



Programa de Pós-Graduação em **LINGUÍSTICA**

**NARRATIVAS CARNAVALESCAS
- MEMÓRIAS E DISCURSOS SOBRE *ORIXALIDADES* REPRESENTADAS EM
DESFILES DE ESCOLAS DE SAMBA DE SÃO PAULO -**

São Carlos
2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA
DOUTORADO

Danilo CORRÊA PINTO

NARRATIVAS CARNAVALESCAS

- Memórias e Discursos sobre *orixalidades* representadas em desfiles de Escolas de Samba de São Paulo -

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística (PPGL) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), como parte do processo de obtenção de título de Doutor em Linguística. *Pesquisa realizada com apoio Capes.*

Orientador: Prof. Dr. João Carlos Massarolo

Linha de Pesquisa: Linguagem e discurso

Agosto
2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Linguística

Folha de Aprovação

Defesa de Tese de Doutorado do candidato Danilo Corrêa Pinto, realizada em 30/08/2024.

Comissão Julgadora:

Prof. Dr. João Carlos Massarolo (UFSCar)

Profa. Dra. Simone Tiemi Hashiguti (UNICAMP)

Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa (USP)

Prof. Dr. Vinicius Ferreira Natal (CEETEPS)

Prof. Dr. João Gustavo Martins Melo de Sousa (UERJ)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Linguística.

Aos artistas que fazem e pensam as Escolas de Samba.

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai Oxaguian regente de meu *ori*.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), que concedeu apoio e fomento para a realização e conclusão desta pesquisa.

Aos meus pais, familiares e amigos próximos pelo apoio e pelo acolhimento.

Ao meu orientador, João Carlos Massarolo, pela confiança, pelas reflexões construtivas e por entender meu processo de pesquisa tão íntimo e particular.

Aos professores que compõem esta banca de doutoramento, meu respeito, minha admiração e minha gratidão pela leitura e pelas contribuições.

Por fim, ao encantamento inspirador que a arte das Escolas de Samba provoca em mim, em minha prática de existência.

RESUMO

Esta pesquisa analisa as memórias, as imagens e os sentidos produzidos e compartilhados sobre a representação de *orixalidades* nos desfiles de Escolas de Samba de São Paulo, e como isso contribui para o conhecimento, a divulgação e a criação de um espaço de resistência das próprias religiosidades afro-brasileiras. A análise propõe um olhar discursivo, interpretativo e pluridisciplinar sobre o próprio carnaval paulistano e sobre alguns desfiles que enunciam, produzem e regularizam formas artísticas e de linguagem. Essas formas, por sua vez, ressaltam práticas identitárias afro-brasileiras, difundem um imaginário iconográfico-religioso, e fundamentam um saber cultural e artístico sobre as Escolas de Samba referente ao universo de *orixalidades*. Considerando isso, a pesquisa fundamenta a concepção de *narrativa carnavalesca*, pois através dela podemos compreender, recortar, definir e analisar o conjunto das práticas literárias, linguísticas, performáticas, sonoras, visuais, entre outras, que compõem um desfile de Escola de Samba. Nosso gesto de leitura-analítica visa ainda colaborar, concomitantemente, com análises construtivas, críticas e reflexivas sobre a produção cultural, histórica e social dessas instituições inseridas no cenário festivo brasileiro e para além dele.

Palavras-chave: orixalidade, carnaval, memória, narrativa, Escola de Samba.

ABSTRACT

This research examines memories, images, and meanings about *orixalidades* (aspects of orishas or deities from Afro-Brazilian religions) produced and shared in São Paulo's Samba Schools carnival parades, and how it contributes to the knowledge, dissemination, and creation of a space of resistance within Afro-Brazilian religious practices. The analysis aims to present a discursive, interpretative, and multidisciplinary approach regarding São Paulo's carnival and some of its parades that articulate, produce, and standardize artistic and language forms. Such forms highlight Afro-Brazilian identity practices, disseminate a religious and iconographic imaginary, and build cultural and artistic knowledge about Samba Schools when referring to *orixalidades*. Given that, the research builds a conception of *carnivalesque narrative*, which allows us to understand, dissect, define, and analyze the literary, linguistic, performative, auditory, visual, and other practices that constitute a Samba School parade. The analysis reading process also collaborates with constructive, critical, and reflective analyses regarding cultural, historical, and social production of these institutions inserted in Brazil's festive background and beyond.

Keywords: orixalidade, carnival, memory, narrative, Samba School

RESUMO

Esta investigación analiza las memorias, las imágenes y los significados producidos y compartidos sobre la representación de *orixalidades* en los desfiles de Escuelas de Samba de San Pablo, y cómo esto contribuye al conocimiento, a la difusión y a la creación de un espacio de resistencia de las propias religiosidades afrobrasileñas. El análisis propone una mirada discursiva, interpretativa y pluridisciplinaria acerca del propio carnaval paulistano y sobre algunos desfiles que enuncian, producen y regularizan formas artísticas y de lenguaje. Estas formas, a su vez, resaltan prácticas identitarias afrobrasileñas, difunden un imaginario iconográfico-religioso, y fundamentan un saber cultural y artístico sobre las Escuelas de Samba referidas al universo de *orixalidades*. De esta forma, la investigación se estructura una creación de *narrativa carnavalesca*, pues, a través de ella podemos comprender, recortar, definir y analizar el conjunto de las prácticas literarias, lingüísticas, performáticas, sonoras, visuales, entre otras, que componen un desfile de Escuela de Samba. Nuestro gesto de lectura analítica tiene aún por objetivo colaborar, al mismo tiempo, con análisis constructivos, críticos y reflexivos acerca de la producción cultural, histórica y social de estas instituciones inseridas en el escenario festivo brasileño y más allá de él.

Palabras clave: orixalidade, carnaval, memoria, narrativa, Escuela de Samba.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – A batalha do Carnaval e da Quaresma (Pieter Bruegel – 1559).....	64
Figura 02 – Charivari.....	64
Figura 03 – Carnaval de Roma (Bartolomeo Pinelli).....	67
Figura 04 – Entrudo familiar <i>versus</i> entrudo popular.....	73
Figura 05 – Entrudo <i>versus</i> Carnaval.....	75
Figura 06 – Correio Paulistano (recorte I – 1866).....	86
Figura 07 – Correio Paulistano (recorte II – 1866).....	87
Figura 08 – Correio Paulistano (recorte III – 1866).....	87
Figura 09 – Correio Paulistano (recorte IV – 1866).....	88
Figura 10 – Correio Paulistano (1867).....	89
Figura 11 – Correio Paulistano (recorte V – 1887).....	90
Figura 12 – Escola de Samba Lavapés foi pioneira no carnaval paulistano.....	107
Figuras 13 e 14 – Símbolo da Lavapés de 1937 (à dir.) e <i>layout</i> atual 2019 (à esq.)....	108
Figura 15 – Bloco da Barra Funda.....	111
Figura 16 – Registro do antigo Largo da Banana.....	112
Figura 17 – Jornal o Estado de São Paulo – 24/02/1968.....	117
Figura 18 – Jornal o Estado de São Paulo.....	117
Figura 19 – Jornal o Estado de São Paulo – Sambódromo do Anhembi.....	119
Figura 20 – Charge.....	128
Figura 21 – Manifestante paneleiro com nariz de palhaço.....	130
Figura 22 – Ala Manifestoches.....	131
Figura 23 – Manifestoche na última alegoria “O novo <i>tumbeiro</i> ”	131
Figura 24 – Destaque central de alegoria com a fantasia “ <i>Vampiro neoliberalista</i> ”	132
Figura 25 – Desfile da Camisa Verde e Branco na Avenida Tiradentes (1984).....	152

Figura 26 – Material impresso: Camisa Verde e Branco em Revista que contava sobre os bastidores da Escola para o Carnaval de 1984.....	153
Figura 27 – Capa do Jornal <i>Folha de São Paulo</i> no Carnaval de 1984.....	154
Figura 28 – Desfile da Beija-Flor de Nilópolis em 1989.....	156
Figura 29 – Desfile da Unidos do Peruche na Avenida Tiradentes, em 1989.....	156
Figura 30 – Alegoria que representa a divindade Exu. Há a presença de uma escultura da entidade do malandro, conhecido como Zé Pelintra, e um destaque feminino personificado de Pomba-gira (parte frontal).....	163
Figura 31 – Alegoria que simboliza a divindade Iemanjá. O azul predominante é associado como sendo a cor que representa a rainha dos mares.....	163
Figura 32 – O efeito metafórico aqui é a representação das Baianas (segmento tradicional das Escolas de Samba e mães do samba) ser a divindade Nanã Buruquê que é a sabedoria ancestral, a senhora feiticeira e mãe de vários orixás, além de ser a guardiã do portal da vida e da morte.....	163
Figuras 33 e 34 – Representação de Exu – o mensageiro do universo.....	168
Figura 35 – Representação de Exu na comissão de frente da Grande Rio (RJ) – 2022, com o enredo “ <i>Fala, Majeté! Sete Chaves de Exu</i> ”.....	169
Figura 36 – Representação de Exu (Tranca Rua) na comissão de frente da Vai-Vai (SP) – 2024. Enredo sobre o Hip-Hop.....	169
Figura 37 – Representação de Exu na comissão de frente da Águia de Ouro (SP) – 2022.....	169
Figura 38 – Representação estilizada de Exu na comissão de frente da Beija-Flor (RJ) – 2020.....	169
Figura 39 – Carro abre-alas e a representação do mito da criação.....	171
Figuras 40 e 41 – Carro alegórico: “ <i>A criação dos seres humanos</i> ”.....	172
Figuras 42 e 43 – Tripé “ <i>Santo e Orixá</i> ” no desfile da Mangueira, em 2017, sobre o enredo “ <i>Só com a ajuda do Santo</i> ”, desenvolvido pelo carnavalesco Leandro Vieira. O elemento representava o sincretismo religioso sendo em um verso da mesma escultura Jesus Cristo e no outro Oxalá.....	173
Figuras 44 e 45 – Carro alegórico: “ <i>Nanã Buruke e a trajetória do homem sobre a terra</i> ”.....	175
Figura 46 – Carro alegórico: “ <i>Iemanjá e a prosperidade no pensamento do homem</i> ”.....	177
Figuras 47 e 48 – Carro alegórico: “ <i>Oxum</i> ”.....	179

Figuras 49, 50 e 51 – Comissão de Frente do desfile da Mocidade Alegre.....	181
Figuras 52, 53 e 54 – Fantasias sobre Oxum, Ewá e Obá.....	183
Figuras 55 e 56 – Carro alegórico: “ <i>Nas águas de Iemanjá, o axé que movimenta a vida</i> ”.....	184
Figura 57 – Escultura de Iemanjá no desfile do Salgueiro (RJ) em 1978. Enredo: “ <i>Do yorubá à luz, a aurora dos deuses</i> ”. Uma das primeiras versões de Iemanjá negra no Carnaval.....	185
Figura 58 – Célebre Iemanjá no desfile da Mocidade Independente de Padre Miguel (RJ) no ano de 1991. Enredo: “ <i>Chuê, Chuá, as águas vão rolar</i> ”.....	185
Figura 59 – Alegoria do desfile da Mancha Verde (SP) no Carnaval pós-pandemia da Covid-19, em 2022. Enredo: “ <i>Planeta Água</i> ”.....	185
Figuras 60 e 61 – Carro alegórico: “ <i>Nos rituais das águas de Oxalá</i> ”.....	193
Figura 62 – Processo de elaboração ilustrativo e confecção do carro alegórico “ <i>Nos rituais das águas de Oxalá</i> ” (Desenho).....	194
Figuras 63 e 64 – Processo de elaboração ilustrativo e confecção do carro alegórico “ <i>Nos rituais das águas de Oxalá</i> ” (Arte digital e Ferragem).....	194
Figuras 65, 66 e 67 – Processo de elaboração ilustrativo e confecção do carro alegórico “ <i>Nos rituais das águas de Oxalá</i> ” (Formas e Conteúdo).....	194
Figuras 68 e 69 – Segunda parte do Abre-Alas: “ <i>Nos rituais das águas de Oxalá</i> ”.....	196

LISTA DE QUADROS

Quadro X – Esquema sobre o funcionamento analítico da Narrativa Carnavalesca.....	35
Quadro Y – Gesto de leitura-analítica sobre o <i>corpus</i>	126

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico A – Levantamento sobre enredo afro no Carnaval de São Paulo (1968 – 2024).....	134
Gráfico B – Levantamento sobre enredo afro no Carnaval do Rio de Janeiro (1968 – 2024).....	137
Gráfico C – <i>Orixalidades</i> (específico) nos desfiles de São Paulo (1968 – 2024).....	139

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULO 1	
• NARRATIVA CARNAVALESCA.....	31
○ 1.1 Reflexões sobre um gênero épico brasileiro pela ótica da Narrativa Carnavalesca.....	32
○ 1.2 Narrativa Carnavalesca em diálogo com a AD.....	42
CAPÍTULO 2	
• CARNAVAL: arte, memória e narrativas.....	57
○ 2.1 Um panorama histórico - o Carnaval em expansão e expressão -.....	58
○ 2.2 Carnaval da cidade de São Paulo - narrativas plurais -.....	84
CAPÍTULO 3	
• ANÁLISE SOBRE OS DESFILES DO CARNAVAL PAULISTANO: as orixalidades, suas memórias e seus sentidos.....	122
○ 3.1 Desfiles carnavalescos - um rito narrativo, um acontecimento de memória -.....	123
○ 3.2 Narrativa Carnavalesca - um exemplo de gesto de leitura-analítico em funcionamento explicativo -.....	127
○ 3.3 Reverberações carnavalescas paulistanas – 1968 a 2024.....	133
○ 3.4 Camisa Verde e Branco (1984) - Os três encantos do Rei -.....	145
○ 3.5 Unidos do Peruche (1989) - Os sete tronos dos divinos Orixás -....	155
○ 3.6 Mocidade Alegre (2003) - Omi! O berço da civilização iorubá -....	164
○ 3.7 Mocidade Alegre (2020) - Do canto das Yabás renasce uma nova morada -.....	180
○ 3.8 Águia de Ouro (2022) - Afoxé de Oxalá - no “cortejo de Babá” um canto de luz em tempos de trevas -.....	187
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	198
REFERÊNCIAS.....	204

INTRODUÇÃO



CARNAVAL AV, SÃO JOÃO, SÃO PAULO, 1936 © THEODOR PREISING

Poeta falou
Que São Paulo enterrou o samba
Que não tinha gente bamba
E não entendi por quê
Fui a Barra Funda
Fui lá no Bixiga, fui lá na Nenê
Me perdoa poeta, mas discordo de você

(Leci Brandão)

O Carnaval é uma das principais festas brasileiras e, como outras manifestações culturais, é afetado por várias tendências e diversos discursos que definem épocas e estilos, se constituindo de diferentes maneiras e podendo se reverberar em escala macro ou micro em outros movimentos culturais, políticos e econômicos que acontecem no país. O Carnaval é um momento de imaginação cidadã, de expressão criativa, de vivência plural com o sensorial, nos mobilizando coletivamente em sujeitos. Em diálogo com Araújo (apud Ferreira, 2004), por exemplo, podemos captar a dimensão de que as festividades celebradas no Carnaval contemporâneo são um tipo de manifestação plural aberta a influências das novas mídias e da fragmentação pós-moderna, ou seja, a noção de pluralidade da festa segue o curso da história, fazendo nascer e renascer o Carnaval de maneira singular, mas contemplando as variações de grupos, suas propensões, seus costumes e suas tradições.

Se pensarmos na contribuição simbólica da cultura festiva popular brasileira, encontraremos capítulos, referências e fatos sobre manifestações, linguagens e narrativas que emolduram um mosaico artístico nas mais diversas ordens de descrição e análise. Um ponto nodal, no entanto, que se coloca diante de inúmeros apontamentos é refletir que a cultura festiva se converge como uma resultante de criatividade e narratividade do povo brasileiro; uma capacidade enunciativa e interpretativa em transpor realidades em imagens, sendo por vezes *verbal* ou *não-verbal*¹. O processo cultural de criação sobre uma determinada realidade produz narrativas que se inscrevem na constituição educacional e subjetiva dos participantes de uma prática popular, que, para nós, rompe o imediatismo catártico de uma narrativa e estabelece uma relação de formação e de constituição de memórias que possibilitam a emancipação histórica e política dos sujeitos.

¹ Os termos serão explorados no capítulo subsequente. Em resumo, podemos adiantar a ideia inicial de que a produção escrita, falada, imagética, audiovisual, entre outras, compõem nosso entendimento sobre o *verbal* e o *não-verbal* nesta pesquisa. Ressaltamos ainda que o *verbal* e o *não-verbal* não se isolam de forma pragmática, não apenas se distanciam, mas, mesmo com características particulares, eles se interferem, se entrecruzam, produzem efeitos de sentidos sobre si mesmos.

Nesse movimento de construção simbólica e narrativa, podemos depreender que as festividades populares se comportam como arquivos permanentes, isto é, como algo que se acessa, se repete, se transforma e se movimenta por meio de linguagens e de memórias de existências de determinado coletivo social. De certa maneira, entendemos que há linguagens que compõem e dimensionam o universo da concepção e realização das festividades, sendo a materialização artística uma de suas dimensões e projeções.

Posto isto, elegemos nesta pesquisa o diálogo entre a festividade do Carnaval e a Memória², no sentido de que a festa do Carnaval no Brasil possibilita um mergulho em sua própria história, nos discursos que são enunciados sobre e a partir da festa e que revelam e reverberam imagens para além do próprio período datado de sua realização. Este diálogo também permite que haja evidência sobre os personagens que a partir do Carnaval e no Carnaval ganharam e ganham relevância no cenário social, artístico e cultural do país.

Os desfiles de Escolas de Samba sendo um dos pilares significantes da festa carnavalesca brasileira tornaram-se sinônimos de sua própria realização e manutenção, além de assumirem um espectro metonímico de ideia sobre o Carnaval no Brasil, ou seja, passaram a ser caracterizados como uma espécie de marca própria e genuína que desde o surgimento das Escolas de Samba, principalmente na cidade do Rio de Janeiro a partir dos anos 1930, convencionou-se um caráter de *brasilidade*, de tradição típica e de manifestação artística e cultural do povo brasileiro. A Escola de Samba se transforma na expressão máxima de festa carnavalesca, e embora seu objetivo final e mais aguardado seja a concretização sambística e artística do desfile no período das festas de Momo, ela pode ser reconhecida como uma instituição patrimonial, social e cultural que enuncia e traduz, ao seu modo, as memórias sobre o país e seus corpos.

A ideia de Memória, em seu sentido primário, isto é, daquilo que se lembra, respalda o Carnaval como um momento preenchido por fatos e pessoas que o fazem e dele se fazem cidadãos. Explicamo-nos: os sambistas e participantes ligados de alguma forma às Escolas de Samba são constituídos nesses polos de encontros, nessa lógica de existir em comunidade e na sociedade a qual a instituição se firma, nas tradições e culturas que diferenciam a agremiação de qualquer outra forma de existência simbólica no país. Uma Escola de Samba carrega histórias e narrativas que refletem uma Memória coletiva, um passado e presente imbricados em uma linha maleável, a partir da ideia de

² A concepção sobre tal categoria e a relação conceitual com a presente pesquisa será abordada no decorrer do trabalho.

que ela se firma enquanto tradição, mas é acima de tudo, contemporânea em si mesma. Se fizermos um exercício de reflexão, a realização cultural maior das Escolas de Samba - o desfile - sempre se colocou em fase de transformações e experimentações, mesmo que uma base orgânica de estruturação (ala, ala, carro, ala...) esteja menos dinâmica. Os enredos, as concepções estéticas, o samba-enredo, etc., também se colocam em diálogo com o seu próprio tempo político-social de constituição, o que faz das agremiações carnavalescas um organismo tradicional, porém vanguardista e simbiótico.

Para ampliarmos a categoria e o conceito de Memória neste trabalho, encaramos-la, primordialmente, como Memória Discursiva³, isto é, aquilo que torna possível o dizer e retorna sobre a forma de já-dito, possibilitando que identifiquemos os sentidos produzidos em sua historicidade, em sua ideologia. Em um desfile de Escola de Samba algo é dito por aquele acontecimento que também diz de outro lugar e que diz sobre si e sobre o outro. Um desfile analisado pela ótica da memória pensada em relação ao discurso (um efeito de sentido) possibilita que revisitemos a história do samba, dos corpos, das agremiações, dos desfiles apoteóticos, das imagens construídas e da própria relação ideológica com as narrativas compartilhadas e oficializadas sobre o nosso país. Por conseguinte, esta pesquisa se define enquanto um estudo teórico plural, com diversas camadas que não se definem em si mesmas, mas sempre em relação com o todo de uma análise dos sentidos produzidos por um desfile de Escola de Samba.

Ademais, estamos falando de outras materialidades para além da língua, ou seja, nos inserimos no campo da Linguística, mas também para além dele, pois buscamos evidenciar e analisar sentidos que os discursos/enunciados materializam em linguagens, nesse nosso caso específico, na linguagem artística do Carnaval, de um desfile de Escola de Samba que possui sua forma específica e se sobressai em texto e imagem. Por conta dessas considerações, a pesquisa é multidisciplinar com ênfase na Análise do Discurso e em outros campos do saber. Para nós, a intersecção de diferentes campos conceituais, e que de alguma forma observam o Carnaval como um acontecimento pertinente de análises, é possibilitar outro olhar sobre a festa e abrir caminhos para que novas pesquisas possam surgir sobre o tema, pois acreditamos que documentar e analisar os desfiles das Escolas de Samba se concretiza como uma fonte educacional de pesquisa para a compreensão de pressupostos sociais, políticos e artísticos que, conseqüentemente, dialogam com a produção e construção de memórias, de sentidos

³ O conceito será bem melhor abordado em capítulo posterior.

históricos compartilhados em nossa sociedade contemporânea, digital e de opiniões, muitas vezes, rápidas e rasas.

A tese, portanto, considerando os efeitos da Memória Discursiva, lança ainda uma concepção interpretativa de análise (*narrativa carnavalesca*) que será debatida ao longo deste texto visando uma leitura mais profunda sobre o recorte que compõe o *corpus* de pesquisa; sobre aquilo que elegemos como um ponto nevrálgico dos desfiles de Escolas de Samba e que conduziu nosso olhar sobre tal festividade: as *orixalidades*. Por sua vez, tomamos *orixalidade* como uma categoria de leitura analítica que permite que analisemos a representação dos Orixás, de suas lendas, de elementos vinculados e derivados da cosmogonia afro-brasileira, bem como as diferenças e proximidades presentes nas culturas religiosas que se materializam em um desfile, visando não apenas seu caráter artístico (*verbal* e *não-verbal*), sobretudo, e ao mesmo tempo, os sentidos produzidos e reverberados para um imaginário social⁴.

Precisamos entender, à priori, que várias culturas foram trazidas pelo Atlântico⁵. O Candomblé, os traços comuns religiosos afro-brasileiros, a espiritualidade existencial diaspórica são fragmentos, fundamentos, interlocuções e associações entre culturas de Áfricas que foram trazidas para o Brasil, dos ramos indígenas que se distribuíam pelo território brasileiro e pela cultura europeia, que também é um mosaico, representada principalmente pela figura do português cristão e colonizador, o que nos leva a pontuar que a formação do Candomblé e suas diferenças em nações, a própria Umbanda e suas regionalidades são movimentos que formaram práticas particulares demarcadas por subjetividades e memórias. Em nosso caso, deslocamos o sagrado dessas religiões para o cotidiano popular e sua dimensão simbólica e imaginária condensada em arte, em representações que materializaram uma oralidade, um saber ancestral se tornando uma prática de existência, além de uma resistência de suas crenças. Ler as *orixalidades*,

⁴ Vale pontuar aqui a complexidade e dimensão cultural expressiva que constitui o universo afro-brasileiro. Portanto, é preciso considerar que assim como há diferentes e diversas Áfricas, que o continente africano é diverso em língua, país, cultura, povos, histórias, há também diferentes crenças, divindades e manifestações religiosas advindas de África para o Brasil. A *orixalidade* é uma categoria de leitura que não ousa sistematizar, uniformizar e simplificar, por exemplo, as entidades das religiões afro-brasileiras, mas como que a partir dela podemos entender, refletir e expandir as visões de mundo sobre uma prática discursiva, simbólica e de existência. De certa forma, nesta pesquisa veremos que a análise enfatiza as práticas do Candomblé de nação Ketu – da qual este pesquisador faz parte –, embora haja diálogos pertinentes com outras nações que fundamentaram as religiões e a cultura afro-brasileira. Assim, *orixalidade* se firma enquanto outra dinâmica de circulação e práticas sociais e epistemológicas, cuja Escola de Samba será um pilar fundante para essa tal expressividade e representatividade da cosmogonia religiosa afro-brasileira.

⁵ Segundo Alexandre (2015), os principais grupos de africanos escravizados foram: bantu (vindos da região de Angola e do Congo), jeje e nagô (iorubás).

sintetizadas no saber e arte popular, permite que analisemos as práticas de linguagens (arte, música, vanguarda, etc.) resultantes de pluralidades culturais e seus entroncamentos.

Dessarte, isso seria equacionar a profundidade das crenças e práticas afro-brasileiras, colocando-as como equivalentes e sem camadas particulares? Não, pelo contrário, e não se traduz como intenção e propensão desta pesquisa. Vemos que é nesse movimento de falarmos da não homogeneidade que são “Áfricas”, “religiosidades”, “culturas”, “*brasilidades*” que deslocamos um possível significado preestabelecido e estereotipado sobre as religiosidades afro-brasileiras para uma rede de sentidos e de diversos significados que estabelecem novas formas de análise e de relações históricas e discursivas sobre um mesmo objeto, sobre um mesmo fato histórico, sobre crenças difundidas e estabelecidas. É um olhar plural sob a história, contudo sobre as narrativas.

Nesse âmbito, Cerqueira (2007) menciona que o Candomblé não seria uma religião específica africana, mas sim o resultante de fragmentos culturais da memória de existência e das práticas discursivas dos escravizados, tornando-se assim manifestação de uma pluralidade do Brasil-Colônia. Sendo que, nesta perspectiva, o Candomblé foi criado como uma instituição que padronizava as necessidades cotidianas das diferentes nações⁶ que circulavam e se misturavam território adentro, dessa forma, uma prática de enfrentamento do próprio infortúnio ao qual seus praticantes estavam sujeitados, isto é, a escravidão. Logo, percebe-se que os escravizados trazidos para as Américas fincaram aqui grupos que não necessariamente fossem anteriores a uma mesma origem geográfica, cultural e temporal. Podemos mensurar, então, que é por meio do Candomblé, dos seus *itãs* (ou *itans*)⁷, da sua oralidade, da musicalidade e dos seus rituais que a memória coletiva dessas nações passa a concretizar processos de identificação, trocas simbólicas, aproximações e diferenças entre seus pares, criando, efetivamente, uma prática de saber e de existência que rompe a lógica opressora do

⁶ De acordo com Parés (2018), os portugueses passam a determinar as diferentes etnias trazidas de África como nação, com a ideia e pressupostos europeus de que tais grupos seriam indivíduos que compartilham a mesma origem. No entanto, o autor chama atenção para o fato de que as múltiplas nacionalidades que compartilham culturas e se misturam pelo território, por meio do candomblé, migram o termo de nação étnica para nação de santo. Essa divisão e reconhecimento através de nações, segundo Páres (idem) ocorre por meio da língua, dos cantos, das danças e dos instrumentos. Não à toa, as nações candomblecistas do Brasil assumem linhagens diversas, como ketu, nagô, bantu, jeje, angola, etc.

⁷ *Itan* é um termo originário da língua iorubá e significa os mitos, as lendas, os contos diversos que assumem um caráter místico, sagrado, extraordinário dentro da cultura nagô-iorubá. Eles narram passagens sobre a origem de tudo, as formas éticas de convivência, e o conhecimento sobre a realidade. Essa forma de entendimento, de cosmovisão da existência, transmitida por meio da oralidade, é representada por meio das vivências e descrição de caráter das divindades do panteão iorubá, isto é, os Orixás.

colonizador. Futuramente, como veremos, as Escolas de Samba se tornarão um espaço propício para a manutenção e divulgação desses saberes e memórias religiosas e simbólicas.

Organizado hierarquicamente e com base religiosa, a fim de enfrentar o infortúnio, o candomblé se tornou uma instituição à qual o negro escravizado, fugido ou liberto, se dirigia para garantir algumas de suas necessidades. Os grupos de candomblé se reuniam em casas ou sítios, em geral, e eram espaços de sociabilidade dos negros, um lugar onde podiam fazer seus cultos, enterrar seus mortos – costume muito importante para as religiões africanas, trazidas na bagagem da memória – e onde davam ajuda aos que necessitavam dela; muitos escravos fugidos buscavam ajuda do candomblé do qual fazia parte. Por ter essa característica de ajudar os fugidos e por suas práticas religiosas serem estranhas aos olhos cristãos, os candomblés são intensamente perseguidos durante o período colonial. Essa instituição religiosa era marginalizada, ao contrário das irmandades, que eram legalizadas. (CERQUEIRA, 2007, s/p.)

Desta ideia, nas idas e vindas sobre o *corpus* tendo em vista a ampliação da leitura de desfiles sob o prisma de *orixalidades* na avenida, desse retorno e louvação ancestral, uma estratégia de análise foi se desenvolvendo enquanto uma concepção de interpretação sobre um desfile de Escola de Samba que se passa perene, mas pode ser estabelecido como arquivo e memória: elucidamos, conseqüentemente, a ideia de *narrativa carnavalesca*⁸.

Dessa perspectiva, o gesto de análise configura *narrativa carnavalesca*, dedutivamente, como (1) o conjunto de processos, práticas e materialização artística e de linguagens (pelo texto e pela imagem e seus desdobramentos) que culmina e engloba a arte carnavalesca total, (2) o conjunto de elementos simbólicos que compõe o anterior e posterior de um desfile e da propositora Escola de Samba (sua história, seu contexto, suas contradições) que reverberam na obra total, (3) os enunciados (no sentido do dizer, aquilo que se diz sobre e partir de) produzidos antes e posterior à realização de uma obra total em cortejo que significam em seu acontecimento.

Vemos ainda que sentidos e memórias são produzidos e realocados através dessas *narrativas carnavalescas* que transpassam tempo e espaço nos contextos

⁸ Esta concepção será mais bem explorada em capítulo subsequente, todavia, podemos considerar *narrativa carnavalesca* como o conjunto que compõe e circula os elementos de um desfile de Escola de Samba em sua escala expansiva, isto é, em seu caráter visual e plástico, sua descrição em enredo, seu samba, etc. Portanto, é preciso pontuar que não entendemos aqui a *narrativa carnavalesca* apenas como o enredo contado na avenida; muito mais, o enredo é um dos elementos que compõem o conjunto narrativo da obra em análise, mas não o seu delimitador dentro dessa perspectiva de pesquisa.

linguístico, histórico, social e cultural nos quais foram elaboradas, permitindo, consequentemente, um olhar científico investigativo sobre a produção artística, popular, de linguagem e memória através de um desfile de Escola de Samba.

Posto primariamente a ideia de *narrativa carnavalesca* e a categoria subsequente de análise, isto é, a *orixalidade*, precisamos também elucidar a noção de acontecimento, pois entendemos que tais procedimentos funcionam nesta pesquisa uma vez que deslocamos um desfile de Carnaval para a ideia de acontecimento carnavalesco enunciativo, onde há o atravessamento e emersão de enunciados e sua materialização (aqui em arte, dança, música, letra, etc.) que circulam sentidos e constituem memórias.

