



**EDUCAÇÃO NA RÍTMICA ANCESTRAL:
saberes da experiência negra na música afrocarnavalesca em Belo Horizonte**

EDUCATION IN ANCESTRAL RHYTHMS:
Black experiential knowledge in Afro-Carnaval music in Belo Horizonte

Marcone Loiola dos Santos

 <https://orcid.org/0000-0001-8835-2104>

Natalino Neves da Silva

 <https://orcid.org/0000-0002-1746-8713>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i16.8130

**Educação na rítmica ancestral:
saberes da experiência negra na música afrocarnavalesca em Belo Horizonte**

Resumo: Este artigo objetiva evidenciar os saberes e as socioafetividades que constituíram a criatividade presente na música afrocarnavalesca do bloco afro Angola Janga, no Carnaval de Belo Horizonte (BH), destacando o ritmo como um dos elementos da Educação Popular Negra mobilizada pela festa. De natureza qualitativa e de cunho etnográfico, a observação participante nos ensaios do bloco e as entrevistas narrativas com duas pessoas integrantes da agremiação foram as fontes dos perceptos e dos acontecimentos analisados. Compreendeu-se que a atmosfera musical percussiva, articulada através da intersubjetividade e das mitopoesias dos orixás, detinha a potencialidade de instigar imaginários político-culturais enquanto uma prática de recriação dos saberes ancestrais africanos e afro-brasileiros, plasmados em sons, danças, performances, sensibilidades e outros saberes. Desse modo, a presente pesquisa contribui com os conhecimentos referentes à implementação da Lei nº 10.639/03 ao destacar um processo educativo que ocorria desde as corporeidades e experiências negras em movimentos de emancipação.

Palavras-chave: Afrodiáspora; Educação Popular Negra; Lei 10.639/03; Movimento Negro Educador.

Education in ancestral rhythms:

Black experiential knowledge in Afro-Carnaval music in Belo Horizonte

Abstract: This article aims to highlight the knowledge and socio-affectivities that constitute the creativity present in the Afro-Carnaval music of the Bloco Afro Angola Janga, during the Belo Horizonte (BH) Carnaval. It highlights rhythm as a key element of Black Popular Education mobilized by the celebration. Qualitative and ethnographic in nature, the analysis is based on percept and events gathered through participant observation during the *bloco's* rehearsals and narrative interviews with two associate members. It was understood that the percussive musical atmosphere, articulated through intersubjectivity and the mythopoetics of the *orixás*, holds the potential to instigate political-cultural imaginaries as a practice of recreating ancestral African and Afro-Brazilian knowledges, expressed in sounds, dances, performances, sensibilities, and other forms of learning. Thus, this research contributes to the implementation of Law No. 10,639/03 by highlighting an educational process rooted in Black corporealities and experiences within emancipatory movements.

Keywords: Afro-diaspora; Black Popular Education; Law 10.639/03; Black Educator Movement.



1 Conhecimentos a toques de atabaques

Mateus Aleluia¹ (2019) diz que antes do verbo, veio a música. A Terra, antes mesmo do surgimento da espécie humana, já era e ainda é uma grande sinfonia. O marulho das águas, os assomos dos ventos, as explosões vulcânicas, o farfalhar das folhas, o crepitante das chamas, dentre outros tantos movimentos, compõem os sons primordiais do planeta. Por isso, segundo ele, a música é inerente à vida e ao ser humano. Nesse sentido, pensando junto com Muniz Sodré (1998), a partir do baluarte cultural nagô, entendo² que a música – ao lado das danças, mitopoesias³, objetos, gestos, cores, vozes, afetos, palavras – são encarregados de acionar processos de interação entre as pessoas e entre o mundo visível (o aiê) e o invisível (o orum). Entrar no ritmo (daí a importância dos instrumentos de percussão), portanto, é um meio de afirmação da vida, sem deixar de nela reinscrever simbolicamente a morte. Diante dessa cosmologia, indaga-se: é possível vislumbrarmos a vivência do Carnaval⁴, com seus variados registros rítmicos afro-brasileiros, como algo que é mobilizado pelos saberes das experiências negras⁵ e como produtor de práticas de educação emancipatória? O pressuposto defendido neste artigo é de que sim.

A defesa desse pressuposto se dá a partir do aprendizado oriundo do envolvimento com o bloco afro Angola Janga, que há 10 anos emergiu no mais recente cenário do Carnaval belo-horizontino a partir da valorização e do reconhecimento das histórias e culturas africanas e afro-brasileiras, com a maior parte desta trajetória marcada por objetivos e ações explícitos de combate ao racismo, pautados na afirmação dos direitos vinculados à cultura, à memória, à cidadania, à espiritualidade e à educação das pessoas negras residentes em BH ou na região metropolitana. Para tanto, o bloco (re)criou diversos saberes e práticas, diretamente vinculados ao Carnaval ou que extrapolaram o âmbito da festa, na construção da sua postura enquanto uma expressão do Movimento Negro. Contudo, as compreensões aqui apresentadas brotam mesmo é da profusão da

1 Mateus Aleluia é músico, cantor, compositor e pesquisador afro-brasileiro, nascido em 1943, na cidade de Cachoeira, Recôncavo da Bahia. Remanescente do grupo musical Os Tincoás, Aleluia através das suas vocalidades poéticas e rítmicas, expressa em sua obra as heranças cultural, musical, linguística e filosófica dos povos africanos reelaboradas no Brasil.

2 Cabe ressaltar que a escolha do uso da escrita do texto na primeira pessoa do singular assume um lugar significativo neste estudo, explicitando uma pesquisa implicada, em que o próprio corpo negro do pesquisador perfez-se como artifício para compreender e discorrer sobre o corpo sociocultural do Angola Janga.

