, presente em diferentes estados do Norte, inclusive na comunidade do *Cunani*, no Amapá.

PESQUISA

PESQUISA DE CAMPO

Durante o processo de desenvolvimento do enredo “Mestre Sacaca do Encanto Tucuju – O Guardião da Amazônia Negra”, a equipe da Estação Primeira esteve diversas vezes no estado que serve de cenário para a presente narrativa. Ao longo das imersões no Amapá, o grupo participou da abertura do Ciclo do Marabaixo, acompanhou seu calendário de festas e visitou diferentes comunidades que o realizam. Também esteve presente na reinauguração do Museu Kuahí, dedicado e conduzido pelos povos indígenas no Oiapoque, e na Festa de São Tiago, em Mazagão. Navegando por rios de várias regiões, percorremos diferentes municípios da chamada Amazônia Negra.

Realizamos, ainda, vários encontros no Museu Sacaca, em visitas guiadas e espontâneas, para compreender a relação do personagem central com os povos tradicionais de seu território. Lá, ainda apresentamos a sinopse e a construção do enredo em uma explanação pública destinada ao povo amapaense.

Os familiares e amigos de Sacaca gentilmente nos concederam entrevistas para que pudéssemos conhecê-lo e compreender mais profundamente sua história. Dessa forma, os relatos dos interlocutores da pesquisa tiveram grande relevância para a construção desta narrativa que, mesmo também baseada em uma pesquisa bibliográfica, tem no seu principal insumo as histórias contadas por aqueles que com ele conviveram.

No Rio de Janeiro, em diferentes momentos da construção do carnaval mangueirense, recebemos os familiares de Sacaca, representantes do Marabaixo e da cultura da Amazônia Negra, além do coletivo de artistas indígenas Waçá Wará, como forma de fomentar o intercâmbio cultural entre a linguagem carnavalesca carioca e as tradições amapaenses.

Para a pesquisa, buscamos principalmente referenciar os intelectuais do Norte que produzem estudos sobre os tópicos abordados no desfile e vivenciados por Mestre Sacaca, bem como em músicos, poetas, artistas e professores amapaenses. Em suas obras, muitos desses criadores abordam a figura do homenageado, a importância dos rios, a medicina ancestral e as culturas e as filosofias que ele difundia.

AGRADECIMENTOS

A toda a Família Sacaca, nominalmente listada abaixo, em especial à esposa de Mestre Sacaca, Dona Madalena, pela perpetuação de seu legado e por dividirem conosco a história deste grande homem, esposo, pai, sogro, avô e bisavô.

Ao governador Clécio Luis, à secretária de cultura Clícia Vieira Di Miceli, à secretária adjunta Marina Beckman, à presidenta da Fundação Marabaixo Josilana Santos, à vice-presidenta Laura do Marabaixo, à Josy Calazans, à Victoria Bastos e a todos os demais membros do Governo do Amapá, da Secretaria de Cultura e da Fundação Marabaixo pelo apoio nas pesquisas do enredo.

Ao Instituto de Pesquisas Científicas e Tecnológicas do Estado do Amapá (Iepa), ao Museu Sacaca, ao Museu Kuahi e ao Instituto de Pesquisa e Formação Indígena (Iepé), fontes fundamentais de pesquisa. À Liesap (Liga das Escolas de Samba do Amapá), no nome do seu presidente Jocildo Lemos, e a toda a sua diretoria e a todas as presidências das escolas de samba do Amapá.

A Mestre Josué do Mazagão, aos professores Letícia Picanço e Vinicius Freitas, ao Pai Alexandre e ao Terreiro São José de Mina Ylê Ashé Ahossú Zô, ao coletivo Waçá Wara e à Carolina Thomaz, pelos conhecimentos divididos.

FAMÍLIA SACACA

Esposa: Madalena Souza; **Filhos:** Allen Frank Monteiro Souza, Ana Carla Coimbra Souza, Germano da Silva Souza (*in memoriam*), José Aluizio da Silva Souza, José Antônio da Silva Sousa, José Carlos da Silva Souza, José Nilson da Silva Souza (*in memoriam*), José Raimundo da Silva Souza, José Rosemiro Nunes de Lima, Lídia Maria da Silva Souza, Maria da Silva Souza, Maria de Fátima da Silva Souza, Maria José Melo da Silva Brito e Marilene Souza Galvão; **Netos:** Adriana Madalena Souza Galvão, Aldomar Souza Galvão, Alex Brito, Ana Clara Tulosa Souza, Augusto Lima, Carina Lima, Carlos Corrêa, Chiara Liane da Silva de Souza, Débora Melo da Silva Brito, Eloisa Maria Souza, Erick Enan da Silva de Souza, Fábio José Souza, Gean Souza, Gemile Monteiro Souza, Igor Magno Castro Souza, Irredenio Castro, Jane Pacheco, Josenildo Alves, José Arthur Souza, Márcio Souza Galvão, Matusalém Brito, Thaysa Castro Souza e Thayse Castro Souza; **Noras e Genros:** Antonia Maria Lino, Claudia Nunes, Érico Castro, Gabriela Oliveira, Geraldo Galvão, Jaciane Mendes, Kilsiane Rocha e Raimunda Corrêa Castro; e **Bisnetos:** Alicia Souza, Analice Galvão, Antony Galvão, Arthur José Souza, Beatriz Monteiro, Benício Castro, Bento Castro, Cecília Coimbra, Érico Souza, Gabriel Melo, Gonçalo João Melo, Ian Magno Castro, Joaquim Castro, Julia Beatriz Mendes, Manuela Castro, Maria Liz Mendes, Miguel Galvão, Rui Guilherme Melo, Samuel Coimbra, Sofia Souza e Vinicius Oliveira Galvão.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Ugo Maia. Na fronteira: mobilidades xamânicas entre Brasil e Guiana Francesa. *Horizontes Antropológicos*, v. 24, n. 51, 2018.
- ANDRADE, Ugo Maia. Sobre artefatos-pessoa e produção ritual no baixo Oiapoque (Amapá). *Revista de Antropologia*, v. 55, n. 2, 2012.
- BARROSO, Iraci de Carvalho; PAIVA, Antonio Cristian Saraiva. Parteiros tradicionais da Amazônia amapaense: capacitação, incorporação de saber e resistência cultural. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 50, n. 1, 2019.
- BASTOS, Fernanda Lima; SANTANA, Elane Pereira; CORDEIRO, Albert Alan de Sousa. Cultura popular e educação na Amazônia: um debate a partir da vida do Mestre Sacaca.
- BATISTA, Márcio Aniká. Tradução cultural e poética na narrativa indígena: coleta e transcrição na fronteira franco-brasileira. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Letras Português/Francês e suas respectivas literaturas) — Universidade Federal do Amapá, Campus Binacional do Oiapoque, Oiapoque, 2019.
- BEZERRA, Moisés de Jesus Prazeres dos Santos; VIDEIRA, Piedade Lino; CUSTÓDIO, Elivaldo Serrão. “Se eu não fizer o bem, o mal não faço!”: o sagrado afro-indígena vivenciado pelas benzedeadas do quilombo do Cria-ú no Estado do Amapá. *REVER: Revista de Estudos da Religião*, São Paulo, v. 20, n. 2, p. 123-137, set. 2020.
- BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). *Dossiê de Registro – Marabaixo*. Brasília, 2018.
- COSTA, Aila; AZEVEDO, Amauri de. Entre o passado e o silêncio: a história dos povos afro-indígenas fora dos livros, à luz da Lei nº 11.645/2008. In: KAYAPÓ, Edson; NUNES, Isabella Rosado; NEGRO, Mauricio (org.). *Raízes do Amapá: história e cultura dos povos indígenas e afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2025.
- COSTA, Janaina. *Cipó-titica: recurso florestal não madeireiro importante para a economia do estado do Amapá*. Editora Científica Digital, 2015.

DIAS, Joseli. *Sacaca: o mestre das plantas e rei do carnaval*. Macapá: Coleção Amapá Cordel, 2013.

ESTORNILO, Milena. Uma introdução à cosmologia dos povos indígenas do Uaçá e Baixo Oiapoque – Amapá. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 18, p. 333-337, 2009.

FERNANDES, Joyce Sampaio Neves; MOSER, Liliane. Comunidades tradicionais: a formação socio-histórica na Amazônia e o (não) lugar das comunidades ribeirinhas. *Revista Katálysis*, Florianópolis, v. 24, n. 3, p. 532-541, 2021.

FLORES, Paulo Eduardo; SAUERBRONN, Guilherme. O colonialismo reverso e a cultura afro-indígena do Amapá. *Amazônia Latitude*, 2024

G1. ‘É o ato mais revolucionário que existe em Macapá’, destaca padre sobre Missa dos Quilombos — fotos. *G1 Amapá*, 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/2023/11/21/e-o-ato-mais-revolucionario-que-existe-em-macapa-destaca-padre-sobre-missa-dos-quilombos-fotos.ghhtml>.

GALLOIS, Dominique Tilkin; GRUPIONI, Denise Fajardo. *Povos indígenas no Amapá e norte do Pará: quem são, onde estão, quantos são, como vivem e o que pensam?* São Paulo: Iepé, 2003.

GODINHO, Ruy. *Então, foi assim? Os bastidores da criação musical brasileira – amapaense*. Macapá: Abravadio, 2018.

GOMES, Joãozinho; MILHOMEM, Val. *Jeito Tucuju*. Música.

GOMES, Nilma Lino. Cultura negra e educação. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 75–85, 2003.

KAYAPÓ, Edson et al. (org.). *Raízes do Amapá*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2025.

LAMARÃO, João Nobre. *Falar Tucuju desde o tempo do Ronca*. Macapá: Sebrae/GEA, 2006.

MADUREIRA, Daniel de Nazaré de Souza. Marabaixo e seus “ladrões”: a história afroamapaense sintetizada no cancioneiro popular como elemento fomentador de estudos literários. 2019. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2019.

MARTINS, Gilmar Vieira. Um estudo sobre leitura, escrita e interpretação textual das quebradeiras de castanha-do-Brasil e suas influências no mundo do trabalho. Dissertação (Mestrado em Educação Agrícola) — Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2014.

MATOS, Emilly Valeria Silva de et al. A influência climática na produção da castanha da amazônia (*Bertholletia excelsa*) e na economia de famílias de comunidades fluviais no Vale do Jari – AP. *International Journal of Environmental Resilience Research and Science*, v. 5, n. 3, 2025.

MEALLA DE SOUSA, Jayna Beatriz; SILVA DA SILVA, Diego Armando; TENÓRIO DE OLIVEIRA, Lourran. Análise dos projetos socioambientais aplicados na comunidade Quilombo São José em Laranjal do Jari, Amapá, Brasil. *Revista Presença Geográfica*, Porto Velho, v. 11, n. 2, p. 28-40, 2024.

MONTEIRO, Mário Ypiranga. *Plantas medicinais e suas virtudes*. Interdisciplinar, 1988.

MOURA, Clóvis. *História do negro brasileiro*. 2. ed. São Paulo: África, 1989.

MUNANGA, Kabengele. *Superando o racismo na escola*. 2. ed. rev. Brasília: Ministério da Educação, 2005.

OLIVEIRA, Edna dos Santos; SANCHES, Romário Duarte; VASCONCELOS, Eduardo Alves. *Tucuju: uma palavra e vários significados*. Ananindeua: Cabana, 2023.

ORGANIZAÇÃO PAN-AMERICANA DA SAÚDE (OPAS); ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE (OMS). Medicinas tradicionais, complementares e integrativas. Disponível em: <https://www.paho.org/pt/topicos/medicinas-tradicionais-complementares-e-integrativas>

PACHECO, Agenor Sarraf. Religiosidade afroindígena e natureza na Amazônia. *Horizonte*, Belo Horizonte, v. 11, n. 30, p. 476–508, abr./jun. 2013.

PEREIRA, Decleoma Lobato. *Folhões do Amapá: festas religiosas do extremo norte do Brasil*. Tese (Doutorado em História Social da Amazônia) — Universidade Federal do Pará, Belém, 2020.

PESSOA, Mônica do Nascimento; VENERA, Raquel Alvarenga de Sena. Manifestações afro-brasileiras no Amapá: a arte do marabaixo no tempo presente. *Criar Educação*, 2016.

PIEIDADE, Vilma. *Dororidade*. São Paulo: Nós, 2017.

PRODUTORA DM MUSIC. *Marabaixando entre versos e ladrões*. Macapá, 2025. Álbum digital.

REIS, Marcos Vinicius Freitas; PEREIRA, Marcos Paulo Torres. Perspectivismo ameríndio nos discursos mitificados do catolicismo popular na Amazônia. *Diálogos*, Maringá, v. 24, n. 2, p. 275–291, 2020.

SACACA, A Lenda. Direção: Toninho Duarte. Produção: Kelly Santana. Amapá: 4K Pictures, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T9dUN4qMKoI>.

SALHEB, Gleidson José M.; REIS, Marcos Vinicius de Freitas; JUNQUEIRA, Sérgio. (org.). *Amapá: uma experiência afro-brasileira*. Rio Branco: Nepan Editora, 2022.

SANTOS, Jéssica Karina dos. *Metamorfose: narrativas Karipuna*. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso — Universidade Federal do Amapá, Macapá, 2022.

SANTOS, Juliana Aniká dos; SANTOS, Yuri Aniká dos. As influências externas na formação e evolução da etnia Karipuna do Oiapoque-AP. 2019. Monografia — Universidade Federal do Amapá, Oiapoque, 2019.

SANTOS, Uwet Manuel Antônio dos; GREEN, David; GREEN, Lesley (org.). *Waramwi: a cobra grande*. São Paulo: Iepé, 2013.

SAUMA, Julia. Entrosar-se: uma reflexão etnográfica afroindígena. *Cadernos de Campo*, v. 23, n. 23, p. 257–270, 2014.