Nesse primeiro momento, ressaltamos enunciado não somente como a fala ou o verbal de algo dito e escrito pela incidência da linguagem, mas também como aquilo que se diz e como se diz sobre um fato específico. Esse dito é tanto da ordem do *verbal* (linguisticamente estruturado) quanto do *não-verbal* (imagens, símbolos e materialidades outras) que juntos formam um campo fértil de análises sobre determinadas práticas culturais que busca pelo elo artístico, traduzir o social e o histórico de uma sociedade. Dessa forma, pelo olhar da Análise do Discurso (a partir de agora AD) e ampliando nossa interpretação, um desfile se torna um fato no tempo-espço de sua realização, pois ele irrompe e produz sentidos tanto em seu caráter material quanto para além dele e que, de sobremaneira, não são quaisquer sentidos. Assim, para nós, alguns desfiles alçam ao patamar interpretativo de acontecimento carnavalesco enunciativo ao possibilitar que o que se desdobra a partir do fato (o desfile em si), anterior e posterior ao fato (o que antes se constitui sobre o desfile e o que depois dele se reverberou) é resignificado na e pela história, pela memória e pelos discursos que atravessam e compõem um acontecimento.

Para ratificar nosso posicionamento, é necessário destacar algumas considerações sobre o acontecimento em um espaço que seja possível mensurar a constituição histórica do sentido. O *verbal* e o *não-verbal* que um desfile de Escola de Samba produz ressalta formações discursivas e, a partir daí, podemos depreender o dizer que se inscreve o desfile, que discursiviza o acontecimento (enquanto algo que enuncia e se enuncia) na e pela história. Por esse prisma, tomamos o processo do dizer e da enunciação “(...) como um acontecimento no qual se dá a relação do sujeito com a língua” (Guimarães, 2002, p.8). Ampliamos esta proposta para a relação do sujeito com a obra artística de Carnaval e a Memória que emerge desta relação, já que um desfile possui sua temporalidade específica, é demarcado em um tempo e espaço singulares e

acontece enquanto um evento imagético e textual no qual se evidencia repetições e diferenças de sentidos que são transmitidas em um acontecimento simbólico específico.

De acordo com Guimarães (2002), a diferença de um acontecimento se dá na sua própria ordem de realização, isto é,

[...] o que caracteriza a diferença é que o acontecimento não é um fato *no* tempo. Ou seja, não é um fato novo enquanto distinto de qualquer outro ocorrido antes *no* tempo. O que o caracteriza enquanto diferença é que o acontecimento temporaliza. Ele não está num presente de um antes e de um depois no tempo. O acontecimento instala sua própria temporalidade: essa a sua diferença. (GUIMARÃES, 2002, p.11-12)

Os desfiles de Escolas de Samba inserem uma temporalidade constitutiva de si, algo que surge e causa a diferença em relação a uma ordem pré-estabelecida, que aqui chamamos de acontecimento carnavalesco enunciativo. Expandindo a noção de acontecimento e enunciação (Guimarães, 2002) para o *verbal* e *não-verbal*, um desfile, ao enunciar-se através de imagens, alegorias, fantasias, corpos, samba, enredo e recepção pública, enuncia-se também enquanto simbólico produzindo e reproduzindo, consequentemente, memórias em uma temporalidade particular. É uma ideia de que algo ali irrompe em acontecimento, algo se repete, um já-dito, porém com diferenças.

A temporalidade do acontecimento constitui o seu presente e um depois que abre o lugar dos sentidos, e um passado que não é lembrança ou recordação pessoal de fatos anteriores. O passado é, no acontecimento, rememoração de enunciações, ou seja, se dá como parte de uma nova temporalização, tal como a latência de um futuro. É nesta medida que o acontecimento é diferença na sua própria ordem: o acontecimento é sempre uma nova temporalização, um novo espaço de conviviabilidade de tempos, sem a qual não há sentido, não há acontecimento de linguagem, não há enunciação. (GUIMARÃES, 2002, p.12)

O desfile de Escola de Samba é uma expressão artística em movimento que reflete e é atravessado pela temporalidade constitutiva da sociedade. Ele acontece em um período e horário definido e representa a ‘voz’ de uma comunidade, ou seja, o desfile é extensão de uma coletividade, de um espaço e de memórias que atravessam os partícipes de uma Escola de Samba, resulta de ideias e de trabalho artístico e cultural que compõem modos de existências sociais, de prática de existência, permitindo-o que aconteça na avenida, mas não cesse nela. Dialogando com Rancière (1996), acreditamos que alguns desfiles de Escolas de Samba podem ser inscritos em lugar disruptivo,

suspensivo, transgressor, do dissenso, isto é, o lugar de retomada da cena política – neste caso em forma artística – de exercício do dissenso, daquele que não adquire o consenso como um lugar estagnado e estigmatizado, e revela outra visão de mundo.

A prática do dissenso é assim uma invenção que faz com que se vejam dois mundos num só: o mundo em que os plebeus falam e aquele em que não falam, o mundo em que aquilo que falam não é nenhum objeto visível e o mundo em que o é. Assim pode se explicitar [...] a racionalidade da ação política. Ela é a ação que constrói esses mundos litigiosos, esses mundos paradoxais em que se revelam dois recortes do mundo sensível. (RANCIÈRE, 1996, p.375)

Os desfiles de Escolas de Samba podem apresentar, portanto, temas que reverberam diretamente os contrastes e oposições em uma estrutura ideológica social. Por meio da noção de *narrativa carnavalesca* podemos explorar o que um desfile revela em si e para além de si, o que emerge como contraposição ao discurso hegemônico, aquilo que coloca em evidência as ambivalências históricas. Nessa lógica, “é interessante verificar como que no meio da folia, se consegue falar de coisas sérias, tristes, sem perder nem o tom de denúncia, de protesto, de insurreição, nem o tom de festejo, de alegria” (Souza, 2000, p.151). E mesmo que aconteça de maneira momentânea, um desfile sustenta a inversão carnavalizada de corpos e regras, ao mesmo tempo em que vislumbra a mudança estética diante da própria metamorfose alegórica que proporciona um canal de ressignificação de enunciados e memórias. É por esse caminho que postulamos que as *orixalidades* são representações que dizem de uma história racial, de corpos coletivos, de imaginários culturais que, de certa maneira, não são separados no âmbito de funcionamento e manutenção de uma Escola de Samba. Ao falar das *orixalidades*, as Escolas de Samba dizem de si mesmas, de seu *axé*⁹, de suas crenças e para além delas inseridas em uma sociedade que ainda se faz intolerante sobre as manifestações negras e populares.

Existe a crença de que este axé, como energia mantenedora de força e equilíbrio, ao ser adquirido ou herdado, deve acompanhar a comunidade em todos os momentos da vida. Vemos que no carnaval o grupo vai transferir a representação simbólica para todas as partes que compõem a escola de samba, como adereços, alegorias, fantasias e, principalmente, pela música. (ALEXANDRE, 2015, p.198)

⁹ Energia vital.

Dessa forma, quando dialogamos nossa pesquisa com o conceito de Memória Discursiva (Orlandi, 2009) é porque vislumbramos a possibilidade de que esta noção estabelece não somente uma revisitação e ampliação dos enunciados em contextos atuais, como também a incidência e entendimento de novas práticas discursivas e simbólicas sobre as nossas relações sociais e culturais. Vale ressaltar que um desfile de Escola de Samba possui uma lógica particular que é criada e realizada independente, à priori, da ação do público. Ele segue um regulamento, afinal é uma competição. Há artistas que pensam a execução visual deste desfile – o carnavalesco, uma comissão, entre outros –, porém a conclusão desta execução, de fato, só acontece em cena, no dia do desfile, diante do folião e do público, da exuberância dos corpos em festa, dos corpos fantasiados envoltos pelo canto e pela dança, dos imprevistos e das expectativas, das imagens que são ressaltadas a partir de enunciados que narram um enredo. Ademais, como produto de uma midiatização globalizante atual, um desfile de Escola de Samba pode contribuir para a circulação de sentidos sobre o universo político, histórico e social brasileiro, além de proporcionar diálogos sobre o sistema vigente, em uma espécie paradoxal de denúncia e regozijo.

A potência linguística e visual que o Carnaval proporciona tem estabelecido uma rede de memória e sentidos, tem nutrido nossas inquietações sobre as festas populares no país, suas dimensões políticas e artísticas, e como, efetivamente, sua realização tem se apresentado discursivamente dentro de um imaginário de linguagens, narrativas e culturas. Dessa forma, inseridos no âmbito das Escolas de Samba e suas tentativas de expansão visual, narrativa social, negociação política, reafirmação e resistência cultural no cenário brasileiro, compreendemos a relevância de analisarmos o *dizer* e a *visualidade* daquilo que se configura, segundo alguns críticos, como “o maior espetáculo da Terra”, concomitantemente aos seus impactos e efeitos na construção simbólica de uma sociedade que narra a si.

A partir do mencionado anteriormente, esta pesquisa, portanto, recorta as *orixalidades* que emergem da manifestação popular da festa no contexto das Escolas de Samba do Grupo Especial da cidade de São Paulo. Ademais, sublinhado hoje como uma manifestação lucrativa e primordial para o comércio e a cultura da cidade de São Paulo, os desfiles, ao longo das últimas décadas, vêm ganhando relevância no cenário artístico, social e cultural, ao mesmo tempo em que as escolas vêm se tornando potências empresariais que rendem mão de obra criativa e artesanal o ano inteiro. Por outro lado,

o caráter carnavalesco e de festa popular sofre metamorfoses ano a ano, já que sentidos continuam sendo produzidos para os/nos/pelos desfiles.

A formação das Escolas de Samba, os enredos cantados ao longo de anos no Carnaval, a mística que envolve alguns eventos das Escolas de Samba juntamente com seus segmentos mais fundantes, como ala de Baianas, o toque da Bateria, a corte real, o pavilhão e seus portadores não estão ausentes da ritualidade das religiosidades afro-brasileira, pelo contrário, o rito, a procissão, a organização simbólica desses *quilombos festivos* se comportam como uma extensão de um terreiro, de uma lógica de festa e louvação, de um sagrado e profano em uma fronteira pouco espessa e simbiótica. Falar de *orixalidades* na avenida é também explorar outro lado de uma visão diaspórica e das políticas e consequências que envolveram tal processo.

Para se compreender este fenômeno [...], é preciso um novo olhar para a complexidade mantida pelas organizações carnavalescas, principalmente nas escolas de samba mais antigas e que ainda se encontram ativas. Para estas escolas de samba a religiosidade está para além da simbologia do carnaval, da alegoria e do espetáculo, fragmento atrativo da mídia. (ALEXANDRE, 2015, p.212)

Além de olharmos para a formação dessas instituições na cidade de São Paulo, ao mesmo tempo em que buscamos destacar as manifestações carnavalescas populares que imbricaram na estruturação da festividade na metrópole, nossa pesquisa se debruça sobre as Escolas de Samba partindo do ano de 1968, quando se deu a oficialização dos desfiles das agremiações junto ao poder público, até a presente data (2024), entretanto não com o propósito de descrever o todo desse período, mas como ponto de referência e comparação entre as décadas que se seguiram e a consolidação dos desfiles. Ao destacarmos esse período, buscamos os desfiles que podem ser definidos como arquivo e memória de *orixalidades* representadas na avenida. Para nós, o próprio Carnaval corrobora na divulgação, construção e manutenção do universo da “liturgia” da religiosidade afro-brasileira.

Dessa forma, o objetivo principal deste trabalho é o ensejo em descrever e analisar, por meio de *narrativas carnavalescas*, o contexto histórico, social e cultural no qual as *orixalidades* em desfiles carnavalescos paulistanos foram produzidas, e quais sentidos por elas são regularizados, constituídos e circulados criando, assim, uma rede de acesso às memórias e aos arquivos sobre práticas de existência das religiosidades afro-brasileira.

Pontuamos ainda que uma Escola de Samba é contemporânea a si mesma e um reflexo do momento histórico e político no qual está imersa. Assim, o que se conta na avenida também não está isento de sofrer as influências de seu tempo. Desde a oficialização e regulamentação dos desfiles das Escolas de Samba em São Paulo, observamos a ocorrência dos chamados *enredos afro-brasileiros (enredo afro)* tanto pelo recorte daquilo que elencamos como *orixalidade* quanto pelo campo de denúncia social, de memória crítica sobre a prática de escravização brasileira, além de homenagens para *personas* ilustres, nações e países específicos do continente africano, e demais temas que colocaram a negritude em evidência.

Posto isto, *narrativa carnavalesca* nos é fundante, pois é a partir dessa ideia que podemos explorar o todo de um desfile, da obra total enquanto um acontecimento que se enuncia por meio de diversas materialidades e discursos. À priori, vale pontuar que entendemos que os desfiles de Escolas de Samba são compostos por narrativas e essas são configuradas no enredo, no samba-enredo, na plasticidade do enredo e até nos corpos que fantasiam a história contada na avenida, o que possibilitam delinear interpretações e descrições abrangentes e multidisciplinares. Ressaltamos também que esta pesquisa considera a produção das instituições Escolas de Samba como um veículo de circulação e manutenção de saberes, e de consciência e letramento social e racial.

Como destaca Natal (2020), as Escolas de Samba e o samba são produtores de conhecimento e demarcadores de uma realidade. Eles não acontecem apenas na avenida, pelo contrário, o período do Carnaval pode ser entendido como um ponto de convergência da realidade e da história dessas instituições únicas e complexas. Quando nos propomos a analisar os desfiles de Escolas de Samba é porque acreditamos que eles também podem ser uma prática de emancipação social e cultural. Mais uma vez, de acordo com Natal (Ibid), é preciso que consideremos e pensemos

[...] como o samba sempre produziu uma intelectualidade que, assumindo projetos próprios, cantando, pintando e marcando a presença com seus corpos carnavalescos, propôs uma ideia de Brasil que, na maioria das vezes, fora silenciada. Precisamos, cada vez mais, pensar o samba e as escolas de samba como instituições criadas não só para mediar as relações "morro-asfalto", mas, principalmente, também com o objetivo do fortalecimento dos laços identitários de grupos e famílias negras, no pós-abolição da escravidão na cidade no Rio de Janeiro.

Acreditamos que tal lógica observada na cidade do Rio de Janeiro seja aplicável em outras realidades urbanas. A intelectualidade negra também é base na formação das Escolas de Samba de São Paulo, como, por exemplo, as figuras emblemáticas de Madrinha Eunice e seu Nenê, além de outros mártires do samba paulistano. É preciso ressaltar como a análise crítica sobre narrativas, suas ocorrências, suas formas e seus discursos contribuíram e contribuem para a emancipação social e cultural de uma camada da sociedade que por meio da Escola de Samba se instaura em uma forma do dizer, em uma prática subjetiva sobre si, de seus saberes, como uma afirmação de suas crenças, de suas *orixalidades*, de suas memórias e de seus rituais simbólicos que não se distanciam de suas práticas artísticas e culturais de existência.

As lideranças negras, cientes das dificuldades para sua inserção no mundo dos brancos, decorrentes de preconceitos, criaram estratégias para enfrentar os muitos desafios, valendo-se do reforço de seus traços culturais. Criaram, em consequência, várias instituições que passaram a agregá-los, tais como: os clubes, os terreiros, os cordões, ranchos e blocos carnavalescos e publicações periódicas que buscaram valorizar o grupo ao divulgarem os seus eventos e feitos. Almejavam promover, igualmente, o diálogo com a sociedade mais ampla. (SILVA, 2012, p.38)

Portanto, para elucidarmos os assuntos e conceitos percorridos por esta tese, a pesquisa e a análise se enquadram no paradigma qualitativo de cunho interpretativista, tendo como método a relação dialógica entre o conteúdo bibliográfico, os arquivos textuais, jornalísticos, imagens, vídeos e o *corpus* de análise, constituído por 05 (cinco) desfiles com temáticas afro-brasileiras nas quais o foco se restringe às entidades religiosas, isto é, aos Orixás e aos *itans* que os cercam e os definem, sendo estas temáticas desenvolvidas não como menção, mas em forma de representação profunda e com referências mais amplas - as *orixalidades*.

Partimos do pressuposto de que Escola de Samba e religiosidade afro-brasileira se convergem, não se distanciam em sua essência, formação e práticas, por mais que às vezes os posicionamentos político-sociais de determinada agremiação não compactuem com o coletivo inclusivo de sua ancestralidade negra. Essa não é a questão primordial aqui, embora não estejamos isento de que isso, de uma forma ou de outra, apareça nas análises e decorrências do texto quando propusermos uma descrição sobre a formação do carnaval paulistano ao longo dos anos.

O que focamos na pesquisa, de imediato, são os enredos que se definem afro-brasileiros no Carnaval de uma cidade complexa como São Paulo, que falam de uma negritude brasileira e paulistana, que fazem de um desfile um manifesto racial, intelectual e popular, que também expressam narrativas de uma população não branca e pobre (indígenas, imigrantes, refugiados, trabalhadores rurais, operários da capital, etc.) na formação da cidade e do próprio país.

É importante salientar, todavia, que, segundo Orlandi (2005, p. 62),

a delimitação do corpus não segue critérios empíricos (positivistas), mas teóricos. Em geral distinguimos o corpus experimental e o de arquivo. Quanto à natureza da linguagem, devemos dizer que a análise do discurso interessa-se por práticas discursivas de diferentes naturezas: imagem, som, letra, etc.

A base metodológica de análise, no campo da AD, perfaz um percurso de ir-e-vir constante entre teoria, consulta ao *corpus* e análise; configurando o *corpus*, delineando-o, fazendo recortes pertinentes a partir de um incipiente trabalho de análise, reconstruindo e retomando assim, conceitos e noções apontados no/pelo *corpus*. Esta pesquisa, por fim, busca analisar a representatividade e a constituição de memórias sobre e por meio de *orixalidades* presentes nos desfiles de Escolas de Samba de São Paulo através da noção de *narrativa carnavalesca* que nos possibilita expandir o acontecimento artístico do desfile para o campo da linguagem, da história e das artes; de um evento que não cessa em si mesmo. Como um caminho metodológico qualitativo que preza por uma investigação descritiva e interpretativa, esta tese se estrutura em três capítulos, além de esta introdução geral e as considerações finais.

Na **Introdução**, discorreremos sobre alguns pontos gerais que nos levam a considerar os desfiles de Escolas de Samba da cidade de São Paulo como um campo múltiplo de análises e de relevância para se pensar a cultura popular e a formação cultural do Brasil por meio das manifestações e referências religiosas afro-brasileiras. O olhar amplo sobre os desfiles parte do período de 1968 a 2024 para daí se condensar em alguns cortejos que compõem nosso *corpus* de análise e, evidentemente, seus efeitos para as culturas brasileiras e para os desfiles das instituições Escolas de Samba. Nesta parte, também apresentamos, em síntese, a base teórica que fundamentará a análise, o recorte epistemológico, os diálogos conceituais e alguns procedimentos interpretativos que serão considerados durante a análise geral.

O **Capítulo I**, por sua vez, traz uma descrição e um desenvolvimento mais detalhado sobre a concepção *narrativa carnavalesca*. Buscamos ainda explorar o acontecimento carnavalesco enunciativo dos desfiles em diálogo com os gêneros literários (enquanto estrutura) e gêneros discursivos (enquanto produção e circulação de sentidos, memórias e saberes) a fim de compreendê-lo como uma produção específica das Escolas de Samba. Para embasar ainda mais esta tese, nos aprofundamos sobre mais aspectos conceituais que envolvem os campos da AD e demais disciplinas teóricas que percorrem nosso gesto de leitura analítico e que estabelecem a tônica de nossos apontamentos descritivos e interpretativos.

No **Capítulo II**, aprofundamo-nos sobre um panorama histórico da folia mundial e suas influências para o Brasil; e especificamente sobre a formação do Carnaval na cidade de São Paulo, pois para chegarmos às Escolas de Samba e à oficialização dos desfiles em 1968, é pertinente que discorremos sobre e ilustremos alguns caminhos de realização e formação dos festejos carnavalescos na capital paulista. Por conseguinte, enfatizamos características do seu estilo de samba, a religiosidade afro-brasileira como condicionadora das práticas carnavalescas da cidade e da representatividade negra, a constituição de suas Escolas de Samba, os desfiles e seus desdobramentos a partir do final da década de 1960 bem como suas características contemporâneas que os elevaram ao cenário nacional ‘espetacular’ durante os dias de Carnaval.

A última parte da pesquisa, o **Capítulo III**, apresenta, de fato, a análise do *corpus*. O recorte foi constituído por enredos que tinham como principal fio condutor a cosmovisão das *orixalidades*. Assim, em um primeiro momento, olhamos para todas as escolas que formavam o grupo especial¹⁰ dos desfiles e os enredos que adotaram na ocasião. Em seguida, nosso gesto de leitura-análise relaciona conceitos e procedimentos visando burilar nossa proposta temática e sua relevância na explanação desses acontecimentos carnavalescos enunciativos.

Os desfiles selecionados revelam representatividades profícuas e de grande relevância no cenário histórico e artístico das culturas, das crenças e das religiosidades que atravessam o funcionamento e o imaginário da instituição Escola de Samba. Por conta disso, a escolha por estes desfiles não ocorre em detrimento de outros enredos

¹⁰ No início e até o final dos anos 1980, o desfile principal de São Paulo era nomeado por grupo 1 e composto com uma variação de 8 a 10 escolas, além de que até o final dos anos 1990, os cortejos aconteciam apenas em uma noite. A partir de então, os desfiles passaram a ser compostos por uma forma remanescente desde 2007, com 14 escolas em duas noites de desfiles (7 por noite) compondo, assim, o Grupo Especial da LIGA (Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo).

com temática religiosa ou mesmo afro-brasileira, que também possuem suas qualidades representativas e artísticas e que, conseqüentemente, compõem a rede de valores simbólicos das culturas populares e do saber advindo das Escolas de Samba. Os desfiles em análise são aqueles nos quais consideramos a possibilidade de insurgência de efeitos metafóricos, imagens expandidas, reverberações discursivas e constituição de memórias e sentidos sobre a representação de *orixalidades* na avenida. Evidentemente, são desfiles que acreditamos contribuir com o entendimento da cultura popular de matriz afro-brasileira, dos discursos de uma Escola de Samba, dos corpos que constituem o universo dessas instituições carnavalescas e, não menos importante, da relação com a própria cidade de São Paulo e com os outros temas já cantados na avenida ao longo desse quase um século de carnaval de Escolas de Samba na capital paulista¹¹.

Dessa forma, e em consonância com o nosso recorte teórico-analítico, as Escolas de Samba e os respectivos desfiles que compõem o *corpus* desta tese são: Camisa Verde e Branco (1984); Unidos do Peruche (1989); Mocidade Alegre (2003 e 2020) e Águia de Ouro (2022).

Por fim, apresentamos as **Considerações Finais** reafirmando uma possibilidade de se olhar para os desfiles com temáticas afro-brasileiras com aprofundamento em *orixalidades* como resultante de um processo discursivo, de constituição de memórias e produções de subjetividades que se afirmam enquanto identidades e resistências culturais em uma sociedade complexa e ainda intolerante. As *narrativas carnavalescas* nos ajudam a ler a produção simbólica das agremiações o que pode, conseqüentemente, fazer emergir dessas instituições de funcionamento coletivo questionamentos sobre a nossa história enquanto nação, proposições de novos olhares sobre a produção cultural e a intelectualidade ancestral advindos da arte carnavalesca, e, em uma via decolonial, constituição de diferentes visões de mundo difundidas em práticas de existência massivamente plurais.

¹¹ De acordo com registros oficiais, o primeiro desfile de uma escola de samba em São Paulo aconteceu no carnaval de 1937, no qual houve a apresentação da Primeira de São Paulo, escola extinta do bairro Pompéia e considerada a pioneira entre as escolas paulistanas.

CAPÍTULO 1



*Grupo carnavalesco da Barra Funda.
(Acervo MIS)*

Narrativa Carnavalesca

O ato de narrar e contar histórias é condicional ao homem. A narração de eventos, de acontecimentos, de ideias, de casos reais ou fictícios, como ensinamento, formação cultural ou apenas entretenimento está presente na nossa relação simbólica e imaginária com o mundo.

Dentro da ciência do texto há cinco tipos textuais que auxiliam tanto o escritor quanto o leitor a identificarem especificidades, sendo esses tipos compostos por características, como a defesa de uma opinião, a utilização por meio de argumentos e conceitos na tentativa de convencer o seu leitor (Texto Argumentativo); a amostragem de fatos, dados, assuntos de caráter geral (Texto Expositivo); instruir e relatar procedimentos objetivos e categóricos, como manuais e receitas (Texto Injuntivo); o relato de cenários, situações e experiências (Texto Descritivo), e, por último, e pelo qual consideramos nesta tese, a narração, a construção fictícia ou real que aborda o campo das ideias e da relação simbólica do homem com a sua realidade empírica, isto é, a narrativa e sua capacidade de contar o mundo e o seus sentidos (Texto Narrativo).

Examinar os desfiles das Escolas de Samba a partir do prisma artístico, de uma obra de arte, e pela perspectiva de uma narrativa é um procedimento que requer considerar alguns aspectos estruturais do acontecimento carnavalesco enunciativo, e, evidentemente, se o desfile se encaixa em um gênero específico. Nosso intuito aqui não é padronizar o desfile em uma regra canônica, leis universais de realização ou mesmo em um gênero literário¹², mas estabelecer parâmetros que nos permitam analisar e aplicar interpretações sobre a potencialidade da obra de um desfile enquanto produto artístico plural (visualidades, musicalidade, corporeidade, ancestralidade, etc.) de narrar fatos e histórias, de ilustrar o simbólico e o imaginário que atravessam uma sociedade, e de constituir subjetividades e memórias.

1.1 Reflexões sobre um gênero épico brasileiro pela ótica da Narrativa Carnavalesca

¹² É evidente que os desfiles de Escolas de Samba contêm regras permanentes na sua estrutura e construção uma vez que há um regulamento para se cumprir, contudo sua forma sempre foi se adaptando conforme as condições de produção e realização da festa ano a ano (já tivemos desfiles com mais de 12 alegorias por escola e mais de 4000 componentes, além de um tempo maior para a passagem do cortejo pela avenida). Quando os desfiles se tornaram sinônimo de espetáculo midiático, como o que acontece no Rio de Janeiro e em São Paulo, o seu formato se estabeleceu de forma mais rígida – quantidade de alas, de carros alegóricos, componentes, etc. – o que impactou na própria estrutura da narrativa desenvolvida artisticamente na avenida. Apesar disso, artistas e escolas tentam, em alguns casos, mexer na estrutura do desfile almejando diferentes formatos, novidades plásticas e até o inusitado para se contar uma história na passarela e surpreender o público.

As ocorrências de sentidos que são produzidas em decorrência de um desfile de Escola de Samba nos permitem considerar uma lógica prática e teórica sobre conclusões dedutivas em relação às narrativas que circulam as avenidas, as mídias, as redes sociais e os processos de subjetividade dos sujeitos participantes da festa.

Quando destacamos o termo ‘narrativa’ para esta explanação, buscamos explorá-lo de diversas formas que não o restrinja somente ao ato de narrar uma história, ou ainda, de ser postulado como um termo somente direcionado à Literatura. De certa maneira, a narrativa traz a feição literária que se pede, reafirma-se enquanto texto e forma de tecer um texto no universo literário, e, sobretudo, com aquilo que a diferencia em sua essência, isto é, a possibilidade de ficcionalizar, criar, recriar, imaginar outras realidades que não simplesmente a nossa acepção empírica. Em um desfile de Escola de Samba, o ato de narrar ganha outras dimensões, significa e justifica-se em si mesmo, transforma uma ideia em um conjunto de formas artísticas.

Os desfiles contam com uma organização e manutenção própria, que se entende, majoritariamente por: uma história que se conta (enredo), uma música que canta o que se conta (samba-enredo), visualidades que materializam e ‘representam’ o que se conta e se canta (fantasias e alegorias) e, evidentemente, o corpo que dança o que se conta (sujeitos). O texto de enredo – funcionando, muitas vezes, como um manifesto cultural e social – cria uma unidade genérica típica ao que se serve, uma espécie de narrativa épica que coloca o conjunto do desfile como seu principal agente. A materialidade artística do desfile dialoga com padrões estéticos, sociais, discursivos, ao mesmo tempo em que também pode superá-los, inverte-los e produzir outros sentidos e saberes que transbordam para além de seu tempo de realização. Através dessa materialidade pode-se interpretar, amiúde, um conjunto de memórias discursivas, sociais e políticas que questionam historicidades resgatadas em um tempo presente. Vemos isso como uma possibilidade resultante dentro do universo criativo das Escolas de Samba e não como uma regra *ad hoc*.

Em entrevista, o carnavalesco e apresentador Milton Cunha (2012), ressalta a importância do texto de enredo como um “texto-mestre”, um “texto-primeiro” que irá embasar todo o desfile e sua plástica, além da própria composição do **samba-enredo**. Explicamo-nos: é como se o enredo ou tema escolhido por uma Escola de Samba não se restringisse ao todo da obra, mas como um indicador de sua realização; um ponto de partida sobre a concepção da ideia; uma proposta inicial que se estrutura em camadas e processos de criação e confecção. Com isso, o texto-base é um dos componentes que se

transforma em elementos do *verbal e não-verbal* assim que depurado e realizado, o que nos impulsiona a considerá-lo uma fonte guia e híbrida, que cria ressonâncias e reverberações artísticas e discursivas em outras instâncias, sendo assim uma categoria singular de manifestação artística, de um gênero que se realiza enquanto obra em movimento, de uma produção específica de Carnaval em forma de cortejo.

Poder-se-ia imaginar, portanto, que o enredo é a arte de se contar uma história na avenida, e de fato, isto também o é, contudo, ampliamos esta noção básica para argumentarmos pelo ponto de vista do seu processo e dos efeitos compartilhados durante e após o préstito. Acreditamos que o enredo, a partir de sua materialização em enunciados e imagens, se comporta como uma das partes que compõem o conjunto da obra total, e que esta, ao ser entendida como *narrativa carnavalesca*, atrela-se a uma rede de sentidos e a uma memória ideológica que surgem das práticas artísticas e discursivas do desfile de Escola de Samba.

Denominamos e entendemos, portanto, *narrativa carnavalesca* como um conjunto de práticas linguísticas, simbólicas, artísticas, sonoras e visuais que compõem desfiles de Escola de Samba, e que podem romper, em relação aos sentidos provocados por seu acontecimento, a lógica da apresentação e de espetáculo carnavalesco. O efeito da *narrativa carnavalesca* endossa o conjunto de práticas mencionadas e coloca em evidência as imagens e enunciados pluriversais produzidos na avenida e para além do cortejo. Essas práticas se conectam com uma rede de sentidos que dizem de culturas diversas e de períodos sociais distintos que ocorrem, majoritariamente, em desfile, mas não se finalizam nele, e não se aplicam em qualquer e todo desfile.