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

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

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

agência criativa afrocarnavalesca presente na prática da regência e da aprendizagem musical inerentes à bateria do bloco, responsáveis por constituir a atmosfera rítmica, percussiva e performática que envolvia multidões em ensaios e cortejos.

Tal abordagem articula as ações do Angola Janga como meio de diversificar as compreensões acerca do Carnaval de BH, ainda muito restritas às reivindicações do direito à cidade. Afinal, a trajetória do bloco afro em questão não somente demarcou o combate ao racismo estrutural e estruturante da urbanidade de BH⁶, mas também redimensionou e reelaborou a presença negra através de fundamentos culturais afrodiáspóricos, na criação de variadas linguagens artísticas, penetrando em espaços intersticiais, propiciando o desdobramento, a permanência e a reinvenção das matrizes simbólicas e das corporeidades negras na capital das Minas, como modos educativos políticos plasmados em poéticas festivas.

A compreensão do Carnaval como uma festa crítica e contribuinte com o combate ao racismo está relacionada, entre outras coisas, com a Lei nº 10.639/03 (atualizada pela Lei nº 11.645/08) e suas Diretrizes. Ela alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN 9.394/96) e prevê a obrigatoriedade do ensino sobre História e Cultura Afro-brasileira, Africana e dos Povos Indígenas nas ofertas das educação básicas e superior nos estabelecimentos de ensino públicos e particulares (Brasil, 2003). Tal alteração desafia a repensar a elaboração de práticas educativas escolares e não escolares a partir de outras e novas matrizes epistemológicas formativas e tratar a Educação das Relações Étnico-Raciais (ERER) conforme propõe o Parecer nº 03/04 da Resolução nº 1/04, do Conselho Nacional de Educação e a Câmara da Educação Básica (CNE/CEB), que institui as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o ensino da História e Cultura Afro-Brasileira e Africana (DCNERER), que teve como relatora a professora doutora Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva (Brasil, 2004).

Atento a isso, este artigo objetiva evidenciar, então, a criatividade afrocarnavalesca como produtora de saberes e práticas no bojo de novas/outras matrizes epistemológicas, em especial no que concerne a linguagem rítmica dos tambores. Ou seja, os ritmos percussivos tocados e performatizados pela bateria do bloco, constituídos pelo envolvimento da musicalidade negra com as mitopoesias dos orixás e as subjetividades das pessoas integrantes, mediatizados pelo saber da experiência da regência. Elaborada no cotidiano de convivência dos ensaios, nos quais os processos de criação artística e relacionais se manifestavam com mais força devido à frequência semanal com que aconteciam, essa linguagem articulava saberes e fazeres que elegeram a musicalidade afro-brasileira, com raízes nas religiosidades de matrizes africanas, como um dos mais pujantes elementos educativos presentes na trama relacional do Angola Janga.

6 Sobre as indagações, tensionamentos e outras criações político-culturais que emergem da relação do cortejo do bloco afro Angola Janga com a urbanidade planejada de BH, ver: DOS SANTOS, Marcone Loiola; DA SILVA, Natalino Neves. A festa nas frestas de um país em ruínas: Reivindicação da memória e celebração da vida a partir do carnaval afro-mineiro. *Revista Contexto & Educação*, [S. l.], v. 39, n. 121, p. e14694, 2024. DOI: 10.21527/2179-1309.2024.121.14694. Disponível em: <https://www.revistas.unijui.edu.br/index.php/contextoeducacao/article/view/14694>. Acesso em: 17 out. 2025.

Este texto é parte de uma pesquisa de mestrado intitulada “Poéticas das Corporeidades Negras: criatividades educativas que tramam o (com)viver do bloco afro Angola Janga”, realizada e defendida por mim, Marcone Loiola dos Santos, na Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais. Com abordagem qualitativa, a etnopesquisa crítica (Macedo, 2004; Macedo; Sá, 2018) foi a base metodológica do fazer acadêmico de cunho etnográfico. As minhas memórias⁷, enquanto uma pessoa ritmista que, durante quatro anos, integrou a bateria e outras atividades da agremiação, articuladas com a observação participante no cotidiano dos ensaios e no cortejo do Carnaval, no biênio 2022-2023, juntamente com a análise de conteúdo de entrevistas narrativas realizadas com outras cinco engajadas pessoas integrantes do bloco, foram as fontes de compreensão da complexa e dinâmica realidade do coletivo.

Devido ao recorte estabelecido neste artigo, elegi as narrativas de duas pessoas entrevistadas tendo em vista ocuparem funções diretamente relacionadas à bateria do bloco. Os nomes fictícios dados foram de Dara (mulher cisgênero, lésbica, autodeclarada negra, candomblecista e regente geral da bateria) e Osenga (homem cisgênero, bissexual, autodeclarado negro, ecumônico, um dos vocalistas do bloco e produtor da bateria).

2 Sonografias poéticas na cinesia do ritmo

Tomar contato com o Angola Janga era perceber, logo nas primeiras impressões, que o bloco garantia espaços de destaque exclusivamente para pessoas que se autodeclararam como negras. Logo, seus segmentos de formação, compostos em bateria, chamada pelos integrantes de Compacta e Demolidora; corpo de baile, chamado de Corpo de Dendê; grupo de vocalistas e todos os cargos de gerência eram destinados apenas para pessoas negras (pretas e pardas).