SCIPIONI, Marcelo Callegari et al. Exploração e manejo do cipó-titica. *Revista Ambientia*, v. 8, n. 1, p. 139–153, 2012.

SILVA, João da. *Ator Tucuju: poética de um corpo amazônico*. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso — Universidade Federal do Amapá, Macapá, 2020.

SILVA, Solei Botã Santos. *Memórias e histórias sobre a aldeia Kumarumã e a educação escolar entre os “Galibi”*: Trabalho de Conclusão de Curso (Curso de Licenciatura Intercultural Indígena – Área de Concentração em Ciências Humanas) — Universidade Federal do Amapá, Campus Binacional de Oiapoque, Oiapoque, 2019.

SOUSA, Raimundo dos Santos. *As ervas da medicina caseira*. Macapá: Editora Valcan, 1992.

SOUSA, Raimundo dos Santos. *A cura pelas plantas medicinais da região amazônica*. Macapá: Rurap, 1997.

TARTAGLIA, Ednaldo; BARBOSA, Elienai Moraes (org.). *Amazônia em discurso*. São Carlos: Pedro & João Editores; Macapá: UNIFAP, 2025.

TUCUNDUVA, Aline et al. Promoção da saúde da mulher indígena. *Cadernos de Saúde Pública*, v. 35, supl. 3, 2019.

VIDAL, Lux Boelitz; LEVINHO, José Carlos; GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (org.). *A presença do invisível*. Rio de Janeiro: Iepé; Museu do Índio, 2016.

VIDEIRA, Piedade Lino. *Batuques, folias e ladainhas*. Tese (Doutorado em Educação) — Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

VIEIRA, Alyne; LAMEGO, Frederico. As raízes que sustentam o Amapá. In: KAYAPÓ, Edson et al. (org.). *Raízes do Amapá*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2025.

VIEIRA, Maria Inês. Aprender a (não) ser visto na Amazônia. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 19, n. 3, 2024.

VILAÇA, Aparecida. O que significa tornar-se outro? *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 15, n. 44, 2000.

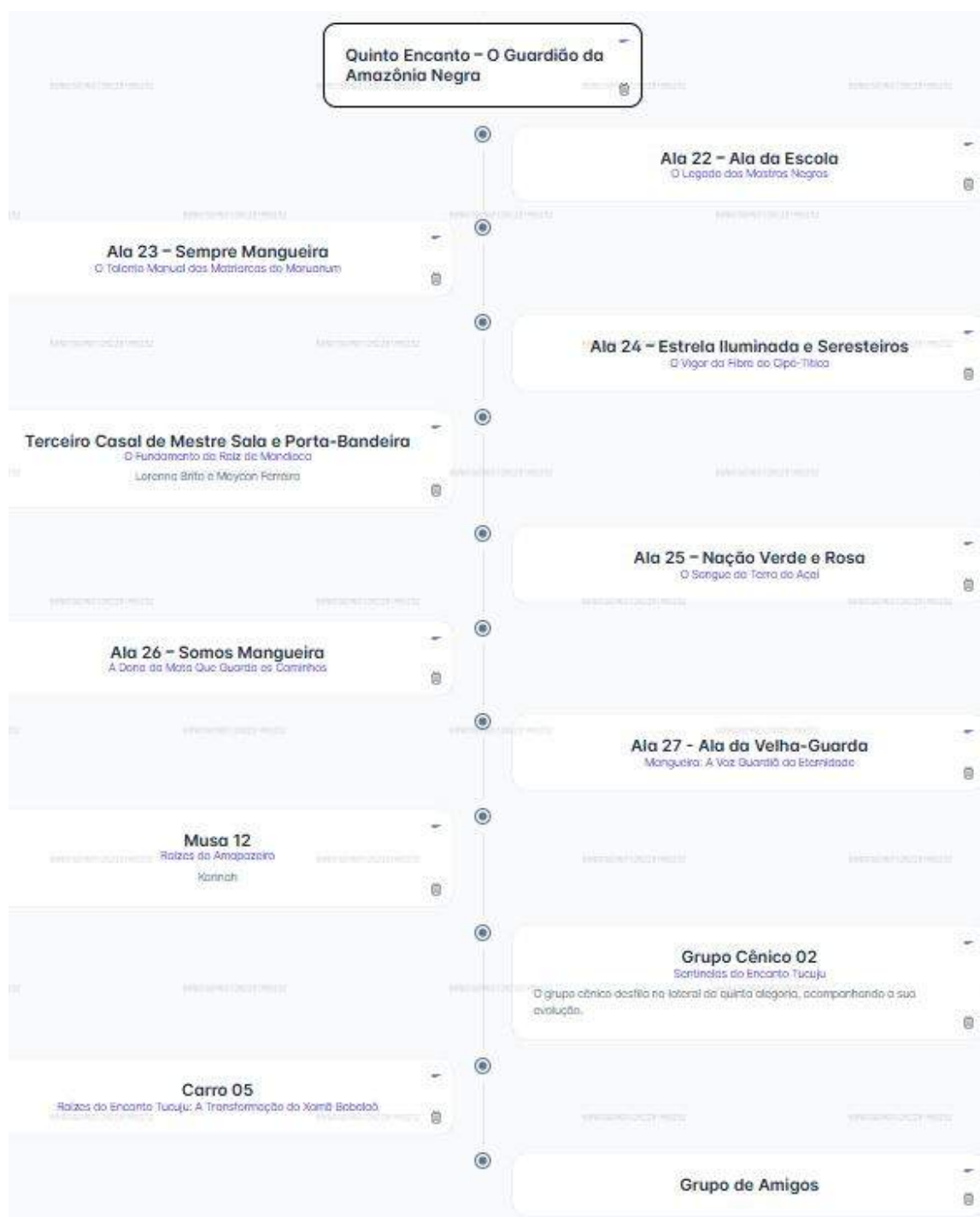
ROTEIRO DO DESFILE











No Ritual do Turé, a Presença do Invisível

1º Carro

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Alegoria



A abertura do desfile da Estação Primeira de Mangueira aporta no extremo norte do Brasil no ritual do *Turé*. Tal cerimônia indígena é realizada como forma de agradecimento e enaltecimento aos espíritos invisíveis – como o próprio Xamã Babalaô, invocado pela Mangueira neste ritual.

A celebração ocorre como um ponto de abrangente ligação das “pessoas visíveis” com “Bichos” e “pessoas de Outro Mundo”, como explicam os participantes indígenas. No *Turé*, esses seres são representados por bancos inspirados em diversos animais e na vida cotidiana desses povos.

Apresentando esse ritual, o carro abre-alas é envolvido no transe inicial do desfile, expressando múltiplas características dessa celebração carregada pelo jorrar das bebidas de *caxixi*, tipicamente distribuída nas cuias, dispostas por toda a alegoria.

Inspirados no multicolor presente nas artes indígenas tradicionais e contemporâneas desse ritual, os bancos de cobras, jacarés e pássaros utilizados no *Turé* são espalhados pelo carro, pintados com grafias dos povos originários do extremo norte do Brasil. No primeiro chassi, eles também estão ao entorno do *laku*h – estrutura de característica circular, com um mastro central, sob a qual se realiza o *Turé*. Essa configuração se sobrepõe ao símbolo da agremiação, um surdo corado, cercado por padronagens da região. A sua presença estilizada remonta ao entrelaçamento da Mangueira com a Floresta Amazônica que, por sua vez, ganha mais contexto e representação pelas vegetações ostentadas pela alegoria.

À frente do segundo módulo do carro, são erguidos maracás, utilizados pelos indígenas nessa manifestação durante as danças e os cantos em celebração aos espíritos. Nas laterais, destacam-se ainda figuras animais e elementos celestes e astrais, referenciadas nas imagens criadas pelo artista contemporâneo Yermollay Caripoune. Baseando-se na cosmologia do seu povo e fundindo os campos “reais” e “imaginários”, como ele mesmo define, sua obra também representa os seres que dividem esse momento destinado ao chamamento do nosso Xamã Babalaô.

Destaque Frontal – Alicia Garcia: Ritual Ao Luar



O *Turé* é costumeiramente realizado sob a luz da Lua, astro que carrega diferentes sentidos para os povos indígenas amapaenses e está presente no ritual mangueirense.

Destaque Central – Naldo Cavalcanti: Xamã Babalaô

O Xamã Babalaô, personagem central desse enredo, é representado pelo destaque do segundo chassi do carro abre-alas. De forma abstrata, como um espírito de Outro Mundo, ele é invocado e celebrado pela Mangueira no seu *Turé*.

Composição Performática – Kleber di Lazzari: *Karuãna*

Os espíritos invisíveis de Outro Mundo também são conhecidos como *Karuãna*, aqui celebrados com o Xamã Babalaô. A composição performática do alto dos maracás ilustra uma dessas aparições baseada na cosmologia dos povos indígenas do extremo norte.

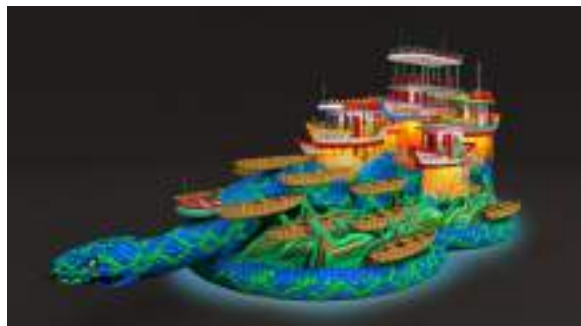
Composições: Pessoas Visíveis

Espalhados pela alegoria, os participantes indígenas do *Turé* – ou “pessoas visíveis”, segundo a cosmo percepção dos praticantes desse ritual – desfilam com os bancos característicos da cerimônia e acima das cuias.

Serpenteando em Rios do Oiapoque ao Jari

2º Carro

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Alegoria



Após ser celebrado no *Turé*, o Xamã Babalaô continua sua saga passeando pelas águas doces, reencontrando-se com os povos tradicionais amapaenses. Para além das semelhanças entre o corpo da cobra e a forma sinuosa com que os rios geograficamente serpenteiam territórios, esse animal assume diferentes narrativas para as populações da Amazônia Negra de Mestre Sacaca.

Segundo o povo *Galibi Marworno*, a Cobra Grande abriu os rios *Curupi*, *Urucauá* e *Uaçá*, do Oiapoque, como conta Felisardo dos Santos, da aldeia *Kumarumã*, ao dizer que ela “foi embora para dentro da mata e por onde passava, transformava-se em rio”. Nas cosmopercepções *Karipuna*, destacam-se a *Aramari* – entidade que vivia no fundo d’água e impunha medo ao povo, fazendo com que tivessem receio de atravessar o seu caminho com canoas – e a *Kadaikaro* – cobra dos igarapés conhecida por levar mulheres ao mundo dos sonhos. Já entre os descendentes *Palikur*, como relata Uwet Manuel Antônio, artista e contador de histórias, a cobra *Waramwi* ocupa papel central: um ser espiritual poderoso que transitava entre os rios e a terra.

Por isso, a alegoria que resume o segundo setor do desfile mangueirense tem como elemento central uma cobra, animal relacionado às correntes fluviais, que, para além das mitologias indígenas, também possui outras narrativas populares. A Pedra do Guindaste, localizada no Rio Amazonas, é sob onde repousaria uma cobra responsável por defender a cidade de inundações. História semelhante marca uma ilha em Santana, na qual a conhecida Cobra Sofia foi considerada responsável pelos sulcos que formaram o Rio *Matapi*.

Além dela, embarcações inspiradas naquelas que Mestre Sacaca se transportava para se conectar com diferentes comunidades tomam o ponto mais alto da alegoria, assim como demais elementos desse universo ribeirinho das bravias e movimentadas águas doces percorridas pelo nosso Xamã Babalaô. Diferentes canoas se espalham pelo carro, marcadas por grafias desenvolvidas por diferentes povos indígenas do Oiapoque, sob a mediação e o apoio do coletivo de artistas *Waçá Wara*, em alusão às populações originárias com as quais o nosso encantado se reencontra.

Destaque Frontal – Brenno Santos: Senhor das Águas Doces

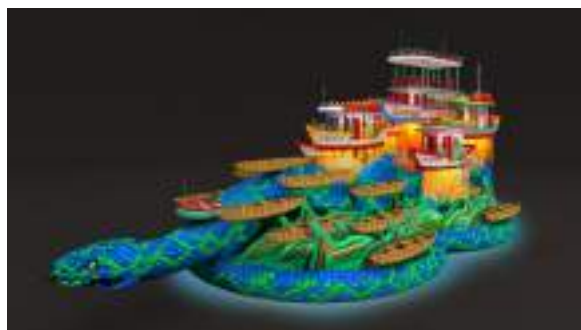
Acima da cabeça da cobra, o destaque encarna o personagem que remete às presenças de seres aquáticos pertinentes às cosmopercepções das populações tucujus.

Composições Cênicas: Canoeiros

As canoas são amplamente usadas no cotidiano amapaense como veículo para se transportar entre diferentes regiões e se locomover para finalidades pessoais, como visitas e trabalho. As comunidades tradicionais afro-indígenas vivenciam os rios como estradas que ligam diferentes esferas da sua vida.

Composições Cênicas: Ribeirinhos

As comunidades tradicionais ribeirinhas têm seu cotidiano atravessado pelos rios. Por meio das embarcações, trocam mercadorias e comércios, com diferentes formas de garantir a subsistência e promover experiências de vida sobre as águas doces.



Engarrafa a Cura, Vem Alumiar

3º Carro

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Alegoria



Ao fim do terceiro ato do desfile mangueirense, o carro que exalta a trajetória de reconexão do Xamã Babalaô com a medicina ancestral tem nas garrafadas o seu argumento central.