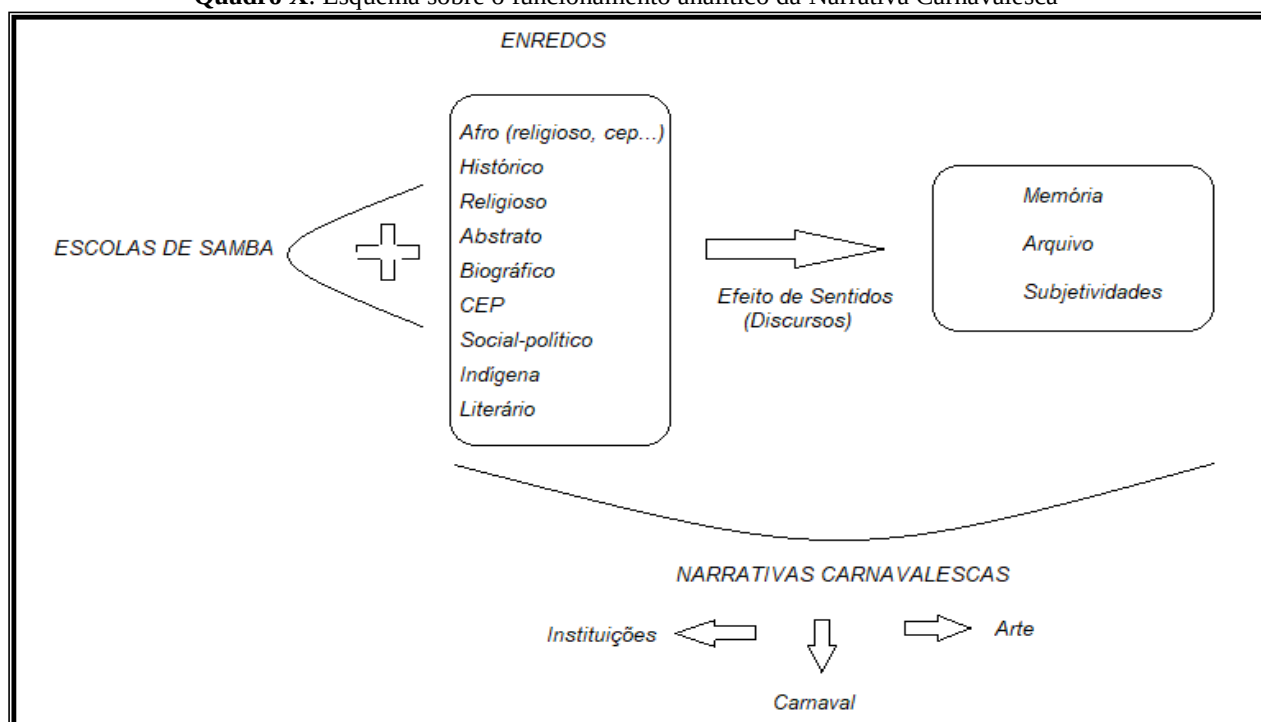
De forma geral, a *narrativa carnavalesca* provoca desdobramentos artísticos, circula outros saberes, explora memórias, discursiviza as práticas históricas, abre espaço para formação de opinião e gera impacto na própria folia e nos dizeres sobre a dimensão cultural das Escolas de Samba, já que nesse processo também encontra-se vozes que reivindicam suas narrativas e práticas de existência.

O fato de analisarmos os desfiles pelo prisma da *narrativa carnavalesca* não nos autoriza a dizer que todo desfile opera em uma única lógica determinante ou que toda *narrativa carnavalesca* advinda de um acontecimento de desfile seja discursivamente transgressora. O que aqui ressaltamos é que as Escolas de Samba estão em movimento, são contemporâneas em si mesmas, e, evidentemente, a arte de seus desfiles está sempre em processo de mutação e reconstrução, e a depender de seus efeitos, anterior e

posterior ao Carnaval, podem ser analisadas quase que como uma obra porosa, sem finitude limitadora em si mesma.

O quadro (X) a seguir é um modelo didático de como entendemos a noção de *narrativa carnavalesca* conceituada nesta pesquisa bem como seu funcionamento em análise. De certa maneira, como ela se estrutura a partir de um gesto interpretativo sobre os desfiles de Escola de Samba, conseqüentemente, a partir dela se sugere outros olhares, constituição de saberes, memórias e novas concepções representativas para o próprio universo da arte popular e das instituições Escolas de Samba.

Quadro X: Esquema sobre o funcionamento analítico da Narrativa Carnavalesca



Fonte: Elaboração do autor

A partir da noção de *narrativa carnavalesca* podemos explorar o processo artístico e o acontecimento do desfile para um contexto mais amplo e plural. A começar, parte da obra artística do desfile, a base de sua significação, isto é, o enredo, o texto condutor de ideias, instaura uma espécie de *gênero épico genuinamente brasileiro*. (Mello, 2022), uma forma de narrar específica dos desfiles carnavalescos. Nessa lógica de análise, podemos dialogar com Simas & Mussa (2010, p.10) ao traduzirem a espontaneidade e originalidade do **samba de enredo** em um estilo singular, em “um gênero épico [...] genuinamente brasileiro – que nasceu e se desenvolveu espontaneamente, livremente, sem ter sofrido a mínima influência de qualquer outra modalidade épica, literária ou musical, nacional ou estrangeira”.

O que gostaríamos de ressaltar aqui é que as Escolas de Samba e sua expressividade em desfile compõe um universo artístico e enunciativo que as destacam como produtoras de saber, de instituições que criam seus conceitos e aplica-los ano após ano gerando uma dinamicidade em seu acontecimento. O samba-enredo, assim como o enredo, enquanto um gênero épico (e lírico devido às características próprias desse estilo) é uma forma de demarcar, em versos e ritmos, discursos e memórias que constituem uma linguagem específica de expressividade.

Pela ótica da *narrativa carnavalesca*, a potencialidade de um samba-enredo atravessar a fronteira de sua execução traduz os sentidos que escapam e decorrem da realização de um desfile que lida com o simbólico e o imaginário de uma cultura social específica. É possível, portanto, afirmarmos que os elementos que compõem um desfile de carnaval assumem características de um *gênero épico genuinamente brasileiro*, e são características que cabem àquele tipo de manifestação popular e cultural, ao desfile de Escola de Samba.

Todorov (2008, p.9) aponta que podemos aceitar a ideia de que “os gêneros existem a diferentes níveis de generalidade e que o conteúdo dessa noção se define pelo ponto de vista escolhido”. Para nós, os gêneros são uma construção histórica, artística, social e cultural que, de certa maneira, buscam padronizar as formas e os conteúdos dos textos (*verbal* e *não-verbal*) e das expressões da língua. Ao mesmo tempo, os gêneros são uma concepção em movimento, de acordo com sua articulação e manutenção na sociedade, como assim observamos na obra dos desfiles de uma Escola de Samba.

É difícil imaginar [...] que se possa defender a tese segundo a qual tudo, na obra, é individual, produto inédito de uma inspiração pessoal, fato sem nenhuma ligação com as obras do passado. Em segundo lugar, um texto não é somente o produto de uma combinatória preexistente [...]; é também uma transformação dessa combinatória. (Ibid, p.11)

Inicialmente, ao conceber a obra carnavalesca enquanto um *gênero épico* fica inserido nessa acepção o seu formato, a sua imagem e propriedades plurais que funcionam como leis que a define e que a diferencia de outras manifestações festivas populares. A pluralidade do desfile de Carnaval se dá, portanto, de forma textual, sonora e visual o que se estrutura, portanto, enquanto um **gênero carnavalesco**. Os desfiles de Escolas de Samba podem ser deslocados para o âmbito de produtor vanguardista de saber, de gerenciador e formador de leituras e conceitos, de agente emancipatório das

relações raciais, sociais e históricas do país. O que se narra na avenida pode não ser o que se pratica em uma instituição carnavalesca com sua complexidade particular, todavia, acreditamos que o que se narra na avenida e para além dela é o que contribui para a própria reflexão da festa, da Escola de Samba sobre si e sobre o seu papel subjetivo, crítico, político e artístico em uma sociedade que ainda questiona o movimento das massas e as atividades da cultura popular. Como descreve Milton Cunha (2012),

cada grupo daquele vai sobre uma bandeira. Então, além de narrar uma história naquele ano, aquele grupo narra a própria história da sua identidade cultural, que ela está se cantando, está se contando, então quando a bandeira roda de uma escola de samba, quando a porta-bandeira roda, ela movimentava o vento, e o vento traz o ancestral, o vento traz essa nossa memória emocional, afetiva que é da Escola de Samba. (s/pág.)

Entendemos que todo enredo é fictício, pois ele possui um suporte que o coloca no universo das metáforas, da representação e do imaginário, isto é, a materialidade alegórica. Durante o processo de explanação e criação de um enredo é necessário pontuá-lo como um processo vivo, em movimento, pois várias áreas de sua realização e construção estão em comunicação e, concomitantemente, se interferem. Sublinhamos que a execução de um enredo não se justifica enquanto um processo engessado, pois dele e nele circulam sentidos antes, durante e depois a sua realização. Dessa forma, por meio da *narrativa carnavalesca*, podemos destrinchar ainda mais as camadas de um enredo, de um desfile e de seus sentidos possíveis e transgressores.

Um olhar sobre a fórmula enredo nos direciona a um entendimento amplo de o porquê podemos classificá-lo como um sistematizador primordial de um *gênero épico brasileiro*, de um **gênero carnavalesco**. Sobre como esta fórmula foi sendo criada, adaptada e revolucionada pelas Escolas de Samba, como ocorreu durante o processo de ‘institucionalização’ e ‘fabulação’ dos enredos, Simas e Fabato (2015) consideram que o carnavalesco Fernando Pamplona se torna o pioneiro ao fazer do enredo uma narrativa perspicaz e um quesito modelador do próprio desfile, do samba e da sua parte visual-estética. Nessa lógica, surgem os enredos fantásticos de Joãozinho Trinta e a pesquisa histórica de Rosa Magalhães, além de outros nomes importantes na construção das narrativas temáticas que, em muitos momentos, principalmente em anos de incidência política, como o período do Estado Novo e a busca por uma cultura “original” brasileira embasada pela arte modernista, apenas serviam de exaltação diáfana dos acontecimentos históricos de um Brasil elitista e não tão popular.

Os enredos tiveram e têm momentos em que o contexto histórico e político influenciam na sua própria apreciação, como destacam Simas e Fabato (Ibid) ao dividirem os enredos por períodos, isto é, (1) por momentos em que a história da República, do Império, dos ‘heróis nacionais’, do ‘descobrimento’ eram condutores do samba e dos temas, embora houvesse algumas exceções (anos 1930 aos anos 1950); (2) enredos de louvação nacionalistas – e aqui pondera o período da ditadura militar – ao mesmo tempo em que se têm enredos que buscam certo aprofundamento em um Brasil plural, popular, folclorista, negro, afro-religioso (1960 – 1970)¹³. (3) O processo posterior (1980, 1990 e anos 2000) se estruturou em múltiplos temas e questões que definiram os enredos em fantasias delirantes, tropicalismo excedente, críticas satíricas, enredos históricos, indígenas, homenagens a pessoas ilustres e a exaltação de países, estados, cidades e lugares que promoviam patrocínios exorbitantes para as agremiações.

A incidência de alguns enredos em determinada época histórica demonstra como as Escolas de Samba, muitas vezes, são contemporâneas ao seu tempo e às questões que o cerca, produzindo e materializando acontecimentos atuais e de relevância para se pensar sobre o cenário político e social do país. Atualmente, os enredos têm se configurado com pautas, reivindicações e referências afro-brasileiras, com questões que abordam políticas públicas de inclusão e justiça social, com exaltações do universo do samba e da cultura popular, reforçando a possibilidade de um papel formador, decolonial e catalisador das Escolas de Samba. A evidência que se apresenta nesses enredos não é apenas o resgate de uma memória, mas também a reafirmação de um saber, de uma cosmovisão enunciativa de uma prática de existência, de relações discursivas e de alteridades.

No Carnaval das Escolas de Samba de São Paulo, a ‘revolução enredista’¹⁴ ao longo dos anos seguiu padrões específicos, embora também se apresentasse de forma similar ao processo carioca. Podemos destacar que a partir da oficialização do concurso dos desfiles, em 1968, a cidade de São Paulo, mártires paulistas ou acontecimentos que remetessem à metrópole paulistana se transformaram, recorrentemente, em enredos.

É válido, porém, pontuar que tanto nos desfiles paulistanos quanto cariocas, os enredos junto ao samba e a cultura das escolas sofrem consequências e adaptações aos

¹³ O nome do carnavalesco Fernando Pamplona é pertinente nesse processo, pois ele escolheu para o Salgueiro, em 1960, o enredo Zumbi dos Palmares. A partir desse momento, o que se viu foi o enredo se tornando também um espaço de questões sociais e culturais vinculados à cultura negra no Brasil.

¹⁴ SIMAS e FABATO, 2015.

moldes globalizados da indústria cultural e do *show business*. A partir dessa consideração, Simas e Fabato (2015, p.63) descrevem que

Tânia Márcia Hoff (2005) mostra como atuam os efeitos da globalização na representação da identidade cultural brasileira da publicidade e de que maneira a propaganda transporta o mito da democracia racial brasileira para o mito da democracia econômica na sociedade de consumo. Nesse sentido, diversas marcas usam o samba, o carnaval e uma mítica alegria brasileira – pasteurizada pela estética uniforme da propaganda – como referências que buscam transformar essa mesma tradição em um elemento estimulador da inclusão pelo consumo de bens. Podemos concluir, portanto, que no mundo globalizado – sobretudo em seu viés cultural / econômico – as escolas de samba são instadas pela indústria do entretenimento a se diluir em padrões uniformes, perdendo as especificidades dos ricos complexos culturais que se desenvolveram em torno delas. Diluídas, em clara estratégia mercadológica, em referências pouco afeitas e suas características fundamentais, as agremiações correm o risco de se inserir na globalização como elementos difusores do consumo padronizado e da uniformização dos hábitos. Resumindo o problema: as escolas de samba são encaradas como potenciais veículos de propaganda de massas, indução ao consumo e circulação de capitais.

Segundo os autores, esse processo de globalização e do avanço dos patrocínios sobre os enredos das escolas promove uma modificação no próprio samba, com um engessamento do próprio gênero **samba de enredo** e uma aceleração das baterias. “Os enredos de propaganda assumiram a dianteira e consolidaram a tendência de transformar os desfiles das escolas de samba em um espetáculo condicionado pela possibilidade de captação de recursos que o evento enseja” (Ibid, p.65). Dessa forma, os enredos podem estar condicionados a aspectos que fujam da sua própria trama desenvolvida, o que demonstra a resiliência que a arte carnavalesca proporciona. Evidentemente, as Escolas de Samba também estão dispostas às consequências dessas “negociações e parcerias” (com mais ou menos densidade) que tal mecanismo de subsídios proporciona para a realização da festa e da própria criação da obra de desfile. Como destacam Simas e Fabato (2015, p.65),

as escolas de samba, como organismos vivos, tiveram, ao longo de sua trajetória, a rara capacidade de dialogar com a história. As agremiações atuaram como agentes receptoras de influências diversas, moldaram-se ao tempo e, concomitantemente, construíram este mesmo tempo, na fronteira entre a subversão e a manutenção da ordem, entre consensos e conflitos. Poderosas personagens da transformação da história da cultura do país e de suas comunidades de origem, oxalá as agremiações possam driblar os condicionamentos do mercado (sempre provisórios e escorregadios) e perpetuar-se

dinamicamente, no diálogo entre a tradição e o novo, como totens de viração da dor em arte e celebração festiva da vida como a mais sublime invenção dos homens.

Sabemos que esse processo é sempre complexo e híbrido, o que faz uma Escola de Samba e seus enredos serem, em muitos casos, contraditórios entre si, mas indicativos de que as formas de se fazer e pensar Carnaval são uma espiral de reflexo de existência e ilusão. A partir dessa perspectiva, a consolidação de um conjunto complexo de materialidades e acontecimentos em torno de um desfile de Escola de Samba, e os seus efeitos em larga escala em uma sociedade tecnológica, desloca a história que cada desfile conta para o âmbito midiático e digital que reinterpreta a narrativa proposta por determinada agremiação. Em outras palavras, ao pensarmos sobre a narrativa como uma narrativa transmídia (Jenkins, 2008), isto é, a expansão da narrativa por outras mídias, a produção de novos sentidos, a participação simbólica dos sujeitos sobre a circulação dessas narrativas (cultura participativa) e, evidentemente, aquilo que acreditamos ser possível de se estabelecer a partir de um desfile de Escola de Samba, coloca os sujeitos como operadores de si e ‘narradores’ de uma posição histórica, ideológica e discursiva em referência àquilo que eles absorvem, apreendem, enunciam e circulam nas redes a partir dos efeitos de um desfile.

Segundo Lopes e Câmara (2001), a pós-modernidade e o advento das tecnologias contribuíram para que as narrativas, no caso aqui as chamadas transmídias, fossem afetadas pelos novos meios e veículos de comunicação se convergindo também com as novas mídias. Os autores afirmam que “as narrativas, antes restritas a um único canal, passaram a habitar vários canais simultaneamente” (Ibid, p.6230) e, dessa maneira, podemos inferir que em nossa contemporaneidade houve uma ampliação ‘narrativa’ sobre o acontecimento dos desfiles, ou seja, os desfiles passaram a circular mais veemente pelas mídias, além da criação de canais no *youtube*, grupos de discussão nos aplicativos de mensagem e demais plataformas midiáticas que produzem e reproduzem discursos, imagens e memórias sobre o Carnaval e as Escolas de Samba. Assim, a expansão do desfile para outras redes e mídias é um sintoma, um exemplo do transmidiático. De acordo com Lopes & Câmara (2021, p.6231),

a evolução dos meios de comunicação e o contínuo interesse popular por narrativas fez surgir um conceito que mudou a forma de se enxergar, se fazer e, principalmente, se contar histórias: o conceito de transmídia. Transmídia é um termo que tem como seu criador e principal divulgador o escritor Henry Jenkins e seu livro “Cultura da

Convergência”, considerada a Bíblia da Narrativa Transmídia. Segundo Jenkins (2008), Transmídia é um fenômeno que se define como uma narrativa que ultrapassa a barreira da mídia que foi desenvolvida originalmente e passa a ser desenvolvida em outras mídias, criando novas narrativas em torno da narrativa principal, quebrando todas as barreiras até então existentes.

Pela *narrativa carnavalesca* podemos, portanto, contribuir com a discussão, as produções e reproduções narrativas que circulam nas mídias atuais e, desse modo, observarmos a construção representativa do *verbal* e *não-verbal* que dizem sobre as agremiações, os corpos e, no caso desta pesquisa, sobre as *orixalidades* materializadas na avenida, contribuindo assim, para uma redemocratização do olhar e uma prática de decolonização do saber por meio do **gênero carnavalesco**.

Em outras palavras, a arte carnavalesca cria universos ficcionais que são desenvolvidos e materializados em desfiles, contudo, eles podem ser explorados sem serem esgotados em sua única obra ou, como nos afirma Jenkins (2008), em uma única mídia ou plataforma; por isso, acreditamos que um desfile criado e produzido pelas agremiações também possa ser analisado por esta lógica participativa dos sujeitos e de reprodução de enunciados narrativos. Ademais, segundo Câmara (2018), um espetáculo pode ser transmídia, já que ele pode ser um evento produzido e expandido por diferentes mídias, com espaços para cultura participativa e interação com fãs, aqui entendidos como sujeitos do acontecimento carnavalesco enunciativo.

No Carnaval, por exemplo, além da transmissão televisiva, pela internet e também por canais de redes independentes ou de *streaming*, podemos pensar os desfiles como narrativas transmídia, contudo, o que adicionamos a esse sistema é a participação do sujeito, a constituição de sua subjetividade por meio das discursividades que a arte carnavalesca pode gerir e a sua inferência na circulação e produção de sentidos sobre e para além do cortejo. As mídias servem como plataforma de circulação de subjetividades e, no caso do Carnaval, repositores de arquivo e memória discursiva e, paralelamente, lugares de enunciação e legitimação de saberes.

[...] pode-se comprovar que o espetáculo realizado pelas escolas de samba se tornaram de fato transmídia e que, por meio do mundo próprio criado para que sua narrativa possa acontecer, os desfiles criaram uma rede de interação com os fãs, criando assim um laço entre ambos e promovendo cultura participativa para que a narrativa continue se expandindo (CÂMARA, 2018).

Portanto, a arte carnavalesca desenvolvida em desfile não se resume somente à forma em que se delineia no seu acontecimento, mas também, hoje, como resultado de um processo coletivo transmidiático, e que, em movimento analítico e participação de sujeitos do discurso, pode reproduzir imaginários, expandir sentidos sobre nossa formação histórica e de subjetividades. É considerando que esse conjunto dinâmico de criação, produção e circulação de sentidos sobre os enredos pode ser expandido e analisado como *narrativa carnavalesca*, pois esta noção busca ressaltar a porosidade do acontecimento do desfile, o que escapa, o que se repete, o que transpassa o momento presente de sua realização, aquilo que, em outras palavras, expande a análise de um desfile de Escola de Samba e a manifestação festiva do Carnaval para um campo amplo de entendimento de si, do outro e da própria história social e cultural das agremiações.

1.2 Narrativa Carnavalesca em diálogo com a AD

Estabelecemos os aspectos que determinam o que chamamos de *narrativa carnavalesca*. Posto isso, a teoria da AD vem para sustentar nosso olhar e contribuir com as análises que serão desenvolvidas. A noção de *narrativa carnavalesca* permite que interpretemos os desfiles de Escolas de Samba como um acontecimento que se enuncia na e pela história, pelos discursos e, conseqüentemente, produz sentidos que ultrapassam o limite da obra em si; permite-nos olhar para o amplo dessa manifestação cultural e dos sujeitos inseridos a ela. A *narrativa carnavalesca* se ocupa com os sentidos relacionados à produção e circulação carnavalesca, à prática de seu uso e não apenas à forma. Os sentidos são historicamente determinados, porém não fixos, são moventes e se modificam na e pela própria história.

Dessa maneira, podemos analisar os sentidos produzidos pelos desfiles considerando alguns pressupostos pertinentes para a teoria da AD e a relação que fazemos com o nosso gesto de leitura. De forma geral, a AD propõe uma análise do sentido da linguagem em uso, considerando a posição do sujeito dentro das instituições da qual ele participa e, concomitantemente, a partir de uma vinculação ideológica que captura o sujeito, isto é, o sujeito fala de um lugar ideologicamente e historicamente construído, os sentidos que daí se depreende no ato de enunciar-se são parte da constituição discursiva desses sujeitos. Um sentido não é independente em si, um sentido dado não é o que ele aparenta ser de imediato; é preciso explorá-lo dentro de sua relação com a história.

Por meio da obra do desfile carnavalesco, os discursos que são controlados, interditos, têm a possibilidade de se manifestarem em repetidos ou novos enunciados, e em imagens. Nesse processo, é preciso considerar que há uma dimensão histórica, ideológica dos enunciados produzidos, que podem ser repetidos em determinadas ocasiões, isto é, de acordo com as condições de produção¹⁵, e podem ser especificados no âmbito de uma formação discursiva. Dessa maneira, em diálogo com Foucault (2008), os discursos não são isolados, mas existem a partir de uma dispersão, não tão bem delimitados e com autonomia.

Assim, ao considerarmos as *orixalidades* dispostas nos desfiles de Escolas de Samba entendidos pela ótica da *narrativa carnavalesca*, compreendemos que podemos analisa-las como algo que diz em outro lugar, que diz sobre outro lugar, no sentido de que os discursos que possuem seus enunciados são contextualizados. Os discursos se dirigem a interlocutores específicos e, jogo de sentidos, ele estabelece relação com vários outros discursos, tanto em épocas distintas quanto no mesmo momento histórico, o que nos leva a considerar o já-dito, a memória discursiva no ato de dizer, na relação de sentido entre discursos. As *orixalidades* pensadas como uma produção discursiva revelam discursos de uma cultura afro-brasileira que constituem e emolduram uma prática de existência e outros sentidos que são apagados e excluídos socialmente.

Em nosso âmbito de pesquisa, é preciso considerar que o discurso se faz presente no *verbal*, no que se diz e se enuncia, mas também no *não-verbal*, isto é, naquilo que se enuncia como imagens, comportamentos sociais, gestos, signos, símbolos, até mesmo o silêncio, etc. Tomamos, portanto, a análise nesta pesquisa pelo ponto de vista discursivo, a partir de Orlandi (2009), como um procedimento que visa compreender como um acontecimento narrativo, simbólico, artístico e cultural, neste caso, os desfiles de Escolas de Samba, na sua relação com a memória discursiva e os processos de enunciação, produz efeitos de sentidos e constitui saberes, ressonâncias e reverberações de sentidos sobre este próprio acontecimento. Como pontuamos anteriormente, a AD trata do sentido na relação com a história e ele está além e aquém das palavras, ou de qualquer outra materialidade simbólica, pois o sentido será determinado pela formação discursiva do sujeito em seu gesto de interpretação.

¹⁵ Ampliação da ideia de contexto, baseado no conceito de Marx: condições sociais de produção. Em paráfrase, as condições de produção “são aspectos históricos, sociais, ideológicos que determinam os sentidos” (FERNANDES, 2008), pois aquilo que é falado, enunciado, retratado é ideologicamente marcado. De fato, não existe discurso sem ideologia.

Desse lugar, observamos a relação intrínseca entre o discurso e a história ao pensarmos que o sujeito do discurso não detém o sentido, mas é efeito deste, o qual se apresenta a partir da relação discurso-ideologia. Na sua base constitutiva, conforme Mussalim (2009, p.73), “[...] para elaborar um dispositivo analítico que reproduzisse o objeto teórico construído pela teoria da AD – o discurso – era necessário recorrer à Linguística, estabelecendo com ela, entretanto, uma relação crítica”.

Dessa relação, Pêcheux (2009) disserta sobre a formação ideológica que, para ele, está relacionada, concomitantemente, com a formação discursiva do sujeito. O sujeito está onde é possível dizer e se dizer, isto é, ele se constitui sujeito a partir do posicionamento discursivo que o interpela, enunciando em decorrência, discursos que o marcam na história. Segundo Orlandi (2009, p.43),

a noção de formação discursiva, ainda que polêmica, é básica na Análise de Discurso, pois permite compreender o processo de produção dos sentidos, a sua relação com a ideologia e também dá ao analista a possibilidade de estabelecer regularidades no funcionamento do discurso. A formação discursiva se define como aquilo que numa formação ideológica dada – ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada – determina o que pode e deve ser dito.

O conceito de discurso não se equipara à noção de fala de Saussure, nem se confunde ao sentido de que entre dois falantes seria possível haver uma noção linear de sentidos; transmissão direta e transparente. “O discurso tem sua regularidade, tem seu funcionamento que é possível apreender se não opomos o social e o histórico, o sistema e a realização, o subjetivo ao objetivo, o processo ao produto” (Orlandi, 2009, p.22). Juntamente com o conceito de discurso, trazemos também o conceito de memória discursiva, que nos auxilia na compreensão dos processos de produção de sentidos na análise sobre as *orixalidades* representadas nos desfiles de Escolas de Samba. Segundo Orlandi, (Idem, p.31),

a memória, por sua vez, tem suas características, quando pensada em relação ao discurso. E, nessa perspectiva, ela é tratada como interdiscurso. Este é definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra.

Os procedimentos de análise que tomaremos durante a pesquisa são resultados da forma como o nosso *olhar* interpela o *corpus* de análise e como dialogamos com as teorias afins. Mas o que seria esse *olhar*? Diferentemente do *ver*, que seria a capacidade biofísica dos olhos, ou seja, a visão, enxergar algo; o *olhar* seria o gesto de interpretação possível no/pelo discurso, o que, conseqüentemente diferencia do que é *visível*, isto é, aquilo que possui uma relação historicamente possível entre o olhar e a materialidade simbólica olhada dentro das condições de produção e de análise. Reiteramos mais uma vez que, segundo Orlandi (2009, p.30), as condições de produção

compreendem fundamentalmente os sujeitos e a situação. (...) Podemos considerar as condições de produção em sentido estrito e temos as circunstâncias da enunciação: é o contexto imediato. E se a considerarmos em sentido amplo, as condições de produção incluem o contexto sócio- histórico, ideológico.

Acreditamos, ademais, que o mecanismo de funcionamento discursivo que se apresenta no *texto-verbal*, também é passível de atravessar o *não-verbal*, já que consideramos que o funcionamento da *narrativa carnavalesca* recorta, seleciona e destaca um conjunto de formas de enunciados que, como vimos, não se resume somente ao ato de dizer. Para Foucault (2012),

o enunciado, ao mesmo tempo em que surge em sua materialidade, aparece com um status, entra em redes, se coloca em campos de utilização, se oferece a transferências e a modificações possíveis, se integra a operações e em estratégias onde sua identidade se mantém ou se apaga. Assim, ele circula, serve, se esquia, permite ou impede a realização de um desejo, é dócil ou rebelde a interesses, entra na ordem das contestações e das lutas, torna-se tema de apropriação ou de rivalidade.

Portanto, a *narrativa carnavalesca* constituída em relação aos desfiles que expressam as *orixalidades* sublinha um acontecimento perpassado por diferentes discursos e que nos possibilita análises e pesquisas através de um olhar histórico-discursivo. De certa maneira, ao articularmos estes conceitos da AD em diálogo com a produção simbólica das Escolas de Samba de São Paulo, que revelam uma memória de *orixalidades* em seus enunciados e em suas formas visuais, estamos considerando a produção carnavalesca e suas condições de produção no cerne do discurso, da história e da memória. Por meio das *narrativas carnavalescas* que destacam os *itans* referentes às religiões afro-brasileiras e, conseqüentemente, as memórias sociais e culturais de

processos identitários e sobre corpos constituintes de instituições carnavalescas, acreditamos que seja possível relacionar os desfiles das Escolas de Samba como práticas de subjetivação e construção de práticas de existências.

Pensar o sujeito e a subjetividade nesta pesquisa é considerar que um desfile pode ser entendido como uma prática discursiva, um *acontecimento carnavalesco enunciativo* que, sobremaneira, é da ordem do linguístico, do social e do histórico. Evidentemente, os efeitos dessa prática estão imersos na ordem das possibilidades do devir da linguagem, do dizer, do materializar-se em som, dança e imagem, pois, sabemos que a composição artística de um desfile não é aleatória, tudo parte de referências, de pesquisas e da subjetividade do artista que projeta toda uma construção narrativa-visual. Portanto, os efeitos de sentido permitem processos de subjetividade e constituição de sujeitos em práticas históricas de representatividade da cultura afro-brasileira na lógica de funcionamento das Escolas de Samba e do Carnaval.

Como menciona Coracini (2009), no século XVII, Descartes atribui ao sujeito o caráter da racionalidade, sendo este efeito do *logos*, do pensamento, na máxima produzida “Penso, logo existo”. Contudo, os trabalhos de Derrida, Lacan e Foucault contribuíram para deslocar a ideia de controle pelo pensamento e, concomitante, pela linguagem, para o território do inefável, do equívoco, do inconsciente intrínseco à subjetividade, que, segundo Coracini (Idem), é sempre produzida e não se faz sem o outro. Vale ressaltar ainda que o sujeito também é efeito de poder, jogo disciplinar, técnicas disciplinares aplicadas sobre o corpo, o que fez Foucault ressaltar a relação poder-saber como uma das formas constitutiva dos sujeitos. “Para Foucault, a subjetividade é sempre construída; é efeito da ação social e política sobre cada um” (CORACINI, 2009, p.28).

Ademais, Deleuze ressalta que (apud Coracini, 2009, p.30),

a subjetividade é, portanto, produto de dispositivos colocados em prática, de agenciamentos (tecnologias do eu, dentre as quais se encontra a mídia, talvez a mais poderosa nos dias de hoje, a ponto de podermos considerá-la como um poderoso substituto das instituições tradicionais, como a Igreja e a família) que dão lugar a um eu inserido num dado momento histórico-social (ROSE, 2001), eu esse que nunca está acabado, pois é uma linha de fuga e não uma determinação preexistente como muitos imaginam.

Sendo a subjetividade uma construção de práticas e agenciamentos, a *narrativa carnavalesca* se inscreve como uma prática que discursiviza o outro, uma memória

coletiva, uma formação social e, evidentemente, ao explorar o *dito*, *já-dito* e *não-dito*, possibilita o devir de apagamentos enunciativos históricos sobre a cultura afro-brasileira em seu detrimento e marginalização diante a cultura cristã europeia. Para nós, analisar as *orixalidades* na avenida como resultante de práticas socioculturais negras neste país é também recriar processos de subjetivação, legitimar corpos esquecidos e desconstruir biombos de memórias. Acreditamos que é nesse lugar da diferença do dizer, isto é, do *dito* e *não-dito* resgatados por uma memória do dizer que as Escolas de Samba podem reescrever a história e as práticas discursivas por meio de sua arte carnavalesca que abrange o universo de *orixalidades*.