Contudo, o elemento afro do bloco - entendido nessa pesquisa como um feixe de táticas inventivas de festa, sendo construtoras, mantenedoras e revitalizantes de identidades comunitárias -, não era constituído apenas por uma presença majoritariamente negra, mas, principalmente, pelas relações socioafetivas que produziam, reinventavam, traduziam em diversas linguagens artísticas e socializavam elementos das culturas africanas e afro-brasileiras imbuídos na criatividade e vivência do Carnaval. Destarte, era o elemento afro que operava na constante reconstituição dos seres, dos saberes, dos fazeres e dos afetos em oposição às precarizações das vidas e das subjetividades produzidas violentamente pelo racismo brasileiro. Nesse contexto, a regência e o ritmo eram, em

⁷ Marcone integrou o referido bloco entre os anos de 2019 e 2024. Neste período, se envolveu em diferentes atividades, tanto com aquelas que eram diretamente relacionadas ao Carnaval (ensaios, eventos, cortejos), quanto com aquelas que aconteciam para além da festa, como o grupo de estudos Conversas Pretas, por exemplo. Este grupo aconteceu através de encontros *online* que foram organizados e coordenados pelo pesquisador em questão durante todo o ano de 2021 junto com o Angola Janga. Nessas ocasiões foram debatidos diversos temas relacionados às relações étnico-raciais, além da promoção e manutenção dos contatos entre integrantes do bloco durante o isolamento social ocasionado pela pandemia de Covid-19.

conjunto, alguns desses registros que compunham a linguagem artística do Angola Janga, com potencial educativo emancipatório constituído e constituinte do cotidiano e das corporeidades negras em seus devires. E é no embalo desta toada que o presente texto se envolve e se faz.

Ritmistas a postos, o batuque vai começar! Para adentrar o cotidiano do Angola Janga, retomo o ensaio do dia 17 de julho de 2022: o primeiro após o isolamento e distanciamento social causado pela pandemia de Covid-19. Logo no início, a regente Dara apanhou o microfone e fez sua fala de boas-vindas, de comemoração e de apontamentos de algumas mudanças no bloco. Emocionada, também expôs o seu enorme desejo de estar ali naquele momento e provocou todo o grupo com um discurso potente sobre afetos, amor e resistência. Pediu para que cada pessoa ali presente olhasse nos olhos uma da outra e dissesse o quanto cada existência é valiosa. Nesse momento, me vi refletido em alguns olhos despejados em lágrimas. Uma mulher chorou copiosamente assim que, olhando profundamente em sua retina, destaquei a importância da sua vida. Mesmo sem a ter visto antes, ela se abrigou nos meus braços e ali ficou chorando por alguns minutos. Logo, outro integrante também somou ao nosso abraço de alento, dizendo: “que bom que voltamos!”. Foi forte, bonito e delicado. Naquele instante, me despertou a sensibilidade do quanto a retomada dos ensaios para o Carnaval detinha uma profunda importância subjetiva para cada indivíduo. Ficou ainda mais evidente para mim o quanto a pandemia foi duramente cruel com as pessoas negras e que estar nos ensaios, depois de tantos desafios e de mortes físicas e simbólicas, era muito potente e significativo em tantas instâncias. Era, de algum modo, um espaço-tempo de segurança e acolhimento. Atinei para o quanto os momentos dos ensaios, promotores de encontros e arte, são fundamentais para o bem-estar de muitas daquelas pessoas, que estavam aliviadas e alegres com a retomada da rotina carnavalesca.

Após essa valorização coletiva das existências, Dara lançou a pergunta e comentário: “O que vocês fizeram nesses dois anos para estarem vivos aqui e agora, para garantir estarem aqui nesse momento? Vocês me cobraram diversas vezes sobre quando voltaríamos. Cara, vocês nunca saíram! A gente nunca saiu daqui, galera!”. Afirmando esse pertencimento de cada pessoa ao Angola Janga, Dara anunciou que os processos do bloco na construção do Carnaval 2023 seriam regidos, mais do que nunca, por amor, afeto e política. Afinal, estávamos em pleno ano eleitoral, em um contexto político violento e extremamente apreensivo para os setores progressistas da sociedade. Nisso, a regente destacou a importância da comunicação, do diálogo entre as pessoas integrantes entre si e também na vida além do bloco: “Para falar de amor, temos que falar de comunicação”. Logo em seguida, Dara perguntou: “E quem é que comunica?” No mesmo instante, várias vozes responderam: “EXU! Laroyê, Exu!”. A musicista conclama a entrega da comunicação do amor no bloco, entre as pessoas negras, nas mãos de Exu, assim como é no espiralar dos tempos.

Dinâmicas de interações e de discursos, como os exemplos aqui descritos, eram frequentes na rotina de ensaios do Angola Janga, em especial no início de cada ciclo carnavalesco. Funcionavam como estímulos dos contatos entre as pessoas presentes e transformavam os ensaios em espaços-tempos mais próximos da vida de cada integrante. Nessa toada, as técnicas artísticas ganhavam



densidade e subjetividade ao se mesclarem em posturas de reconhecimento e de valorização étnico-racial entre as pessoas negras.

A composição rítmica do Angola Janga era complexa. Dara, com os dedos, mãos, braços e expressões faciais, nos regia com os códigos para o samba reggae, samba afro, pagodão, galope, afoxé, funk, reggae, etc. Além desses, os toques dos orixás também compunham as sonoridades do bloco. Assim eram notórios, para quem conhece a linguagem dos tambores, o Agueré para Oxóssi, o Ilú para Iansá, o Bravum para Oxumarê, o Ijexá para Oxum, dentre outros. Desde que passei a fazer parte do Angola Janga, sempre me chamou atenção a comunicação corpórea entre a regente e as pessoas ritmistas, que se traduzia em sons. Ao apresentar os códigos com o corpo, Dara estabelecia uma linguagem com as várias outras corporeidades que formavam a bateria. Estas respondiam aos códigos com outros movimentos corpóreos que, na relação com os instrumentos, constituíam as músicas que embalavam os ensaios e cortejos. Corpo, instrumento e som se imbricavam na percussão, tornavam-se ritmo. E era justamente essa musicalidade que invocava as corporeidades dançantes do corpo de baile e da multidão de pessoas foliãs nas ruas ou do público que acompanhava os ensaios semanalmente. Ou seja, o corpo era e é a força motriz viva, criativa e dinâmica do Carnaval, seja ele individual e/ou coletivo.