As celebradas “garrafadas de Sacaca” geraram inúmeras demonstrações de gratidão dos amapaenses ao curandeiro durante toda a sua vida e também após a sua passagem. Por meio das ondas do rádio e das páginas dos seus livros, o Doutor da Floresta divulgou vários desses tratamentos a diferentes problemas que assolavam o povo tucuju, perpetuando as suas receitas no imaginário popular. Seu túmulo segue recebendo homenagens e demonstrações de agradecimento constantes pelas curas.

Dessa forma, em sua aparição nesse plano, o Xamã Babalaô apresenta várias garrafadas, seguindo as suas receitas que preveniam a população de doenças como ameoba, anemia, asma, bursite, colesterol, corrimento vaginal, diabetes, diarreia, dor de cabeça, dor de dente, dor de ouvido, dor nos rins, erisipela, frieira, gripe, hemorroida, inflamações, lombriga, luxações, mal de sete dias, pressão alta, reumatismo, sapinho, sinusite, solitária, soluço, tétano, tosse, *tuxina* e úlcera. Garante, então, uma ampliação do acesso à saúde, por meio de suas práticas que unem sabedorias afro-indígenas e fitoterápicas – é, portanto, a Ciência do Encanto, que mescla medicina e ancestralidade na construção de uma sabedoria difundida pelos povos do Norte.

As mais famosas garrafadas do nosso Xamã Babalaô, no entanto, tornaram-se as para possibilitar a gravidez. Várias mulheres amapaenses relatam que, após tomarem a medicação preparada por ele, conseguiram ter as gestações desejadas. Por isso, a escultura central da alegoria traz um personagem de uma senhora segurando um bebê recém-nascido, fruto de uma garrafada. Também conhecidas como “parteiras da floresta” ou “parteiras do meio do mundo”, ao lado de Sacaca, essas sábias mulheres trabalhavam na construção de uma rede alternativa de acesso às comunidades tradicionais, e “aparavam meninos”, conforme dividem as sabedorias populares.



Ao redor da escultura, bules, chaleiras e velas compõem a cena da produção dessas garrafadas, em alusão ao cenário das casas dessas populações. Diversos desses medicamentos também são espalhados pela alegoria em suas representações inspiradas em garrafas populares. Além disso, cachimbos e guias pretas e brancas tomam a parte da frente e de trás da alegoria, em alusão ao apelido de Preto Velho do Amapá, recebido por nosso curandeiro devido ao seu domínio com o manuseio das ervas e elementos naturais, também presentes na alegoria.

Destaque Frontal – Jorge Medeiros: Medicina Ancestral Amazônica

Misturando fé e conhecimentos tradicionais, nosso personagem desenvolvia garrafadas, infusões e simpatias para afastar as moléstias da população. A fantasia faz alusão a essas práticas do popular curandeiro, que tinha como base a natureza e seu vínculo ancestral de saúde.

Composições Frontais e Traseiras: *Urucum*

O vermelho fruto amazônico, conhecido por ser aplicado em pinturas naturais, também é utilizado em diferentes receitas de cura que fazem parte das garrafadas do Xamã Babalaô.

Baluartes: Benzedores e Benzedoiras

Nas laterais da alegoria, os baluartes da Estação Primeira de Mangueira se trajam das figuras de benzedores e benzedoiras, responsáveis pelos cuidados da saúde física e espiritual das populações tradicionais.

Na Marcação do Marabaixo

Tripé 1

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Alegoria



Inserido no setor que demonstra a relação do nosso Xamã Babalaô com as manifestações culturais de sua terra, o presente elemento cênico se inspira no Marabaixo, uma expressão afrocatólica amapaense, que se apresenta tanto nos toques da caixa quanto na fé dedicada aos santos.

Seu nome é derivado da junção das palavras “mar a baixo”, relacionando-se ao processo de escravização e do tráfico negreiro. Sendo ressignificada pela negritude amazônica, essa manifestação hoje é festejada nos barracões, locais em que as comemorações e as preces são partilhadas com toda a comunidade para as celebrações dos santos católicos. Todos os traços dessa cultura se relacionam com o sagrado – em especial, por meio do Divino Espírito Santo, exaltado em vários barracões frequentados por Mestre Sacaca.

Ele foi um ativo marabaixeiro, produtor das tradicionais Caixas de Marabaixo e perpetuador da sua cultura. No desfile, o Xamã Babalaô revive as celebrações de fé dessa manifestação, fazendo com que o toque da caixa que tantas vezes ele executou continue ecoando para saudar a religiosidade amazônica.

Além desse instrumento, o tripé é contornado por flores coloridas inspiradas na tropicalidade amazônica, e presentes nos adereços das vestes, das caixas e dos altares aos santos dessa manifestação. Dedicados ao Divino Espírito Santo, esses elementos circundam a pomba branca, demonstrando os caminhos que conduzem ao mesmo divino.

Destaque Central – Adriana Bernardes: Divino Espírito Santo

Adornado de flores e ao som das tradicionais caixas, o Divino Espírito Santo é louvado nos grupos de marabaixeiros. A fantasia representa essa Santidade que é vangloriada pelo povo amapaense, e fundamental nas liturgias desse festejo.

Destaque Performático – Cleane Ramos: Marabaixeira

Uma representante amapaense deste Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil desfila à frente do tripé, demonstrando a relação dessa expressão com as mulheres marabaixeiros.

Missa dos Quilombos

4º Carro

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Alegoria



A Missa dos Quilombos é o ápice do Encontro dos Tambores – evento em que se baseia o quarto encanto do desfile por ter como fundamento a vasta musicalidade dos tambores de diferentes manifestações culturais e religiosas amapaenses, que se apresentam durante vários dias dos meses de novembro. Essa Missa teve início no Quilombo do Curiaú e, posteriormente, foi transferida para o bairro do Laguinho, importante território negro da capital amapaense, onde Mestre Sacaca morou. Ele acompanhou de perto o nascimento e a consolidação desse movimento de respeito e tolerância religiosa, sendo um dos instrumentistas da cerimônia.

Ela ocorre em 20 de novembro, Dia da Consciência Negra e de Zumbi, reforçando a profunda relação entre fé e negritude que se estabelece nessa comunidade tucuju. É nesse momento que a população se une para celebrar as diversas expressões das crenças presentes na Amazônia Negra. Mais uma vez, o nosso encantado se junta aos sacerdotes do catolicismo, dos Candomblés, do Tambor de Mina e da Umbanda – todos reunidos na Missa dos Quilombos, revelando a riqueza e a diversidade das crenças do povo amapaense.

Durante a celebração, os rituais dessas diferentes expressões se harmonizam com o toque dos tambores, produzindo uma sonoridade original que propõe um novo mundo de integração religiosa, chamada por Fábio Sacaca como uma “religiosidade amazônica”.

Nosso Xamã Babalaô se reconecta com sua fé e com sua devoção dedicadas aos festejos que marcam a alma de sua terra e que são fundamentais na sua vida, como a Missa dos Quilombos. Assim sendo, a alegoria apresenta, de forma carnavalizada, os diversos elementos do afrocatolicismo amazônico. Ao longo de sua estrutura, surgem vasos de flores, alguidares, elementos religiosos e frutas ofertadas pelos fiéis e celebrantes como demonstração de fé. Por todo o elemento alegórico, os tambores são tocados por ogãs durante a missa, reforçando a comunhão entre as diferentes liturgias.

O carro também traz instrumentos feitos de madeira em suas laterais, além de estandartes elevados na traseira, com temas afroreligiosos. Nas costas da alegoria, há uma inspiração nos andores utilizados nas procissões católicas, com uma imagem



de São Benedito, já que a igreja dedicada a ele foi o espaço em que ocorreu a primeira Missa dos Quilombos.

Destaque Central Frontal – Nabil Habib: Sacerdote das Macumbas Amapaenses

A Missa dos Quilombos reúne diversos participantes, entre eles os sacerdotes das religiões afro-brasileiras, representados nesta fantasia, que integram e celebram essa manifestação de tolerância, respeito e união entre diferentes expressões de crenças.

Destaque Central Alto – Raphael Chagas: Celebrante da Missa dos Quilombos

Essa manifestação de fé e cultura tem como ponto central a tolerância e o respeito à integração religiosa. Ela é conduzida por um celebrante que, em sua atuação, deve trazer como referência esses valores fundamentais, representados por este figurino.

Composição Feminina: Afrocatolicismo Amazônico

O afrocatolicismo amazônico, simbolizado nesta composição, entrelaça diversos segmentos religiosos que são festejados através da Missa dos Quilombos.

Composição Performática: Ogãs

Os ogãs são figuras masculinas presentes nas religiões afro-brasileiras e estão representados nesta composição. São eles os responsáveis por fazer os tambores ressoarem nas manifestações de fé dos terreiros e também da Missa dos Quilombos.

Personalidade Mangueirense: Rosemary

A célebre personalidade mangueirense desfila como uma santidade louvada na Missa dos Quilombos.

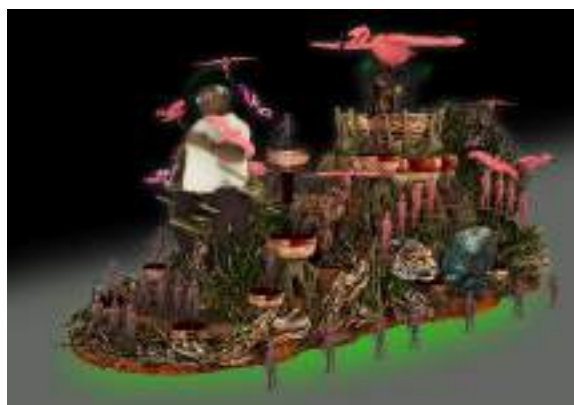
Lideranças Amapaenses

Ao lado de Rosemary, lideranças da cultura da Amazônia Negra celebram o nosso Xamã Babalaô com a sua presença no desfile mangueirense.

Raízes do Encanto Tucuju: A Transformação do Xamã Babalaô

5º carro

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Alegoria



Após transitar por diversos corpos que representam a identidade tucuju, conforme demonstrado pelas alas do setor, agora o nosso Xamã Babalaô se apresenta em sua reconhecida forma humana, entrelaçando-se com a natureza e eternizando-se como guardião de seus saberes e segredos. Foi o seu povo que lhe concedeu esse poder e que, por meio dos relatos orais, afirmou: “O velho Sacaca não morreu, ele se encantou!”.

Por isso, sem distinção entre o homem, o espírito e o meio ambiente, ele surge como raiz de uma árvore viva, elemento fundamental para a sobrevivência física e espiritual da Amazônia Negra.

Nosso encantado desfila ao lado de outras energias que, como ele, protegem as tradições amazônicas e castigam aqueles que causam mal a elas. Os encantados são definidos como seres místicos que habitam o mundo e que se materializam em animais, pedras, plantas, ou em seres híbridos que mesclam características não-humanas e humanas, como o próprio Xamã Babalaô.

Na alegoria e ao redor do carro, o grupo de composição e o grupo cênico representam diversos encantados e entidades que recebem e celebram nosso personagem central, eternizado nesse momento ápice desta saga. Rodeados pela Amazônia Negra, estão diante de vegetações e animais que compõem o elemento alegórico, reforçando a relevância da natureza para essa região.

Assim, o Xamã Babalaô torna-se parte desse panteão afro-indígena da Amazônia Negra, perpetuando a sua presença e a sua força no território encantado da floresta.

Família Sacaca

Representantes da família Sacaca estão presentes na parte frontal da alegoria e vivem esse momento em que o nome de seu grande líder é eternizado na Marquês de Sapucaí e entra para a história da Mangueira.

Grupo de Encantados – Performáticos: Dom Mariano, Rafaela Bastos, Meme dos Brilhos e Pai Dário



É a missão dos protetores da floresta proteger a Amazônia Negra. O grupo performático representa esse conjunto que, tal como o Xamã Babalaô, cuida do território e de seus habitantes, sendo os figurinos inspirados, respectivamente, no Curupira, na Pomba Gira, na Mucunã e no Senhor das Ruas, seguindo as referências de encantados de diferentes fundamentos que compõem a Amazônia Negra.

Grupo de Encantados – Semi-Destaques: Roberto dos Santos, Lisa Suan, Ludmilla Aquino e Adriana de Moraes

O grupo de semi-destaques da Mangueira, na última alegoria, traja-se como os encantados que guardam a Amazônia Negra e que recebem o Xamã Babalaô em seu panteão. Eles representam, respectivamente, as figuras de Dom João, Uiara, Maria Mineira e Jurema, entidades presentes nos terreiros amapaenses, como o Yle Ashe Ahossu Zo.

Grupo de Sentinelas dos Encantos Tucujus

Assim como o Grupo Cênico 02 que desfila no chão, os componentes da lateral da alegoria, tanto na parte superior quanto na parte inferior do carro, representam diferentes sentinelas dos encantos tucujus. São mulheres, homens e seres encantados que, tal qual o nosso Xamã Babalaô, preservam a floresta, afirmando a identidade do povo tucuju.

Turé: Uma Nação Incorporada

Ala 01 - Raiz Manguereense

Responsável pela ala: Laura, Flavio e Henny**Criação/Confecção:** Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Fantasia.

A ala inaugural do desfile manguereense se traja com um conjunto de cinco diferentes fantasias para retratar a variedade social e espiritual presente na celebração do *Turé* – ritual indígena que invoca o nosso Xamã Babalaô para a saga de reencontro com a sua Amazônia Negra. Essa cerimônia tem como objetivo agradecer aos seres do Outro Mundo, tal qual o nosso encantado, e é realizado por diferentes povos originários do extremo norte do Brasil.

Os figurinos formam um mosaico para representar diversas presenças do *Turé*. Esse olhar carnavalizado do ritual tem inspiração na arte plumária, nas padronagens multicoloridas utilizadas por distintas comunidades dessa região e nos adereços de cabeça dos participantes indígenas.