A questão da diferença deve ser entendida como algo que gera deslocamentos e desdobramentos em um sentido mais abrangente que excludente, isto é, na e pela diferença que o sentido gera possibilidades de interpretações múltiplas que nos coloca em relação com a história, com a ideologia e com as formações discursivas. Dessa maneira, podemos considerar aspectos referentes à construção de identidades a partir do Carnaval, dos desfiles das Escolas de Samba. Segundo Coracini (2009, p. 32),

[...] compreendemos identidade como interpretação, para não dizer ficção ou invenção; a identidade que o eu constrói de si depende da veracidade da sua narrativa ou da narrativa do outro sobre si, da fé que ela é capaz de suscitar nos outros e em si próprio, do respeito ou da submissão às leis, regras e normas do convívio social que, internalizadas, o constituem e instituem sua pertença, que é mais ou menos política, mas sempre política, sempre resultante de um ato de poder (...) Mas, como toda relação de poder, esta traz também em seu bojo a possibilidade de resistência (FOUCAULT, 1979, p.4-5). Assim, o indivíduo pode construir sua identidade pela escrita (ou pela obra de arte) ou, melhor ainda, construir-se a si próprio, inventando-se, dizendo-se e identificando-se, à medida que produz texto, à medida que resiste à(s) identidade(s) imposta(s).

A identidade, ainda que complexa, híbrida e ilusória nesta (pós) modernidade digital, ainda que com um ideal de totalidade embora fragmentada, está sempre em constante deslocamento, metamorfoses, mudanças, o que a coloca em uma rede de crise e conflitos identitários (e de representatividades) que emergem de “posições sujeito divergentes e, não raro, contraditórios”. (Coracini, 2009, p.39). Ademais, os dispositivos, os agenciamentos, as formações discursivas produzem subjetividades e constroem identidades em processos de enunciação sobre o corpo, as crenças, o dizer, a arte e toda materialidade simbólica e imaginária que constituem sujeitos.

Ao dialogar com Foucault (2012), os processos de enunciação revelam que o enunciado é um gesto que está imbricado pela historicidade, pela memória e que há uma materialidade que, apesar da unicidade de seu acontecimento, é passível de repetição ligando-se ao passado e ao futuro. Dessa forma, a narrativa artística pode assumir um papel enunciativo, funcionando como um enunciado que se repete e se desloca, que se desdobra em outros enunciados. Um desfile compreendido pela *narrativa carnavalesca* aqui proposta, portanto, se enuncia na e pela história, se reafirmando como memória, arquivo e se transbordando na constituição identitária dos corpos envolventes, seja aquele que desfila seja aquele que observa.

Quando pensamos na forma com que a *narrativa carnavalesca* pode significar o simbólico cultural das Escolas de Samba e também do acontecimento carnavalesco enunciativo do desfile, e, por extensão, como a AD pode contribuir para uma leitura ampla sobre a arte carnavalesca e a cultura do samba, destacamos que pode-se expandir os desfiles de Escolas de Samba para uma área múltipla de sentidos e de constituição de subjetividades, o que permite que eles signifiquem em e para sujeitos do Carnaval e ainda provoquem discussões em campos de conhecimento diversos, ampliando a sua interferência na composição festiva social e cultural do Brasil.

Sobremaneira, trata-se de considerar a AD como uma base de excelência para analisar os sentidos, memórias e dizeres que circulam por e através da cultura popular brasileira, na qual as Escolas de Samba é um dos seus pilares pertencentes, colocando-a como protagonista de sua prática e de formação de saberes para e pelos sujeitos dessa prática. Para nós, a AD permite expandir o campo de significação da cultura popular como disciplina de formação educacional e subjetiva, pois está no âmbito das práticas discursivas. Se apoiar nos conceitos da AD é, conforme afirma Gregolin (2009, p.45),

[...] antes de tudo, de problematizar e de reinventar os conceitos a fim de que funcionem no interior de um campo em que a *prática discursiva* é pensada como sendo da ordem do linguístico, do inconsciente, do social e do histórico. “Ser da ordem de” significa que tudo isso funciona ao mesmo tempo na produção discursiva.

O efeito resultante da *narrativa carnavalesca*, enquanto também uma leitura imersa de produção discursiva e articulada por uma lógica de funcionamento específica, está na ordem do linguístico, do social e do histórico. Não é nosso intuito investigar e introduzir relações entre conceitos já bem estruturados com a causa de emergência para um acontecimento artístico-cultural, pelo contrário, é por conta de tal fato marcado em

um contexto social-histórico particular (os desfiles) que observamos a potencialidade de abranger a discussão da heterogeneidade dos sentidos que decorrem por meio de *narrativas carnavalescas*. Isto é, nos processos de enunciação advindos da arte carnavalesca em desfile o que nos permiti interpretá-los é o jogo discursivo que o enunciado estabelece entre a historicidade e a materialidade, entre a regularidade possível do acontecimento e a história em suas formas descontínuas e desdobradas.

A produção do sentido se dá, portanto, com uma tensão dialética entre dispersão e regularidade, entre repetição e deslocamento. Esse caráter heterogêneo do discurso leva à necessidade de se pensar na interdiscursividade, de tomar como objeto de análise as relações entre o intradiscorso e o interdiscurso, a fim de compreender as inter-relações entre a estrutura e o acontecimento. (GREGOLIN, 2009, p.52)

O interdiscurso se configura como diferentes discursos que se entrelaçam em uma prática discursiva, “oriundos de diferentes momentos na história e de diferentes lugares sociais” (Fernandes, 2008, p.39). Assim, pensar sobre o interdiscurso no interior de formulações analíticas possíveis no âmbito das *narrativas carnavalescas* se faz pertinente para entendermos que em uma análise discursiva estamos lidando com o fato de que há diferentes materialidades pelas quais os discursos circulam e, em nosso caso, o *verbal* e o *não-verbal* se sincretizam antes, durante e após o desfile possibilitando que haja a emergência interdiscursiva, uma vez que essas materialidades estão em diálogo com o seu contexto e com sua contemporaneidade a partir do momento em que ganham o mundo.

Ao propormos a arte das Escolas de Samba como uma prática narrativa que se desenvolve, portanto, como um conjunto de elementos passíveis de análise que constituem um gesto de leitura, estamos considerando que a *narrativa carnavalesca* não se torna algo generalizante ou global com o intuito de relacionar interpretação como algo da ordem do reconhecimento didático e categórico, mas, sim, mensurar que a *narrativa carnavalesca* possibilita um gesto de interpretação e análise que produz vários outros gestos de leitura, outras formas de expansão dos sentidos produzidos por um acontecimento carnavalesco, sem desconsiderar, neste caso, as tensões e reverberações que perpassam uma análise discursiva. Isto é, de acordo com Figueira (2009, p.61),

[...] dizer que “a interpretação se efetua na tensão” significa estabelecer como princípio incontornável a *divisão do sentido*, ou seja, compreender que “todo enunciado é intrinsecamente suscetível de

tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro (PÊCHEUX, 2006, p.53) A noção de tensão representa, no plano teórico, as contradições sociais, os conflitos ideológicos, as diferentes posições-sujeito engendradas pela heterogeneidade dos efeitos de sentido possíveis.

Nesse ponto, é preciso relacionar algumas noções conceituais com a nossa proposta de análise, a fim de convocarmos e traduzirmos as ideias descritas acima no entorno da efetividade da *narrativa carnavalesca*. Primeiramente, a ideia dos sentidos produzidos a partir de nossa análise está suscetível a diversas interpretações, o que ratifica a máxima de que os enunciados decorrentes daí, por uma ordem do discurso, se deslocam e se derivam em sentidos outros, o que para nós assume um caráter relativo e construtivo sobre os sujeitos que são atravessados pelo acontecimento do desfile.

Em um segundo momento, é possível depreender que a possibilidade da diferença, do deslocamento dos sentidos a partir de outros enunciados mostra a rede porosa de relações e de contradições sociais, de conflitos ideológicos, de diversas posições-sujeitos que podem ocorrer em uma prática discursiva. Um desfile de Escola de Samba pela concepção de *narrativa carnavalesca* pode ser muito mais que um préstito local e datado; pelo contrário, pode culturalmente e discursivamente transpor sua efemeridade e constituir memórias heterogêneas, com sentidos possíveis e imbrincados na e pela história.

Dessa forma, em nosso trabalho podemos considerar que os sentidos e a memória produzidos por uma *narrativa carnavalesca* são históricos e atravessados pela ideologia vigente, permitindo com que visualizemos a representatividade de enunciados e elementos da religiosidade afro-brasileira em desfile como uma forma do dizer, uma prática das subjetividades e da ancestralidade sobre crenças, formação cultural e resistência social da negritude brasileira, já que o racismo religioso ainda persiste neste país. As palavras do rito, as nomenclaturas, os nomes próprios, os *itans*, toda forma de expressão *verbal* e *não-verbal* que cerca a religiosidade foi sendo adquirida no tombo de nossa língua portuguesa, sem deixar seus rastros ressurgirem, o que nos leva, mais uma vez aos desfiles de Escolas de Samba que estão ligados, de uma forma ou de outra, ao tronco da religiosidade afro-brasileira, às comunidades de resistência negra, à decolonidade do pensamento hegemônico.

Em se tratando de arquivo e memória como um dos caminhos resultantes das *narrativas carnavalescas*, Orlandi (2016) observa que a memória é constituída e estruturada pelo esquecimento que de certa maneira é diferente da memória psicológica

como lembrança, que também se esquece. O interessante é a autora considerar que analisar o arquivo com memória parte de um **gesto de interpretação** – sendo que o entendemos como um procedimento metodológico de análise. Metodológico, pois ao se realizar um gesto de interpretação, estamos utilizando certa feição do arquivo e da memória, isto é, considerar que o percurso faz parte do próprio arquivo.

Outro aspecto importante que Orlandi (2016) nos apresenta é a noção de que “o invisível aporta na visibilidade”. Acreditamos que aquilo que uma narrativa gera em relação aos sentidos possíveis também não se isenta de gerar o que está para além de sua rede de interpretação imediata. A imagem surge aí como um reforço do discurso engendrado pela narrativa e onde irrompe, para nós, a possibilidade da diferença, pois estamos lidando com uma arte *verbal* e *não-verbal*, um acontecimento cuja imagem quase sempre se sobrepõem como resultado final. Nesse ponto, a imagem surge como um suporte para o arquivo com memória, ou seja, a possibilidade de lermos o arquivo como uma forma de conhecimento: “ao acessar algo, ao circular por essa forma de conhecimento deixa marcas” (Orlandi, 2016). Quando consideramos que a narrativa, reforçada em imagem, é plural e materializada por diversos elementos, entendemos que sua memória não é só passado; o arquivo não guarda apenas coisas, ele também as gera.

Para entendermos melhor a relação arquivo com memória como uma forma de se ler e interpretar as resultantes de *narrativas carnavalescas*, dialogamos com Orlandi (Idem) que sobre a noção de arquivo pontua que, em geral, “há uma assepsia feita na maneira como você tem acesso a materiais de memória”. No entanto, isso também faz parte do arquivo com memória, pois há sujeitos envolvidos nesse processo de recorte e institucionalização de um arquivo. Nosso papel de analista, embasados por tais apontamentos, também é dar a devida relevância à interpretação pela ótica da *narrativa carnavalesca* como uma forma de construir arquivos que vão se delineando em processos e que geram novos arquivos para as instituições carnavalescas; é a ideia de que a arte que a Escola de Samba produz faz parte de processos de poder e de dizer pelos quais um arquivo também significa uma memória institucional. Suponhamos que ao falarmos de Carnaval e sua produção artística e cultural estamos também realizando um gesto de institucionalização de arquivos com memórias.

Pela ótica da AD, a relevância do arquivo com memória permite-se pensar os efeitos de sentido que uma arte plural como um desfile de Escola de Samba pode refletir sobre os processos de enunciação e de subjetivação de uma sociedade tão complexa quanto a nossa. Segundo Orlandi (2016), na maneira de se construir o próprio arquivo,

existe movimentos de se constituir formas de discursividades. Em nosso caso é entender a construção do arquivo não como dissertam os manuais, mas como possibilidades de instaurar repetição e diferença, repetição com diferença, pois é de se relevar que o sentido não é cristalizado, que a composição discursiva do arquivo com memória não se cristaliza apenas em si, precisamos desnaturalizar o significante, deslocar os sentidos hegemônicos, desestabilizar também o modo de arquivo e o que se arquivava. As *narrativas carnavalescas* podem contribuir para que revisitemos os arquivos e os desdobremos em outras memórias e subjetividades.

No entrecruzamento do *verbal* com o *não-verbal*, o arquivo com memória se constitui como um texto-imagem, isto é, uma materialidade demarcada em um tempo-espço que produz regularidades e deslocamentos. Dependendo dos efeitos de sentidos que da arte carnavalesca sobressaem, há a evidência de confronto do político com o simbólico, atravessado pelo histórico e pela ideologia, pelo dissenso. Dessa maneira, os textos-imagens vão indicando outros textos-imagens, que proporcionam, de fato, as relações de sentido. Dialogando com Orlandi (2016), pensar o texto por outro texto é um processo do arquivo com memória, pois vamos à busca de outras possibilidades de leituras, ou seja, “um arquivo vale por aquilo que nele também não deveu caber”. Nessa perspectiva, também podemos considerar, pelo arquivo, os sentidos que estão em circulação, as formas de dizer; historicamente os sentidos são outros, mudam, se convergem, os sentidos mudam, como pontuamos, em relação à história.

O efeito analítico da *narrativa carnavalesca* se encontra na fusão texto-imagem e, nesse jogo de sentidos, pela memória e pela metáfora. Além disso, esse jogo permite que pensemos nas formas de resistências dos sentidos, a relação da imagem com o imaginário e, por conseguinte, as vicissitudes da imaginação. Segundo Orlandi (2020), a metáfora está provisoriamente distribuída na formação discursiva e é por meio dela que podemos considerar a contradição e o equívoco dos sentidos.

Pensemos agora nos efeitos metafóricos e sua relação com a constituição de memória. Tal efeito, segundo Orlandi (2020), é um fenômeno semântico dado no processo de significação, e é produzido por uma substituição conceitual, o deslizamento, o deslocamento do sentido no qual é um efeito de *x* e *y*, de ambos os sentidos. Por esse lado, se pensarmos pelo campo de discussão da AD, a metáfora é um recurso analítico que permite com que acessemos os arquivos com memória que atravessam um acontecimento discursivo e que nos subjetiva. Dessa forma, seria válido dizer que não há metalinguagem nos efeitos de sentido, que não há uma linguagem sobre linguagem,

pois esse movimento é produto das artimanhas da metáfora. A metáfora está na constituição do sentido e do sujeito. As palavras, expressões, proposições, imagens recebem os sentidos da formação discursiva na qual são produzidas. O sentido não é evidente, não está na palavra em si. A imagem é material e sua materialidade é propícia ao equívoco. Ora, sabemos que a imagem não está isenta da rede de sentido e dos processos de discursividade, aliás, acreditamos que é por esses processos que determinada imagem significa, se metaforiza, se desloca e se insere no simbólico cultural e social.

Outro ponto pertinente de análise sobre nosso *corpus* é a narratividade, seja ela *verbal* ou *não-verbal*. A narratividade é constitutiva pela memória e pelos sentidos, uma maneira pela qual uma memória se diz em processos identitários dos sujeitos, afirmando seu pertencimento em espaços de interpretação e sociabilidade determinados. É pelo funcionamento da narratividade que podemos compreender as formações discursivas dos sujeitos, os efeitos de sentido daquilo que já fez sentido ou daquilo que faz sentido ou não faz.

A narratividade nos permite analisar a narrativa não como uma forma discursiva específica, (...) mas um processo no qual se expõe o funcionamento da memória no sujeito, o que torna possível dizer como a memória se diz nos modos de individuação do sujeito, em suas práticas discursivas. (ORLANDI, 2020)

Em nosso caso de análise, é preciso reiterar a *narrativa carnavalesca* também como uma prática discursiva, pois sua realização é múltipla e sua dispersão é intensa e expansiva. A questão do funcionamento da memória sobre as *orixalidades* se dá por conta do seu atravessamento na constituição da subjetividade, uma vez que o desfile como uma obra de arte está estruturado na lógica de metáfora, de criação e representação subjetiva, pela ideia alegórica da representatividade, que é da ordem do próprio Carnaval, da própria noção e possibilidade de *carnavalização* presente nas festas carnavalescas (Bakhtin, 2008). Dessa forma, acreditamos que a arte representativa afro-brasileira nos desfiles permite que analisemos os discursos envolvidos nela e a partir dela, o processo de funcionamento da memória dos sujeitos atravessados por ela, o que ela permite dizer, o que se diz e como ela se diz a partir da memória imbricada nessa forma narrativa de dizer.

É válido mencionar que há um sujeito(s) criador(es) que pensa e projeta a arte visual e textual de um desfile de Escola de Samba, o que discursivamente fala de um

lugar, de uma formação discursiva, é atravessado por suas questões históricas e ideológicas e, sobremaneira, é constituído por uma memória discursiva no *modus operandi* de sua individuação. Não desconsideramos tal processo destes sujeitos, pelo contrário, para nós isso interfere diretamente em partes de constituição sobre *orixalidades*, todavia, como ampliamos e expandimos a noção de narrativa como uma prática que requer a presença do outro e se significa a partir da enunciação do outro criando aspectos relevantes de compreensão da história e da sociedade, de certa maneira, as questões dos sujeitos-criadores entram como suporte, e não como definidores categóricos de toda gama de sentidos presentes e possíveis por meio de uma *narrativa carnavalesca*.

Estamos trabalhando com imagem, com símbolos, com iconografias, com intertextualidades, e isso corresponde a uma parte do todo complexo dos efeitos de sentido sobre os desfiles, contudo uma parte significativa. As imagens, ou como queremos chamar de *visualidade alegórica-metafórica*, parte das referências de quem as cria, dos processos de subjetividade imersos nessas materialidades, das memórias que são acionadas nesse fazer. Não é uma arte neutra e não se sustenta dessa maneira, pois, como sublinhamos anteriormente, é uma arte que se completa pela relação com o outro e com a história. A imagem, portanto, é um caminho de análise pertinente para pensarmos os processos de enunciação e as discursividades que circulam em um acontecimento carnavalesco.

Dessa forma, nosso olhar possibilita analisar uma imagem que se desloca para outra imagem, que uma imagem é memória de outra imagem, que a imagem é atravessada pela história, pela linguagem, pela imagem que dela pode ressoar. Assim, as ressonâncias e reverberações de sentidos são os efeitos que as imagens podem gerar no simbólico e imaginário social, e, em outro lugar de observação, podemos inferir que as reverberações também ocorrem nos textos, nos corpos, nos signos e símbolos que permeiam a sociedade. Os desfiles das Escolas de Samba podem gerar diversas reverberações metafóricas, pois sua materialidade é um dizer, é uma visualidade histórica, é um arquivo enunciado. Nesse âmbito, entendemos que um gesto de interpretação proporciona uma explanação abrangente sobre as imagens e o *verbal* e, evidentemente, sobre o conjunto de um desfile imbuído por iconografias e enunciados.

De acordo com Rodriguez-Alcalá (2018), a AD aborda a imagem a partir do materialismo histórico e do anti-positivismo. Em outras palavras, podemos compreender que “o discurso não é uma unidade superior à frase, mas é a unidade constituída pelas

significações sócio-históricas e sua base material, da qual são indissociáveis”. Ao considerarmos que as imagens compõem o conjunto significativo de análise, ampliamos o olhar sobre o contexto de sua realização. Isto é, os sentidos podem ser a significação pela língua e/ou a capacidade sensorial (cinco sentidos) que as imagens despertam, e sua relação com as condições de produção históricas. Temos, portanto, segundo Rodriguez-Alcalá (Ibid) uma noção de polissemia.

Pelo recorte de *narrativas carnavalescas*, os sentidos são da ordem do acontecimento do desfile, das camadas artísticas, das textualidades e materialidades empregadas e dos corpos que narram a si e o outro, da interlocução com o público. Em diálogo com Orlandi (s./ref), podemos considerar o sentido como político, isto é, “a linguagem é política, pois o sentido tem sempre uma direção”. Há ainda a relação do sentido com o espaço (exterioridade – da língua, do sujeito), que se compreende como a relação indissociável apontada por Rodriguez-Alcalá (Ibid) – sentidos (língua, corpo), sujeitos, espaço. Os sentidos produzidos pela arte carnavalesca atualizam o nosso olhar analítico para as formas de vida social, ou seja, sentidos constituídos “em práticas históricas de observação, que determinam as coisas-a-observar, juntamente com quem pode e deve observar e de que posição” (Rodriguez-Alcalá, 2018).

Uma *narrativa carnavalesca* possibilita, portanto, o diálogo e explora as insurgências de memórias que emergem deste evento imagético e textual. A noção de *memória estática* e *memória alegórica*¹⁶ como trajetos de análise sobre os desfiles de Escolas de Samba, as imagens e sentidos proporcionados revelam formas expandidas e múltiplas dos discursos recorrentes. A *memória alegórica* se torna a via por onde o *dito* e o *não-dito* irá contrapor uma forma de *memória estática*.

A memória alegórica, mais do que ser lugar de possibilidade de fundação do acontecimento, rompendo com uma memória oficial (o Arquivo), descreve como é possível [deslocar] os limites entre o mesmo (paráfrase) e o diferente (o polissemia). Na base de construção dessa memória, porém, está a imagem como o grande operador discursivo, o que permite [...] entender um pouco mais da materialidade da imagem e das formas como significa, acrescentando por um lado ao estudo do não-verbal e, por outro, ao estudo da imagem em si, no âmbito da visibilidade e no âmbito da representatividade (SOUZA, 2000, p.154-155).

¹⁶ Estes conceitos foram estipulados pela professora Tania Conceição Clemente de Souza (2000) ao analisar alguns desfiles de Escolas de Samba do grupo especial do carnaval carioca do ano 2000, em que as escolas apresentaram enredos sobre os 500 anos do Brasil.

A memória discursiva (em forma alegórica e estática) proporciona que os corpos partícipes do acontecimento do desfile e posterior a ele se recoloquem em um processo ritual de inversão da realidade, de pacto ficcional, de jogo das metáforas e exploração de outras representatividades que une texto, imagem, dança e canto. Instaure-se o ritual da *carnavalização* simbólica que gera,

uma relação de conflito, de disjunção e subverte a memória, mantendo um jogo de tensão entre um certo grau de esvaziamento de sentidos, ditos na forma do apagamento e da inversão e um processo de deslizamentos de sentidos, num curso incessante de reconfiguração da memória. (SOUZA, 2000, p.148)

A *memória alegórica* rompe sentidos que são produzidos tanto pela visualidade do desfile quanto pela apreensão e participação dos corpos envolvidos no acontecimento carnavalesco. O alegórico enquanto expansividade de sentidos permite que entendamos as *orixalidades* em desfiles como uma forma de enunciação e materialização de um saber e de uma apreensão da realidade. É a oralidade transmitida por ancestrais e gerações tomando formas e concepções híbridas que, no Carnaval, são enunciadas e entendidas como próprias de territorialidades negras da formação e manutenção das escolas e do universo do samba.

As *narrativas carnavalescas* embasadas pela AD, portanto, possibilitam que analisemos as diferentes perspectivas da festa carnavalesca bem como das Escolas de Samba por meio dos seus enredos, da sua função cultural de ‘narrar’ as representatividades e os elementos das religiosidades afro-brasileiras não como isentas de um processo de apropriação midiática da cultura sambística, da espetacularização capitalista das religiões, da inclusão mascarada institucional dos órgãos de poder sobre os saberes negros, mas como força e resistência do dizer, como lugar de construção de saberes e formação de identidades e memória, como representação *verbal* e *não-verbal* de uma cosmovisão sobre as *orixalidades* do Brasil.

CAPÍTULO 2



*Cordões carnavalescos no Anhangabaú.
(Acervo - SRZD)*

Carnaval: arte, memória e narrativas

2.1 Um panorama histórico

– o Carnaval em expansão e expressão –

Os desfiles das Escolas de Samba, como parte das festividades simbólicas da sociedade, se configuram, concomitantemente, como uma manifestação popular e artística, pela qual podemos analisar processos simbólicos e incidências de memórias que permitem transfigurar um *status quo*; que convoca processos narrativos que retomam e apontam uma possível representação identitária e os próprios corpos envolvidos na festa.

Acreditamos que o Carnaval no Brasil, com seus diversos tipos de festejos, assumiu e assume um papel fundamental nos processos de representação, construção de identidades e socialização de discursos que constituem um imaginário sobre as festas e, conseqüentemente, sobre os sujeitos e os corpos que a compõem e a usufruem. Pode-se somar a isso o ponto fulcral de que o surgimento das Escolas de Samba se caracteriza como um marco social, já que a partir dele, as escolas influenciaram e influenciam a vida de determinadas comunidades e compõem, com isso, as facetas plurais de uma cidade com formas políticas hegemônicas e contra hegemônicas, que atravessam o cotidiano de uma instituição carnavalesca, dos artistas e sambistas que nela circulam. Cavalcanti (1994, p.22-23) destaca que

as escolas de samba surgiram no Rio de Janeiro por volta de 1920. A crônica do carnaval descreve o cenário então existente na cidade de forma nitidamente estratificada: a cada camada social, um grupo carnavalesco, uma forma particular de brincar o carnaval. As Grandes Sociedades, nascidas na segunda metade do século XIX, desfilavam com enredos de crítica social e política apresentados ao som de óperas, com luxuosas fantasias e carros alegóricos e eram organizadas pelas camadas sociais mais ricas. Os Ranchos, surgidos em fins do século XIX, desfilavam também com um enredo, fantasias e carros alegóricos ao som de sua marcha característica e eram organizados pela pequena burguesia urbana. Os Blocos, forma menos estruturada, abrigavam grupos cujas bases situavam-se nas áreas de moradia das camadas mais pobres da população, os morros e subúrbios cariocas. O surgimento das escolas de samba veio desorganizar essas distinções.

Logo, o surgimento das Escolas de Samba impactou uma sociedade e sua organização, pois, através do samba, as comunidades periféricas e as culturas populares lutaram e lutam por visibilidade. Esse fato, como descrito, irá marcar uma organização social específica na cidade do Rio de Janeiro. Similar em alguns aspectos, mas com

características específicas, o Carnaval em São Paulo também vai se estruturar por conta da influência dos tambores do samba da cultura afro-brasileira presente nas festividades interioranas, principalmente na cidade de Bom Jesus do Pirapora, bem como pela incidência das formas festivas advindas com os imigrantes europeus e de outros lugares. A formação industrial e futebolística da cidade, com ranchos, cordões e agremiações se formando a partir da classe operária, será um dos pilares para a consolidação do samba na capital paulista, embora a menção aos festejos carnavalescos antes mesmo da consolidação sambística já fora notificado nos primórdios da cidade de São Paulo.

Embora São Paulo não seja conhecida como o berço do carnaval, a gente tem curiosidades que desde 1604 tem um registro que já discutia na câmara de vereadores uma organização para as pessoas que queriam brincar na rua. Então quer dizer que durante todo o período colonial, o carnaval sempre esteve presente na cidade [...] e era com muitas características do carnaval português. (relato audiovisual da consultora de turismo da cidade de São Paulo, Shirley de Camargo DAMY, 2016)

A formação do Carnaval em São Paulo estabelece uma conexão com a musicalidade do samba interiorano praticada por negros escravizados e libertos, a influência europeia devido à imigração com características da folia veneziana, a influência da capital do Império e da República – Rio de Janeiro –, ao final do século XIX e início do século XX e a urbanização e industrialização da cidade com o surgimento dos primeiros clubes, dos teatros e da exigência da elite burguesa por uma organização carnavalesca, em contrapartida à folia popular que irá dar toda a origem aos cordões, aos blocos até chegar às Escolas de Samba em meados de 1930.

O que é pertinente notar é que o Carnaval reflete formas de organização social e maneiras participativas de como os sujeitos pertencem à festa. Ele é estudado em várias áreas do conhecimento e, devido a sua relevância na criação cultural do país, já foi tema em grandes obras literárias, em destaque para textos de Machado de Assis, Jorge Amado e Clarice Lispector. O movimento modernista cultural brasileiro da primeira metade do século XX, por exemplo, também lançou mão do Carnaval e da cultura popular para expor em suas obras uma ideia de antropofagia e, consequentemente, de algo demarcado por *brasilidades*, originalidades e um estado de espírito e de expressão coletiva genuinamente brasileira.

Apesar de a festa carnavalesca parecer genuína ao Brasil, sua origem é antiga e esteve presente de maneira diversa em várias civilizações, como as festividades

sagradas de agradecimento às divindades agrícolas celebradas no antigo Egito, na Mesopotâmia e na Grécia Antiga. Destacam-se nessa seara, por exemplo, o Boi Ápis, no Egito, e as Dionisiacas gregas¹⁷, manifestações que de certa maneira se proliferaram pela Europa medieval e influenciaram a ideia estruturante de festividades carnavalescas. Nesse caminho, sublinhamos a pertinência do conceito *carnavalização* (Bakhtin, 2008) como um dispositivo primordial de análise para se pensar o jogo simbólico ritualístico, o elemento risível, crítico e disruptivo que pode emergir das festividades carnavalescas. Se nos atentarmos para as celebrações ritualísticas como lugares de prevalência de narrativas e de ações simbólicas sobre uma realidade, teremos pontos em comum entre a ancestralidade festiva com as práticas carnavalescas dos séculos posteriores, como descreveu Bakhtin (2008, p.5), ao ressaltar que “a dualidade na percepção do mundo e da vida humana” estava presente nos rituais sagrados da Antiguidade. Ao mesmo tempo, a ideia e concepção de Carnaval vêm florescer fortemente ainda no Império Romano com toda a influência teatral e ritualística da Grécia Antiga, que será um dos embasamentos e procedências de práticas e celebrações politeístas e festivas ao redor do mundo ocidental.

Em alguns ritos gregos já se incluía pessoas mascaradas e fantasias. Esses ritos, geralmente, eram marcados pela passagem simbólica de jovens para a vida adulta. Isso, de certa forma, não pode ser classificado como Carnaval, contudo, as atividades desenvolvidas como brincadeiras, encenações obscenas, jocosas e satíricas, o encontro regado por bebedeiras e cantorias são características que permeavam as festas e rituais antigos que, com repetições e diferenças, sobreviveram ao tempo e se desmembraram entre povos e culturas com suas regras e particularidades.

De forma recorrente, tais festividades diziam sobre um universo pagão em que o homem atingia o sagrado pelo seu comportamento transgressor através de rituais, danças e celebrações. No Império Romano, a festa ao deus Baco tinha um caráter sagrado, no entanto, segundo Pinto & Setúbal (2019) com o tempo, este papel perdeu o sentido e os bacanais se tornaram sinônimos de orgia, crimes, desaparecimento de pessoas e desordem social, o que fez o governo da época intervir nas festas.

¹⁷ Uma das celebrações considerada um dos pontos de partida para a concepção de festividades carnavalescas foram as *Dionisiacas*. Elas compunham os rituais politeístas da Grécia Antiga e, como celebração popular, se orquestrava nas danças, músicas e na presença de máscaras que representavam divindades, aproximando-se do próprio âmbito teatral. As *Dionisiacas* eram celebrações ritualísticas em louvação a Dionísio. Nelas os seguidores deste deus da folia (loucura e metamorfose) e do vinho (bebida sagrada para os gregos) saudavam-no com entusiasmo portados por trajes e máscaras significativas para a realização ritualística. Esse tipo de ritual, segundo Araújo (2003), ficou conhecido como o início do chamado Carnaval Pagão.