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

Participando dessa rítmica cotidiana, em minhas observações feitas a partir do trabalho de campo nos ensaios, com frequência me saltou à atenção a arte de transmitir com que Dara regia as pessoas ritmistas à sua frente. Junto com as demais interações e discursos que convocabam as subjetividades a se envolverem de modo íntimo com as criações artísticas afrocarnavalescas, muitos foram os momentos que a percussionista fazia do aprendizado rítmico um meio para socializar determinados saberes e filosofias afro-brasileiras e africanas. Antes de começarmos a tocar o Agueré, por exemplo, Dara despertava a bateria a partir da mitopoesia de Oxóssi. Okê Okê Arô⁸!

O orixá das cores azul e verde, no pensamento nagô, é aquele que domina a nobre arte da caça. É o caboclo das florestas, que abre os caminhos pela mata cerrada com seu ofá (arco e flecha) sempre em punho. Conhecido pela astúcia, paciência, cuidado e atenção com aquilo que mira para nunca perder a flecha lançada, Oxóssi defende a si próprio, mas também cuida da comunidade com fartura e abundância. Sabendo disso, num dado momento, Dara provocou cada pessoa da bateria a mentalizar um sonho muito desejado, mas que estava difícil de ser realizado, algo que estava na

8 Saudação nagô ao orixá Oxóssi.

dimensão daquilo que pensávamos ser impossível. Dizia para tocarmos o Agueré com a intensidade dos nossos sonhos, como se, nós mesmas, fôssemos as pessoas caçadoras das matas, abrindo os caminhos para as realizações e para a abundância em nossas vidas. Nisso, despertando o ritmo em conexão com as subjetividades, o Agueré começava a ser tocado com uma intensidade avassaladora, que me arrepia sempre que recordo, pois a energia da caça, da busca, tomava a atmosfera do instante.

Constantemente nos ensaios, Dara destacava para a bateria a importância da dança no ato de tocar percussão. O movimento do corpo estimula a criação de intimidade entre pessoa e instrumento e é o fundamento, segundo ela, do balanço rítmico que contagia e agita os corpos, muito além de uma mera repetição mecânica de gestos que, na interação com os instrumentos, gera um som desnutrido de energia e de intencionalidade. Nisso, foi possível observar que algumas pessoas, no decorrer dos ensaios, criavam as suas próprias relações com os diferentes instrumentos, com movimentos corpóreos variados. Afinal, os corpos são singulares e as dimensões e formas de cada instrumento também ditam como esse será posto no bailado. Contudo, no Agueré, um movimento específico de corpo era repetido por todas as pessoas ritmistas e pelo corpo de baile. Ao olhar para os meus pés e para os outros muitos pares de pés ao meu redor, observei a constância de um movimento pendular, para frente e para trás. Nas mãos das pessoas bailarinas, além do dançar dos pés, também era possível notar os dedos indicadores das mãos estendidos como flechas, num movimento pendular e circular, que acompanhava o vai e vem e a rotação dos corpos. Todos esses gestos em conjunto remetem à filosofia de Oxóssi: aquele que, para garantir a caça, dá dois passos para trás antes de seguir em frente e que ensina que toda flecha é puxada para trás antes de ser lançada adiante. No movimento dos corpos e no ritmar da percussão, então, havia saberes sobre vontade, paciência, cautela, esperança e resistência nas trajetórias não lineares e inconstantes da vida. As corporeidades negras, portanto, riscavam no tempo e no espaço sonografias poéticas na cinesia do ritmo.

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

Sodré (1998) esmiúça, por exemplo, como as instituições religiosas jêje-nagôs são guardiãs e transmissoras desse poder do som, que exige comunicação direta, o contato interpessoal para sua transmissão. O som resulta de um processo de presentificação do corpo que, dinamicamente, busca o contato com outro corpo para acionar o axé.

Como todo ritmo já é uma síntese (de tempos), o ritmo negro é uma síntese de sínteses (sonoras), que atesta a integração do elemento humano na temporalidade mítica. Todo som que o indivíduo humano emite reafirma a sua condição de ser singular, todo ritmo a que ele adere leva-o a reviver um saber coletivo



sobre o tempo, onde não há lugar para a angústia, pois o que advém é a alegria transbordante da atividade, do movimento induzido (Sodré, 1998, p. 21).

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

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

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

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

Então ampliou minha visão sobre o mundo, sobre a cultura, especialmente sobre a música, sobre o que eu valorizo. Impactou muito nos espaços em que eu estou e que eu quero estar. Então, tipo assim... Eu amo samba atualmente, coisa que na minha infância eu repudiava. Minha família adorava e eu ficava assim: “Não, não posso ser essa ralé aqui não, gente! Pelo amor de Deus!” E hoje, tipo assim, o que é ralé? Enfim... Comecei a questionar tudo isso, sabe? Eu acho que comecei a questionar os poderes impostos assim, por meio do que eu aprendi e por meio da convivência que eu tive no Angola Janga com essas pessoas tão diversas assim (Osenga, entrevista realizada em 2023).