Sob o transe que se propõe a abertura da escola, as fantasias mesclam representações dos integrantes do *Turé* com os espíritos de Outro Mundo que não possuem uma identidade humana e também se manifestam em Manguera e na sua nação incorporada para acompanhar o Xamã Babalaô nesta saga.

O Movimento das Águas Barrentas do Amazonas

Ala 02 – Garra Manguereense

Responsável pela ala: David Renan e Diana

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Fantasia.



Após ser invocado no *Turé*, o Xamã Babalaô mergulha nos rios que contornam a vida dos povos tradicionais do seu território. Abrindo o segundo setor do desfile, o grupo coreografado encena o primeiro deles: o Rio Amazonas.

Como escrevem Joãozinho Gomes e Val Milhomem nos dois primeiros versos da canção Jeito Tucuju, considerada hino cultural amapaense, “quem nunca viu o Amazonas nunca irá entender a vida de um povo”, apresentando a relevância do mais conhecido rio brasileiro e um dos mais extensos e volumosos do mundo. Responsável diariamente por múltiplas vivências humanas, vegetais e animais, e notável por sua característica turva com coloração amarronzada, o Amazonas carrega o movimento e a profundidade das águas barrentas perpassadas por Mestre Sacaca, retratadas pela ala.

Seres Místicos do Calçoene

Ala 03 - Paixão Manguereense

Responsável pela ala: Sarinha e Vinicius Mendonça

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Fantasia.



O *Calçoene* é o segundo rio pelo qual o nosso Xamã Babalaô percorre durante o desfile manguereense. Segundo relatos orais, esse curso de águas doces é detentor de mitologias que fazem parte do conjunto de narrativas dos povos tradicionais tucujus, guardando histórias sobre aparições de criaturas não-humanas. Elas habitam diferentes universos e campos que fazem parte da espiritualidade desses indivíduos.

Tais seres compõem o repertório de vida das populações afro-indígenas e acompanham o nosso encantado no rio *Calçoene* durante a sua saga amazônica. Eles são revelados pela composição de diferentes elementos como olhos, escamas e nadadeiras de animais aquáticos, que formam, em cada fantasia, um único ser místico, carnavalizado no desfile manguereense.

Navegando No Rio Matapi

Ala 04 – Eternamente Mangueira

Responsável pela ala: Renata Calixto e Nani

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Fantasia.



As navegações do Rio *Matapi*, que deságua no município de Santana, reconhecido por sua característica portuária, são abordadas nesta fantasia. O Xamã Babalaô revive os caminhos das estradas que ligam toda a Amazônia Negra, por onde perpassa a população tucuju durante o seu cotidiano.

A fantasia tem sua coloração inspirada na temperatura solar do território nortista. Uma embarcação de madeira está presente na cabeça do figurino, demonstrando que esse meio de transporte é fundamental para as sociedades tradicionais cercadas pelos rios. Sendo um elemento central na vida de Sacaca e dessas comunidades, é exclusivamente através dessas embarcações que ocorrem diferentes circulações de pessoas durante o seu cotidiano. Para reforçar a ideia de trânsito e movimento, um remo é elevado à adereço de mão.

Aldeamentos nos Afluentes do Uaçá

Ala 05 - Carcará e Gatinhas e Gatões

Responsável pela ala: Selma Couto, Cirene, Alex, Diva Silvério e Neném

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Fantasia.



Para além de espaços de histórias e navegação, os rios ligam as populações com quem Mestre Sacaca conviveu e, agora, revisita como o Xamã Babalaô. Através das estradas fluviais, nosso encantado chega às comunidades tradicionais, como as indígenas.

Por isso, a ala faz alusão aos povos originários com quem nosso personagem trocou conhecimentos fundamentais durante a sua trajetória. A fantasia é inspirada nas malocas – que aparecem na saia e na cabeça do figurino – e nas padronagens da região do Oiapoque, por onde perpassa o rio *Uaçá*, responsável por unir comunidades indígenas.

Herança Quilombola das Correntezas do Jari

Ala 06 – Coração Verde e Rosa

Responsável pela ala: Selma e Dani Vaz

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Fantasia.



Os cursos das águas nortistas também envolvem os territórios das populações negras e quilombolas, com as quais o Xamã Babalaô se reencontra no segundo setor do desfile. Um dos exemplos é o Vale do Jari, contornada pelo rio de mesmo nome, que conecta a região quilombola.

Para representá-la, o figurino apresenta múltiplas aplicações de castanha, elemento central do Vale do Jari que possui forte impacto social na sua preservação cultural e na perpetuação de práticas de subsistência, reforçando a autonomia alimentar dessa comunidade que forma um quilombo. Os castanheiros e as quebradeiras locais têm no trabalho coletivo da Castanha do Brasil – como hoje é reivindicada a nomenclatura para a até então reconhecida como Castanha do Pará – uma marca da sua identidade negra e amazônica cercada pelos rios e, por consequência, parte da cultura tucuju de Mestre Sacaca.

As Palafitas Ribeirinhas do Araguari

Ala 07 – Encanto Mangueirense

Responsável pela ala: Catarina, Carlinhos Anu e Renato Macena

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Fantasia.



No seu trânsito pelos rios tucujus, estradas de águas doces que cercam diversas comunidades e conectam diferentes populações tradicionais amapaenses, o nosso encantado se depara com os povos ribeirinhos do Rio *Araguari*.

As palafitas, parte da cadeia de conhecimentos integrados aos povos amazônicos, têm como base as sabedorias desenvolvidas e perpassadas de geração para geração sobre o movimento das marés e das águas. Além das imagens dessas casas, que tanto marcam a vivência das comunidades ribeirinhas, a fantasia ainda conta com a representação vegetal em referência às palmeiras buçus, que cobrem o teto dessas habitações, construídas a partir das necessidades desses indivíduos e frequentadas por nosso Xamã Babalaô.

Mergulhos do Xamã Babalaô

Musas 01 e 02 - Luciana Faustini e Bruna Menezes

Responsável pela ala: Cleiton Marques

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Fantasia.



As musas, dentro do contexto do segundo setor do desfile, remetem aos peixes. Importantes animais que cruzam essas estradas fluviais, são presenças que acompanham nosso Xamã Babalaô nessa trajetória pelos rios que cercam a Amazônia Negra.

O Ritual da Colheita

Ala 08 - Ala da Escola

Responsável pela ala: Diego Martins e Ciro

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Fantasia.



Ao emergir das águas doces, o Xamã Babalaô se reconecta com os seus conhecimentos sobre a natureza, construídos ao longo de sua vida. Eles são um aspecto fundamental das tradições afro-indígenas amapaenses.

Ao relembrar a sua relação com a medicina ancestral, compreendemos a floresta como a grande provedora de cura. É essa uma alternativa às práticas ocidentais, garantindo acesso ao tratamento de doenças para as comunidades historicamente isoladas das instituições formais de saúde.

No desfile, Mestre Sacaca continua estabelecendo uma relação de troca com o ambiente em que estava inserido, visando esse propósito de ampliar e democratizar os tratamentos terapêuticos. Quando vivo, ele pedia licença para entrar na floresta fechada e para retirar seus insumos necessários, estabelecendo uma forma ritualística de se fazer a colheita.

Na ala, é abordada a importância dessa dinâmica, em que se extrai folhas e frutos emprestados pela natureza, presentes na fantasia junto aos balaies que integram tanto a cabeça quanto a saia do figurino.

Polén da Flor

Musa 03 – Lua Miranda

Responsável pela ala: Cleiton Marques

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Fantasia.



As flores também constituem a variedade disponível no meio ambiente. Além de belas, são fundamentais nos processos de equilíbrio ao ecossistema – algo indispensável na existência da cura pela natureza – e na produção direta da medicina ancestral, utilizadas pela fitoterapia. Com seus pólenes, elas atraem diferentes animais, auxiliando os ciclos naturais.

O Equilíbrio Natural dos Polinizadores

Grupo Cênico 01 - Raiz Verde E Rosa

Responsável pela ala: Anderson e Cláudio

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Fantasia.



O grupo, que forma um conjunto com a Musa 3 e pode interagir com essa destaque de chão, evidencia os conhecimentos do Xamã Babalaô sobre os insetos que constituem a diversidade ambiental e desempenham um papel crucial na natureza. Os animais são responsáveis por diferentes processos importantes para a medicina ancestral, como polinização, dispersão de sementes, e outros fatores que promovem o equilíbrio ecológico, fomentando e possibilitando as práticas das curas de Mestre Sacaca, além de ampliar seu conhecimento sobre a natureza nesta saga amazônica.

Por essa razão, a fantasia desse grupo traz as asas dos insetos em dimensões maximizadas, recordando o seu trabalho realizado na floresta.

O Poder das Cascas e Sementes

Ala 09 - Avante Mangueira

Responsável pela ala: Marcia e Eduardo Cereja

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Fantasia.



Nas inúmeras receitas de cura exercidas por Mestre Sacaca em sua vida, cascas e sementes eram utilizadas, oferecendo tratamentos que unem saberes tradicionais e práticas sustentáveis de cuidado com a saúde.

Por isso, o Xamã Babalaô interage com esses vegetais, reconhecidos por suas propriedades que são fontes de óleos, antioxidantes e compostos anti-inflamatórios, muito utilizados até hoje pelas populações amapaenses, perpetuando costumes ancestrais que refletem uma visão integral e espiritual da saúde.

O figurino forma um conglomerado de cascas e sementes, propondo um arranjo particular desses elementos orgânicos que, apesar de muitas vezes serem descartados pelo consumo diário ou vistos como “natureza morta”, carregam um poder que equilibra ciência e encanto.

Coordenação de Passistas

Amanda Mattos, Fernanda Oliveira e Ramon Lero

Responsável pela ala:

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Fantasia.



A Coordenação de Passistas, com três integrantes à frente da ala, segue a narrativa e o universo estético dos passistas, apresentados a seguir.

Energia de Cura dos Grãos de Café

Ala 10 - Ala de Passistas

Responsável pela ala: Amanda Mattos, Fernanda Oliveira e Ramon Lero

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Fantasia.



A ala de passistas da Estação Primeira de Mangueira se veste da energia de cura dos grãos de café, outro elemento natural manipulado por nosso Xamã Babalaô durante a sua saga. A fantasia faz alusão a essa substância amarronzada, espalhada pelo figurino do tradicional segmento mangueirense.

Narrativamente, a ala segue em contato tanto com a ala e o grupo que a precedem quanto com o conjunto de bateria que desfila a seguir. Ou seja, assim como as cascas e sementes apresentadas anteriormente, os grãos de café também são elementos com propriedades diversas, considerados revitalizantes naturais; ao mesmo tempo, são ofertados e comumente associados pela religiosidade afro-brasileira à figura do Preto Velho, homenageada pelos ritmistas da agremiação.

Mandinga de Fumaça

Rainha de Bateria - Evelyn Bastos

Responsável pela ala:

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação.



A fumaça simboliza as mandingas do nosso Xamã Babalaô. Está na substância que evapora dos cachimbos das Pretas e dos Pretos Velhos, no fervilhar medicinal, nos incensos e defumadores, e no mistério daquilo que não se vê. Presente em dimensões materiais e imateriais, a fumaça – como vapor, gás ou névoa – é fundamental nas práticas de cura da medicina ancestral.

Benedura de Preto Velho

Ala 11 - Bateria

Responsável pela ala: Rodrigo Explosão e Taranta Neto

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Fantasia.



Nosso Xamã Babalaô era conhecido popularmente como Preto Velho do Amapá, visto em vida como um homem muito sábio. A sua relação com essa entidade, no entanto, está para além do carinhoso apelido.

De acordo com entrevistas realizadas com integrantes de sua família, Sacaca possuía um quadro de um Preto Velho no cômodo de sua casa em que ele produzia as suas receitas. Essa imagem o acompanhava durante o seu processo reservado e particular, que era ao mesmo tempo medicinal e espiritual – vivências complementares, tendo como base a perspectiva dos povos tradicionais amapaenses.

Por esses motivos, a bateria da Mangueira apresenta uma leitura ao figurino associado às Pretas e aos Pretos Velhos, com uso de algodão cru, aplicação de retalhos que relembram o xadrez preto e branco, e materiais em palha e madeira que ampliam a conotação espiritual do figurino.

Intérprete, Cantores de Apoio, Músicos de Apoio e Compositores do Samba Campeão

Responsável pela ala: Vitor Art e Digão do Cavaco

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Fantasia.



Este conjunto de pessoas, composto pelo intérprete oficial, cantores e músicos de apoio e compositores do samba campeão da Estação Primeira de Mangueira, está trajado com figurinos inspirados na estética afro-indígena, um dos pontos de destaque da narrativa do desfile. No entanto, esses figurinos não configuram fantasias e não devem ser avaliados por este quesito.

Simpatias Para o Povo Ter Fé

Ala 12 - Nação Mangueirense e Ala das Crianças

Responsável pela ala: Patricia, Cris Mendanha, Vanice, Izadora, Claudiene, Aline e Adair

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Fantasia.



Sacaca dedicou um capítulo de um dos seus livros para as simpatias, com o subtítulo “basta ter fé”. Defendendo o poder simbólico dos componentes da natureza, as simpatias do nosso Xamã Babalaô também eram seguidas pelas famílias amapaenses, que continuam acreditando até hoje na sua força para afastar problemas que lhes assolam.

Mestre Sacaca segue presente no imaginário dessas comunidades, representadas pelos mangueirenses que formam diferentes famílias ao centro da ala, com figurinos utilizando elementos da vida amazônica. Ao entorno, um personagem lúdico em referência aos poderes de cura carrega diversas formigas e trouxinhas, em alusão à receita de simpatia contra a asma. Para combatê-la, segundo o nosso encantado, deve-se pendurar sacos de formigas no pescoço do indivíduo.