A intervenção de instituições no Carnaval, aliás, é uma prática recorrente. Uma ressalva, porém, é preciso ser discutida: de acordo com alguns estudos e pesquisas que abordam o Carnaval, o consenso de que todo tipo de brincadeira em excesso ou inversão de valores poderia ser denominado ‘Carnaval’ foi perpetuado, principalmente, pelo posicionamento da Igreja Católica ao longo dos séculos, e reforçado por práticas protestantes atuais. As brincadeiras medievais, por exemplo, eram consideradas orgias desenfreadas, bagunças desordeiras, folias e práticas pagãs que foram rapidamente associadas às manifestações demoníacas. Entretanto, a Igreja também se apoderou de práticas ritualísticas e elementos que pertenciam às culturas profanas para institucionalizar festas populares, como as carnavalescas, que foram configuradas por releituras de rituais pagãos. Assim, podemos pensar que o Carnaval é um período festivo que resulta de processos híbridos, da mesma maneira que postula a diversidade e complexidade de sua realização e afirmação em território brasileiro.

Se pensarmos pelo lado da estruturação do Carnaval enquanto data festiva, encontraremos a sua legitimação e oficialização por intermédio da Igreja Católica que, na Idade Média, fundamentou uma ideia de Carnaval muito próxima à sentença ‘o dia em que tudo pode’, ou mesmo à estigmatização ‘promíscua da festa e dos foliões’ que conhecemos como discurso padrão nos dias de hoje, afinal, naquela época era preciso justificar o período da quaresma permitindo com que o povo se exaltasse anteriormente ao seu momento de resguardo físico e espiritual. Outra ideia fortemente vinculada pelos séculos e por estudos referentes à origem do Carnaval se refere à criação do próprio nome Carnaval, que na língua italiana medieval se entendia como “adeus à carne” (*carne valle*), no entanto, segundo Pinto & Setúbal (Idem) “ao contrário do que muitas pessoas imaginam, etimologicamente a palavra “carnaval” se refere não aos prazeres da carne, mas à sua privação; alude, não à folia, mas à quaresma”.

Nesse sentido, em se tratando do termo carnaval a palavra pode assumir dois significados contundentes, sendo um o caráter festivo e de farra, de alegria coletiva, e outro mais focado no período temporal em que acontece o Carnaval, ou seja, o mês, os dias, os acontecimentos que cercam a data estipulada pelo calendário cristão ocidental que moldou o tempo da nossa sociedade. Para Ferreira (2004, p.21-22),

alguns estudiosos consideram que os dois significados da palavra “carnaval” são a mesma coisa e, por conta disso, afirmam que a festa carnavalesca existe há milênios, desde o início da sociedade de classes. Nesse sentido, até as comemorações das colheitas, como as do trigo ou a uva, já realizadas muito antes da Era Cristã, poderiam ser

aceitas como “carnavais”, pois suas descrições obviamente revelam a presença de “alegria coletiva, folguedo, folia, confusão ou desordem”, conforme definem os dicionários. Essas comemorações realizadas em épocas remotas podem muito bem ser consideradas os primeiros eventos festivos da humanidade e, nesse sentido, estarem conectadas com todos os tipos de festejos que aconteceram e continuam a acontecer no mundo. Mas, certamente não podem ser confundidas com qualquer tipo de carnaval.

Para além de uma definição semântica e etimológica da palavra, o que se coloca em observação é o fato de que a festa, nos parece, esteve sempre em um espaço de luta e contradição de sua existência, relacionada à realidade e organização do poder vigente, sistemas de produção e de regulamentação de leis e ordens e, evidentemente, em espaços de negociação de interesses públicos e culturais. O que veremos no âmbito das Escolas de Samba e seu processo de consolidação como manifestação cultural nacional¹⁸, mais precisamente da cidade do Rio de Janeiro e de São Paulo, são práticas de organização e negociação constantes com o poder público.

Todavia, o processo de surgimento, formação e consolidação das Escolas de Samba no Brasil possuem características e divergências, apesar de alguns pontos em comum como a relação do samba, do batuque, da dança com os trabalhadores do campo e da cidade e os elementos culturais, musicais, corporais e religiosos afro-brasileiros que se instauraram como saberes de formação e existência dessas entidades de convivência.

Precisamos, contudo e primeiramente, nos debruçarmos sobre algumas questões que são imprescindíveis para entendermos os pré-conceitos que ainda subvertem os sentidos atribuídos ao Carnaval, quando este se depara com discursos conservadores e com uma visão monoteísta cristã que molda as subjetividades do país desde sua invasão e invenção¹⁹. Estamos colocando neste momento que, conforme Ferreira (2004), quem de fato “inventou” o Carnaval foi a Igreja Católica, por meio da intervenção do papa Gregório I em meados dos anos 604 d.C. Com o estabelecimento da Quaresma, criou-se uma espécie de antagonismo entre este período de recolhimento e devoção ao exagero consolidado pelo Carnaval, algo que ficou muito marcante na Europa da Idade Média.

¹⁸ O Senado brasileiro reconheceu as Escolas de Samba como patrimônio cultural em projeto aprovado em 2021 pela Comissão de Educação do Senado e transformado na lei Nelson Sargento. Assim, em 2023, o presidente Luís Inácio da Silva sancionou o texto e desde maio daquele ano está em vigor a lei 14.567/23 que reconhece as escolas de samba como manifestação da cultura nacional. Em São Paulo, a lei 16.913, de 28 de dezembro de 2018, oriunda de um projeto da então deputada estadual Leci Brandão, declarou os desfiles das Escolas de Samba realizados no carnaval como Patrimônio Cultural Imaterial do Estado.

¹⁹ Isso se faz necessário para chegarmos à junção que queremos com esta pesquisa: *orixalidades* e desfiles de Escolas de Samba.

Nesse primeiro momento, o Carnaval não é uma festa diferente das outras que aconteciam durante o ano, com seus excessos e descontroles. O que dava o caráter especial ao Carnaval, o que o distinguia das outras festividades, era a grande concentração de brincadeiras num mesmo período, a proximidade com a longa abstinência da Quaresma e o fato de a coisa toda ter dia e hora marcados para acabar, pois à meia-noite da Terça-feira Gorda – ou seja, ao primeiro minuto da Quarta-feira de Cinzas – tudo terminava e o mundo parecia reencontrar seu eixo. (FERREIRA, 2004, p. 28)

No mesmo período, entre os séculos XII e XIII, a festa carnavalesca começa a tomar um formato que, posteriormente, irá se espalhar pelo continente europeu e influenciar os carnavais que conhecemos hoje, como destacou Ferreira (2004, p.31) ao dizer que muitas brincadeiras e festas desse período estavam diretamente ligadas “aos costumes das antigas festas pagãs e geralmente contavam com a presença de pessoas mascaradas e fantasiadas”, as quais se caracterizavam de animais selvagens, como trajes representando ursos e também ‘homem selvagem’, personagem advindo dos mistérios e do submundo das florestas e muito conhecido na literatura medieval. Outro ato interessante deste período era a famosa batalha entre a Quaresma e o Carnaval, ideia esta que recheava as brincadeiras carnavalescas e colocava em prática a oposição inerente à data.

nos séculos seguintes esse mesmo tema da batalha entre a Quaresma e o Carnaval reapareceria muitas vezes, principalmente em encenações teatrais representadas no período das festas carnavalescas, e tornar-se-ia uma das principais atrações dessas comemorações festivas. Os dois personagens, entretanto, sofrem grandes modificações com o passar dos anos, Pouco a pouco a figura do Senhor Carnaval vai se afastando da imagem de um cavalheiro bondoso e bonachão para se tornar, cada vez mais, o símbolo do exagero e da libidinagem. O Senhor Quaresma deixa de ser mostrado como um chefe feudal e passa a ser encarnado na figura de uma velha magra e ossuda, muito representada em desenhos e pinturas da época. Já no início do século XVI o Senhor Carnaval passa a ser visto exclusivamente como o símbolo da falta de medidas, e dos excessos associados para sempre às festas do período do adeus à carne. (FERREIRA, 2004, p.33)

A famosa pintura de Pieter Bruegel, de 1559, retrata uma alegoria do imaginário sobre essa batalha que percorreu a Idade Média. Na parte frontal do quadro, há a representação do *Senhor Carnaval*, sobre um barril de vinho, e a *Senhora Quaresma* que se apresentava como uma velha cadavérica, esquelética, que confrontava a todos. A pintura também traz cenas que remetem às brincadeiras, às galhofas e aos costumes que eram realizados, principalmente, durante o Carnaval medieval.

Figura 01: A batalha do Carnaval e da Quaresma (Pieter Bruegel – 1559)



Fonte: Arquivo de Internet

Nessa época, principalmente na região da atual França, surgiram grupos de jovens denominados de sociedades alegres que promoviam brincadeiras jocosas e desfilavam pelas ruas acompanhadas por músicos. É nesse território propício de zombarias que aparecem as sociedades com características de criticar e difamar situações sociais (principalmente relações de casais, viúvas e casamentos arranjados), e que organizavam cortejos com a finalidade de expor os alvos da brincadeira moralizante e agressiva, sendo conhecidos por *charivari*.

Figura 02: Charivari



Fonte: Arquivo de Internet

Importante destacar a ocorrência de uma das características do poder subversivo do Carnaval já naquela época, embora convenhamos que as situações, muitas vezes, fugissem da ética de convivência e, por outro lado, alguns difamados até se associavam às sociedades para participarem da festa e lamentarem seu destino. Nota-se também, segundo Ferreira (2004), o apoio do governo e da própria Igreja que essas sociedades obtinham durante o Carnaval, recebendo, inclusive parte do dinheiro arrecadado por taxas participativas que tais grupos criavam como forma de integração da sociedade. Essa prática de apoiar esses coletivos migrou para os festejos e costumes carnavalescos

a partir do século XVI, fazendo com que a aproximação entre festa, governos citadinos e Igreja transformasse o Carnaval em eventos mais organizados e lucrativos²⁰.

É também nesse período, mais precisamente durante o século XV, que as brincadeiras festivas carnavalescas começam a fazer parte de forma mais assídua da realidade de cidades e vilas. Conjuntamente à consolidação do período renascentista que intensificou um desabrochar artístico e arquitetônico, Florença, na região italiana de Toscana, se destacou como uma cidade que apresentava grandes modificações e novidades que passaram a se fundar como modelo para toda civilização ocidental. A cultura do Renascimento trouxe contribuições para a relação cultural e econômica da Europa, criando uma espécie de aproximação e atravessamento entre as manifestações populares e a elite, pelo qual se observou novas formas de se festejar o Carnaval.

Todo esse novo modo de viver acabou por influenciar a forma como as pessoas se relacionavam, como comerciavam, como se locomoviam e até como festejavam, afinal, as festas são parte de uma sociedade e refletem o modo de vida de cada uma delas. Foi assim que nas cidades da Toscana do período renascentista acabou se aprimorando um tipo de festejo peculiar chamado “triunfo”. Criado para comemorar as grandes datas das dinastias que estavam no poder, esses eventos consistiam em impressionantes desfiles pelas ruas da cidade, onde grupos a pé e alegorias sobre rodas se alternavam numa verdadeira parada de roupas e carros fabulosamente enfeitados, apresentando-se ao som de cornetas e tambores (FERREIRA, 2004, p.41).

Os triunfos se tornaram o principal evento carnavalesco da época, pois também era um ato de exibição e louvação de poder ao permitir que nobres, comerciantes e banqueiros fizessem acordos de ajuda e financiamento desses desfiles visando a sua própria exaltação e promoção social. A elite toscana começou a marcar presença nos triunfos através de jovens nobres que percorriam as ruas da cidade ornados com fantasias luxuosas, além de se organizar em grupos carnavalescos que permitiam grandes pintores da época, como Michelangelo, executarem e pintarem as alegorias usadas nos triunfos que se tornavam cada vez mais grandiosos. Nessa lógica, os triunfos reuniam diferentes manifestações artísticas, ao mesmo tempo em que “[...] permitiam um contato direto entre o governante e seu povo, servindo não só para ressaltar o poder e a glória dos príncipes, mas também para torná-los amados pela população da cidade” (Ferreira, 2004, p.42).

²⁰ O governo, os senhores de terra e o próprio clero, como observou Ferreira (2004), chegaram a criar uma espécie de imposto para apoiar os festejos carnavalescos: taxa do *carnisprivium*.

O espírito cultural e econômico do Renascimento propagou a ideia de que as festas carnavalescas seriam um espaço atrativo para que a elite mostrasse a sua força e influência na sociedade, invertendo uma lógica popular que vinha desde momentos circunstanciais da Idade Média, como se a nobreza tomasse para si e invertesse a lógica das brincadeiras do Carnaval. Na ocasião, mesmo com ações populares realizadas ‘à margem’, o ideal de Carnaval que se espalhou pela Europa e se filiou, em seguida, ao pensamento iluminista, romântico e moderno, tornou-se, para além da festa, uma expressão de poder social e cultural²¹.

A partir do século XVII, e com uma maior sofisticação em torno do Carnaval, Veneza se torna um centro festivo com bailes e óperas que visavam o luxo e a diversão da nobreza. Os bailes de máscaras invadiram os teatros e salões fazendo com que se criasse uma separação para com as brincadeiras populares. O modelo veneziano invadiu as cortes europeias, principalmente a França, onde o incentivo a esse tipo de comemoração era oficial, bem recebido e estilizado ao gosto do monarca, se tornando quase uma representação espetacular e teatral.

Embora cada vez mais afastadas de suas origens populares, as comemorações carnavalescas das elites, em finais do século XVIII, buscariam inspirações para suas representações, quadros vivos, balés e fantasias no imaginário das festas e costumes do povo. [...] Por sua vez, a *Commedia Dell'Arte*, diversão bastante difundida entre as camadas populares durante todo o ano, surgia também como um dos assuntos mais atraentes para as brincadeiras carnavalescas. [...] Apesar dessa notável aproximação com os costumes populares, o Carnaval das elites mantinha-se profundamente afastado dos significados presentes nos primeiros tempos da festa. A brincadeira dos donos do poder apresentava-se cada vez mais como jogos de máscaras, de disfarces e de tensões que tudo escondem e tudo revelam, no modelo do baile veneziano. Os exageros, as inversões e as caricaturas grotescas das brincadeiras carnavalescas medievais eram meros pretextos – ou temas – para uma festa cada vez mais sofisticada, teatral e elitista (FERREIRA, 2004, p.46-47).

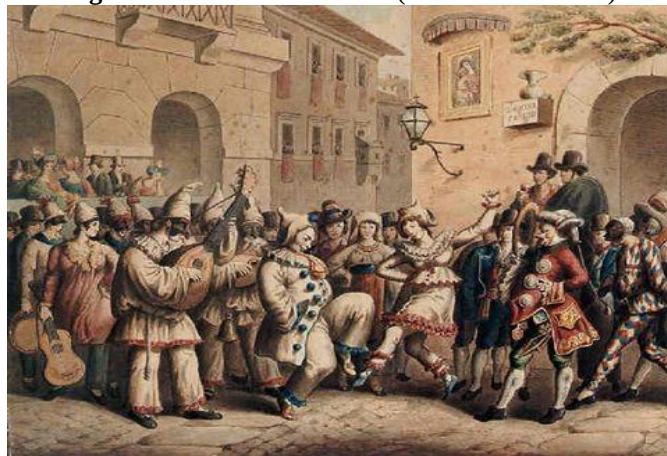
Apesar dessa detenção e circulação simbólica e política sobre quem é o ‘dono da festa’ e sobre o que seria a própria festa, o Carnaval do povo não deixou de acontecer

²¹ Diante do procedimento histórico, é possível que questionemos sobre até que ponto o Carnaval como vitrine do poder da nobreza em oposição ao ‘festejo do povo’ determinou os olhares para os tipos de festas? De que maneira o que se formou foi uma espécie de julgamento entre o que é um ‘carnaval adequado’ e um ‘carnaval chulo’? Veremos que essa espécie de guerra de interesses e de legitimação sobre o *modus operandi* do Carnaval irá percorrer o mundo ocidental (com resquícios e discussões até hoje), ao mesmo tempo em que a ‘resistência popular’ cria manejos e divertimentos que permitem às festas carnavalescas uma potência de imersão única e uma hibridez fluida que, para nós, irá encontrar no Brasil o seu grande expoente.

pelas ruas, como o caso dos *charivaris*, mencionados anteriormente, que começaram a ser encarados como demasiado violentos, de caráter rústico e ‘primitivo’ principalmente por quem dizia sobre ele e não o praticava de fato, isto é, a própria elite.

Nesse contexto, segundo Ferreira (2004), fixa-se uma ideia de que havia dois tipos de ‘carnavais’, duas formas diferentes de celebração, mas que até certo ponto não eram opostas e isoladas entre si, pelo contrário, havia influências mútuas. Um padrão de se brincar o Carnaval se compunha de forma luxuosa e sofisticada, “com fantasias elaboradas e alegorias imponentes, mas afastado do ‘genuíno’ sentido carnavalesco” (Idem, p.49); já o outro caminho pertencia ao popular, àquilo que flertava como o “exagerado, cômico, sujo e, como se pensava então, essencial e puro” (Idem).

Figura 03: Carnaval de Roma (Bartolomeo Pinelli)



Fonte: Pinterest

Na primeira metade do século XIX, Paris se estabelece como a capital do Ocidente, um modelo social e cultural, e, evidentemente, o seu Carnaval se torna influente. A partir da queda de Napoleão Bonaparte e a consolidação da nova burguesia, “as elites parisienses começariam a impor um novo estilo de se festejar o período carnavalesco. Apesar de pouco perceptível à primeira vista, a mudança que iria ocorrer seria profunda e instalaria as bases do Carnaval contemporâneo” (Ferreira, 2004, p.59).

Nesse período, o Carnaval começou a ser tratado pela burguesia francesa como um evento que deveria ter sua concepção específica. Formulou-se a ideia de que ‘a melhor forma’ de se brincar o Carnaval seria espelhar os modos e costumes da elite. Os *Bals Masqués* franceses retomam as características dos bailes mascarados do passado, contudo, de forma grandiosa, símbolo de esplendor e luxo, com fantasias que lançam moda; uma festividade que tornar-se-ia o modelo imitado e reproduzido pelas grandes capitais e cidades do mundo ao longo do século XIX.

Dos bailes – também copiados por todas as camadas da população, mas com suas especificidades – surgiram agrupamentos burgueses que buscavam intensificar e aproveitar ainda mais os eventos do período folião: criaram-se, assim, as sociedades carnavalescas. Os corsos ou passeios também ganharam as ruas, o que colaborava com a demonstração de poder e estilismo da Paris oitocentista fazendo da festa carnavalesca francesa a mais importante daquela sociedade ocidental. Destaca-se aí o desfile do Boi Gordo que trazia certa originalidade, embora muito embasado pela tradição greco-romana, pelos triunfos renascentistas e pelas sociedades alegres fantasiadas. A parada do Boi Gordo buscou acentuar a ideia de raiz e origem milenar do Carnaval francês, no entanto, o que se percebeu foi o atravessamento de formas e brincadeiras que marcaram uma procedência de desfile com alegorias, grupos fantasiados e de instrumentistas.

A burguesia francesa domava a festa e o formato que queria empregar, circulando, muitas vezes, estereótipos e preconceitos sobre as festividades populares que ocorriam nas ruas, que ao mesmo tempo em que causavam repulsa, também geravam o fascínio devido à popularidade, gerando um movimento agregador pelo fato de que, após os bailes em teatros e salões, parte da elite se dirigia para esses divertimentos mais esculhambados e exagerados²². “Desse modo, entender o carnaval após o século XIX é compreender a disputa travada para se saber quem é seu dono” (Ferreira, 2004, p.65).

Acredita-se que o Carnaval denominado moderno da França e a opulência mascarada da nobreza veneziana muito influenciaram o imaginário e as práticas de construção do Carnaval brasileiro. No entanto, antes disso, data-se em relatos históricos que, em 1553, a colônia brasileira conheceu a tradição do Entrudo pelos portugueses na capitania de Pernambuco, ressaltando uma possível festividade que acontecera por aqui em dias anteriores à Quaresma. Praticamente todo o período colonial foi marcado por essa brincadeira, se configurando como uma verdadeira mania nacional até meados do século XIX, quando passou a ser proibido.

Vale ressaltar, porém, o caráter festivo que surgia na colônia, muito por conta da dominação sobre os povos originários (que em si carregavam a ritualística do canto e da dança em vivência), da apropriação de suas técnicas e ritos e pela forma de controle dos corpos e das relações de existência a partir da criação e estabelecimento de um

²² A *Descida da Courtille* ficou conhecida como uma comemoração de últimas horas que reunia em seu cortejo, ao mesmo tempo, bêbados, brincantes populares, prostitutas e membros da elite dissidentes e remanescentes dos bailes e festejos burgueses.

imaginário cristão e monárquico. Nesse momento de catequização e imposição de discursos por meio dos jesuítas e da Coroa Portuguesa, as festividades serviam como parte de integração dos habitantes e também como forma de acompanhamento, em alguns casos, dos autos representados e apresentados nas regiões colonizadas. As festas de caráter cristão ou celebrações tinham como pressupostos a reinserção do colono em sua cultura natal e a construção de um cotidiano regrado nas práticas da Igreja e da Metrópole. Criaram-se com isso, campos de indícios de teatralidade, pois as festas eram conduzidas por adereços, recitais, músicas, danças e, por conseguinte, indivíduos mascarados; ademais, fatos cotidianos eram colocados à disposição de um conjunto de práticas visuais e didáticas, no intuito de se instaurar uma cartilha de regras, de relações civis e de controle simbólico sobre os habitantes.

As cenas teatrais também compunham grandes festividades que acompanhavam comitivas ilustres - geralmente padres portugueses -, como a relatada em uma carta endereçada a Lisboa (1585) de Padre Fernão Cardim, na qual se descreve não somente uma recepção alegre do público local como momentos de euforia entre os presentes ocasionados pelos personagens cômicos. Estas festas de recebimento se configuravam em procissões, coros, saudações dialogadas e representações com adereços. Obviamente não podemos pensar tais representações e momentos festivos como festas carnavalescas, pois elas não o são, mas o intuito analítico aqui se constrói como um motivador para refletirmos sobre a condução das festas, das celebrações, das comemorações no Brasil colonial como um caminho fortuito para a disposição artística, condicional e realizável que as festas encontraram por aqui. O Entrudo irá se deparar com um campo fértil para a sua prática e, concomitantemente, com um corpo que brinca e que gosta de festejar, um semblante de *corpo-festivo* (Bakhtin, 2008).

Lembramos, contudo, que em muitas celebrações cristãs, os jesuítas incorporaram elementos locais também como um caminho de diálogo e um determinismo pedagógico com os indígenas e, em muitos de seus autos, o maior representante desse processo, o padre José de Anchieta, explorou cenas cantadas e dançadas aos moldes de uma apropriação estigmatizada sobre a cosmovisão dos povos originários.

Boa parte dos autos de Anchieta escritos [...] apresenta corais cantados. Reuniam coreografia dançada e canto acompanhado de instrumentos. Na teatralidade total dos jesuítas a música era um aspecto central, organizava a forma cênica. Entretanto, é difícil dizer,

se isso acontecia com base no estilo que os padres chamavam de “órgão” (corais cantados evidentemente sem o instrumento quando se tratava de procissões – termo usado por eles como diferencial do canto no estilo “cantochoão”), ou estariam mais perto dos padrões “dissonantes da razão” [...] assemelhados aos cânticos tribais ritualísticos. Que musicalidade era essa que amalgamava elementos dialógicos e corais, representacionais e processionais, será sempre um aspecto difícil de imaginar. (CARVALHO, 2015, p.18)

O *rito* festivo parece ser um grande propulsor da própria vida colonial, embora a sua realização estivesse ligada aos procedimentos do cristianismo, moldes parecidos com algumas festas cristãs que acontecem até hoje. Apesar do resquício festivo advindo das representações dos autos, de suas composições e variações, vale ressaltar que, de forma tímida, a população se apoderava desses encontros por conta de um objetivo religioso que sustentava aquela prática. Em decorrência disso, não se podia perder o motivo com o qual as recepções festivas eram realizadas: a louvação e o poder soberano de Deus (e de sua representação na terra – o colono) em relação às práticas de existência dos povos originários que quando não apropriadas de forma indevida pelos colonizadores, foram muitas vezes marginalizadas e estereotipadas de maneira pejorativa, deturpada e excludente.

Talvez essa ideia de festa ritualística quase como uma celebração religiosa sem ser uma convenção dogmática, em uma visão macro, tenha se espalhado pelo Brasil e influenciado manifestações populares contemporâneas, mesmo que as fronteiras entre festividades e crenças populares sejam tênues e convergentes. Além desse ponto, Ferreira (2004) relembra como as festas barrocas, as procissões e o trâmite religioso sobre a convivência do povo brasileiro influenciaram o nosso gosto por manifestações encenadas e desfiles didáticos, misturando tradições negras, indígenas e europeias que, segundo o autor, refletiram nos grupos populares do Carnaval. Ferreira (Ibid, p.151) acentua ainda que mais do que simples representações catequéticas,

as procissões e festas religiosas do Brasil colonial eram momentos de intenso diálogo entre as culturas que conviviam em nossa terra e marcavam o gosto de nossa população pelas paradas e desfiles cujos enredos sagrados acabavam sendo apresentados ao longo dos trajetos, misturando referências de vários grupos culturais.

Grandes acontecimentos, por exemplo, como o casamento de D. João VI, em 1786, a visita de autoridades portuguesas ou ocasiões especiais da nobreza, eram marcados por cortejos e festividades que representavam cenas históricas ou mitológicas,

regadas por música e dança. A propósito da comemoração do casamento do rei português, na cidade do Rio de Janeiro viu-se desfilar os chamados “carros de ideias” (segundo Rita de Cássia Barbosa de Araújo *apud* Ferreira, 2004) que possuíam grandes cenários e grupos mascarados encenando o tema ali celebrado.

A presença africana também foi agraciada pelos cortejos reais, como os emissários do Rei do Congo (Pernambuco, 1643) ou a visita de um grupo de Daomé (Bahia, 1750)²³. Conforme descreve Ferreira (2004, p. 154),

estas “embaixadas africanas” eram bastante comuns no Brasil e tinham por objetivo negociar a paz, realizar tratados comerciais, organizar casamentos ou outros eventos similares. Marcadas por grande pompa, algumas dessas embaixadas foram protagonizadas pelos próprios reis africanos que desfilavam pela cidade carregados sobre cadeiras seguidos de sua comitiva.

A partir disso, podemos pensar as festividades carnavalescas como um campo de convergência, ainda mais em um país múltiplo e de dimensões culturais complexas como é o Brasil. O Entrudo trouxe uma perspectiva de festa e brincadeira oriunda das práticas portuguesas no período carnavalesco e ganhou aqui adaptações e formas de entendimento social, pois aos longos dos anos, ele demonstrou não somente um divertimento violento, zombeteiro e desejável bem como a hierarquia e desigualdade social de uma sociedade estruturada pela lógica opressora da servidão escravagista.

O Entrudo²⁴, segundo Ferreira (2004), possuía maneiras específicas e variações em sua realização. Em Portugal, a começar, o Entrudo

[...] era marcado por troças e logros, tais como besuntarem-se escadas para provocar tombos, lambuzarem-se maçanetas como matérias fedorentas, colar uma moeda no chão para ver alguém tentando pegá-

²³ É interessante notar que esses cortejos reais africanos já foram transformados em enredos de Escolas de Samba, sendo que a visita do Rei do Congo se transformou no desfile do Acadêmicos do Salgueiro, em 1971 (Festa para um rei negro), no Rio de Janeiro, concebido por Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues, Maria Augusta e Joãozinho Trinta, e com o antológico samba “Ô lê lê / ô lá lá / pega no ganzê / pega no ganzá”. Já em 1980, em São Paulo a Mocidade Alegre desfila o seu enredo “Embaixadas de Sonho e Bamba” se referenciando, mais uma vez, a este momento histórico brasileiro. Em ambos os desfiles, tais agremiações se sagraram campeãs.

²⁴ De acordo com Ferreira (2004) havia em Portugal, relatada desde o século XVIII, uma brincadeira que ficou conhecida como o charivari português. A serração da velha trazia um boneco de palha representando uma velha decrépita que era serrada por um grupo de jovens e que, ao ser ameaçada, a figura da velha criticada habitantes locais e situações sócias embaraçosas. Outros passeios jogos eram realizados em pequenas cidades, como o casamento de dois bonecos de palha, sendo um deles a Dona Quaresma, Esses bonecos, muitas vezes, eram chamados de entrudos que, em Portugal, significa pessoa gorda ou ridícula. Entrudos até hoje é um nome utilizado para algumas brincadeiras carnavalescas, o que não significa ser a brincadeira do Entrudo como foi conhecida em séculos passados.

la sem sucesso ou servir uma sopa cheia de pimenta antegozando a reação de quem fosse toma-la. Por outro lado, a fuzarca no interior do país tinha como principal elemento os charivaris, onde a rapaziada das aldeias aproveitava para fazer todo o tipo de zombarias com os habitantes do lugar. (Ibid, p.75)

A brincadeira se espalhou pelas cidades brasileiras no decorrer do século XVII, e consistia, basicamente, em molhar as pessoas e jogar bolinhas enfarinhadas ou de cera com líquidos por vezes aprazíveis por outras com gosmas fétidas – os limões-de-cheiro. Nessa época também foi possível notar dois tipos de Entrudo, um denominado familiar que acontecia no interior das residências das famílias abastadas, e outro classificado de popular que preenchia as ruas e envolvia os escravizados e menos favorecidos. Esta divisão, entretanto, não era de caráter oficial, pois ela se entrecruzava durante os dias de folia; o que se via era essa incidência de formatos e perspectivas que acompanhavam o entrudo das casas em relação ao entrudo das ruas.

O Entrudo familiar surgiu como uma interessante oportunidade de socialização das famílias abastadas, pois a brincadeira também servia para os cortejos e os acordos de casamentos que serviam como fonte de manutenção do poder social e econômico. Não passou despercebido esse mecanismo da brincadeira aos olhos de Machado de Assis, que no conto “Um dia de Entrudo”²⁵ pincela a organização familiar em volta da preparação e realização do ato carnavalesco e, evidentemente, os traquejos amorosos em que as personagens se envolvem durante o enredo.

Era no tempo em que ao carnaval se chamava entrudo, o tempo em que em vez das máscaras brilhavam os limões de cheiro, as caçarolas d'água, os banhos, e várias graças que foram substituídas por outras, não sei se melhores se piores.

Dois dias antes de chegar o entrudo já a família de D. Angélica Sanches estava entregue aos profundos trabalhos de fabricar limões de cheiro. Era de ver como as moças, as mucamas, os rapazes e os moleques, sentados à volta de uma grande mesa compunham as laranjas e limões que deviam no domingo próximo molhar o paciente transeunte ou confiado amigo da casa.

[...]

Amanheceu o dia de domingo com um belíssimo sol; era um verdadeiro dia de entrudo. Desde manhã puseram-se os tabuleiros em ordem para a batalha. Carlos e Benjamim preparavam as caldeiradas d'água e duas panelas que mandaram para a cocheira. Nessa ocasião houve uma pequena alteração entre os dois irmãos; Carlos acabou puxando as orelhas a Benjamim, o qual, por dizer alguma coisa, disse que lhe daria uma facada, o que lhe valeu outro puxão de orelhas do irmão.

Triste inspiração foi a de Batista que marcou esse dia para pedir a mão de D. Teresa. A moça entendia que se devia aproveitar um dia alegre para achar D. Angélica de bom humor –

²⁵ Disponível em <https://contobrasileiro.com.br/um-dia-de-entrudo-conto-de-machado-de-assis/>. Acesso em: 30 jan.2024.