À vista disso, comprehendo que o envolvimento com a musicalidade negra associada às mitopoesias dos orixás, embebido de uma convivência coletiva, detinha o poder de alçar os indivíduos às cosmopercepções afrodiáspóricas - a partir dos vínculos subjetivos estabelecidos com os ritmos que remetiam aos saberes e práticas negro-africanos e afro-brasileiros, desvinculando-os das perspectivas racistas que os aprisionam no campo da barbárie, da “ralé”; que os demonizam

através da lógica eurocristã colonialista, que ainda predomina na sociedade brasileira e em muitas escolarizações; e que desmantelam as memórias e os sentidos imbuídos nesses sons, ao torná-los banais produtos do mercado fonográfico hegemônico, muitas vezes associados às pessoas e às oligarquias artísticas brancas não comprometidas com o antirracismo.

3 O saber da experiência negra imbuído na regência

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

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

Então essa identificação com o Angola e com a infância, vem de um lugar que era permitido eu tocar, começa por aí. Tocava o que eu toco e tocava o que eu gosto, que era meus conhecimentos de Candomblé e os meus conhecimentos musicais. O meu pai me deu um vinil que era dele. É o primeiro vinil que eu ganho do meu pai. São dois. Na verdade, ele me deu dois no mesmo dia. Um é da Banda Reflexus e o outro do Michael Jackson... É a minha primeira referência de presente. Meus pais escutam muito música boa. Então, esse fluxo vai acontecer, esse link vai acontecer quando eu estou me reconhecendo gente, porque eu entro para o Angola Janga com 30 anos mais ou menos, né? 30 e poucos anos... Vinda de um Carnaval que não era nada do Angola Janga. Eu venho do Carnaval de Nova Lima, começo lá com oito anos e toco até os 17/18. A minha família era toda de Umbanda, então sou de Umbanda desde criança. Da Umbanda, vou fazer santo no Candomblé. [...] Eu sou de santo tem 22 anos. Eu fiz santo nova. [...] E aí é quando eu largo o Carnaval e vou vivenciar o Candomblé muito intensamente... E o Angola Janga vem nesse meio assim, onde eu conseguia cultuar minha religião sem tá religiosamente praticando. Eu conseguia tocar, era permitido tocar, porque no Candomblé mulher não toca. Então eu podia tocar um timbal, eu podia tocar uma conga, então tem esse lugar que o Carnaval traz, mas que o Angola traz para os nossos corpos pretos, para o meu corpo preto, que é a permissão, que é negada socialmente. Então vem daí, é isso que linka. Permissão... talvez tivesse um outro termo melhor para dizer... Mas é permitido estar vivo. É permitido estar fazendo. É permitido estar sendo... O Angola Janga junta tudo isso assim. O Angola junta. Está permitido viver. Agora está permitido ser. O Angola Janga vem nesse lugar assim (Dara, entrevista realizada em 2023).

Com conhecimentos musicais e rituais inscritos no corpo, talhados por uma trajetória coletiva, a percussionista chega ao Angola Janga como ritmista e vai alcando posições, no conviver



das relações, até chegar ao posto de regente geral. Segundo ela, a circularidade de experiências dentro do bloco, através da permissão de ser-sendo enquanto mulher negra candomblecista, também foi fundamental na sua formação enquanto mestre de bateria:

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

Ao dizer “Eu aprendi isso dentro do Angola Janga”, “Eu aprendi isso das minhas vivências, da minha vida”, Dara demonstra que o seu estilo de regência advém de uma conexão significativa de acontecimentos, de experiências, no devir de um corpo que transita e toca no Carnaval mineiro desde a infância, que é ritualizado no Candomblé e que no fazer e refazer-se junto com o bloco afro em questão, (re)cria e socializa conhecimentos e práticas afrodiáspóricos. Nesse sentido, a forma como as oficinas de percussão eram conduzidas nos ensaios do Angola Janga advém de um saber da experiência que acontece na relação entre o conhecimento e a vida humana de uma pessoa que foi e é educada pelo que ela própria denomina de “educação negra, ancestral, do ouvir”.

A noção de saber da experiência, aqui nesta pesquisa, é articulada segundo Jorge Larossa Bondía (2002), que propõe pensar a educação a partir do par experiência/sentido. Nessa perspectiva, há uma transgressão dos limites da ciência moderna cartesiana que transformou experiência em experimento metodológico genérico e replicável. A experiência, então, deixou de ser aquilo que nos acontece e o modo com lhe atribuímos, ou não, um sentido e assumiu o signo de como o mundo revela sua face inteligível, a série de regularidades com as quais podemos acessar a verdade do que são as coisas e, a partir disso, dominá-las. Dessa forma, conformou-se uma situação paradoxal:



ao passo que se acumula artefatos técnicos e conhecimentos que se pretendem objetivos, visando à promoção de acordos, consenso ou homogeneidade entre as pessoas - pois instituem verdades externas ao existir humano -, também instaura uma enorme escassez de conhecimentos que atuam na vida humana, nela se inserindo e transformando-a.

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

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

Se a experiência é o que nos acontece e se o saber da experiência tem a ver com a elaboração do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece, trata-se de um saber finito, ligado à existência de um indivíduo ou de uma comunidade humana particular; ou, de um modo ainda mais explícito, trata-se de um saber que revela ao homem concreto e singular, entendido individual ou coletivamente, o sentido ou o sem-sentido de sua própria existência, de sua própria finitude. Por isso, o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal (Bondía, 2002, p. 27).