Infusões de um Encantado

Ala 13 – Amor a Mangueira

Responsável pela ala: Taynara e Fabiano

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Fantasia.



Dentro da gama de possibilidades de aplicação da natureza na medicina ancestral, nosso Xamã Babalaô produz infusões, uma outra forma de se utilizar das ervas para combater estresse, fortalecer a mente, ajudar em práticas digestivas, auxiliar no sono, dentre diversos outros benefícios físicos, psicológicos e espirituais.

A fantasia apresenta essas ervas e se colore dos tons quentes dos bules, das chaleiras e das infusões que também fazem parte da medicina ancestral propagada por nosso encantado, assim como apresenta a natureza que é aquecida para a produção desses chás.

Andarilhos da Floresta

Ala 14 - Realidade e Amigos Do Embalo

Responsável pela ala: Layla, Elizangela, Djan Pires, Marlon, João Vitor e Natalia

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Fantasia.



Integrado à natureza, o Xamã Babalaô atravessa a mata como um andarilho, detentor das sabedorias afro-indígenas da Amazônia Negra. Espalhando saberes e deixando rastros de cura por onde passa, o Doutor da Floresta – como também era reconhecido – respeita os ciclos e demonstra a riqueza da Amazônia: aquilo que se faz com ela para mantê-la e manter a todos de pé. Até os dias de hoje, diferentes pessoas dão continuidade a essas práticas, como vários Sacacas semeados pelo seu território, e que aqui também são exaltados como seus herdeiros durante essa jornada.

Por isso, a fantasia se ampara nas visões sobre a floresta, trazendo consigo objetos de trabalho carregados por esses andarilhos, tal qual um cajado, como apoio para a sua circulação. Além disso, carregam uma “capanga”, apelido da bolsa que sempre acompanhava o Doutor da Floresta em suas atividades medicinais, na qual guardava utensílios para os seus atos de cura.

Contra a Moléstia

Musas 04, 05 e 06 - Juliana Diniz, Jeniffer Dias e Thay Barbosa

Responsável pela ala: Cleiton Marques

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação e Ateliê Bruno César, Felipe Rangel e Ary Mesquita.



As musas da Mangueira se trajam como três elementos utilizados por Sacaca em uma de suas garrafadas – junções de diferentes ingredientes que formam uma medicação particular, sendo as mais celebradas e conhecidas formas de cura contra a moléstia do nosso Xamã Babalaô. Na receita para úlcera gástrica, utiliza-se maçã, água e casca de *sucuíba*, representadas em coletivo pelas fantasias do grupo, seguindo o aspecto naturalista do setor.

Çai erê, Sairé: O Toque Indígena do Carvão

Ala 15 - Mimosas e Moana

Responsável pela ala: Isabelle, Adilson, Julio, Nadir e Vinicius

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Fantasia.



O quarto setor do desfile da verde e rosa marca o momento em que nosso Xamã Babalaô revive e se reconecta com as manifestações culturais da Amazônia Negra. Nelas, o toque do tambor se faz presente como elemento fundamental, simbolizando a união entre fé e memória ancestral afro-indígena.

Esta ala rememora a origem dos toques do Sairé amapaense, prática introduzida pelo catolicismo às populações originárias. Seu nome tem origem na expressão “Çai Erê”, uma antiga saudação indígena. Atualmente, o Sairé é reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial do Estado e é festejado pela comunidade do Carvão.

O figurino desta ala exalta as raízes dessa manifestação celebrada por Sacaca, apresentando-se na forma de um personagem indígena que carrega o tambor tradicional do Sairé.

O Couro do Amassador do Curiaú

Ala 16 - Sambar Com A Mangueira

Responsável pela ala: Robson Oliveira e Yuri

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Fantasia.



O Xamã Babalaô se reencontra com o Batuque do do Curiaú, ou *Cria-ú* – um território quilombola frequentado por Mestre Sacaca, onde se preservam a terra, as tradições e os valores ancestrais.

Essa manifestação cultural afro-indígena amapaense mantém viva a memória da comunidade por meio do canto, do som e da dança, guiados pelo toque dos tambores, principalmente do Amassador, instrumento central dessa manifestação. É ele que dita o ritmo que os demais devem seguir.

O couro desses instrumentos é tradicionalmente confeccionado a partir da pele de cobras sucurijus que descansam no território e “revivem” nessa manifestação. Afinado no fogo, esse couro adquire a sonoridade percussiva característica do Batuque. O figurino, por sua vez, inspira-se no couro dessas cobras e nas cores que remetem às fogueiras utilizadas no processo de afinação dos instrumentos.

Os Poetas do meu Ladrão

Ala 17 – Ala dos Compositores

Responsável pela ala: Deivid Domênico

Criação/Confecção:



Os compositores da Mangueira prestam homenagem aos poetas do Marabaixo, a principal manifestação cultural da Amazônia Negra. Eles são responsáveis por narrar capítulos importantes da história do seu povo por meio dos versos dos ladrões, nome dado a essas canções.

Dessa forma, as memórias das comunidades negras são preservadas e transmitidas de geração em geração, mantendo viva a tradição dessa celebração, assim como ocorre com o samba. O figurino traz o clássico terno da ala de compositores ornamentado com as flores características dessa manifestação, simbolizando o encontro entre esse segmento do samba e a poesia do Marabaixo.

Açucenas e Tocadores

Ala 18 – Explode Mangueira

Responsável pela ala: Deise e Barbara

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Fantasia.



Mestre Sacaca participava ativamente do Marabaixo, manifestação cultural que possui um ciclo de comemorações próprio e é Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. Ela é apresentada por meio do canto, da dança e do toque da Caixa de Marabaixo.

As celebrações ocorrem nos barracões em que diferentes personagens atuam, como as açucenas – mulheres que cantam e dançam – e os tocadores – responsáveis por conduzir o ritmo através do toque da caixa. Nosso Xamã Babalaô confeccionava o instrumento próprio dessa manifestação cultural, e a família Sacaca mantém viva essa herança até hoje.

A ala é composta por dois figurinos inspirados nos trajes dos marabaixeiros e marabaixeiras. As mulheres vestem camisa com babados e saia rodada florida sobre a anágua. Os adereços, como a flor no cabelo, os colares e a toalha no ombro, completam o traje. Já os homens usam calça estampada, camisa com babados e carregam a Caixa do Marabaixo, símbolo principal dessa herança cultural.

Canções do Cotidiano

Musas 07, 08 e 09 - Layza Rebeca, Sashya Jay e Tais Ibarra

Responsável pela ala: Cleiton Marques

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação e Ateliê Ary Mesquita e Luciano Carvalho.



No Marabaixo, as canções do cotidiano dialogam com as vivências e as visões de mundo da população negra amapaense, retratando o dia a dia das comunidades e dos barracões de Marabaixo.

Cada musa do grupo representa uma famosa cantiga dessa manifestação. “*Rosa Branca Açucena*”, “*Campos do Laguinho*” e “*É de manhã, é de madrugada*”, representadas pelas musas, contam o cotidiano do seu povo e estão entre as mais conhecidas e entoadas durante essas celebrações.

Vominê na Celebração a São Tiago

Ala 19 – Ala da Escola

Responsável pela Ala: Thamires e Paulo Chaves

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Fantasia.



O Xamã Babalaô assiste com alegria o povo de Mazagão Velho praticando o *Vominê*, uma dança guiada pelo som da caixa de guerra. Essa manifestação rememora tradições iniciadas no continente africano e perpetuadas pelos amapaenses há mais de duzentos anos.

A celebração em homenagem a São Tiago ocorre anualmente no mês de julho. Nela, a batalha entre mouros e cristãos se desenrola em uma grandiosa manifestação cultural que une ritual religioso, cavalhada e teatro a céu aberto. Por meio dessa encenação, as memórias dos antepassados que formaram esse território são revividas e celebradas pela comunidade de Mazagão.

O figurino tem como inspiração os trajes dos diversos personagens que dão vida a essa história, como os cavaleiros, o Atalaia, o Rei Caldeira, o Menino Caldeirinha e o próprio São Tiago, que são chamados pelo toque da caixa tantas vezes presenciado por Sacaca. As cores vermelho e verde representam, respectivamente, os mouros e cristãos que protagonizam a batalha, enquanto o adereço de mão faz referência aos cavalos, elementos fundamentais dessa manifestação cultural e parte relevante do espetáculo.

O Rei Retorna às Batucadas Carnavalescas

Ala 20 - Apaixonados Pela Mangureira

Responsável pela ala: Claudia e Luís

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Fantasia.



As primeiras escolas de samba amapaenses surgiram na década de 1950 e logo se tornaram notáveis representantes das manifestações culturais do estado. Assim como as demais expressões populares, o samba promovia o senso de comunidade, integração e celebração coletiva, e não foi diferente para Mestre Sacaca.

Revivendo seus dias como Rei Momo, posto que ocupou por mais de vinte anos, o Xamã Babalaô celebra as tradições momescas e se envolve com o som contagiante das baterias das escolas de samba.

O figurino é inspirado nas vestes da figura do Rei Momo, homenageando um dos principais personagens do carnaval e o próprio Sacaca, que ao longo da vida usou indumentárias semelhantes para saudar os tambores do samba. O traje e as suas cores remetem à agremiação fundada por ele, a Boêmios do Laguinho. Na cabeça do figurino, há o guará, símbolo dessa instituição carnavalesca.

Coordenação de Baianas

Responsável pela ala: Dona Edna

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Barracão, Equipe de Criação e Valéria Mendonça.



A Coordenação de Baianas, com uma integrante à frente da ala, segue a narrativa e o universo estético das baianas, apresentadas a seguir.

Oferendas no Encontro dos Tambores

Ala 21 – Ala das Baianas

Responsável pela ala: Dona Edna

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Fantasia.



Durante vários dias do mês de novembro, a população amapaense se reúne no bairro do Laguinho, território com o maior percentual de negros do estado, para celebrar a sonoridade e a ancestralidade presentes nos instrumentos sagrados. O Encontro dos Tambores é um marco na história das manifestações culturais tucujus, sendo um espaço de continuidade, resistência e celebração da herança ancestral.

Sacaca, um dos fundadores da União dos Negros do Amapá – instituição organizadora desse evento –, esteve presente nessa grande festa e se apresenta novamente como o Xamã Babalaô, guardião de diversos saberes e tradições, inclusive dos tambores.

Nesse evento, representantes das religiões afro-brasileiras participam de diferentes apresentações culturais e religiosas, como a Missa dos Quilombos. Esse é o caso das mães de santo, representadas pelas baianas da Estação Primeira de Mangueira. Elas se vestem com rendas brancas adornadas por detalhes dourados e trazem sobre a cabeça as ofertas que serão entregues aos tambores em gesto de agradecimento e devoção.

Guias e Terços da Missa dos Quilombos

Musas 10 e 11 - Andressa Verdino e Tai Oliver

Responsável pela ala: Cleiton Marques

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação e Ateliê Ary Mesquita.



A Missa dos Quilombos, ponto ápice do Encontro dos Tambores, é um momento de celebração e união entre as diversas expressões religiosas presentes na Amazônia Negra. O ritual simboliza o entrelaçamento entre o afrocatolicismo amazônico e as religiões afro-brasileiras, reafirmando o combate à intolerância religiosa.

Para representar essa convivência, uma musa se veste com guias e outra com terços – elementos que traduzem o encontro entre essas liturgias.

O Legado dos Mastros Negros

Ala 22 – Ala da Escola

Responsável pela ala: Sandra Glaucia e João Pedro

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Fantasia.



No setor que encerra o desfile e, assim, a saga do Xamã Babalaô apresentada pela Estação Primeira de Mangueira, nosso encantado se torna ele próprio os diversos elementos que compõem o cotidiano e a identidade do seu povo. Ao longo desse encanto, ele assume diversos corpos que simbolizam diferentes materializações da alma tucuju, revelando o quanto a presença das tradições afro-indígenas que ele tanto representa pulsa viva em toda a Amazônia Negra.

Fazendo a passagem entre o quarto e o quinto setores, a ala apresenta os mastros, prática cultural presente nos diferentes exemplos de associativismo negro criados e propagados por Sacaca. Levantar seus estandartes, bandeiras e pavilhões se tornou, ao longo dos tempos, uma forma de afirmação das comunidades negras e de perpetuação de suas tradições. O Xamã Babalaô segue, então, como coluna de memória, força que resiste ao tempo e às tentativas de apagamento, eternizando-se nesses mastros.

Tendo como elemento central o adereço de mão que é ele próprio um mastro, o figurino também se inspira nos múltiplos festejos da Amazônia Negra. Diferentes exemplos desse associativismo negro concebido pelo Mestre Sacaca durante a sua vida estão representadas nestes adereços de mão. Por isso, os componentes erguem as bandeiras das escolas de samba amapaenses, símbolos maiores de sua identidade, as imagens de São Benedito e São José, celebrados com devoção pelo nosso Xamã Babalaô e por diversas comunidades negras tradicionais, e, por fim, o estandarte da União dos Negros do Amapá (UNA), instituição fundada pelo nosso homenageado.

O Talento Manual das Matriarcas do Maruanum

Ala 23 – Sempre Mangueira

Responsável pela ala: Omar e Juliana

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Fantasia.



O Xamã Babalaô está presente no talento manual utilizado para trabalhar com o barro, importante elemento que é cuidadosamente moldado pelas mulheres da comunidade tradicional do *Maruanum*. São nove etapas realizadas até que esse elemento atinja a sua forma final, dando origem a vasilhas, pratos e jarros que fazem parte de uma tradição secular.