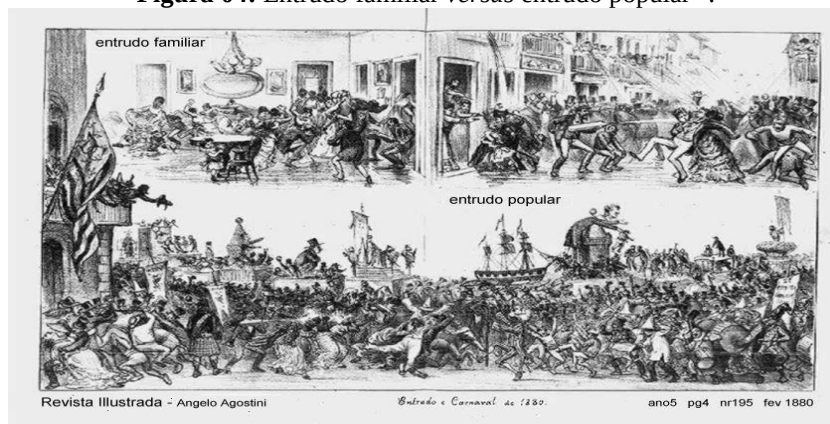
verdadeiro engano porque D. Angélica, conquanto não jogasse o entrudo, achava prazer em ver brincar as raparigas e não prestava grande atenção a outras coisas. O dia começou bem; alguns sujeitos que passavam foram alvo de meia dúzia de limões de cheiro que os deixaram um tanto úmidos; e mais nada.

[...]

D. Angélica tinha percebido algum namoro entre a filha e o Batista, mas não cuidou que estivessem tão próximos do casamento. O que sobretudo a fez pasmar foi a escolha do dia. A este respeito observou Batista que, vindo a palavra entrudo do latim entroito, que quer dizer entrada, estava ele de acordo com o dia desejando entrar na família. O trocadilho despertou as recordações conjugais da sra. D. Angélica, que citou mais uma anedota do finado Tomás Sanches.

Em contrapartida, o Entrudo popular foi denominado como violento e tomava as ruas das cidades durante o período carnavalesco. Nele, qualquer tipo de líquido, pó e outros elementos grudentos eram jogados nos transeuntes, sendo que até água suja ou mesmo restos de comida faziam parte da brincadeira. Esses dejetos contribuíram para que o Entrudo popular ganhasse uma fama pejorativa e o elevasse a uma diversão grosseira e agressiva que perpetuou até início do século XX, principalmente na cidade do Rio de Janeiro.

Figura 04: Entrudo familiar versus entrudo popular²⁶.



Fonte: Revista Illustrada 1880

A energia da brincadeira e a aura de uma liberdade festiva oriundas do Entrudo, e a ocupação do espaço das ruas estabelecendo encontros entre a camada popular da população possibilitaram que os escravizados também realizassem festejos de suas vivências e memórias, isto é, “[...] não era raro ver-se, durante os dias comemorativos do Entrudo, grupos de escravos (sic) exibindo-se em cortejos processionais, com danças e músicas, chamados de Congos ou Cucumbis” (Ferreira, 2004, p.93).

²⁶ Disponível em <http://www.carnaxe.com.br/histor/entrudo/entrudo.htm>. Acesso em: 25 out.2023.

De qualquer modo, o Entrudo fora realizado em larga escala pela população brasileira da época, e devido às consequências físicas e morais pelas quais os foliões eram submetidos, e à forma agressiva e invasiva da brincadeira, em meados do século XIX, o Entrudo começou a ser condenado por parte da imprensa e de setores elitizados da sociedade, principalmente a farra que acontecia nas ruas, poupando, pois, de forma amistosa a então diversão familiar do interior das casas senhoriais e nobres defendida como algo saudável e ‘socialmente’ bem quisto.

Essa desvalorização do Entrudo perpetuou por anos, embora não apresentasse a falta de interesse da população para com a realização da brincadeira – principalmente e paradoxalmente a elite que incentivava a produção, anúncio e vendas de limões-de-cheiro. Em meados de 1840, o que se via era uma tentativa de excluir os elementos populares da festa com a sua persistente condenação e marginalização, ocasionando até prisões e punições aos indivíduos que molhassem outras pessoas durante os dias do Carnaval, prisões essas que se resumiam aos escravizados e aos pobres em geral.

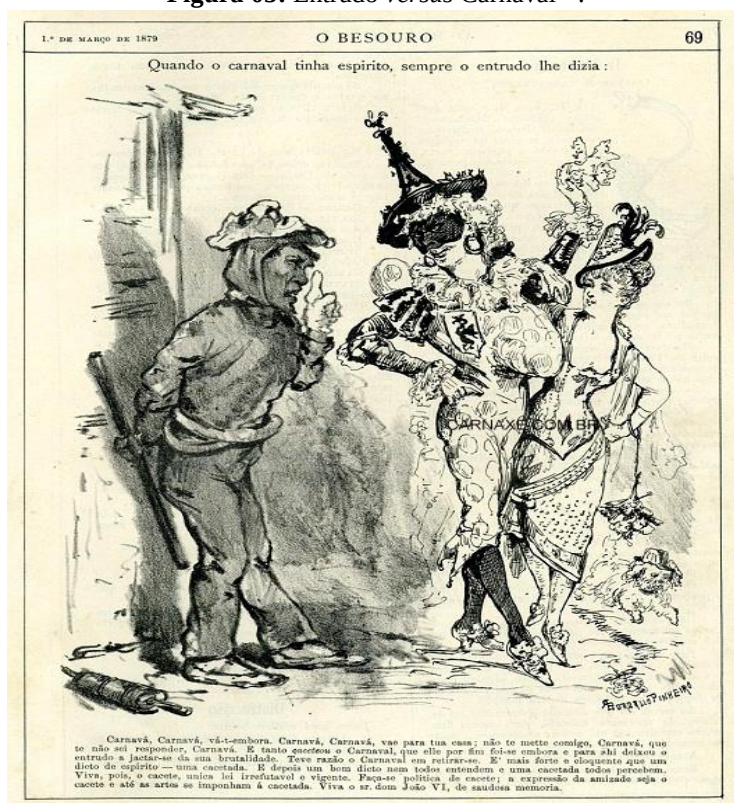
Com a urbanização e ares de modernização da cidade do Rio de Janeiro, a elite buscava, na segunda metade do século XIX, instaurar e oficializar uma festa que trouxesse características dos novos tempos e da nova sociedade que se formava no país; uma festa que substituísse de vez o Entrudo e o descontrole desse jogo ‘grosseiro’. Houve um momento em que a própria Câmara dos Deputados (1841), segundo Ferreira (2004), preparou um programa de divertimento público evitando com isso a prática do Entrudo, porém, mesmo com a intervenção das leis imperiais, a brincadeira persistia em ocupar as ruas nos anos que se seguiram.

Dessas intervenções, se apresentou uma solução que não viria das autoridades nem mesmo da elite senhorial do país, mas da camada social burguesa que se fortalecia após as mudanças econômicas mundiais e as mudanças políticas a partir do processo de Independência do Brasil: as festividades carnavalescas irão se inspirar na ‘civilização europeia’, com destaque para os bailes mascarados de Paris, e se constituirão como um modelo imaginário burguês da folia brasileira no decorrer do século XIX e XX.

Apesar disso, o Entrudo popular não deixou de existir de uma hora para outra e ganharia até novos formatos e adaptações em sua realização. Nesse momento, era nítida uma divisão social, econômica e culturalmente categórica da festa no Brasil, e, novamente, a detenção de verdade, originalidade e aceitabilidade sobre o que deveria ser o Carnaval volta a definir as relações sociais que a burguesia em ascensão ajudou a construir e instaurar em um país cada vez mais complexo e europeizado. Lisboa já não

era mais a referência dessa burguesia, e aquilo que lembrasse uma herança lusitana não bem quista era preciso apaga-la, o que leva o Entrudo a ser um foco de extermínio e a França a ser a referência para o desenvolvimento de uma “civilidade” brasileira, considerando, inclusive, os momentos de diversão.

Figura 05: Entrudo versus Carnaval²⁷.



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira

Havia, portanto, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, uma ascendência ao distanciamento das referências advindas do domínio lusitano e, evidentemente, uma aproximação ao modelo cultural francês, no qual a brincadeira do Entrudo não cabia como algo digno para um país que visava se igualar às principais nações do mundo do século XIX. Os bailes à fantasia se tornaram a diversão carnavalesca da burguesia ocidental. Em Paris, por exemplo, o Teatro da Ópera a partir de 1830 começou a investir

²⁷ Página da revista O Besouro (1879) que trazia humor e situações satíricas da cidade do Rio de Janeiro. Nela podemos ver o confronto entre o Entrudo e o Carnaval. A descrição do texto comporta o seguinte enunciado: “Quando o carnaval tinha espírito, sempre o entrudo lhe dizia: Carnavá, Carnavá, vai embora. Carnavá, Carnavá, vae para tua casa; não te mette comigo, Carnavá, que te não sei responder, Carnavá. E tanto caceteou o Carnaval, que ele por fim foi-se embora e para ahi deixou o entrudo a jactar-se da sua brutalidade. Teve razão o Carnaval em retirar-se. É mais forte e eloquente que um dicto de espírito - uma cacetada. E depois um bom dicto nem todos entendem e uma cacetada todos percebem. Viva, pois, o cacete, única lei irrefutável e vigente. Faça-se política do cacete; a expressão da amizade seja o cacete e até as artes se imponham á cacetada. Viva o sr. dom João VI, de saudosa memória” (sic). Disponível em <https://bndigital.bn.br/acervo-digital/besouro/749915>. Acesso em: 11 nov.2023.

nos bailes de forma que eles passaram a ser entendidos como espetáculos noturnos com música e balé. Data-se no Brasil que em meados de 1840 inicia-se a realização de bailes carnavalescos por vários centros urbanos, tendo esses o respaldo da imprensa que ajudava a noticiar e enaltecer a imagem burguesa da festa.

Na capital paulista, o movimento que se via era ainda muito incipiente. Tida como uma cidade pacata, vida cultural e intelectual modesta e ruas vazias, a cidade de São Paulo, segundo Santos (2019), ganha uma sobrevida com a inauguração da Faculdade de Direito em 1828, o que, de acordo com a autora, possibilita observar que

[...] as ruas se tornaram mais movimentadas, assim como o comércio, que foi diversificado, vários jornais com duração mais larga do que a que teve o único jornal até então existente na cidade começaram a ser publicados, mais divertimentos passaram a ser promovidos, como a música, o teatro, os cafés, as livrarias, os bailes, os passeios, as festas, as reuniões, os jantares e as algazarras.

Por outro lado, já nas últimas décadas do século XIX, a cidade do Rio de Janeiro se empenha na realização de seus carnavais ao circular pelas ruas diversas formas de participação do povo nas festividades de Momo. De forma mais intensa e modelar, a diversão das ruas se estrutura em blocos, sociedades, cordões e corsos que facilita a implementação de uma ideia sobre um Carnaval agregador, inclusivo e extremamente popular. Nesse período, o papel das Sociedades Carnavalescas surgiu como alternativa aos bailes mascarados possibilitando que outros ritmos e organizações mais privadas fossem testados e estabelecidos para um público que almejava novidades durante a folia. De acordo com Ferreira (2004, p. 128),

estabelece-se o costume de os sócios se reunirem na sede sua sociedade para partirem juntos em direção ao baile, numa espécie de cortejo festivo onde os foliões passeavam em suas carruagens abertas pelas ruas que estivessem no caminho entre sua sede e o local da festa. Toda esta pândega devia chamar a atenção do povo nas ruas que não tinha como ignorar a alegria e o esplendor daquela folia prestes a começar. Em pouco tempo, alguns teatros começam a incentivar estes cortejos com objetivo de atrair mais frequentadores para as suas festas [...] Desse modo, a presença de pessoas fantasiadas transitando pelas ruas das cidades brasileiras durante os dias de folia marcaria um passo importante no surgimento daquilo que mais tarde ficaria conhecido como Carnaval de rua.

A importância dos bailes, embora distantes das camadas populares, se mantém como uma fonte maciça para a formação do Carnaval brasileiro. Isso se deve ao fato de que sua relação com a rua, cujas sociedades carnavalescas ajudaram a construir,

forneceu modelos e reelaboração de brincadeiras por meio de foliões que associaram as fantasias, as máscaras aos divertimentos carnavalescos. Ferreira (2004) ainda ressalta que os bailes, na tentativa de ares mais modernos para as brincadeiras, se caracterizaram como um dos principais elementos para a organização e oficialização da festa na cidade do Rio de Janeiro, e em outras capitais brasileiras, já na década de 1930.

No entanto, a invasão dos mascarados e fantasiados nas ruas, a partir da segunda metade do século XIX, contribuiu para o surgimento de um problema que assombraria os dias do Carnaval: a violência, ações mal-intencionadas e até a persistência da chuva de limões de cheiro característica ao jogo do Entrudo. Uma das soluções encontradas foi a apropriação e ligação do termo *carnaval*, pela imprensa e sociedades, apenas aos sofisticados divertimentos da elite, além de criminalizar e punir qualquer tipo de jogo grosseiro e crimes que aconteciam pelas ruas. Os passeios pelas ruas passaram a seguir um roteiro pré-estabelecido e um itinerário demarcado que facilitava o trabalho da polícia e evitava ainda intromissões do Entrudo.

Em suma, a partir da fagulha inicial lançada no Carnaval do Rio de Janeiro, em 1855, a explosão de préstitos compostos de grupos fantasiados sobre carruagens e, eventualmente, de algum tipo incipiente de alegoria tomava conta da folia brasileira [...] Uma das mais importantes razões desse sucesso foi, sem dúvida, a força empreendedora da nova burguesia brasileira. Sua determinação em substituir o antigo jogo de limões, seringas e gamelas do Entrudo pela nova diversão de mascaradas e desfiles triunfais, que passou a ser chamada de Carnaval, mostrou-se bastante efetiva. É claro que se continuava brincando no Entrudo, mas, contando com o apoio inestimável de boa parte da imprensa brasileira, o Carnaval parecia ter conseguido impor a modernidade francesa sobre a tradição lusitana, conquistando os corações do povo brasileiro (FERREIRA, 2004, p.146).

Ainda na segunda metade do século XIX, observou-se a consolidação dos clubes e sociedades carnavalescas que realizavam desfiles já em carros cenográficos denominados de “carros de triunfo”. O triunfo, como posteriormente ficou conhecido, trazia cenas burlescas, cenas alegóricas e carruagens com máscaras. É ainda nessa euforia carnavalesca que surgem clubes famosos da época, como os Tenentes do Diabo e os Fenianos, além de as Grandes Sociedades assumindo o posto de principais atrações do Carnaval carioca.

Grupos de amigos, vizinhos e sócios se preocuparam também em começar um processo visual para os dias de festança. As ruas começaram a ser decoradas e os grupos

passaram a investir nas fantasias, em adereços e em estandartes enfeitados, estimulando inclusive o comércio local e a contratação de artistas para organizarem uma plasticidade própria. Os espaços da cidade do Rio de Janeiro aglomeravam pessoas de diferentes regiões e a festa ganhava elementos característicos e brincadeiras específicas buscando uma diferenciação em relação a outras partes e ruas da capital. Podia-se notar que, além da decoração típica dos espaços,

[...] alguns bairros do Rio de Janeiro optavam por realizar um verdadeiro espetáculo carnavalesco, com bandas, maestros, enterros jocosos, fogos de artifício e o que mais pudesse criar a imaginação de artistas contratados especialmente para o evento. Esses shows públicos, incorporando elementos tanto das decorações dos bairros quanto dos prêmios das sociedades, situavam-se na fronteira entre as duas expressões carnavalescas e são um ótimo exemplo da mistura característica da festa que se construía nas ruas cariocas (FERREIRA, 2004, p.181)

Em contrapartida ao Carnaval burguês, que se desenhava cada vez mais estruturante, e às manifestações que detinham certo laço com a elite carioca, os escravizados, libertos e brancos pobres se organizavam em irmandades e confrarias que compunham, de acordo com Ferreira (2004), as chamadas festas negras. Desde o final do século XV, os escravizados participavam de associações trazidas ao Brasil inspiradas em irmandades portuguesas que possibilitaram uma organização social e política dos filhos da Diáspora. As comemorações religiosas negras – e toda forma sincrética que se formulou por aqui – quase sempre acabavam em festas, celebrações e menções geralmente ao rei do Congo.

Em Pernambuco, por exemplo, era comum no século XVIII a coroação de reis e rainhas negros no dia da festa de Nossa Senhora do Rosário. Essas comemorações eram geralmente acompanhadas de muitas danças, entre elas o lundu, o batuque, a capoeira e a dança dos velhos. (FERREIRA, 2004, p.191)

Entender a negritude na cultura popular é ampliar o horizonte da complexidade e formação do Carnaval brasileiro e, em consequência, das Escolas de Samba. Clóvis Moura (1981, p.43 apud BARONETTI, 2021) ressalta que o povo negro se manteve unido “com organizações frágeis e um tanto desarticuladas, mas sempre constantes: quilombos, confrarias religiosas, irmandades, cantos na Bahia, grupos religiosos como o candomblé, terreiros de xangô e mesmo de umbanda, mais recentemente”.

A musicalidade negra era produzida, em suma, por tambores e outros elementos de percussão como latas, madeiras, cuias, chocalhos e até o bater de palmas. Essa manifestação sonora não se abalou, mesmo quando os tambores passaram a ser proibido. Dessa maneira, podemos pensar que os grupos carnavalescos populares que vão surgir já no século XX, nos quais irão se debruçar em ritmos e danças coletivas, não apresentaram dificuldades de adaptar os tambores europeus assimilando seus costumes e influências africanas que integravam, quase que totalmente, práticas de religiosidade e crenças politeístas. Contudo, como observou Ferreira (2004, p.142),

fora das comemorações religiosas, poucas oportunidades existiam para que os grupos negros pudessem realizar seus passeios de congos. Uma das exceções a esta regra era exatamente o período das festas carnavalescas. Não é de admirar, desse modo, que existiam relatos de desfiles de congos nos dias de carnaval no Recife e no Rio de Janeiro desde o século XVIII. Mas é no século XIX que congos, maracatus e cucumbis iriam se organizar na forma de Sociedades Carnavalescas em várias cidades do país, incorporando-se, definitivamente à folia brasileira.

As formas de participar do Carnaval se expandiam e se mesclavam entre a elite e a camada popular. Algumas sociedades eram compostas por indivíduos menos abastados que, de certa forma, adaptavam, imitavam e transformavam os desfiles sofisticados dos clubes. Era um processo particular de desfile que procurava estar na rua com alguma fantasia simplificada em referência a uma indumentária rica. Dessa prática,

[...] havia agrupamentos de negros que juntavam seus batuques e suas roupas típicos dos cucumbis e incorporavam a eles instrumentos das bandas e carroças puxadas por pares de bois, à moda das sociedades. Havia grupos compostos somente de crianças da elite, outros só admitiam senhoras vestidas de baianas. Havia turmas de rapazes organizados como uma sociedade, mas cujo único objetivo era entrudar quem estivesse em seu caminho. Em suma existia “de um tudo” nas ruas do Rio de Janeiro durante o Carnaval (FERREIRA, 2004, p.208).

Desse movimento, surgiu uma forma de brincadeira conhecida como Zé Pereira, que se definia como grupos de foliões ao som de zabumba e alguns tambores produzindo uma fanfarra propositalmente sem harmonia que saiam pelas ruas liderados por um personagem caricato batizado de Zé Pereira. Posteriormente, tal personagem ganhou ares críticos e políticos diante da situação do país ao final do século XIX.

O registro mais específico sobre a fanfarra do Zé Pereira data-se na imprensa carioca durante a década de 1860, e o barulho característico que o grupo produzia é o que chamou a atenção para essa brincadeira, embora ainda haja muita margem para interpretação e entendimento sobre a origem do divertimento e do próprio nome desse tipo de divertimento. O que as pesquisas apontam é que há controvérsias sobre o surgimento da manifestação supracitada. Há indicações de sua existência já nas ruas do Rio de Janeiro em 1846, segundo Eneida (1987), ano este também observado por Araújo (2000), além de lembrar outras ocorrências, como em 1848 e 1850. O fato que se molda, a partir disso, é considerarmos uma versão mais recorrente que descreve um costume vindo de Portugal, com grupo de rapazes que tocavam bumbos durante o Carnaval, e que se desenvolveu no Brasil quando um homem de nome José Nogueira desfilou pelas ruas da capital imperial batendo um grande bumbo.

O termo '*Zé Pereira*' passou a ser sinônimo de Carnaval e foi usado como referência para qualquer grupo que tocasse instrumentos (percussão e de sopro), que produzisse algazarra e se divertisse em bandos fantasiados pelas ruas, reforçando uma identidade de carnaval popular. A partir de 1880, o Zé Pereira se consolida como a grande manifestação do Carnaval, dominando todo o préstito com uma apresentação mais descontraída em relação à pomposidade e à elaboração alegórica das Grandes Sociedades. Faz-se necessário destacar que nas ruas não havia, de fato, uma fronteira extremamente bem definida entre as outras manifestações carnavalescas e o próprio Zé Pereira, quando este passou a ser incluído por grupos populares diversos e até por sociedades, se misturando em uma lógica particular de folia que, em alguns casos, chegou a ser confundido com práticas entrudísticas. A partir disso, como destacou Ferreira (2004) reinava uma confusão de combinações possíveis entre blocos, clubes, posteriormente ranchos, e outros conjuntos brincantes fantasiados demarcados, de vez, pelas camadas populares. Na última década do século XIX, as próprias Grandes Sociedades teriam se afastado dos padrões burgueses para o Carnaval ao incorporarem elementos em seus desfiles decorrentes dos grupos populares, como o Zé Pereira.

[...] O complexo nó de identificações e diálogos entre os múltiplos tipos de brincadeiras, manifestados na variedade de grupos, clubes, sociedades, ranchos, blocos e zé pereiras presentes na folia carioca, e em outros centros urbanos importantes, como Recife, por exemplo, tornava-se cada vez mais difícil de desatar. O *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, de 8 de março de 1886, publicava um relato do carnaval da Rua do Ouvidor que citava uma grande variedade de

grupos existentes na cidade no final do século XIX, como os Piratas do Amor, os Trinta Diabos, o grupo infantil, os cucumbis, o Zé Pereira do Comércio, a Iniciadora Cocumbieira, os Estudantes de Salamanca e os Peregrinos Poli. Chamados indistintamente de grupos, sociedades ou zé pereiras, cada um desses clubes organizava-se a seu modo, sem que houvesse nenhuma regulamentação, oficial ou não. Conjuntos de crianças (a ausência de qualificativos sugere que elas fossem brancas) misturavam-se com os cucumbis negros, zé pereiras confundiam-se com grupos cantando em castelhano. Uma bela confusão que devia deixar atordoado quem quer que se propusesse a defini-la. A situação se repete pelas décadas seguintes e a cada Carnaval os jornais seguiam publicando uma extensa lista de grupos que tinham se apresentado nas ruas do Rio de Janeiro, com eventuais pequenas descrições de cada um (FERREIRA, 2004, p.220).

A folia carioca e suas particularidades, com primazia, inflamavam a força e permanência do Carnaval pelas ruas, o que permite, já no início do século XX, atuar de forma definidora de moldes de festividades que influenciariam a compreensão nacional do Carnaval; um formato festivo que se redefiniria ao modo de cada cidade e lugar, com suas características recorrentes e formas de atuação que ainda persistem, como veremos nas fortificações das Escolas de Samba, não restringindo o tempo e suas diferenças, pois, como acreditamos, tais instituições são contemporâneas e estão sob efeito do seu próprio tempo.

Através da perspectiva da égide social-econômica, o que se viu na cidade do Rio de Janeiro foi o desenvolvimento de uma ideia entre dois tipos de carnaval, sendo que, conforme Ferreira (2004) o Grande Carnaval, ligado à elite, à parte mais burguesa do festejo, concentrava-se em batalhas de confete e os passeios viários, denominados por corso; e, aos olhos do poder, da imprensa e da elite cultural carioca, o nomeado Pequeno Carnaval, de caráter popular composto por grupos, sociedades, clubes, blocos, cordões e ranchos.

Nessa empreitada da reorganização paulatina da festa carnavalesca, muitos concursos e premiações eram ofertados, o que contribuiu com o reconhecimento das atividades que cercavam os dias de folia e, evidentemente, instaurou-se uma busca por oficialização, interesses econômicos e demais transformações que apontavam para o desenvolvimento e a estruturação das manifestações festivas no século XX. Os chamados grupos populares entenderam a importância desse reconhecimento e lutaram pela legitimidade de ocupação dos espaços urbanos que sempre eram pensados e sistematizados ao gosto burguês, isto é, os grupos buscavam recompensas por meio das instâncias carnavalescas, insistindo por um diálogo com os jornais, se apresentando em

lugares onde até então somente o Grande Carnaval tinha passagem livre e participando de disputas premiadas. De fato, esse embate entre os tipos de festividades, desencadeou em uma reordenação do espaço urbano e a sua ocupação pelas brincadeiras e atividades carnavalescas, elevando ao foco desse processo de festa e socialização, subcentros determinantes para a folia do Rio de Janeiro e, com efeito, para o Carnaval brasileiro.

O espaço ocupado pela festa sofreria dois processos antagônicos mas complementares. Por um lado, começavam a surgir, e a sem impor, novos locais festivos na periferia do centro da cidade, e bairros como a Tijuca e o Catete passavam a contar com sociedades que desfilavam por suas ruas agregando moradores do lugar, enquanto que espaços como a Praça Onze reforçavam suas características de subcentros importantes para a folia carioca. Por outro lado, os grupos surgidos nesses novos espaços passam não somente a se apresentar em seus locais de origem mas também a buscar a legitimação oferecida pelos desfiles no centro da cidade, principalmente em seus dois principais logradouros carnavalescos: a tradicional Rua do Ouvidor e a Avenida Central, nova artéria da cidade, construída na primeira década do século. O interesse dos grupos em desfilar nos locais importantes fazia com que eles buscassem se adaptar, cada vez mais, às regulamentações, reais e simbólicas, impostas pela elite que, em última instância, detinha o controle dos processos de legitimação (FERREIRA, 2004, p.229).

Com uma urbanização mais direcionada ao trânsito de veículos e pessoas, pavimentação de ruas e calçadas, o início do século XX acompanhou desfiles de carros abertos, com inúmeros foliões fantasiados, desfilando nas principais ruas e avenidas da cidade do Rio de Janeiro. Instaurava-se o curso, um cortejo adorado pela burguesia e que era acompanhado por espectadores de toda a capital republicana, se tornando uma forma de divertimento carnavalesco mais imponente do início do século XX, se concentrando na Avenida Central e na Avenida Beira-Mar.

Em São Paulo, por exemplo, o curso também se difundiu de maneira burguesa, contudo, foi-se criando vários focos de sua realização. Segundo Urbano (2006), a partir de 1911, com a pavimentação da Avenida Paulista, as famílias abastadas começaram a realizar o curso vestidas com luxuosas fantasias e prestigiadas por personalidades ilustres da época, como a família Matarazzo. O curso se espalhou pela cidade e passou a ser realizado em outras avenidas importantes, como São João (centro), Rangel Pestana (Brás) e Brasil (Jardim Paulista).

De certa forma, o Carnaval da elite parecia manter uma organização e um apoio por parte da população elevando-o ao constante foco social e legitimado como algo

genuíno e verdadeiro. Todavia, os grupos populares nunca deixaram de manter encontros e maneiras de brincar o Carnaval que, evidentemente, criaram outras narrativas para a festa. As relações estabelecidas entre a camada menos favorecida da sociedade carioca com o Carnaval, embora houvesse trocas com as festividades que a burguesia ia regulamentando e ofertando para a cidade, inclusive nas formas de se fantasiarem e inspirarem para a criação de seus blocos e cordões, fortaleceu uma ideia de coletividade e estabeleceu um espaço de sociabilidade (negra, principalmente) que modificou as estruturas do Carnaval nacional.

No chão da antiga Praça XI, com encontros entre batuqueiros e rodas de dança e música promovidas muitas vezes no quintal da casa da Tia Ciata, começou a nascer o samba e, posteriormente as primeiras Escolas de Samba que surgem, muitas delas, oriundas de ranchos e cordões no final dos anos 1920 e durante a década de 1930, tomando para si outras narrativas e fundando uma manifestação cultural e popular dinâmica.

O Carnaval não é uma festa isolada de seu tempo. É também um resgate do ritualístico e de celebração dos símbolos e divindades de uma sociedade, e vemos nas manifestações das Escolas de Samba essa possível potencialidade acentuada. As festividades carnavalescas dessas agremiações compõem um *modus operandi* das culturas populares e, apesar de efêmeras, ocorrem como um fenômeno que está presente numa rede de relações – artísticas e sociais – que as modifica e também interferem na produção e recepção catártica.

Por outro lado, o Carnaval também se estruturou como o espaço do riso e da brincadeira excedente se transformando, ao longo dos séculos, em uma festa que também critica a hierarquia social e as mazelas da população, manifestando questões populares que proporcionam a vivência de outra lógica de organização simbólica e espacial.

[...] O riso acompanhava também as cerimônias e os ritos civis da vida cotidiana: assim, os bufões e os “bobos” assistiam sempre às funções do cerimonial sério, parodiando seus atos (proclamação dos nomes dos vencedores dos torneios, cerimônias de entrega do direito de vassalagem, iniciação dos novos cavaleiros, etc.) Nenhuma festa se realizava sem a intervenção dos elementos de uma organização cômica, como, por exemplo, a eleição de rainhas e reis “para rir” para o período da festividade (BAKHTIN, 2008, p.4).

A representação da vida nas festividades populares e o caráter de renovação perpassam a forma prática e a organização do Carnaval, pois é um modo de concretizar a própria expressão da realidade. Isso é algo presente nos festejos carnavalescos desde a Idade Média, como ressaltou Bakhtin (2008), ao afirmar que o Carnaval seria uma forma livre de realização, renovação e renascimento de princípios que compunham as regras de convivência. De certa maneira, estas características prevalecem nos festejos carnavalescos atuais.

O conceito de *carnavalização* auxilia a compreensão do próprio acontecimento de Carnaval - conjunto simbiótico por excelência - e se expande para a relação ambígua e de poder que a sociedade estabelece entre si e entre as suas festividades e celebrações. O Carnaval é a própria vida dando para si um aspecto particular de funcionamento e existência. Em outras palavras, “[...] o carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida festiva” (Bakhtin, 2008, p.7) que possibilita a renovação coletiva, a suspensão de padrões, a instauração da paródia, mas também da crítica e, ademais, estabelece um movimento prático que gera mudanças no sujeito e na sociedade mesmo que por um curto período de tempo.

2.2 Carnaval da cidade de São Paulo

- narrativas plurais -

Os registros sobre a folia na cidade de São Paulo são demarcados, de fato, durante o século XIX. Ainda se estruturando como uma cidade assinalada para a economia rural, São Paulo parecia sustentar uma imagem de divertimentos que a historiografia clássica relatara como tímida e pacata, conforme destacou Santos (2019, p.257) ao pontuar que documentação e descrição historiográfica da cidade na primeira metade do século XIX se resultava em dizer sobre uma São Paulo oitocentista

acanhada, feia, pobre, sem vida e estática, em que a população não crescia, o dinheiro não circulava, por que não existia, as mulheres eram reclusas, os divertimentos inexistentes, os hábitos incivilizados, a alimentação precária, assim como o comércio.

No entanto, a mesma autora questiona a falta de análise documental de uma São Paulo oitocentista, ao observar que registros e arquivos jornalísticos e mesmo oficiais relatavam diversos divertimentos culturais em São Paulo que reuniam desde “dança teatro, passeios, festas, reuniões, leitura, jantares, circo, concertos, bandas de música,

bailes, jogos, brincadeiras (Idem, p. 257-258)”, até ao carnaval de rua, com destaque para o entrudo. Veremos nesta pesquisa que as festividades de São Paulo faziam parte do entendimento da própria constituição da cidade enquanto uma metrópole moderna e rica durante e após a segunda metade do século XIX. Os registros, principalmente jornalísticos, descrevem uma cidade em formação e ansiosa por divertimentos e festividades, o que, conseqüentemente, revelará uma divisão social econômica do próprio Carnaval e a preocupação por parte da burguesia paulistana em legitimar uma festa ao molde “civil” europeu. O grande vilão popular nessa época perante os olhos elitistas será a brincadeira do Entrudo.