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

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

A partir disso, comprehendo que o modo com que Dara conduzia sua regência no Angola Janga, a ética presente no desempenhar da prática, era pautado na comunicação que, segundo ela, foi aprendida no interior da convivência, das relações presentes na agremiação. No viver e no conviver, junto à diversidade de pessoas negras que era intrínseca ao bloco, houve, por parte



da percusionista, o esforço por tentar considerar as múltiplas relações e vivências presentes no empreendimento de produção e no compartilhamento do conhecimento musical. Desse modo, Dara mirou caminhos na construção de formas de regência não maniqueístas e fez com que as pessoas ritmistas fossem instigadas a falarem e a escreverem em múltiplas linguagens circuladas nas diferenças, seja no tocar, no dançar ou na troca de olhares que valorizavam as existências, desde os desejos e perspectivas que brotam das trajetórias singulares que estavam ali presentes. Assim, a regência tomou o sentido e a intenção antes quistos pela regente: ganhou vida! Pois não acontecia somente a partir das experiências e conhecimentos da mestra de percussão, mas expandia-se ao acreditar na confluência das subjetividades das pessoas integrantes, o que pôde tornar a bateria uma prospecção de anseios e criatividades negras em relação.

É uma positividade ética que imanta o aprendizado musical com outros valores, apostando numa dialogicidade que remete ao alcance dos sonhos e utopias enquanto se toca. Portanto, convocava-nos a ressignificar o nosso presente através dos conhecimentos e filosofias afro-brasileiras e africanas presentes nas mitopoesias. Sendo assim, a ética que regimentava a regência no Angola Janga advém de um processo educativo vivenciado por Dara desde a infância e que encontrou continuidade nas relações intersubjetivas presentes no bloco. Sensibilizada por essas aprendizagens coletivas, comprometeu-se com a dignidade existencial das pessoas negras ao expandir experiências possíveis pela comunicação englobada pelos ritmos negros com suas verves mitopoéticas.

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

Nesse caso, o que estou querendo explicitar é que esse saber da experiência não advém de uma corporeidade avulsa e isolada, mas orientava a prática de uma pessoa que foi educada pela comunidade negra, pautada na vivência da raça, em que a produção de sentido e não sentido operava em torno das culturas e das religiosidades negras. Nesse contexto, o Angola Janga aparece como o espaço-tempo no qual esse saber era sistematizado e socializado na regência, culminando na composição da festa junto com os demais saberes. Ou seja, trata-se de um saber que é muito diferente do conhecimento científico, mas em nenhuma circunstância pode ser considerado menos saber ou “saber residual” (Gomes, 2017). Segundo Nilma Lino Gomes (2017), esses são os saberes produzidos pela comunidade negra e sistematizados pelo Movimento Negro Brasileiro:

Trata-se de uma forma de conhecer o mundo, da produção de uma racionalidade marcada pela vivência da raça numa sociedade racializada desde o início de sua



conformação social. Significa a intervenção social, cultural e política de forma intencional e direcionada dos negros e negras ao longo da história, na vida em sociedade, nos processos de produção e reprodução da existência. Ou seja, não se trata de ações intuitivas, mas de criação, recriação, produção e potência. A vivência da raça faz parte dos processos regulatórios de transgressão, libertação e emancipação vividos pelos africanos e seus descendentes (Gomes, 2017, p. 67).

A meu ver, tal forma de conhecer e de produzir potência só pode emergir das corporeidades que se movimentam nas encruzilhadas, na constante criação do novo, no jogo que se esquia aos modos coloniais e enrijecidos de sentir-fazer-pensar. Mesmo em meio à tensa trama social urbana belo-horizontina, à precarização do trabalho artístico das pessoas que produzem o Carnaval da cidade e aos conflitos que se acirram com as forças de homogeneização da folia perpetradas com o apoio do Estado, as encruzilhadas apontam múltiplas possibilidades nas zonas fronteiriças. Não por acaso, Dara destacou Exu enquanto o princípio explicativo atrelado ao poder da comunicação. Para explicitar mais sobre o orixá, Eduardo Oliveira (2021) nos diz:

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

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

4 A Educação Popular Negra plasmada em festa

Diante do que foi exposto, comprehendo que a musicalidade afro-brasileira (re)criada no Angola Janga acontecia enquanto prática social e política de sentido de constituição do próprio cotidiano. Ao reelaborar outras formas de dizer/reger/dançar/cantar/tocar/relacionar/embelezar, as corporeidades negras, em coletivo, lançavam mão de conhecimentos que pluriversalizavam o mundo. Assim sendo, creio que os modos de construção da festa que eram agenciados na agremiação transgrediram as estruturas coloniais do sentir-fazer-pensar, enunciando, valorizando e credibilizando existências, saberes e práticas historicamente subalternizados.

A partir do exposto, a composição rítmica e performática do bloco, portanto, compunha



o feixe de poéticas afrocarnavalescas mediatizadas pelos referenciais oriundos das religiosidades de matrizes africanas. Ou seja, na feitura e vivência da festa, os valores do sagrado afro-brasileiro extrapolaram os espaços circunscritos aos cultos e tornaram-se fundamentos culturais, sociais, éticos, estéticos e educativos da agremiação. A educação agenciada pelas práticas afrocarnavalescas, nesse sentido, nos requer aprender a ler a poética para se entender a política e a estética (Simas; Rufino, 2018; Rufino, 2019) e nos convoca a embrenhar nos processos educativos como formas de sociabilidades (Simas; Rufino 2018). É preciso degustar o Carnaval de corpo inteiro para compreendê-lo. Fazer do corpo o amuleto vivo da festa, que irradia a alegria de produzir beleza em risos, experiências e sons compartilhados.

Tal modo educativo, mobilizado a partir de experiências políticas, sociais, espirituais, culturais e ancestrais negras, é compreendido nesta pesquisa como uma expressão de Educação Popular Negra (Silva, 2020). Afinal, os saberes afrodiáspóricos e populares se realizaram através da atmosfera rítmica da festa, no veio de práticas sociais adquiridas desde as experiências socioafetivas que se enraizaram na cotidianidade das relações tecidas na vida comunitária do bloco.