O barro, então, não se transforma exclusivamente em utensílios, representando também a habilidade, a identidade e a resistência cultural, preservando a história e a força de gerações que continuam a honrar as suas raízes da Amazônia Negra. O figurino, trajado exclusivamente por mulheres mangueirenses, inspira-se no movimento do barro feito pela comunidade feminina, e também em sua coloração. Representantes da ancestralidade desse território, eles também dão corpo ao nosso encantado.

O Vigor da Fibra do Cipó-Titica

Ala 24 - Estrela Iluminada e Seresteiros

Responsável pela ala: Robson Ramos, Luciana, Maria Izabel, Alexandre e Maria Regina

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Fantasia.



Nosso Xamã Babalaô segue se eternizando nos elementos fundamentais da Amazônia Negra e, entre eles, o cipó-titica. Como uma das mais autênticas materializações afro-indígenas, ele simboliza a força que entrelaça as diversas vivências amapaenses. Essa planta que cresce sobre as árvores é utilizada pelos povos tradicionais em diferentes práticas do cotidiano familiar e está profundamente enraizada no dia a dia dessas comunidades, reforçando sua identidade cultural e o sentimento de amapalidade feito à mão.

O figurino se constrói ao entorno dessa fibra natural que é amplamente utilizada, por exemplo, na confecção ribeirinha e indígena de cestos e outros materiais domésticos, sendo um dos elementos em que nosso encantado se materializa.

O Sangue da Terra do Açaí

Ala 25 – Nação Verde e Rosa

Responsável pela ala: Alex e Viviane Veloso

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Fantasia.



Nosso Xamã Babalaô assume o corpo de outro elemento central da Amazônia Negra: o açaí. Essa fruta que chora, como diz o significado do seu nome, é parte fundamental da identidade tucuju. Presente no cotidiano de toda a população, o açaí está na mesa do povo como ingrediente base de sua alimentação.

Além de um alimento, o açaí representa força e sustento. Seu cultivo e preparo movimentam a economia local e garantem renda para muitas famílias do Norte do país, que mantêm vivas as técnicas de colheita e batimento, responsáveis por sua textura cremosa e sabor inconfundível. O figurino é inspirado nos cachos e nas palmeiras desse fruto, tão presentes na paisagem amazônica e na vida de Sacaca.

A Dona da Mata Que Guarda os Caminhos

Ala 26 – Somos Mangueira

Responsável pela ala: Viviane Ribeiro e Sara

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Fantasia.



Majestosa e silenciosa, a onça representa a proteção aos caminhos da Amazônia Negra. Por isso, o Xamã Babalaô também toma sua forma, sendo, como ela, um guardião da mata.

A onça é o maior felino das Américas, símbolo de poder, sabedoria e agilidade, reverenciada pelos povos tradicionais como mensageira entre o mundo espiritual e o terreno. No território tucuju, sua presença é marcada especialmente na Estação Ecológica Maracá-Jipioca, conhecida como Ilha das Onças, por abrigar a maior quantidade desses indivíduos no mundo.

As comunidades tradicionais mantêm uma relação íntima com esse animal e com a floresta que compartilham. Mestre Sacaca foi responsável pelo Parque Florestal de Macapá e, lá, desenvolveu uma relação com uma onça apelidada como Jerusa. Segundo os relatos de familiares e amigos, ele conseguia conversar com o animal em situações específicas, para que se mantivesse afastada dos outros humanos que frequentavam o espaço florestal. O figurino representa o bravo guardião da mata de forma carnavalizada, fazendo alusão à sua pele pintada, às suas garras e aos seus dentes.

Mangueira: A Voz Guardiã da Eternidade

Ala 27 – Ala da Velha-Guarda

Responsável pela ala: Dona Gilda

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Fantasia.



A Estação Primeira de Mangueira, representada por sua velha-guarda, encerra o desfile diante da presença máxima do Xamã Babalaô. Assim como o personagem dessa saga, esse segmento acumula conhecimentos e é guardião das tradições e da cultura, sendo responsável por transmiti-los às novas gerações da comunidade. É por meio dessa passagem de saberes que a memória se mantém viva, conectando passado, presente e futuro, e eterniza o encantado Mestre Sacaca na história da verde e rosa.

Mostrando a todo o país a importância da Amazônia Negra e da cultura presente no Norte do Brasil, nosso personagem simboliza a riqueza dos elementos naturais, a força dos povos tradicionais e o respeito às práticas culturais que moldam a identidade tucuju.

Neste desfile, o Xamã Babalaô se apresenta como uma fortificada ligação entre a natureza, a espiritualidade e a comunidade. Dessa maneira, a Mangueira homenageia esse ícone da Amazônia Negra e reafirma a importância de valorizar e conhecer as culturas do Norte, onde o Brasil começa.

Raízes do Amapazeiro

Musa 12 - Karinah

Responsável pela ala: Cleiton Marques

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação e Ateliê Bruno Rebouças.



Presente na Amazônia Negra, o amapazeiro é a árvore que simboliza o estado em que nosso Xamã Babalaô viveu e dedicou a sua trajetória atravessando os rios, trocando com as populações tradicionais, cuidando das pessoas por meio dos conhecimentos da medicina ancestral e se dedicando às manifestações culturais. Sacaca retorna ao ventre da floresta, local em que tudo começa e recomeça, fundindo-se para sempre com a sua própria terra e com o seu povo. O figurino se inspira nas raízes dessa árvore tão importante, refletindo a conexão profunda entre o Xamã Babalaô e a Amazônia Negra.

Sentinelas do Encanto Tucuju

Grupo Cênico 02

Responsável pela ala:

Criação/Confecção: Sidnei França, Equipe de Criação, Equipe de Barracão e Equipe de Fantasia.



Compondo o conjunto da quinta e última alegoria do desfile mangueirense, o grupo cênico desfila no chão da escola, mas integra a estética das composições laterais superiores e inferiores do carro.

Nosso encantado Mestre Sacaca é reverenciado por outras energias afro-indígenas que compartilham com ele a missão de proteger, cuidar e defender o território sagrado que habitam. Como verdadeiros olhos da natureza, os sentinelas do encanto tucuju se mantêm vigilantes para salvaguardar a Amazônia Negra. Utilizando-se de uma coloração que retoma as cores de um repertório imagético afro-indígena, o figurino e o seu escudo representam esses sentinelas que acompanham o Xamã Babalaô durante a sua eternização no desfile mangueirense, celebrando a sua memória e a preservação do território e das culturas amazônicas.

Grupo de Amigos

Responsável pela ala:

Criação/Confecção:

Finalizando o desfile, esta ala, que não se configura fantasiada e avaliada no regulamento do quesito, congrega os foliões colaboradores e amigos da Estação Primeira de Mangueira.

Ficha Técnica Samba-enredo

Presidente da ala dos compositores: Deivid Domênico

Total de Componentes da ala dos compositores: 40

Autores do samba: Pedro Terra, Tomaz Miranda, Joãozinho Gomes, Paulo César Feital, Herval Neto e Igor Leal

LETRA

FINQUEI MINHA RAIZ

NO EXTREMO NORTE ONDE COMEÇA O MEU PAÍS

AS FOLHAS SECAS ME GUIARAM AO TURÉ

PINTADA EM VERDE-E-ROSA, JENIPAPO E URUCUM

ÁRVORE-MULHER, MANGUEIRA QUASE CENTENÁRIA

UMA NAÇÃO INCORPORADA

HERDEIRA QUILOMBOLA, DESCENDENTE PALIKUR

REGATEANDO O AMAZONAS NO TRANSE DO CAXIXI

CORRE ÁGUA, JORRA VIDA DO OIAPOQUE AO JARI

ÇAÍ ERÊ, BABALAÔ, MESTRE SACACA
TE INVOCO DO MEIO DO MUNDO PRA DENTRO DA MATA

SALVE O CURANDEIRO, DOUTOR DA FLORESTA

PRETO VELHO, SARAVÁ

MACERA FOLHA, CASCA E ERVA

ENGARRAFA A CURA, VEM ALUMIAR

DEFUMA FOLHA, CASCA E ERVA... SARAVÁ

NEGRO NA MARCAÇÃO DO MARABAIXO

FIRMA O CORPO NO COMPASSO

COM LADRÕES E LADAINHAS QUE ECOAM DOS PORÕES

ERGO E CONSAGRO O MEU MANTO

ÀS BENÇÃOS DO ESPÍRITO SANTO E SÃO JOSÉ DE MACAPÁ

SOU GIRA, BATUQUE E DANÇADEIRA (AREIA)

A MÃO DE COURO DO AMASSADOR

ENCANTARIA DE BENZEDEIRA QUE A AMAZÔNIA NEGRA ETERNIZOU

YÁ, BENEDITA DE OLIVEIRA, MÃE DO MORRO DE MANGUEIRA
ABENÇOE O JEITO TUCUJU

A MAGIA DO MEU TAMBOR TE ENCANTOU NO JEQUITIBÁ

CHAMEI O POVO DAQUI, JUNTEI O POVO DE LÁ

NA ESTAÇÃO PRIMEIRA DO AMAPÁ

JUSTIFICATIVA DO SAMBA

MANGUEIRA 2026 – DEFESA DO SAMBA ENREDO

O samba-enredo da Mangueira apresenta a saga de Mestre Sacaca em uma viagem pela Amazônia Negra. A narrativa se constrói sob o olhar poético da Mangueira – **o eu-lírico do samba** – que, conduzida pela presença espiritual de Sacaca, percorre **cinco encantos**, revelados nesse território amazônico, onde se entrelaçam ao seu universo de significados os saberes indígenas, as heranças africanas e as encantarias da floresta.

FINQUEI MINHA RAIZ

NO EXTREMO NORTE ONDE COMEÇA O MEU PAÍS

AS FOLHAS SECAS ME GUIARAM AO TURÉ

PINTADA EM VERDE-E-ROSA, JENIPAPO E URUCUM

A abertura do samba traz a imagem da Mangueira no Amapá, terra-símbolo do início geográfico do Brasil, onde Mestre Sacaca nasceu e, ao longo de toda a sua vida, aprendeu e praticou seus saberes. Ali, onde o seu próprio povo afirma “**que é onde o Brasil começa**”, a Estação Primeira **enraíza-se no plano simbólico da ancestralidade e da espiritualidade**. Assim, assume essa narrativa como legítima e pertencente, **estabelecendo um pacto indissolúvel com o Norte do país**.

Um rastro de folhas secas, signo marcante do imaginário poético mangueirense desde a canção de Nelson Cavaquinho, torna-se aqui caminho sagrado que orienta a escola até o ritual *Turé* – **primeiro encanto do enredo**. Tingida em suas cores, a Mangueira alia suas marcas identitárias às pinturas realizadas pelos povos originários em seus rostos e corpos, na preparação para a celebração em que os indígenas festejam os espíritos e seres invisíveis do “Outro Mundo”.

ÁRVORE-MULHER, MANGUEIRA QUASE CENTENÁRIA

UMA NAÇÃO INCORPORADA

HERDEIRA QUILOMBOLA, DESCENDENTE PALIKUR

Imersa na floresta e em **culto aos ancestrais**, a Mangueira – **matriarca do samba no auge dos seus 97 anos** – se reconhece como árvore frondosa, viva em cada um de seus filhos. A representação deste corpo coletivo projeta-se simbolicamente no **espaço amapaense**, forjado na convivência entre **quilombos históricos** – como o Quilombo do Curiaú – e **povos originários**, como os *Palikur*, uma das etnias mais antigas do Brasil, presente nas regiões fronteiriças do norte do estado.

Nessa dimensão, Mangueira e Amapá se refletem como **territórios constituídos na confluência de matrizes africanas e indígenas, da qual Mestre Sacaca é herdeiro**, e que caracteriza a formação do povo brasileiro. Nesse espelhamento, afirma-se a ideia de nação incorporada – uma formação plural que se reconhece na ancestralidade compartilhada, na convivência de histórias e pertencimentos que, embora diversos, se aproximam na origem e no mesmo gesto de continuidade. É nesse espaço de transmissão que o saber dos mais velhos sustenta o presente e o canto e a dança celebram e perpetuam o existir.

REGATEANDO O AMAZONAS NO TRANSE DO CAXIXI

CORRE ÁGUA, JORRA VIDA DO OIAPOQUE AO JARI

Embebida pelo líquido sagrado do ritual (**o caxixi**), a Mangueira mergulha nas águas doces – **segundo encanto do enredo** – por onde se desenham as rotas percorridas por Mestre Sacaca. Os caminhos dos rios, espinha dorsal da vida amazônica, contornam desde o norte, onde o Rio Oiapoque forma a fronteira natural do Brasil, até o sul, onde o Rio Jari delimita as divisas do estado. Em fluxo contínuo, desaguam no imponente Rio Amazonas, onde navegam **os regatões**, embarcações ligadas ao comércio fluvial, à permuta de bens e à integração entre os ribeirinhos, simbolizando a circulação e a troca que sedimentam a vida em comunidade na Amazônia Negra.

***ÇAI ERÊ, BABALAÔ, MESTRE SACACA
TE INVOCO DO MEIO DO MUNDO PRA DENTRO DA MATA***

Para adentrar as matas, território sagrado habitado por Mestre Sacaca, o samba instaura seu rito de invocação. “**Çai Erê**” – expressão ancestral, historicamente utilizada por indígenas amapaenses como forma de saudação, marca o chamado. Sacaca se apresenta como **mensageiro entre os planos físico e espiritual**, sendo referido tal qual em composições de cancioneiros populares, como **Babalaô** – aquele que responde ao clamor que ecoa do **Meio do Mundo**, ponto místico da Amazônia Negra atravessado pela Linha do Equador.