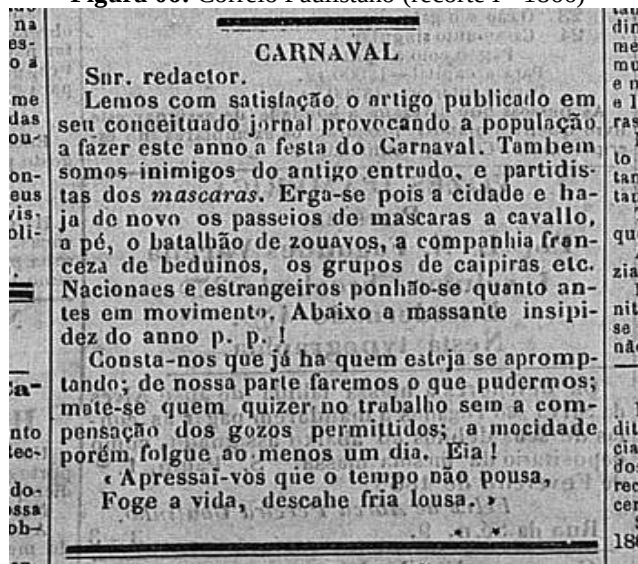
A formação do Carnaval em São Paulo sofreu influências do Entrudo português desde o século XV. Contudo, em meados de 1870, com o enriquecimento da cidade por conta da expansão cafeeira, a população mais rica seguiu moldes da civilização europeia, o que fez com que as manifestações culturais lúdicas mais antigas fossem relegadas às classes menos abastadas, às regiões periféricas, e se transformariam em outras formas de brincadeiras, como os folguedos. No festejo momesco paulistano havia uma divisão sistemática entre as manifestações denominadas Grande Carnaval em contraposição ao Pequeno Carnaval. A primeira forma

englobaria os préstitos burgueses, passando pelos bailes de máscaras, indo das ruas aos salões e retornando ao ambiente externo com o desfile das grandes sociedades e o corso. O pequeno carnaval era representado pelas manifestações de rua da população mais pobre, que tinha na dança e na música os elementos centrais de suas festas, de onde surgiram os blocos, os cordões, os ranchos e as escolas de samba, que paulatinamente agregariam também elementos do grande carnaval. (MESTRINEL, 2010, p.2)

Para além desta fictícia ideia categórica de separação das manifestações carnavalescas, o Carnaval em São Paulo desenvolveu uma relação imediata com o poder vigente e com condições de manutenção de sua realização. A intervenção do poder público para se pensar as festividades começou a ser planejada já para o Carnaval de 1867. Um ano antes, relatou-se no jornal *Correio Paulistano*, uma carta ao redator de um provável leitor que ressalta o incômodo pelo Entrudo e a empatia pelos bailes mascarados. Percebe-se também em trecho publicado em 06 de fevereiro de 1866 (edição 02906), uma evocação de uma memória sobre outras formas de festejar o Carnaval que acontecia pelas ruas de São Paulo ainda sem muito registro, como é o caso

de “passeios de mascaras a cavallo, a pé, o batalhão de zouavos, a companhia franceza de beduínos, os grupos de caipiras etc. (sic)”.

Figura 06: Correio Paulistano (recorte I - 1866)

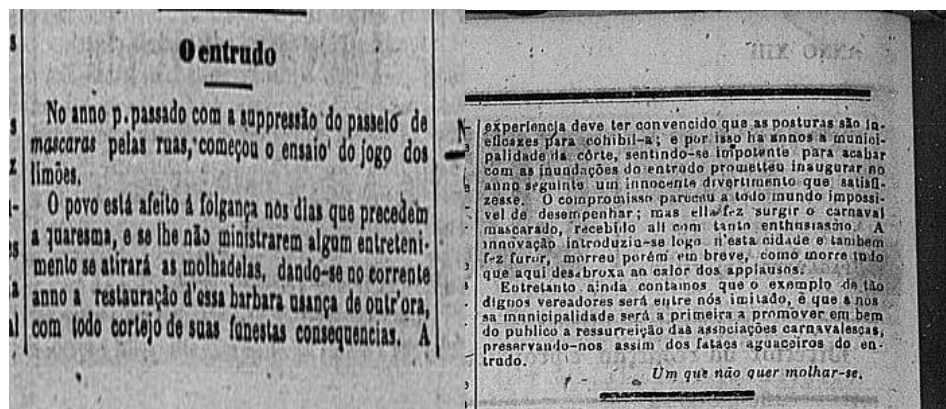


Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional

A ideia de contra-ataque ao Entrudo no século XIX possuía caráter nacional, como ressaltamos anteriormente. A capital do Império do Brasil espalhou os novos conceitos sobre o Carnaval, e a aceitação do Entrudo pela elite – mesmo realizando-o em suas residências – não assumia nenhuma postulação positiva. Em São Paulo, uma cidade de famílias fortalecidas pela monocultura do café, a guerra contra o Entrudo também ganhou suas dimensões e importância. Mais uma vez, o *Correio Paulistano* divulgou uma nota em que mostrava, com a proximidade da data carnavalesca, a preocupação com as molhadelas das ruas, ao mesmo tempo em que nos revelava um dado interessante até então não elencado que fora a possível existência de associações carnavalescas na cidade em meados do século XIX.

A nota seguinte, publicada em 02 de fevereiro de 1866 (edição 02904), destaca o direcionamento da mensagem à municipalidade e seus representantes devido ao fato de que, no ano anterior (1865) houve a supressão de outro tipo de festa nas ruas, o firmamento do jogo dos limões como opção (não exaltada) de divertimento e a urgência por uma “ressurreição das associações carnavalescas”.

Figura 07: Correio Paulistano (recorte II - 1866)



Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional

Antes mesmo de 1867, o Carnaval de 1866 fora marcado pelos bailes mascarados em hotéis da capital paulista. Nos periódicos era possível observar ainda um intercâmbio cultural entre as cidades do Rio de Janeiro – onde a ideia burguesa do Carnaval estaria mais fortificada – e de São Paulo, com destaques para vendas de fantasias e máscaras que vinham da capital do Império, e ainda músicos e demais atrações que, em sua maioria, assumiam uma cópia fiel aos moldes carioca. Por outro lado, se instalava em São Paulo um estilo de festa próprio àquilo que a burguesia cafeeira buscava para seus salões, hotéis e teatros, estabelecendo roteiros e opções de diversão durante os bailes carnavalescos. Em 1866, o Tivoly Paulistano e o Hotel das 4 Nações promoveram as festividades durante os quatro dias de Carnaval com a presença de orquestras e danças específicas, com destaque para o galope infernal²⁸.

Figura 08: Correio Paulistano (recorte III - 1866)

Hotel das 4 Nações

Abre os seus salões nas noites de 10, 12 e 13 do corrente. O brilhantismo e bom gosto, as luzes em profusão, proporcionarão aos amadores e mais devotos do deus Momo, os mais agradáveis momentos, as noites mais delirantes, iguais às do Lyrico no Rio de Janeiro.

Os empresarios não se poupando á despesa alguma, poderão, á custa de sacrificio e á prol do publico, arranjar a nova e famosa orquestra do theatro, e que será dirigida por um dos seus mais habéis professores o sr. **A. Carlos Martins**.

Primeiro baile—Sabbado

A's nove horas romperá o baile com a grande symphonie.

La Place

As mais lindas quadrilhas, as mais bellas polkas, as valses as mais chibantes, serão dos bail e das Quadro Nôças os primeiros de que haverá noticia em S. Paulo.

A meia noite em ponto a grande orquestra tocará o grande e infernal

Galope característico

que imitará o correr de uma locomotiva, acompanhado de toda sorte de instrumentos, musica diabolica, de um effeito indizível e que fará galopar os proprios rheumaticos até o inferno.

A orquestra executará as seguintes peças:

Quadrilhas:

6. Baile de Mascaras por Strauss.	Freilütz	Weber.
Paulicêa	A. Carlos.	
Corropio	Lequitta.	
Corda sensível	Vasconcellos.	
Cravo	Francelino.	
Juramento	A. Carlos.	
Lancetiros	A. B.	
Fado Paulista	A. Carlos.	
La promenade	Strauss.	

Valses:

Sorpresa	A. Carlos.
Arquejante	O. R.

Polkas:

Z-phyro	A. Carlos.
Carolina	Musard.
Dengoza	Thomas R. B. ro.

A's 4 horas dar-se-ha fim ao divertimento com o grande

Galope Infernal

Com sinos, matraca, tiros, o que fará crer o fim do mundo e o juizo final.

B'idas das melhores, coisas as mais em conta, tudo do mais fino e escolhido, forasido pelo hotel Hn. Comercio.

ENTRADA

Para damas—gratis.

Para homens—2\$000 rs.

Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional

²⁸ O galope infernal surgiu em 1839 nos bailes parisienses, por meio do maestro Philippe Musard que mesclava trechos dançantes como uma espécie de acontecimento espetacular. Segundo Ferreira (2004, p.109), o galope infernal era o *grand finale* promovido pelo maestro e sua orquestra que regia uma música acelerada e “os pares lançavam-se furiosamente à dança agitada ao redor do salão, até a exaustão”. Logo esta fórmula foi copiada por várias cidades importantes do mundo, como Rio de Janeiro e São Paulo.

Figura 09: Correio Paulistano (recorte IV - 1866)



Tivoly Paulistano
CARNAVAL
Sabbado 10 de Fevereiro de 1866
Domingo 11
Terça-feira 13
grande baile
Mascarado, e mum e a phantasia
A musica do 2.º batalhão da guarda nacional dirigida pelo snr. Maneco flautim, executará as peças de dança as mais modernas.
A' meia noite grande quadrilha infernal
Salões, caramanchões e pateo
serão decorados com novo gosto, e illuminados de um modo esplendido.
Nos caramanchões tem um segundo botequim para facilitar o serviço.
As bebidas e comedorias são todas de primeira qualidade.
No pateo do Collegio se acharão a noite, carros que por preço modico farão o transito daquelle ponto até o Tivoly, e vice-versa.
ENTRADA
Para os homens—1\$000.
Senhoras—gratis.
O baile principiara ás 8 e meia horas e acabará á 4 da manhã.
O proprietario do Tivoly não recua em frente de despesa alguma para merecer a affluencia que tem sempre havido nos seus balles; e para que as festas do Carnaval de 1866 fação esquecer as dos annos passados.
O proprietario
Desiré Kahn.

Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional

As publicações do jornal *Correio Paulistano* nos apresenta um parâmetro referencial sobre como e que tipo de festividades carnavalescas aconteciam em uma São Paulo da segunda metade do século XIX. Podemos observar anúncios sobre bailes carnavalescos, como o do ano de 1867 que ocorreu no Teatro do Largo do Palácio, “ao som de quadrilhas, polcas e valsas, algumas delas ouvidas pela primeira vez naquela cidade” (Ferreira, 2004, p.114).

Figura 10: Correio Paulistano (1867)



Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional

Além do Teatro do Largo de Palácio, outros divertimentos carnavalescos aconteciam, como o baile mascarado anunciado no Hotel das 4 Nações que serviria de atração durante os dias do Carnaval (festa esta já registrada também no ano de 1866). A mídia impressa e a elite paulistana demonstravam um apreço aos bailes, algo já bem estabelecido na capital Rio de Janeiro, embora ainda houvesse uma preocupação em relação à permanência do Entrudo na sociedade brasileira.

Para nós, anterior aos anos de 1866 e 1867, conforme as publicações do jornal *Correio Paulistano*, muitos acontecimentos mereceriam atenção e, de fato, um mergulho mais minucioso nos promoveriam mais análises sobre as relações sociais e de poder das festas carnavalescas bem como toda sua complexidade que foi se emoldurando ao longo dos anos em São Paulo. Essa devida atenção ao ainda inacessível ou não revelado da historiografia, evidentemente, também nos proporcionaria traçar parâmetros de organização cultural e social do Brasil após seu processo de Independência, mas ainda preso em uma segregação de costumes e em práticas desnorteadoras da escravidão.

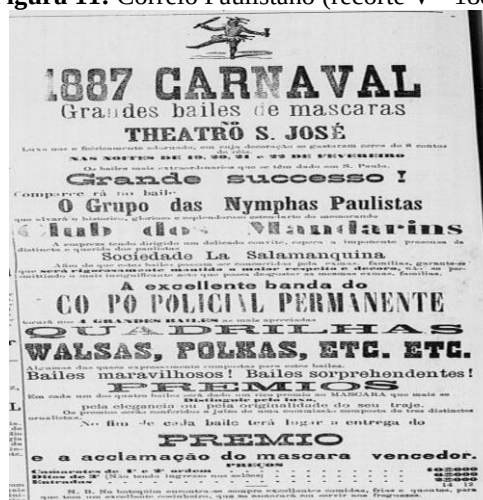
Concomitantemente, o que podemos inferir a partir dos registros sobre o Carnaval paulistano foi que ele obteve uma rápida adesão das classes sociais, uma busca por legitimação cultural e uma apropriação de festejos por parte de uma burguesia preocupada em estabelecer divertimentos padronizados, não estando disposta aos

improvisos eufóricos que surgiam pelas ruas. Mesmo que a classe menos favorecida muitas vezes se inspirasse naquilo que circulava como um ‘carnaval ideal’ circunscrito pela elite, sua releitura e criatividade potencializavam a manifestação festiva de uma forma muito mais coletiva e agregadora.

Os bailes burgueses, por exemplo, foram ganhando existência e se firmando como um acontecimento carnavalesco primordial para o século XIX na cidade de São Paulo. Muitas atrações eram reveladas para os dias festivos e, embora outros grupos e manifestações ocorressem visando o divertimento do Carnaval e a integração social, é notório a expansão da guerra ideológica e a circulação de enunciados que visavam a manutenção de uma memória sobre a festa do Carnaval e, evidentemente, a sua legitimidade perante a sociedade paulistana. Os bailes se tornariam o panfleto do Carnaval da época e sinônimo de ‘verdadeiro’ acontecimento carnavalesco.

Os anúncios e manchetes do jornal *Correio Paulistano* contribuíram para a construção de um arquivo carnavalesco na cidade de São Paulo, ao mesmo tempo em que reforçou apenas um estilo de Carnaval em detrimento de outros que, naquela sociedade burguesa e escravocrata, não eram vistos como interessantes aos padrões de diversão europeizados e ao modelo ‘brasileiro’ advindo da capital carioca que se difundia para o país. Em 1887, por exemplo, o anúncio dos bailes em São Paulo já demonstrava uma dinâmica própria, com a oferta de prêmios e a presença de grupos e sociedades que passariam a integrar os espaços do teatro e salões de bailes e que, posteriormente, também se desmembrariam dessa estrutura e ganhariam ruas e avenidas já com outro propósito para a festa.

Figura 11: Correio Paulistano (recorte V - 1887)



Fonte: Arquivo Biblioteca Nacional

O recorte desses anos visa intensificar como as festas foram se organizando de outra maneira e, a partir de 1867 com passagem por 1887, a estrutura do carnaval da cidade de São Paulo se fortalece, o que vai gerar posteriormente as sociedades, os ranchos e os corsos, além da manutenção de bailes mascarados que começavam a sofrer uma intervenção festiva outra, isto é, os carnavais oriundos das ruas, do povo, de uma camada social que passa a se festejar por meio do som, da dança, da vivência coletiva e ancestral, de processos de manifestações de festividades que irão fundamentar o que hoje se institucionaliza como Escola de Samba.

O Carnaval acompanhava, simultaneamente, a formação e urbanização da cidade criando um corpo próprio conforme São Paulo entendia sua própria festa e as solicitações sociais de sua população. As festividades carnavalescas eram dinâmicas e mesmo a imprensa focando apenas em uma forma específica de realização, as ruas e as células bairristas de São Paulo revelavam, cada vez mais, diversas outras maneiras de festejar o Carnaval, como veremos adiante.

A cisão da festa carnavalesca, no final do século XIX, tinha o princípio de desalojar o Entrudo, brincadeira que atingia todas as camadas sociais e se praticava em larga escala, assim como se buscava extirpar essa farra no Rio de Janeiro. Apesar disso, Linhares (2010, p.3) ressalta que a elite burguesa cafeeira elaborou, portanto, uma “ofensiva de um novo modelo de festa, um modelo que trazia em si, previamente elaboradas, pretensões verdadeiramente civilizatórias [...] através dos primeiros desfiles das grandes sociedades, luta-se pela hegemonia carnavalesca sobre a cidade”.

A partir da década de 1870, porém, esta coincidência estrita de atividades festivas para todas as camadas urbanas será rompida. Enquanto, de um lado, as festas de largo vão se consolidando como prática exclusiva de uma população menos abastada – de uma população que havia desenvolvido nas ruas, durante o seu trabalho como vendedores e biscates, o essencial de sua sociabilidade –, de outro lado, uma elite burguesa recentemente enriquecida procura isolar-se em novos modos de sociabilidade festiva: ela frequenta os teatros, engaja-se em sociedades recreativas e esportivas diversas, reúne-se em cafés (Idem)

Vale destacar que a tentativa de barrar o Entrudo não surtiu muito efeito, pois, conforme descreve Linhares (2010), o jogo era praticado nas casas burguesas ao mesmo tempo em que a camada popular também o fazia nas ruas. A diferença estava, principalmente, nos elementos e bolas de cheiro, limões de cheiro que se usavam num lugar para o outro. Sendo assim, e inspirados pelas paradas carnavalescas francesas, a

burguesia paulistana com cortejos luxuosos de carros enfeitados instalou a sua ideia de hegemonia espacial para um projeto carnavalesco ambicioso.

Dispostos a impressionar pela organização e ostentação, os partidários do chamado “Grande Carnaval” fundam a grande centralidade carnavalesca. Ora, a brincadeira do entrudo realizou-se sempre em todo lugar e, portanto, “em lugar nenhum”. As guerras de farinha ao mesmo tempo em que ocorriam dentro dos sobrados, estouravam aqui, ali e acolá – em diferentes pontos das ruas e dos passeios, improvisadas e imprevistas. Festejo carnavalesco que trazia consigo marcas profundas de sua origem agrária, de brincadeira de pequenas vilas, o entrudo nunca se realizou de modo centralizado, mobilizando em grande volume pessoas, coisas e técnicas. Este não era o caso dos desfiles burgueses: já em seu planejamento [...] era fundamental que se pensasse em um percurso que pudesse gerar grande reverberação pela cidade, que pudesse ecoar, chamar à reunião, concentrar ao seu redor, ser ele mesmo o centro. (LINHARES, 2010, p.4)

Dessa forma, essa centralização da folia não permitiu que o entrudo se findasse definitivamente e, apesar de uma tentativa de divisão, o que se viu, de acordo com Linhares (2010), foram camadas populares se ‘inspirarem’ no carnaval de rua da elite e criarem modos de baterem de frente com essa tal ‘centralidade’ – sociedades, grêmios, cordões, zé-pereiras, blocos... E apesar dessa explosão e expansão desta ‘centralidade’, não se evitou, já na primeira metade do século XX, “um complexo festivo multinucleado” (Idem, p.5).

O projeto burguês de implementação, reformulação e regulamentação da folia paulistana, em meados do século XX, tentou se movimentar a partir das ações urbanas da festa que tomavam as ruas e avenidas. Com isso, a folia burguesa migrou-se para os salões, mas não deixou de ocupar as ruas como uma forma de sociabilizar o espaço de acordo com seus interesses. Portanto, a folia popular, ainda mais com a euforia do movimento modernista artístico em São Paulo e a busca pela *brasilidade* do país, passou a ser ‘aceita’, mas regrada.

Assim, a pretensão burguesa de controle da festa, tendo de se haver com a complexidade da nova situação carnavalesca, abandona seus traços mais exclusivistas e, reformada, passa a se exercer de modo mais conciliatório. Sob o filtro das concepções do modernismo artístico de então e das últimas reformulações do conceito de nacionalidade, os novos festejos que pipocavam da região de atrito criativo entre o “entrudo” e a festa burguesa passam a contar com o beneplácito geral: desde que despidos de suas feições mais agressivas, sujas e desbocadas, são agora expressões genuínas de uma rica “cultura popular nacional”. (LINHARES, 2010, p.5)

Os blocos e cordões, principalmente, são essenciais para que a população menos abastada – e aqui vale destacar tanto São Paulo quanto o Rio de Janeiro – criasse um mecanismo festivo e subvertesse as ocorrências carnavalescas no país até então, o que passa a ser, para nós, uma legítima elaboração coletiva e popular, o estabelecimento de um código cultural e participativo, um entendimento da sua própria condição de existência e sua inserção no estrato social, por isso que, os enredos que as Escolas de Samba posteriormente irão cantar na avenida dizem muito sobre seus saberes e crenças.

Na cidade de São Paulo, embora futuramente o modelo das Escolas de Samba irá influenciar a própria relação da festa e da ocupação dos espaços da capital paulistana, há de se notar que houve um processo diversificado na constituição destas agremiações, muito por conta da forma de urbanização da cidade e também por conta da migração decorrente da economia cafeeira e de políticas sociais e econômicas de investimento industrial no estado. Assim, enquanto o Rio de Janeiro firmava a cultura do samba a partir da efervescência da Praça XI, em São Paulo, o chamado samba rural ou samba de bumbo realizado por escravizados e libertos no interior das fazendas cafeeiras se firmava como o percussor da identidade sambística paulistana e da influência das festas religiosas da cidade de Pirapora do Bom Jesus, a noroeste da cidade de São Paulo.

Antes de chegar às escolas de samba, ao pensar as estruturas que se solidificaram como ferramenta de sociabilidade e interação negra, inclusive servindo também como berço para o samba paulista, encontramos diversas práticas religiosas de diferentes matrizes. O principal exemplo, nesse sentido, é a festa de Bom Jesus de Pirapora, tema recorrente nas composições e nos relatos de diversos sambistas como Geraldo Filme, Madrinha Eunice e Fredericão (FERREIRA, SILVEIRA e ANTAN, 2023, p.9 – 10).

No início do século XX, a cidade Pirapora do Bom Jesus foi um local importante para o samba que se juntava à festa do padroeiro da cidade. Vale ressaltar que muitos dos relatos sobre a festa e o chamado samba de bumbo foram feitos pelas mãos e observação do escritor Mário de Andrade (1937) e a descrição da festa por Mário Wagner Vieira da Cunha (1937).

Segundo Manzatti (2005 apud DIAS 2010), o samba de bumbo nasceu no interior do estado de São Paulo, nas fazendas de café, entre os séculos XVIII e XIX, e na virada para o século XX, os negros libertos migraram para a capital, levando consigo o samba de bumbo para os bairros periféricos e também para a zona rural. Dessa forma, Dias (2010, p.2) relata que

com a introdução da cultura cafeeira no centro-oeste do estado de São Paulo e no Vale do Paraíba, já no século XIX, inicia-se um importante ciclo da presença negra na cultura paulista. Contudo, de acordo com Slenes (2000), era grande a concentração de negros de origem cultural Bantu na região Sudeste do país, fato que possibilitou a reprodução dos padrões culturais africanos, compondo, dessa forma, uma região de grande interação cultural. Devido ao grande número de negros pertencentes a uma única região (África Bantu) com matrizes culturais comuns, foi possível que neste contexto surgisse uma identidade cultural partilhada entre estes negros.

Assim, a partir de Dias (Idem) podemos observar que há um ponto de intersecção entre as diversas modalidades de samba de bumbo espalhadas pelo interior do estado, sendo que ele reside na matriz africana e em alguns outros elementos comuns, como o uso do próprio bumbo como instrumento central do festejo.

A cidade de Pirapora tornou-se um centro religioso por conta do mito do encontro com a imagem do Bom Jesus nas águas do rio Tietê, em 1725. A partir disso, a cidade passou a receber romeiros e devotos do santo, e contou com alojamentos específicos, como barracões cedidos pela igreja. Nesses alojamentos, tomados, em sua maioria pelos negros, segundo Dias (2010), cultivava-se o samba de bumbo durante os dias festivos do santo, samba este composto por sambadores de várias localidades denominadas de ‘batalhão’.

A celebração religiosa começou a agregar no seu entorno uma verdadeira festividade popular, sendo apropriada pela negritude como lugar de encontro e manutenção de seus hábitos culturais e musicais [...] Foi das batidas dos bumbos que se deu a relação entre essa festividade e a consolidação de uma matriz rítmica própria para o samba paulistano, que se diferenciaria fortemente das vertentes baiana e carioca do gênero (FERREIRA, SILVEIRA e ANTAN, 2023, p.10).

O processo de ‘batucada’ que o samba paulista sofreu ao longo do século XX se difere do processo de constituição de tal gênero na cidade do Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo, durante os anos será possível perceber aspectos em que a influência das escolas cariocas sobressaiu sobre características do samba paulistano, como o papel fundamental de Seu Nenê que, na década de 1960, trouxe alguns elementos e características consideradas marcas ‘tradicionais’ das entidades cariocas para as entidades e festa paulistana.

Os primeiros líderes dos grupos carnavalescos da capital vinham do interior e frequentavam as festas do interior paulista, como a festa de Bom Jesus de Pirapora, que eram regadas a dança e música e elementos coreográficos que seriam absorvidos pelos

cordões e, posteriormente, pelas escolas. No Rio de Janeiro, no século XX o samba agregou elementos do choro e da batucada de terreiro. Isso leva à afirmação de que o samba, por conta disso e antes do surgimento das escolas, tinha uma característica de samba-amaxixado, algo que se notou desde meados do século XIX.

As escolas que surgiam em São Paulo na primeira metade do século XX passaram a ter como referência musical as escolas do Rio de Janeiro, entretanto, o samba de bumbo que os negros traziam para a capital paulistana foi a base principal da musicalidade carnavalesca negra da metrópole. Apesar da influência do samba rural há de se notar que houve uma decadência da prática do bumbo nas festas de Pirapora do Bom Jesus, muito por decorrência do comando religioso do local que começou a ver as reuniões de samba como algo extremamente profano para a especificidade da data sacra. Como percebemos, todavia, isso também pode ser lido como um resultado obtido por pré-julgamentos e preconceitos sobre o tipo de toque e musicalidade que advinham dos barracões.

No ano de 1937, Cunha e Andrade presenciaram o que os autores apontaram como a decadência da festa de agosto em Pirapora [...]. Nesse mesmo ano, foi proibida a prática do samba no barracão, o que significou uma forte reação da Igreja em relação ao crescimento da festa profana. Essa proibição foi amplamente divulgada antes do período da festa, fato que contribuiu para a considerável diminuição de pessoas envolvidas com o samba na cidade no referido ano. A reação da Igreja ocorreu, sobretudo, em razão do forte crescimento da dimensão profana da festa, a qual passou a exceder, em grau de importância para os visitantes, as atividades religiosas, devocionais. (DIAS, 2010, p.4).

Entretanto, após essa ‘decadência’, moradores locais relataram, de acordo com Dias (2010), que o samba de bumbo foi resgatado a partir de 1990, com apoio da prefeitura local.

[...] A bem da verdade, a ação da Igreja não impediu que estes sambadores continuassem a frequentar a cidade nos dias de festa; pelo contrário, os negros que frequentavam a cidade nos dias de festa passaram a alugar um salão próximo ao posto de gasolina local, onde o samba passou a ser festejado na festa do Bom Jesus. Neste salão os forasteiros se alojavam, festejavam o samba e também vendiam alimentos e bebidas nos dias de festa, como ocorria no barracão. Os sambadores que visitavam a localidade durante as festividades vinham das cidades de São Paulo – mais especificamente do bairro da Barra Funda –, de Campinas, de Mogi das Cruzes, de Piracicaba, de Capivari, de São Roque, dentre outras. (Idem, p.5)

Outro ponto relevante sobre a importância do samba de Pirapora para a formação do samba de São Paulo se deu também por conta da divisão racial que se buscou implantar entre os sambistas. Vale um apêndice aqui para registrarmos que no início do século XX, o sambista era perseguido pelas leis locais e difamado por uma elite que não compactuava com os artistas e musicistas advindos do morro (no caso, Rio de Janeiro) e de regiões industriais (como Brás, Bela Vista e Barra Funda, em São Paulo) nas quais a população era majoritariamente de pretos e brancos pobres e que, muitas vezes, foi marginalizada dando ao samba uma característica de ‘música sem valor’.

Dias (2010) aponta que, a partir de 1950, houve uma confluência em Pirapora: ‘o samba dos brancos’ e o ‘samba dos negros’. O primeiro teve continuidade desde o início da sua prática, mesclando suas mudanças até o presente momento. Já o segundo, o samba de bumbo foi se enfraquecendo a partir da década de 1970 na cidade. Nesse percurso, há duas memórias antagônicas: a oficial, e a memória dos sambadores da cidade.

A narrativa oficial possui, portanto, uma dimensão mítica, operando como uma forma de autorrepresentação da cultura local (institucional) em relação ao samba na cidade. De acordo com esse discurso as duas principais instituições da cidade, a Igreja e a prefeitura, regulam com plenitude a prática do samba, portanto a primeira instituição proibiu a manifestação e fechou o barracão, sendo que a segunda a ‘resgatou’ do esquecimento. Tal perspectiva encobre e torna míope a dimensão de resistência cultural que representou a continuação da prática do samba de bumbo na cidade, realizado por grupos de diversas localidades, no período após a proibição da manifestação no barracão. (DIAS, 2010, p.6)

Contudo, essa forma de organização tirou o improviso e a ideia de sociabilização do samba presente nos antigos barracões, pois os encontros organizados pela prefeitura local, conforme Dias (2010), passaram a ter um propósito de apresentação, vestimentas adequadas, repertório obrigatório e a divisão de cachê. Por um lado, vemos isso como uma forma essencial de subsistências desses sambadores, por outro, é preciso analisar o que de benéfico ou não tal ‘controle’ institucional tem gerado à manifestação festiva. Fato é que, em diálogo com Dias (Idem), o samba tem contribuído para a dinamização da economia de Pirapora, pois a prefeitura o trata como patrimônio cultural e ato turístico. Dessa forma,

neste processo, há a emergência de símbolos que promovem a cidade de Pirapora enquanto local ligado diretamente à gênese do samba paulista como um todo (sobretudo do samba urbano paulistano). Nota-se, desta feita, os símbolos de “autenticidade”, de “raiz”, de “singularidade”, e o mito fundacional de Pirapora como “berço do samba” paulista, utilizados, sobretudo, para a promoção dos sambistas paulistanos e da prefeitura local. Contudo, tais dimensões que remetem à “genuinidade” da cidade no tocante ao samba paulista como um todo (samba de bumbo e samba paulistano) são amplamente utilizadas na divulgação turística de Pirapora em relação à sua potencialidade enquanto entretenimento capaz de oferecer divertimento para os turistas já presentes na cidade. (Idem, p.7)

Essas novas concepções em torno do samba também são reflexos da ‘fragmentação da identidade cultural na pós-modernidade’ bem como do processo de ‘globalização cultural’ (Hall, 2011). Salientamos ainda que é preciso considerar o papel da internet nesse processo de homogeneização e diferenciação de ‘alteridades’ (o local e o global) o que não escapa da lógica consumista difundida por um capitalismo que busca flexibilizar ‘nichos’ de mercado.