Dessa forma, o que emerge da potencialidade educativa do Angola Janga são a concretização da cultura e da educação que acontecem na integração entre razão, emoção e sensação, no consistente acionamento das instâncias do sagrado e do profano, por meio de ações sociais protagonizadas, sobretudo, por sujeitos políticos negros e negras (Silva, 2020). Sendo assim, a partir do engajamento de parte das pessoas integrantes, o bloco afro contribuía para evidenciar saberes e práticas de libertação e emancipatórios preciosos, principalmente em um contexto histórico-social marcado por políticas de garantia da cidadania da população negra, de justiça socioracial e cognitiva desde o reconhecimento e valorização da cultura afro-brasileira e africana (Silva, 2020) em BH.

Com essa postura, interpreto que o Angola Janga encarou uma das barreiras que impedem o avanço da efetivação da Lei nº 10.639/03 nas escolas: o racismo frente às religiosidades de matrizes africanas (Conceição, 2016). Analiso, pois, que uma das maiores fontes de transgressão presente na Educação Popular Negra mobilizada no cotidiano do coletivo residia no tratamento emancipatório, belo, positivado e valorizado destas religiosidades, o qual possuía potencial de educar para as relações étnico-raciais com base na cultura negra, entendendo os valores presentes nas religiosidades negras enquanto formadores e transformadores de corporeidades e das subjetividades que as imantam. O Carnaval, assim, pode promover outras reflexões e motivar a construção da cultura daquela pessoa que o vive, influenciando no processo de valoração a partir da vivência, da imersão no processo experiencial. A relação com a cultura e com os elementos das religiosidades negras, dessa maneira, desloca os sentidos e os conceitos da mera percepção à distância para a ressignificação (inter)subjetiva com o próprio corpo.

5 Considerações finais



Dante do exposto, comprehendo que as criatividades afrocarnavalescas no Brasil, de modo geral, e em BH, em específico, explicitam que a ERER se apresenta muito além de uma discussão teórica e de uma mera aplicação burocrática de um ato normativo legal sem as necessárias interfaces entre cultura/educação/território, assim como preconiza as DCNERER (Brasil, 2004). A ERER é, sobretudo, uma área epistemológica e política que aponta para outros devires ontológicos que, de variadas formas, transgridem a imposição etnocêntrica euro-norte-americana. Portanto, abriga conflitos e tensões ao propor erradicar o racismo e a colonialidade do ser, do saber e do poder. Sendo assim, as suas concepções político-educativas e culturais emergem como campo de possibilidades de reelaboração subjetiva e corpórea ao ampliar as experiências de ser humano através de sociabilidades decodificadas pelas artes, pelas lutas e pela coexistência que (re)cria afetos, feitos, saberes e folias.

À vista disso, o caráter educativo oriundo da rítmica ancestral afrocanarvalesca encontra-se, inclusive, respaldado no Art. 04º da Resolução nº 1/04, do CNE/CEB, que incentiva os sistemas e as instituições de ensino a “estabelecer canais de comunicação com o Movimento Negro, grupos culturais negros, instituições formadoras de professores, núcleos de estudos e pesquisas, como os Núcleos de Estudos Afro-brasileiros, com a finalidade de buscar subsídios e trocar experiências para planos institucionais, planos pedagógicos e projetos de ensino” (Brasil, 2004, p. 2). Entendo, então, que o processo de reeducação por parte da instituição escolar, visando ao tratamento e ao acolhimento positivado das diversidades, requer um estreitamento das relações entre as dimensões educativas escolarizadas e não escolarizadas. Levando em consideração os resultados apresentados, talvez esse seja um dos profícuos caminhos em direção à construção de uma educação que verdadeiramente contribua com a percepção afirmativa das pessoas negras sobre si mesmas, sobre seus coletivos e culturas. Que seja capaz de considerar os processos educativos antirracistas que acontecem no cotidiano, na convivência social, em relações intersubjetivas e em manifestações culturais que emergem da experiência social e popular nos múltiplos territórios que compõem o país.

Sendo assim, o presente estudo, ao conferir relevância às lutas pela educação enquanto direito social e humano a partir da concepção de Educação Popular Negra, reflete sobre os saberes oriundos da experiência negra na música afrocarnavalesca de BH como constituinte da ampliação dos referenciais epistemológicos formativos antirracistas. Dito de outro modo, as análises aqui empreendidas destacam que outras linguagens são mobilizadas no empreendimento da radicalidade ontoepistêmica e sociopolítica que diz respeito ao processo de implementação da Lei nº 10.639/03 (atualizada pela Lei nº 11.645/08). Linguagens que emergem e irradiam-se desde as corporeidades e experiências negras na assunção dos seus fundamentos éticos, estéticos, políticos, poéticos, culturais, territoriais, espirituais, rítmicos, socioafetivos e educacionais.

Atento a isso, comprehendo que os saberes, as experiências, os afetos e os aprendizados tecidos e mobilizados pelas rítmicas poéticas afrocarnavalescas, no bojo da vivência relacional com o bloco afro Angola Janga, constituíram uma expressão de Educação Popular Negra com capacidade de compor uma atmosfera musical percussiva diversa. Além disso, com capacidade de instigar imaginários político-culturais enquanto uma prática de observação, apreensão e tradução

dos saberes ancestrais africanos e afro-brasileiros, não como repetição mimética, mas como uma forma de atualizá-los em sons, danças, performances, sensibilidades e outros saberes. Portanto, o acontecimento educativo aqui compreendido, como parte do elemento afro da agremiação, era um ativo alquímico, constituidor de corporeidades negras afrodiáspóricas forjadas na folia, na capital das Minas.