***SALVE O CURANDEIRO, DOUTOR DA FLORESTA
PRETO VELHO, SARAVÁ
MACERA FOLHA, CASCA E ERVA
ENGARRAFA A CURA, VEM ALUMIAR
DEFUMA FOLHA, CASCA E ERVA... SARAVÁ***

Na saudação a Mestre Sacaca, o dom da cura – **terceiro encanto do enredo** – se manifesta. As práticas de macerar folhas, cascas e sementes, defumar ervas e preparar garrafadas sintetizam o saber secular dos curandeiros amazônicos. Elevado à condição de Doutor da Floresta por seu próprio povo, Mestre Sacaca tem esse reconhecimento também no campo acadêmico, ao receber o título de *Doutor Honoris Causa*, que consagra sua atuação como referência da medicina tradicional amazônica. Seu ofício, baseado no conhecimento profundo e extenso sobre as plantas medicinais, acolheu comunidades inteiras na Amazônia Negra. No imaginário espiritual, Sacaca também é simbolizado como entidade de sabedoria, que aconselha e alivia corpo e espírito, sendo por isso reconhecido pela população como o “**Preto Velho do Amapá**”. Nesse trecho do samba, a recorrência dos versos, estruturadas de forma circular, imprime ao canto um tom ritualístico.

***NEGRO NA MARCAÇÃO DO MARABAIXO
FIRMA O CORPO NO COMPASSO
COM LADRÕES E LADAINHAS QUE ECOAM DOS PORÕES***

Marcado pela força das tradições populares de matriz afro-indígena, o samba encontra os tambores – **quarto encanto do enredo** – para reverenciar Mestre Sacaca como praticante e defensor da principal manifestação da cultura amapaense: o **Marabaixo**. Reconhecido como **Patrimônio Imaterial do Brasil**, o ritmo reúne dança de roda, canto e percussão como formas coletivas de expressão das comunidades negras do Amapá. Para além da dimensão de festa, os chamados “**ladões de marabaixo**” (composições que transformam em versos acontecimentos “roubados” do cotidiano) e **ladainhas** (entoadas em tom de lamento) fazem ecoar memórias que remetem às travessias forçadas de ancestrais africanos, manifestando-se como símbolo de resistência negra.

***ERGO E CONSAGRO O MEU MANTO
ÀS BENÇÃOS DO ESPÍRITO SANTO E SÃO JOSÉ DE MACAPÁ***

Os ritmos negros se entrelaçam ao cristianismo popular no Amapá, revelando as raízes afrocatólicas amazônicas. Nesse contexto, os tambores do Marabaixo acompanham procissões e festejos, quando mastros são erguidos em devoção ao Divino Espírito Santo e a santos católicos. Mestre Sacaca é parte integrante das práticas que unem o catolicismo à religiosidade afro-brasileira. **Integrada a esse cortejo, a Mangueira simbolicamente ergue seu próprio manto, clamando pelas bênçãos de São José de Macapá, padroeiro do estado e santo de devoção de Sacaca.**

***SOU GIRA, BATUQUE E DANÇADEIRA (AREIA)
A MÃO DE COURO DO AMASSADOR
ENCANTARIA DE BENZEDEIRA QUE A AMAZÔNIA NEGRA ETERNIZOU***

A viagem pelas tradições se transforma em festa nas rodas de Batuque, ritmo afro-amapaense de celebração. A “**mão de couro**” dos batuqueiros sustenta a batida noite adentro na percussão do tambor que marca o compasso: “**o amassador**”, enquanto o brado de alegria – “**AREIA!**” – irrompe entre cantadores e dançadeiras, que acompanham os músicos em círculos que se movimentam em sentido anti-horário. Nessa gira, a Mangueira revive o rodar de suas baianas, o bailado de suas passistas e a cadência de seus ritmistas, compreendendo que ali o ritmo, para além da festa, é transmissão de saber e fundamento ancestral.

É desse mesmo princípio que se manifesta a encantaria de benzedeira: o dom intangível do cuidado, tão bem representado por Mestre Sacaca e partilhado pelas mãos de rezadeiras, parteiras e curandeiros, **atravessa gerações como prática viva e imortal.** Ao entoar esse verso, a Mangueira reconhece esse dom, assimilando em seus elementos **a encantaria que eterniza Sacaca como o guardião da Amazônia Negra – o quinto encanto do enredo.**

***YÁ, BENEDITA DE OLIVEIRA, MÃE DO MORRO DE MANGUEIRA
ABENÇOE O JEITO TUCUJU***

Para o rito de encantamento, a Mangueira evoca a sua histórica benzedeira. A Yá (redução do termo candomblecista Yalorixá, que remete à figura da mãe de santo) é Fé Benedita de Oliveira, matriarca espiritual que viu germinar em seu terreiro a Estação Primeira de Mangueira. Assim como o Mestre, ela também transformava folhas e reza em cura e acolhimento. Nesse encontro, Benedita abençoa Sacaca, representado como síntese viva da identidade amapaense. Em sua forma eterna, ele próprio é simbolizado como o “**jeito tucuju**”. Essa expressão, que dá nome à canção reconhecida como hino cultural amapaense, traduz a forma de viver da sua gente, de se relacionar com a natureza, de preservar a cultura e transmitir seus saberes – atributos tão bem personificados por Mestre Sacaca. Assim, o samba reafirma que as tradições do Morro da Mangueira e da Amazônia Negra caminham juntas, enraizadas agora em um mesmo chão ancestral.

***A MAGIA DO MEU TAMBOR TE ENCANTOU NO JEQUITIBÁ
CHAMEI O POVO DAQUI, JUNTEI O POVO DE LÁ
NA ESTAÇÃO PRIMEIRA DO AMAPÁ***

O refrão do samba sintetiza o gesto final do enredo. O **tambor da Mangueira**, materializado no surdo de primeira e fundamento rítmico da Estação Primeira, simboliza a escola ao atuar como agente do encantamento que consagra e eterniza Mestre Sacaca. O verso dialoga com a canção “**Jequitibá**”, em que a Mangueira é cantada como a “floresta de sambistas”, na qual o Jequitibá representa uma árvore que resiste ao fogo, ao vento e ao machado – imagem de um tronco ancestral capaz de renascer e perdurar, sem perder suas raízes. Ao ser encantado no “Jequitibá do Samba”, Sacaca passa a habitar o corpo simbólico da escola, incorporado ao seu ritmo fundador, à sua identidade e à memória que a Mangueira mantém viva.

O samba se encerra como um chamado coletivo, **que reúne** povos, territórios e saberes ancestrais em um mesmo campo de pertencimento. Nesse movimento de encontro, a Amazônia Negra e o Morro da Mangueira se reconhecem como partes de uma mesma herança afro-indígena, dissolvendo suas fronteiras e denominando-se poeticamente como a **Estação Primeira do Amapá**. Onde se eterniza a saga de Sacaca: encantada e mítica. Profundamente mangueirense. Acima de tudo, brasileira.

Construção melódica:

A construção melódica do samba-enredo da Estação Primeira de Mangueira para o carnaval de 2026 foi concebida de forma integrada à letra e à narrativa proposta pelo enredo, buscando equilíbrio entre fluidez, identidade rítmica e clareza de canto. Os desenhos melódicos foram desenvolvidos com o objetivo de valorizar o conteúdo poético de cada trecho, estabelecendo correspondência direta entre melodia, harmonia e discurso narrativo.

A base conceitual da melodia parte dos ritmos amapaenses de origem africana, especialmente o Marabaixo e o Batuque, em diálogo com a musicalidade amazônica, o modo de vida do povo tucuju e sua relação com a natureza, somando-se às referências a rituais e festejos afro-indígenas que estruturam o eixo sonoro e simbólico do enredo.

Desde as frases iniciais do samba observa-se uma vibração característica, traduzida por uma condução melódica que privilegia notas alongadas e harmoniosas, favorecendo a sustentação do canto. A obra se inicia em **tom maior** e, desde o primeiro verso “*FINQUEI MINHA RAIZ*”, se desenvolve de modo afirmativo, conectando o canto inaugural à narrativa que se desenvolve. Em “*MANGUEIRA QUASE CENTENÁRIA*”, a melodia se expande em linhas de caráter nostálgico, evocando a memória afetiva da escola e reforçando a ideia de pertencimento expressa no verso.

Na sequência, os trechos “*REGATEANDO O AMAZONAS*” e “*CORRE ÁGUA, JORRA VIDA*” se destacam pelos **desenhos** que reproduzem o fluxo das correntezas, traduzindo musicalmente a ideia do movimento das embarcações que conduzem o ouvinte ao balanço contínuo dos rios amapaenses.

No chamado central, “*ÇAI ERÊ, BABALAÔ*”, a melodia assume feição ritualística, construindo a atmosfera de invocação pela repetição dos versos, em associação direta a cânticos indígenas e pontos de religiões de matriz africana. A partir de “*MACERA FOLHA, CASCA E ERVA*” a melodia se desenvolve pelo movimento sincopado que confere balanço ao canto, em alusão às etapas de preparo dos rituais de cura associados a Mestre Sacaca, em alinhamento ao caráter cerimonial do trecho, que ao final repousa para anteceder o brado coletivo de saudação: “*SARAVÁ*”!

Na estrofe seguinte, a musicalidade amapaense se revela de forma mais contundente, a partir do diálogo estrutural entre o Marabaixo e o Batuque, que passa a orientar a identidade rítmica do samba nesse segmento.

Com a modulação para o tom menor, “*NEGRO NA MARCAÇÃO...*” remete ao caráter de lamento, característico do **Marabaixo**, ritmo que remonta à memória das travessias forçadas e que se perpetua como símbolo da resistência negra no Amapá. Em contraste, o **Batuque** surge como ritmo de celebração e evidencia o tom festivo que se manifesta em “*SOU GIRA, BATUQUE E DANÇADEIRA*”, culminando no salto ascendente de “*AREIA*”, que reproduz os brados característicos dos festejos populares locais. Esse momento se desenvolve de forma articulada entre melodia e poesia, reforçando a ideia de movimento e alternância entre lamento e festa.

Em “*YÁ, BENEDITA DE OLIVEIRA*”, a melodia alcança a região mais aguda e potente na prece à mãe do Morro de Mangueira, adotando caráter de súplica e devoção. A preparação para o refrão cria o clímax, onde Mestre Sacaca, representado pelo jeito tucuju, passa a ser a figura abençoada, encantada em todo o universo simbólico da Estação Primeira de Mangueira.

A construção do refrão principal se estrutura diretamente sobre a batida característica do surdo de primeira da Mangueira. Essa referência orienta a levada melódica que eterniza Mestre Sacaca no Jequitibá do Samba. Sobre esta mesma pulsação, o movimento melódico de “*CHAMEI O POVO DAQUI, JUNTEI O POVO DE LÁ*” gera a expectativa musical para o desfecho do samba. O verso “*NA ESTAÇÃO PRIMEIRA DO AMAPÁ*” conclui o percurso sonoro com o reencontro do tom afirmativo inicial, encerrando a obra com resolução na tônica.

A trajetória melódica percorre um arco que parte de um início lírico e melodioso, atravessa momentos de densidade rítmica e ritual, e alcança um final forte e conclusivo, sintetizando musicalmente o enredo e o desfile: quando a musicalidade tucuju de Mestre Sacaca se assenta sobre os fundamentos rítmicos da Estação Primeira, consagrando no samba-enredo a simbiose entre a Mangueira e o Amapá.

Diretor Geral de Bateria

Mestres Rodrigo Explosão e Taranta Neto

Outros Diretores de Bateria

Alexandre Vieira, Carlos Alberto Alves, César Ernesto Félix, Cleber Machado, José Campos, Leandro Sann'tana, Luiz Felipe Neves, Marcio Campos, Petterson Ferreira, Richardson Vieira, Thiago Ricardo Barbosa, Ubiranei Conceição e Wallace Fernando.

Total de Componentes da Bateria

280 (duzentos e oitenta ritmistas)

NÚMERO DE COMPONENTES POR GRUPO DE INSTRUMENTOS

1ª Marcação	2ª Marcação	3ª Marcação	Timbaques	Ganzá
			8	16
Caixa 59	Timbal 8	Tamborim 28	Xequere 20	Repinique 39
Caixa de Marabaixo 25	Agogô 13	Cuica 21	Surdos 18	Surdo-Mor 25

PARTICULARIDADES DA BATERIA

Rítmica e percussivamente, a bateria da Estação Primeira de Mangueira apresentará para o nosso desfile a história do Mestre Sacaca baseada na cultura e na musicalidade do estado do Amapá. Recorrendo ao Marabaixo e ao Batuque como ritmos oriundos da região, eles serão o fio condutor da relevância do Mestre Sacaca para a construção da cultura amapaense. A partir de inferências adquiridas quando das imersões e intercâmbio cultural com o Amapá, as construções musicais estão moldadas de forma a unir a musicalidade do povo daqui e de lá, a fim de que possamos referendar as origens pontuadas em nosso enredo.

A primeira bossa, que inicia na cabeça do samba, “Finquei minha raiz...”, tem como premissa a tradicionalidade das bossas das baterias de escola de samba, nas quais o repique é o ator principal e todos os outros instrumentos respondem suas intervenções. Em continuidade da mesma bossa, o protagonismo passa a ser das caixas / taróis, em que esses instrumentos fazem um desenho com alto grau de complexidade para atender os aspectos musicais que a melodia do samba possibilita. A retomada fica a cargo de todos os instrumentos de forma conjunta.

A segunda intervenção musical surge a partir do trecho “Corre água, jorra vida...”, no qual as divisões são baseadas e executadas por todos os instrumentos, respeitando os caminhos melódicos que o samba-enredo nos proporciona. A retomada dessa “paradinha” é feita da forma tradicional da bateria da Mangueira, com surdo e surdo mor.

O terceiro ato tem uma construção baseada na figura do Preto Velho, tendo em vista que o Mestre Sacaca também é reconhecido como o Preto Velho do Amapá. Esse momento é abarcado na estrofe “Preto velho, saravá...”. A construção se baseia dentro de toques oriundos dos rituais religiosos, sendo representado dentro da bateria pelos agogôs, timbais e timbaques. O desfecho fica rerepresentado pelo silêncio dos instrumentos, possibilitando que o canto da escola ecoe com a palavra “saravá”.

Como de costume, a bateria da Mangueira irá inserir um instrumento oriundo da região em que o enredo se ambienta, e, dessa vez, serão as Caixas de Marabaixo, instrumento que era produzido e tocado por Sacaca, e que dentro dessa bossa terá total protagonismo. Seguindo a representatividade

musical amapaense, a “cabeça” da “segunda” do samba é onde há a grande possibilidade do toque de Marabaixo ser representado, tendo em vista que a poesia e melodia do samba conduzem para esse contexto. A chamada tradicional do Marabaixo inicia o toque que é conduzido até a estrofe “ergo e consagro meu manto...”

A cultura amapaense é muito baseada por giras, batuques, cantigas e danças. Com isso, mais uma vez o samba-enredo da Mangueira nos convida para a execução de intervenções musicais que representam muito bem as características do nosso carnaval e das construções artísticas do Amapá.

A bossa iniciada na parte “sou gira, batuque...” é construída com divisões rítmicas, toques oriundos da musicalidade amapaense (Batuque) e o orgulho de cantar suas raízes e a sua ancestralidade.

Todo esse sentimento fica ainda mais forte quando a bateria silencia totalmente na estrofe “Yá, Benedita de Oliveira...”, para que o canto ecoe e para que possamos pedir benção para nossa matriarca, com o intuito de abençoar todo o povo tucuju junto ao povo mangueirense. A finalização desse argumento musical fica nas mãos das caixas, tamborins e surdos mor e a retomada com desenho dos tamborins tradicionais da Mangueira, soando como uma chamada para todos os outros instrumentos da bateria.

Para finalizar, a bateria faz um breque para que toda escola cante na parte “chamei o povo daqui...” trazendo mais uma vez o orgulho em cantar e representar o manto verde e rosa.

Diretor Geral de Harmonia

Alexandre Rouge, Arídio Oliveira, Fábio de Souza, Izadora Neves, Léo Assis, Vinicius Araújo e Valber Frutuoso

Outros Diretores de Harmonia

Bernard, Shaiana, Dalton, Simone, Bira, Bernardo Gonçalves, Lacyr, Asprilla, Valnei, Laura, Flavio, Henny, David Renan, Diana, Vinicius Mendonça, Sarinha, Renata Calixto, Nani, Diva Silvério, Nenem, Dani Vaz, Selma, Catarina, Carlinhos Anu, Renato Macena, Diego Martins, Ciro, Anderson, Marcia, Eduardo Cereja, Patricia, Cris Mendanha, Vanice, Taynara, Fabiano, Layla, Elizangela, Isabelle, Adilson, Robson Oliveira, Yuri, Deise, Barbara, Thamires, Paulo Chaves, Claudia, Luis, João Pedro, Sandra Glaucia, Juliana, Omar, Robson Ramos, Luciana, Alex, Viviane Veloso, Viviane Ribeiro, Sara, Marcelo Amâncio, Marcelo Galego, Ricardo Ribeiro, Sergio Moreira, Frederico Henrique, Rogerio Dias, Andre Benjamin, Andre Farias, Sergio Dias, Almir, Acauan, Adauto Silva, Marcelo Gomes, Anivaldo, Jorge Silva, Marcio, Amaro Gomes, Ricardo Dias, Brito, Sabino, Marco Ramiro, Elias, Bruno Oliveira, Eny, Gustavo, Anderson Reboredo, José Carlos, Guilherme, Fábio Idelfonso, Jorge Fernandes, Helton, Marcio Nascimento, Jorge Pinho, Jobson, Walter Vieira, Evanildo, Doguinho, Dogão, Alex Menezes, Paulão, Jorge Imperadores, Nelsinho, Brogogério e Mauri.

Total de Componentes da Direção de Harmonia

108 (cento e oito)

Puxador(es) do Samba-Enredo

Cantor principal: Dowglas Diniz

Cantores de apoio: Cacá Nascimento, Nina Rosa, Aldo Ribeiro, Alex Explosão, Bico Doce, Daniel Silva e Leandro Santos

Direção Musical: Vitor Art e Digão do Cavaco

Instrumentistas Acompanhantes do Samba-Enredo

Digão do Cavaco (Cavaco)

Beto Ferreira (Violão 6 cordas)

Luiz Paulo (Cavaco afinação Bandolim)

Thiago Almeida (Violão 7 cordas)

Diretor Geral de Evolução

Dudu Azevedo

Outros Diretores de Evolução

Jackson, Wellington, Martins, Valber, Bigu, Adriano, Jeferson, Demilson (Bebe), Claudinho, Thiago Kareca, Fabio, Tathi Gomes, Aridio, Wallace Tchoa, Xoxo, Izadora, Claudiene, Aline, Adair, Neto Doria, Vinicius, Paulo Monteiro, Orlandi, Neto Doria, Rouge, Fernando, Mario Lucio, Leo Rangel, Leo Assis, Marcio, Guilherme, Delmo, Ruan, William Cara Preta, Marcelo, Almir, João Da Cuica, Sate, Robson, Elcio, Gladstone, Zé Mangueira, Luiz Claudio, Adelson Jacaré, Gilsinho, Guilherme, Joilson, Deco, Rafael Claudio, Ulisses, Dr. Ceslso, Jorge Matias, Zé Carlos, Andrezinho, Sukão, Domingão, Alex Soares, Fabinho, Celso Jannuzi, Welton Soares, Marquinhos Fiocruz, William Castorinho, Serginho, Deluan e Erick.

Total de Componentes da Direção de Evolução

65 (sessenta e cinco)

Responsável pela Comissão de Frente

Lucas Maciel e Karina Dias

Coreógrafo(a) e Diretor(a)

Lucas Maciel e Karina Dias

Total de Componentes da Comissão de Frente	Mínimo de Componentes	Máximo de Componentes
15 (quize)	15 (quinze)	15 Quinze)

Nome da Comissão de Frente: Te Invoco do Meio do Mundo

Dentre animais sagrados e árvore erguida de pé, nos ambientamos na Amazônia Negra, território afro-indígena do extremo norte do Brasil.

Neste momento ritualístico, os povos originários tomam o *caxixi*, bebida responsável pelo transe, e passam a celebrar os seres de Outro Mundo. Essas energias se apresentam entre os planos físico e espiritual, fundindo realidades diante dos tons e das texturas do encanto tucuju.

Saudando a natureza e as forças ancestrais, aquele que é seu maior representante é invocado e toma o espaço. O Xamã Babalaô, guardião dos povos, da cura e das culturas amapaenses, apresenta-se como a forma encantada de Mestre Sacaca. Embrenhado na sua Amazônia, nosso personagem segue vivo como natureza pulsante para nos guiar pela sua saga.

Na Mangueira quase centenária, sob as bases de uma encantaria de benzedeira, a ancestralidade é carregada do meio do mundo pra dentro da mata. Símbolo das raízes profundas e vibrantes do Norte, nosso Xamã Babalaô se eterniza sob as bênçãos do matriarcado verde e rosa.

Assistentes Coreográficos:

- Dáwison Salusthyano

- Josué Seguro

Assistentes De Produção:

- Ana Clara Lyra

- Danilo Pereira

- Jheny Conceição

- Ruan Lima

Assistentes De Iluminação:

- Gabriela Mendes

- Grégory Pinheiro

Bailarinos:

- Alexandre Ferreira

- Bia Barros

- Carlos Souza

- David Vidal

- Fábio Barboza

- Flavin Dance

- Gabriel Henrique da Silva Lopes

- Gheise Ângeles

- Giovana Ribeiro

- Isaías Marinho

- Júlia Maria Penha

- Junior Rosa

- Matheus Santoro

- Mayck dos Santos

- Michel Henrique Alves Dias

- Nayara Pastor

- Ruan Nogueira

- Wesley Rangel

Invocação aos Seres de Outro Mundo

1º Casal

Nome da Porta-bandeira: Cintya Santos**Nome do Mestre-sala:** Matheus Oliverio

O primeiro casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira da Estação Primeira de Mangueira, inserido na abertura do desfile da verde e rosa, personifica os participantes indígenas do *Turé*. Essa celebração, realizada no extremo norte do país, abre a narrativa do enredo para invocar Mestre Sacaca e introduzi-lo na saga que ele percorrerá na Marquês de Sapucaí.

Seus figurinos trazem referência ao trabalho plumário e às padronagens inspiradas nas artes dos povos originários dessa região, representando, de forma carnavalizada, os participantes que integram esse ritual apoiando os pajés em diferentes missões, como na entonação dos cânticos que exaltam os espíritos de Outro Mundo. Junto ao pavilhão mangueirense, o exuberante casal retrata o encontro dessa ancestralidade com a Estação Primeira.

Coreógrafa: Ana Paula Lessa

O Néctar da Natureza

2º Casal

Nome da Porta-bandeira: Débora de Almeida

Nome do Mestre-sala: Renan Oliveira



O mel, fundamental néctar da natureza, é produzido pelas abelhas. Ingrediente mais utilizado pelo Doutor da Floresta em suas curas, esse substrato está presente nas medicações para tratamento de diferentes doenças, como gripe, lombriga, tosse e asma. Sua composição nutricional e suas propriedades terapêuticas são reconhecidas por diferentes pesquisas contemporâneas, após muitos anos de validação e aplicações empíricas de Mestre Sacaca. Por isso, o figurino do casal representa essa doce substância, para dar conta de sua importância para a medicina ancestral do nosso Xamã Babalaô.

Coreógrafa: Viviane Martins

O Fundamento da Raiz de Mandioca

3º Casal

Nome da Porta-bandeira: Loreнна Brito

Nome do Mestre-sala: Maycon Ferreira



A raiz de mandioca é um dos símbolos mais fortes da Amazônia Negra e da identidade amapaense. Dela surge o tucupí, a tapioca, a maniçoba e tantos outros pratos que fazem parte da vida e da memória do povo tucuju. Sua importância é social, econômica e subjetiva, sendo uma ligação entre diferentes gerações e fonte de renda para diversas pessoas que vivem do cultivo e do preparo de seus derivados, como a farinha. No desfile, o nosso Xamã Babalaô assume a forma desse alimento, que representa a sabedoria ancestral e a energia que conecta a terra, o trabalho e o espírito amapaense. O figurino do terceiro casal se inspira nas suas cores e nas cestarias usadas no manuseio desse tubérculo.

Coreógrafa: Viviane Martins

Profissionais relacionados na escola

Carnavalesco: Sidnei França

Equipe de Criação

- - **Assistente do Carnavalesco:** Allan Dias
 - **Designer de Estampas:** Lucas Jacintho
 - **Figurinista:** Lucas Abelha
 - **Pesquisadores:** Sthefanye Paz e Felipe Tinoco
 - **Projetista:** Renato Esteves

Equipe de Barracão

- - **Direção de Carnaval:** Dudu Azevedo
 - **Direção de Barracão:** Diego Firmino
 - **Almoxarifado:** Tânia Bisteka
 - **Coordenação de Quarto Andar:** Laura Thalyta Alves
 - **Compras:** Wilker Filho
 - **Administrativo:** Josy Tavares
 - **Secretária:** Charlene Cristina Ferreira
 - **Segurança do Trabalho:** Isadora Dias
 - **Serviços Gerais:** Welligton Rodrigues Pinheiro, Wendel Henrique Candido e Paulo Cesar Vasconcelos Junior

Equipe de Alegoria

- - **Ferreiros:** Devalci Romulado, Carlos Alberto (Jhow) e equipes
 - **Mecânica:** Kleber Loiola e equipe
 - **Eletricista:** Filipe Rogedo e equipe
 - **Carpintaria:** Fabricio de Lima Miguel e equipe
 - **Hidráulico:** Batista e equipe
 - **Escultores:** Alex Salvador, Bras Lira, José Teixeira Gonçalves, Willian Mansur e equipes
 - **Espuma:** Chiquinho da Espuma e equipe
 - **Fibra:** Claudinho Romário, Elias Esquilo e equipes
 - **Pintura de Arte:** Leandro Assis e equipe
 - **Adereço:** Delfim Figueiredo, Max Sales, Moisés Ganga, Yves Nascimento e equipes
 - **Movimento:** Alex Salvador, Bras Lira e equipes
 - **Iluminação e Efeitos Especiais:** Allan Carvalho JPC e equipe
 - **Artistas Convidados do Extremo Norte do Brasil:** Coletivo Waçá Wará – Claudemir dos Santos, Davi Marworno, Dieimisom Sfair, Diogo Karipuna, Jon Karipuna, Keyla Palikur, Noel Henrique, Tairene Karipuna e Yermollay Caripoune

Equipe de Fantasia

-

- **Costura e Modelagem:** Simone Santos e equipe
- **Adereço:** Augusto César Batista, Carlos Souza, Fabrício Cardoso, Guilherme Ferreira, Gustavo Humberto da Silva Alves, Luiz Jorge Santos Rodrigues (Jorginho), Murilo Rosa, Sônia Santos e equipes
- **Cortador:** Devison Leite Lima
- **Espuma:** Chiquinho da Espuma e equipe
- **Ferragem:** Junior do Arame e equipe
- **Vime:** Vitor do Vime e equipe
- **Pintura de Arte:** Leandro Assis e equipe
- **Maquiagem:** Lucas Raibolt, Matheus Almeida, Rosangela Pereira, Yves Nascimento e equipes

Direção Artística: Fábio Batista

Assistentes: Ana Gregório, Betho Pacheco, Clovis Costha, Crislayne Marques

e Rosana Helena