A educação, nesse sentido, não acontecia como um momento *a priori* ou *a posteriori* ao Carnaval, com os seus ensaios criativos e relacionais. Pelo contrário, era o fenômeno mesmo da festa, com seu cotidiano e sociabilidades, que instaurava a própria experiência educativa emancipatória ao se perfazer de modo circular e simultâneo de produção, revisão e socialização de conhecimentos, constituinte e constituído pelas corporeidades negras em relações intersubjetivas, nos momentos de concepção, artesania e (com)vivência no Carnaval.

Compreendo, então, que, a partir da festa afrocarnavalesca, emergem, dentre um amplo espectro de elementos, processos educativos com face emancipatória, divergente e restituidora ao destacar a agência da população negra que cria e mobiliza fazeres e saberes desde seus baluartes culturais e históricos, se opondo aos modos de educação hegemônicos impostos pelo Estado que excluem e deformam as trajetórias afro-brasileiras e indígenas. Mais ainda, a Educação Popular Negra faz isso sem negar a importância dos espaços institucionais de educação. Pelo contrário, convida a educação escolar a reeducar-se, a inovar seus projetos político-pedagógicos, a afirmar o direito à educação como um processo ontológico e partícipe do direito à vida. Diante disso, vislumbro a festa como uma convocação à criação e à reconstrução de mundos, ritmados pelo conhecimento ancestral.



Referências

BONDÍA, Jorge Larossa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*, v. 19, p. 20-28, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/>. Acesso em: 20 jun. 2024.

BRASIL. Lei 10.639, de 09 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”. Diário Oficial da União, 2003. Disponível em: <https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=10639&ano=2003&data=09/01/2003&cato=431MTTq10dRpWTbf4>. Acesso em: 02 jul. 2025.

BRASIL. Parecer CNE/CP 003/2004. Diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 10 mar. 2004. Disponível em: https://normativasconselhos.mec.gov.br/normativa/view/CNE_003.pdf?query=etnico%20racial. Acesso em: 02 jul. 2025.

BRASIL. Resolução CNE/CP 001/2004. Institui Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 17 jun. 2004. Disponível em: <https://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/res012004.pdf>. Acesso em: 09 set. 2025.

CONCEIÇÃO, Joanice Santos. Quando o assunto é sobre religiões de matriz africana: Lei 10.639/2003. *Revista da FAEEBA: Educação e Contemporaneidade*, v. 25, n. 45, p. 113-126, 2016. Disponível http://educa.fcc.org.br/scielo.php?pid=S0104-70432016000100113&script=sci_abstract. Acesso em: 01 jul. 2025.

GOMES, Nilma Lino. *O Movimento Negro Educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*. Vozes: Petrópolis, RJ, 2017.

MACEDO, Roberto Sidnei. *A etnopesquisa crítica e multirreferencial nas ciências humanas e na educação*. 1 ed. EDUFBA: Salvador, 2004.

MACEDO, R.S.; SÁ, S.M.M. A etnografia crítica como aprendizagem e criação de saberes e a etnopesquisa implicada: entretecimentos. *Curriculo Sem Fronteiras*, v. 18, n. 1, p. 324-336, 2018.

MATEUS AELUIA É UM MILAGRE. Trip Tv. 22 mar. 2019. 01 vídeo (9:37 min). Disponível em: <https://youtu.be/lq9RagVaocA?si=DF1ztXoRNrXVsB5h>. Acesso em: 20 jun. 2025.

NASCIMENTO, Abdias. O Quilombismo: Documentos de uma Militância PanAfricanista. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

OLIVEIRA, Eduardo. *Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da Educação Brasileira*. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2021.

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

SANTOS. M. S.; SILVA, N.N. A festa nas frestas de um país em ruínas: Reivindicação da memória e celebração da vida a partir do carnaval afro-mineiro. *Revista Contexto & Educação*, v. 39, n. 121, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.21527/2179-1309.2024.121.14694>. Acesso em: 08 set. 2025.

SILVA, Natalino Neves. Educação Popular Negra: breves notas de um conceito. *Educação em Perspectiva*, Viçosa, v. 11, p. 1-15, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufv.br/educacaoemperspectiva/article/view/8488/6422>. Acesso em: 25 jun. 2025.



SILVA, Natalino Neves. Educação Popular Negra: uma agenda de pesquisa para a EJA. In: SILVA, W.G.; OLIVEIRA, H. S. *Educação Decolonial e Pedagogia Freiriana: desafios de uma educação emancipatória em um cenário político conservador*. Belo Horizonte: Sareré, 2021.

SIMAS, L.A.; RUFINO, L. *Fogo no Mato*: a ciência encantada das macumbas. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SODRÉ, Muniz. *Pensar Nagô*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2017.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad X, 1998.



Biografia acadêmica

Marcone Loiola dos Santos - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Mestre em Educação das Relações Étnico-raciais, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.
E-mail: marconesantos.gerais@gmail.com

Natalino Neves da Silva - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Professor Adjunto da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.
E-mail: natalgerais@gmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

O artigo é originado da dissertação: SANTOS, Marcone Loiola dos. Poéticas das Corporeidades Negras: criatividades educativas que tramam o (com)viver do bloco afro Angola Janga. Dissertação (Mestrado em Educação: Conhecimento e Inclusão Social) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2024. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/80298>. Acesso em: 06 out. 2025.

Direitos autorais

Marcone Loiola dos Santos e Natalino Neves da Silva

Contribuição de autoria (CRediT)

Marcone Loiola dos Santos: administração de projeto, conceituação, curadoria de dados, análise formal, investigação, metodologia, validação, visualização e escrita – rascunho original.

Natalino Neves da Silva: administração de projeto, metodologia, conceituação, supervisão e escrita – revisão e edição.

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>.

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Simples Cego

Editores responsáveis

Altemar Di Monteiro
Anderson Feliciano

Histórico de avaliação

Data de submissão: 14 jul. 2025

Data de aprovação: 04 set. 2025