Devemos de fato, considerando uma concepção de biombo cultural²⁹ (Bruno, 2020), pensar que esse samba produzido no início do século XX por homens negros nos revela um lugar de análise para além da musicalidade ali empregada, sobretudo os traços e saberes que chegaram e emergiram dali na cidade de São Paulo e se misturaram a outras tendências afro-brasileiras, dando ao samba urbano de São Paulo e, assim entendemos, ao samba de Escola de Samba, uma característica híbrida e multi-identitária, apesar de suas características específicas que o definem enquanto um gênero musical singular.

A influência da marcha no samba, tanto do Rio de Janeiro quanto de São Paulo, embora na cidade paulistana o samba de bumbo diferenciou os ritmos paulista e carioca como descrevemos anteriormente, trouxe uma significativa transformação do samba e seus instrumentos, principalmente no samba carioca que, posteriormente, se tornou um ‘modelo’ para outras regiões. Além da expansão do modelo do Carnaval carioca, outras influências como o teatro de revista, o cinema, os folguedos mineiro e carioca, bandas civis e militares também marcam presença no Carnaval popular paulistano, mas que

²⁹ A ideia de Biombo cultural, embasado por Leonardo Bruno (2020), se exerce enquanto uma forma de análise, uma metodologia de pesquisa que possibilita entendermos os estágios, os discursos de negação, o esconderijo que a própria concepção de Cultura imprime sobre as diversas culturas do Brasil. Diante desse biombo está um nicho cultural acadêmico e classicista que não revela, de fato, os processos culturais afro-brasileiros, o saber da população negra criadora da cultura do samba, das Escolas de Samba. O Biombo cultural, nessa sociedade capitalista, traz a ideia de que uma espécie de ‘cultura’ foi aceita e legitimada em detrimento, apagamento e apropriação de outras.

será demarcado por desenvolver particularidades da festa de rua que, em uma escala macro de comparação, se fundirá em uma base fortuita para a expansão e consolidação do Carnaval de São Paulo.

Apesar da convivência inóspita, Silva (2012) enfatiza que nas décadas de 1920 e 1930, na cidade de São Paulo, se constituiu as primeiras organizações recreativas negras que foram responsáveis pela organização de festejos, como o carnaval de rua. Segundo a autora, há um consenso de que a imprensa diária da cidade de São Paulo, neste período, negligenciou e ignorou os festejos praticados pela comunidade negra paulistana. De forma escassa, a situação começou a ser noticiada a partir da década de 1930, período em que, de fato, o samba e as Escolas de Samba desabrochavam timidamente. Para uma mídia seletiva e elitista, o que se reportava, com destaque, aos jornais era “o carnaval da burguesia: o curso da Av. Paulista e os bailes em clubes e teatros [...]. Quanto aos folguedos negros não havia referência a eles, a não ser simples menção na seção policial, quando alguma briga ou conflito com a polícia era registrada” (Simson, 1989, p.180).

Em um movimento alternativo e de manutenção de sua cultura, os folguedos negros eram noticiados pelos próprios grupos e organizações brincantes durante boa parte das décadas de 20 e 30, com destaque para O Clarim d’Alvorada (1924 – 1932); Progresso (1928 – 1932) e A voz da raça (1933 – 1937). O efeito disso,

em que pese a situação constatada, não está em questão a relevância, os significados e os papéis assumidos por tais entidades na aglutinação e defesa de seus interesses, construídos com base em sua rede de relações sociais que se ampliou no início dos anos 1930, com o surgimento de novos grupos carnavalescos e com a presença das mulheres nesse processo (EVOLUÇÃO, 13 maio. 1933, p.5), a exemplo do Bloco das Baianas Teimosas (também chamadas de Baianas Paulistas) e do Campos Elyseos, que teve a presença feminina integrando sua diretoria (SILVA, 2012, p.45).

Pelas ruas do Brás, já no início do século XX, era comum se deparar com batalhas de confete e serpentina, além da brincadeira do lança-perfume, como uma variação da antiga prática do Entrudo. Muitos cordões de mascarados e registros de passagem de grupos de Zé Pereiras se aventuravam pelas ruas e largos da capital.

Os bailes carnavalescos mantinham uma concorrência entre os foliões, ocupando grandes teatros, como o Teatro Colombo situado no Largo da Concórdia. A região do Brás investia em um Carnaval aos moldes burguês, com cursos que se estendiam do

atual Parque D. Pedro II, passando pela Avenida Rangel Pestana e se concentrando no Largo da Concórdia, acontecimento este que marcou os anos de 1910 até meados de 1930. Segundo Urbano (2006), o Carnaval no Brás foi crescendo e atraindo os bairros vizinhos, além de receber os próprios foliões do curso da Avenida Paulista após o ‘desfile burguês’. Essa múltipla manifestação que contava com negros, imigrantes estrangeiros e seus descendentes, pessoas interioranas e membros da elite paulistana elevou o bairro à fama de carnaval mais animado da cidade.

Vale destacar que, já nessa época, o investimento e a estrutura para a realização dos festejos contava com um forte apoio de uma Associação Comercial que funcionava intensamente durante os dias do Carnaval.

Ela fazia uma coleta entre as principais casas comerciais e fábricas sediadas no bairro, angariando fundos para a iluminação e decoração das ruas onde ocorria o trajeto do curso. Havia também vários coretos distribuídos em pontos estratégicos do percurso, onde as bandas de músicas – contratadas na capital e no interior – faziam suas apresentações. A Associação Comercial, para incentivar a folia no bairro, promovia concursos premiando as melhores bandas, os melhores carros decorados, e os blocos e os cordões mais luxuosos e mais originais (URBANO, 2006, p.79)

Durante a Segunda Guerra Mundial, e também por conta da industrialização da região, o curso começou a decair no Brás ou mesmo qualquer outra forma de festejo mais abrangente. Houve a tentativa de levar e incentivar o curso na Avenida São João pela prefeitura de São Paulo, porém, na década de 1950, já sem muita euforia e interesse de antes, o curso praticamente deixa de existir, o que recoloca em cena, mais uma vez, o Carnaval de clubes sociais e associações esportivas que organizam bailes opulentos e brincadeiras para as crianças, em vários bairros da capital, inclusive no Brás. “Não por acaso, grande parcela das primeiras escolas de samba paulistanas tem uma profunda ligação com o futebol” (Ferreira, Silveira e Antan, 2023, p.13).

A Lapa promoveu festejos de Momo de forma mais planejada e organizada. De acordo com Urbano (2006), o bairro começa a realizar suas festas de Carnaval por volta de 1916 com a criação do Clube Carnavalesco Lapeano composto por grupos de operários, comerciantes e industriais de diversos setores. O clube funcionou até o fim da década de 1920, e foi marcado por festejos com desfiles de carros alegóricos construídos pelos operários. Após sobreviver à Primeira Guerra Mundial e à epidemia da gripe espanhola, que causou a suspensão das celebrações carnavalescas, em 1922, os

desfiles de rua da Lapa ressurgem com mais força e com o apoio e organização do Clube Carnavalesco Lapeano. Nota-se que o bairro possuía um sistema e uma estrutura de realização da festa bem característica, se diferenciando de outros festejos de São Paulo e até do Brasil. Era um desfile pensado para a integração coletiva e familiar sem deixar a diversão e o vislumbre de lado. Como destaca Urbano (2006, p.80-81),

uma semana antes do Carnaval, o clube fazia desfilar à noite, pelas ruas do bairro, um grupo de clarins da Força Pública. Era o anúncio oficial dos festejos [...]. Nos dias de Carnaval, o desfile era formado à tarde e convergia para a rua Doze de Outubro. Apresentava-se com uma Comissão de Frente a cavalo; logo em seguida vinha a cabeça da presidência que levava as autoridades do clube e o estandarte da entidade. Seguiam-se alguns carros alegóricos, que eram montados sobre carroças puxadas por animais. Em dois caminhões que faziam parte do cortejo, vinham a Banda Operária da Lapa e a turma do Zé Pereira. Em seguida, fechando o desfile, os carros abertos decorados das famílias moradoras do bairro. Era hábito alguns membros da direção do clube desfilarem a cavalo pelas laterais, coordenando, assim, o desfile, o que era muito importante para a sua perfeita exibição.

Após a crise econômica mundial de 1929, as atividades do clube foram interrompidas e seu ressurgimento não surtiu efeito. Somente a partir de 1962 que a Lapa assistiu a um movimento de retomada da folia local por meio dos incentivos dos comerciantes intermediados pelo Clube dos Lojistas da Lapa. Naquele momento, a cidade de São Paulo vivia a ascensão de Escolas de Samba e Cordões, e, na região da Lapa, o Carnaval crescia ano a ano, o qual chegou a ter trinta entidades participantes entre blocos, cordões e escolas, com participação de escolas do Interior, especialmente de Santos.

Em alguns carnavais de 1960, como ponto de ressalva, desfilaram pelas avenidas do bairro, cordões carnavalescos como Paulistano da Glória, Vai-Vai e Camisa Verde e Branco. O Carnaval ainda chamou a atenção de muitas pessoas devido à presença de Escolas de Samba como Lavapés, Unidos do Peruche e Nenê de Vila Matilde, além da transmissão local do “espetáculo” por meio da TV Paulista. De acordo ainda com Urbano (2006), foi o Carnaval na Lapa, junto com o que se observava das escolas cariocas, que estimulou as Escolas de Samba na projeção dos primeiros carros alegóricos que até o momento não existiam em São Paulo. As escolas chegavam a desfilar no bairro antes de irem para o centro da cidade, o que, de certa maneira,

engrandecia o carnaval paulistano. Logo surgiu na Lapa a primeira Escola de Samba do bairro, a G.R.C.E.S. Renascença da Lapa (extinta), fundada em 1975.

Outra região da capital paulista que contribuiu para o carnaval no início do século XX foi o bairro Água Branca. Em 1927, um grupo de rapazes criou um bloco carnavalesco que, com o passar dos anos, o número de foliões aumentou e o bloco começou a desfilar portando carros alegóricos, transformando, conseqüentemente, o bloco em rancho. Conhecido como Grêmio Recreativo Carnavalesco Moderado, o rancho chegou a se apresentar no Carnaval da Lapa.

Por conta do Parque Água Branca, no início da década de 1940, ele passou a concentrar grande parte das festividades carnavalescas da cidade, com a realização de concursos de grupos carnavalescos, grandiosos desfiles e a recepção ao Rei Momo. Com o decorrer da década e a elevação catastrófica da Segunda Guerra Mundial, a partir de 1943, o Carnaval de rua foi suspenso e o bairro Água Branca viveria um ostracismo na folia até meados do século XXI, no qual as ruas começaram a ser tomadas novamente por blocos e foliões vindos da proximidade, como a região da Barra Funda.

Ainda na primeira metade do século XX, o bairro da Vila Esperança, na Zona Leste da capital tornou-se um grande polo de atrações carnavalescas, além de enorme contribuição para a estruturação do Carnaval de Escolas de Samba que estava dando seus primeiros passos. É de seu entorno que surgirá o bastião negro matildense, a Escola de Samba Nenê de Vila Matilde. Entretanto, o Carnaval de rua do bairro deu seus primeiros passos em 1932 com blocos organizados e grandiosos. Tais blocos marcaram o seu tempo devido a sua originalidade e criatividade, principalmente pelos estandartes e os versos, rótulos inscritos (dísticos).

Nesse período, o bairro ainda não apresentava pavimentação, calçamento e luz elétrica. O desenvolvimento de seu Carnaval proporcionou que as ruas onde aconteciam os desfiles carnavalescos (até então realizados durante o dia) ganhassem calçadas e iluminação. Esse crescimento da região, também impulsionado pelo Carnaval, propiciou o surgimento de mais clubes e grupos carnavalescos, que também adotaram em seus cortejos a visualidade dos carros alegóricos. Assim como acontecia na Lapa, cuja alegoria era criada e confeccionada pelos operários, os moradores e trabalhadores da Vila Esperança decoravam, pintavam e construíam suas alegorias que representavam diversos temas.

Como salientamos anteriormente, a importância do Carnaval como um acontecimento enunciativo que também diz sobre uma comunidade e sua configuração

de existência diante de dispositivos de controle e de poder social, econômico e político, promoveu, por volta do início dos anos 1940, desfiles com carros alegóricos que serviam como denúncia crítico-social e ilustração de uma realidade do bairro. Como destaca Urbano (2006), nessa época, se apresentou em cortejo uma alegoria cuja temática era “Barco na Enchente” alertando às autoridades os problemas de enchente que assolavam o bairro.

Os festejos do bairro, por anos, ainda contaram com uma “Batalha de Confete” (a partir de 1946), uma brincadeira entre os clubes que realizavam uma partida de futebol com os homens vestidos de mulher (anos 1960), os desfiles pelas ruas com marchas carnavalescas adaptadas e jocosas, coroação do Rei Momo do bairro, além da presença do samba através da participação da Escola de Samba Nenê de Vila Matilde (década de 1950). A diversão carnavalesca da Vila Esperança chamava a atenção de artistas, cantores, compositores e da imprensa devido a sua expansão no cenário folião de São Paulo.

Esse recorte sobre o Carnaval dos bairros da cidade de São Paulo na primeira parte do século XX nos revela a relação do povo com a folia, ao mesmo tempo em que nos apresenta como o operariado, as associações, os clubes desportivos que abrigavam as festas conduziram e contribuíram para uma ideia de Carnaval paulistano que resultaram em impactos produtivos no mundo do samba e na construção das Escolas de Samba. Nesse aspecto, a formação das Escolas de Samba em São Paulo diz muito sobre uma população marginalizada, mas também sobre a relação da festa com a industrialização da cidade, com os aspectos econômicos e mercadológicos que transformaram São Paulo ao longo do século XX, revelando para nós, que tais instituições carnavalescas como produtoras de identidades sobre seus participantes e sobre a cidade, também se inseriram como alicerce de polos de encontro da classe operária.

Anterior ao Carnaval nos bairros paulistanos se desenvolver de forma maciça, precisamos discorrer sobre o processo de formação dos blocos, ranchos e cordões que irão influenciar na constituição das Escolas de Samba e na própria regulamentação dos desfiles em meados da década de 1960, fazendo com que blocos e cordões já consolidados passassem a adotar a estrutura de uma agremiação e se transformassem em escolas no intuito de um reconhecimento cultural, municipal e financeiro.

Data-se no final do século XIX, o surgimento de ranchos na cidade do Rio de Janeiro. Um grupo de foliões que se reuniam em torno de um estandarte, de um nome,

com fantasias únicas e de uma identidade rítmica. Em 1908, surgiu aquele que mudaria a história e estrutura dos ranchos: *Ameno Resedá*. Conhecido como um ‘teatro lírico ambulante’, o rancho se apresentava com coral e música orquestrada; “fazia um desfile cadenciado no andamento da marcha, porém com melodia própria e versos bem construídos, dentro do tema proposto” (Urbano, 2006, p.98). Os ranchos também inovaram com alegorias superando as esculturas e pinturas apresentadas até o momento.

Nas décadas posteriores, principalmente nos anos decorridos entre 1920 e 1940, os ranchos, influenciados pelo *Ameno Resedá*, ganharam uma repercussão significativa no Carnaval junto às grandes sociedades, criando um modelo de cortejo específico, como destacou Urbano (Idem): (1) Abre-Alas – pede passagem como nome da agremiação e com a presença da rainha do rancho; (2) Comissão de frente – geralmente com membros dos ranchos trajados com ternos; (3) Figurantes – grupos de jovens e crianças com fantasias referentes ao tema; (4) Alegorias – geralmente com painéis pintados relativos ao tema; (5) Mestre de Manobra – responsável pela organização em movimento do desfile; (6) Mestre-Sala (baliza) e Porta-Bandeira – o casal possuía uma dança característica e empunhava o estandarte do rancho; (7) Primeiro e Segundo Mestres de Canto; (8) Coro Feminino e Masculino; (9) Segundo baliza e Porta-Estandarte – se portavam como o primeiro casal; (10) Orquestra com instrumentos de sopro, corda e percussão (este último, o pandeiro).

A partir da década de 1940, os ranchos resistentes começaram um declínio por conta da expansividade das Escolas de Samba que, quase similares na forma de desfile, possuíam um fator determinante para o estabelecimento de sua relevância no contexto cultural popular, ou seja, uma apresentação sustentada pela visualidade única e pelo canto e dança do samba-enredo.

Na cidade de São Paulo, o movimento dos blocos e dos cordões foi importante no estabelecimento de um estilo musical e festivo para os festejos carnavalescos. A presença de blocos, bailes, corsos e clubes desportivos nos bairros de São Paulo foram determinantes para a construção da folia paulistana, não deixando de receber a influência de outros lugares e outros estilos de se brincar o Carnaval. A respeito disso, os cordões não apenas construíram uma manifestação potente na primeira metade do século XX, como viriam a se tornar grandes Escolas de Samba da atualidade. Por outro lado, os cordões também demarcaram uma territorialidade e sociabilidade se estruturando enquanto uma instância de organização de lazer, cultura e religiosidade da população negra, imigrante e pobre da cidade de São Paulo.

Conforme Urbano (2006, p103), o primeiro cordão noticiado na folia paulistana e entendido como um grupo de samba foi o *Caiapós*.

Considerados como um folguedo popular de origem africana; surgiram em São Paulo, no período colonial. Dançavam de forma dramática, representando uma tribo indígena, narrando a história da morte de um pequeno cacique, morto pelo homem branco, que, graças ao grande Pajé, voltou a viver. A dança dos Caiapós data do século XVIII [...] O batuque aumentava à medida que os presentes também batucavam, e o som se espalhava ao longe. E era dançado pela população pobre e pelos negros. Durante algum tempo essa dança foi aceita nas procissões, principalmente nas que eram feitas na Igreja do Rosário. No cortejo solene, o grupo era colocado na frente, isto por que os instrumentos de percussão funcionavam como atrativo. Entretanto, em meados do século XIX foram proibidos de acompanhar as procissões. Os organizadores da dança, inconformados com essa decisão, pediram permissão à Câmara Municipal de São Paulo, para a realização dos folguedos nos adros das Igrejas de São Francisco, São Benedito, São Bento e do Rosário, após a entrada da procissão para o recolhimento. Por um período não muito longo se apresentaram, porém acabaram sendo definitivamente proibidos. Isso fez com que a dança dos Caiapós da Paulicéia acabasse por se transferir, a partir da década de 1890, para os festejos carnavalescos, transformando-os assim numa espécie de cordão no Carnaval de São Paulo.

Apesar de políticas de controle e ações discriminatórias sobre as festividades negras, há certa originalidade na manifestação carnavalesca dos Caiapós, o que, segundo Urbano (Idem), torna-se um festejo de Momo genuinamente brasileiro, pois os folguedos da época, e posterior a ela, insistiam em uma cópia aos moldes da Europa.

Os cordões traziam uma especificidade da sociedade da época: a presença maciça da população negra da cidade e de brancos pobres que, em sua maioria, compunham o quadro do operariado urbano. Dessa forma, na disputa pelo território do Carnaval, na ideia de sustentação de uma dicotomia entre Carnaval da Elite e Carnaval Popular, o que se observou foi uma tentativa sobre deslegitimar e advertir os festejos do tronco afro-brasileiro.

Da folia aos dias comuns, a criminalização de práticas negras continuou perto do cotidiano urbano desde os anos de mil e oitocentos. No Código de Posturas Municipais, de 1886, foi proibida por lei a realização de algumas manifestações musicais populares, de forma que a prática de batuques e cateretês fosse responsabilizada criminalmente. A condenação incluía multas aos culpados, inclusive aos que oferecessem sua morada para essas práticas. (FERREIRA, SILVEIRA e ANTAN, 2023, p.9)

Mesmo com a imposição regrada sobre normas de condutas sociais e festivas, os cordões resistiram ao tempo e se tornaram uma das bases da formação das Escolas de Samba que, como já pontuamos, são fortaleza da história afro-brasileira no país. Diferentes dos ranchos cariocas que, de certa forma, trajavam certo luxo e requinte, os cordões paulistanos eram compostos por fantasias mais singelas e cortejos dispostos em alas, jogos de flores, bolas de cera e até fitas de papéis picados.

Essas características estiveram presentes no *cordão Zuavos*, criado nos últimos anos da década de 1850 e considerado, de fato, o primeiro cordão carnavalesco da sociedade paulistana. Ele era formado por comerciantes, funcionários públicos e até políticos locais que se fantasiavam e se mascaravam de forma obrigatória.

Em 1914, Dionísio Barbosa funda o transgressor cordão carnavalesco paulistano, o *Cordão da Barra Funda* (posteriormente Camisa Verde e Branco). Por ter morado no Rio de Janeiro, Dionísio trouxe influências dos ranchos carnavalescos da então capital da República, porém a cidade era bem mais urbanizada e desenvolvida que a capital paulistana que ainda emanava características rurais. Esse contexto foi determinante para que os cordões paulistanos tivessem características específicas em sua organização.

Os cordões se caracterizavam pela presença do Baliza, personagem que executava malabarismos com um bastão [...], além de defender o estandarte do grupo, [...] e corte com rei, rainha, príncipe etc. Os elementos musicais característicos eram [...] instrumentos de percussão e sopro, com destaque para o bumbo, e o chamado choro, grupo responsável pelo acompanhamento melódico e harmônico, com instrumentos de corda, cavaquinho e violão, e também de sopro, como trompete, trombone e saxofone. O ritmo interpretado pelos cordões era a chamada marcha-sambada, que mesclava elementos dos sambas rurais paulistas e da marcha (MESTRINEL, 2010, p.3).

O sucesso e pioneirismo do grupo carnavalesco da Barra Funda inspirou o surgimento e a criação de novos grupos e cordões durante as décadas de 1910 e 1920. Nessa época, um clube de futebol amador chamado Cai-Cai, da região do Bixiga, começara a patrocinar bailes mensais. O clube tinha uma torcida fiel que o acompanhava por todos os jogos, composta por músicos com batuques e instrumentos de sopro. Os dirigentes do clube começaram a se incomodar com o sucesso da torcida, e em um dos bailes comemorativos, eles barraram a torcida aos gritos de “Vai! Vai embora!”. Após esse fato, a rivalidade entre o clube e a torcida gerou um desfile carnavalesco jocoso organizado por rapazes dissidentes que se denominaram de *Vae Vae*. Em 1928, surge então o *Cordão Carnavalesco Esportivo Vai-Vai*, fundado por

Benedito Sardinha, Frederico Penteado, Dona Catarina, Dona Iracema, Henricão e Dona Sinhá, transformando a cena musical do centro da cidade de São Paulo e permitindo um entrecruzamento de saberes e cultura que, evidentemente, repercutiu no Carnaval e no Samba do Bixiga. Segundo Silveira e Antan (2023, p.85),

[...] Em meio à dura metrópole capitalista, o bairro do Bixiga não se notabilizou por seu poder econômico ou financeiro, mas por sua capacidade cultural e artística. Naquelas ruas, um encontro entre negros, italianos e nordestinos desfiou a rigidez das grandes avenidas, refletindo disputas simbólicas, apagamentos e outros problemas que a capital paulista ainda enfrenta. Se para muitos o Bixiga desse imaginário é simplesmente um ponto de acolhimento de imigrantes italianos, um olhar mais atento para a sua história revela que aquele perímetro sempre foi um território ocupado por negros.

Dessa maneira, é imprescindível notar que o Carnaval que se origina no Bixiga, liderado pelo *Cordão do Vai-Vai*, terá forte influência negra, assim como nos bairros já destacados acima, apesar de culturalmente ele ser transpassado pelo imaginário festivo europeu. A organização de clubes desportivos e, conseqüentemente, sua estruturação comunitária permitiu que os grupos e cordões no início do século XX ganhassem o espaço social das ruas e da cidade de São Paulo, a mídia impressa, o apoio de comerciantes, personas ilustres e até políticos locais que hora promoviam uma tentativa de organização lícita da festa, hora instigavam por meio de leis de controle uma oposição pejorativa entre o Carnaval popular e o Carnaval denominado da elite paulistana³⁰, um estigma ‘racial e segregador’ que ainda persistia sobre a realização e manutenção das festas carnavalescas pela cidade.

O que podemos destacar é que, ao consolidar as Escolas de Samba a partir dos anos de 1930, percebe-se uma base carnavalesca em São Paulo que se sistematiza por meio dos diálogos e contradições entre o samba rural, a negritude e seu saber afro-brasileiro, a classe operária imigrante ou não, a visão mística europeia inflamada pela elite paulistana, os comerciantes bairristas, as ‘novidades’ festivas surgidas na cidade do Rio de Janeiro e, uma característica primordial do Carnaval de São Paulo presente em algumas Escolas de Samba da capital até hoje, a fundação e a relação de uma agremiação carnavalesca com o universo do futebol.

³⁰ Os cordões, ranchos e blocos desfilavam patrocinados pela Comissão de Divertimentos Públicos e pela Associação Paulista de Cronistas Carnavalescos (Urbano, 2006). Com o sucesso das Escolas de Samba no final da década de 1950 e início dos anos 1960, os cordões se transformaram em Escolas de Samba, sendo que somente na década de 1970 que os Cordões Camisa Verde e Branco (renomeado sobre o antigo brado de Barra Funda) e Vai-Vai se institucionalizaram como Escolas de Samba.

Apesar da inspiração inicial, o estabelecimento das agremiações na Terra da Garoa nunca se tratou de uma simples cópia do modelo estabelecido no Rio de Janeiro, vale ressaltar. A dinâmica de São Paulo marcou influências próprias e a criação de particularidades na folia da cidade, principalmente por conta dessa relação entre as escolas e os cordões, que aos poucos foram se delimitando em meio a diversos concursos promovidos pelos rádios e jornais (FERREIRA, SILVEIRA e ANTAN, 2023, p.14)

Em meados de 1930 surgem as primeiras escolas de São Paulo. Primeira de São Paulo é considerada por muitos a primeira Escola de Samba paulistana, no entanto, a oficialização histórica admite que a Lavapés, fundada em 1937 por Madrinha Eunice e Chico Pinga, como a pioneira a se firmar no carnaval paulistano de desfiles.

Figura 12: Escola de Samba Lavapés foi pioneira no carnaval paulistano.



Fonte: Foto EBC - Divulgação

Segundo Lima (2021), Madrinha Eunice tem origem em Piracicaba-SP, e seu contato com o samba vem do batuque de umbigada que é uma manifestação afro-brasileira tradicional do oeste paulista, além de ela ter conhecido o samba rural paulista em Pirapora do Bom Jesus. Quando jovem, ela assistia aos festejos carnavalescos do Brás que tinha como característica única, e por vezes misógina, a presença de foliões homens vestindo camisões e jogando confetes e serpentinas que cantavam e brincavam o Carnaval.

Entretanto, foi a partir do contato com o Carnaval carioca da Praça Onze, em meados de 1930, que surgiu a inspiração para a criação de uma entidade carnavalesca. Como adiantamos anteriormente, alguns historiadores e pesquisadores consideram a Primeira de São Paulo como a primeira Escola de Samba paulistana; já outros

estudiosos afirmam categoricamente que, em fevereiro de 1937, foi fundada a pioneira Sociedade Recreativa Beneficente e Esportiva do Lavapés, na região da baixada do Glicério, um bairro negro e central da cidade de São Paulo. Lima (2010) aponta ainda que a própria Madrinha Eunice escolheu as cores vermelho e branco e o símbolo de uma baiana para ilustrarem o pavilhão da escola³¹.

Figuras 13 e 14: Símbolo da Lavapés de 1937 (*à dir.*) e *layout* atual 2019 (*à esq.*).



Fonte: Arquivo de Internet

Com diversos acontecimentos que preenchiam o Carnaval de São Paulo, na Vila Matilde, alguns rapazes se reuniam para rodas de samba e jogar capoeira por intermédio de Alberto Alves Silva, o seu Nenê. Em 1948, conforme destacou Urbano (2006), esses rapazes se organizaram como um grupo para acompanhar os festejos do bairro vizinho – Vila Esperança – além de participarem das brincadeiras dos clubes de futebol. Dessa forma, em 1949, seu Nenê, junto com outros colaboradores, funda o Grêmio Recreativo Cultural Escola de Samba Nenê de Vila Matilde, que passa a desfilar nos bairros de Vila Esperança e Penha, deslocando-se, em seguida, para as ruas centrais da cidade.

Com endereço fixo no bairro da Vila Matilde, na Zona Leste de São Paulo, a escola é uma criação e instituição social de maioria preta. Conforme destaca Ferreira (2018, s/p.), a escola possui uma retórica de defesa e afirmação positiva da negritude na sociedade, “acima disso, a escola tem como sua premissa em seus 22 desfiles negros uma valorização da cultura negra assumindo sempre uma visualidade de positividade, se

³¹ Depois de alguns problemas financeiros e administrativos, principalmente neste século XXI que quase fez com a neta de Madrinha Eunice e presidente por mais de 20 anos, Rosimeire Marcondes, enrolasse o pavilhão em 2019, a Lavapés passou por uma reestruturação liderada pelo ator e sambista Ailton Graça, que cuida da administração e da presidência da escola. A entidade ganhou fôlego junto ao Instituto Pirata Negro do artista e hoje se denomina S.R.B.E. Escola de Samba Lavapés Pirata Negro.

denominando o Quilombo do Samba”³². A escola cresceu e se firmou no cenário carnavalesco³³ sendo convidada, na década de 1950, a representar o Brasil no baile realizado no Palácio dos Cristais como um conjunto de importância *folclórica* da época. Nenê de Vila Matilde se consagraria campeã do carnaval de São Paulo, a partir dos anos 1950, nos concursos premiados já realizados pela prefeitura municipal.

Há de se notar que a partir da regulamentação dos desfiles em São Paulo (1968), que por intermédio de Seu Nenê que já tinha adotado aspectos das escolas cariocas, principalmente em relação à batucada e ao ritmo do samba; e com base nas diretrizes dos desfiles da cidade do Rio de Janeiro, o processo de transformação do samba paulistano sofreu influências preponderantes e categóricas, pois as escolas possuíam características rítmicas ligadas ao samba de bumbo mostrando ainda uma forte influência das festas populares rurais.

[...] A inauguração dessa nova fase marcou o fim de diversos elementos tradicionais das agremiações carnavalescas paulistanas. Em 1972, como resultado, os principais cordões, Vai-Vai, Camisa Verde e Branco e Fio de Ouro, acabaram se tornando escolas de samba. Assim, a figura do Baliza seria extinta, o estandarte se transformaria em bandeira, os instrumentos de sopro deixariam de figurar nas baterias, a temática livre não seria mais permitida, dando lugar ao desenvolvimento de um enredo, e a ala de baianas tornar-se-ia obrigatória. (MESTRINEL, 2010, p.8)

A dinamicidade que o samba adquire enquanto um gênero musical e, evidentemente, um símbolo da cultura brasileira, ressalta como as Escolas de Samba também se adaptam às transformações da festa e às questões do seu em torno, sejam elas políticas, sociais e econômicas. De fato, essa ideia também se aplica na própria constituição das agremiações e dos desfiles carnavalescos na cidade de São Paulo, que possuíam um estilo diferenciado; e a urbanização da cidade acentuou questões sociais, raciais e culturais que atravessaram a transformação simbólica dos bairros e, conseqüentemente, dos seus moradores, de suas crenças e de suas festividades.

³² É válido sublinhar que após a publicação do artigo (2018), a escola Nenê de Vila Matilde realizou mais enredos afro-brasileiros, sobre exaltação da negritude e seus personagens marcantes.

³³ “De maneira paralela aos seus enredos de temática afro-brasileira, a Nenê segue uma retórica parecida com o que o Movimento Negro ao longo de sua trajetória de luta seguiu e segue dentro da sociedade brasileira. Em um diálogo quase oculto, a partir da década de 80 os enredos da escola começam a produzir dentro de sua temática aspectos de questionamento e de empoderamento do negro, diferente de seus enredos anteriores, em que possuíam uma visão estereotipada ou até mesmo de senso comum” (FERREIRA, 2018. s/p.)

Nesse processo, Jesus (2010) aponta que os negros-escravizados se deslocaram para regiões da cidade (principalmente Liberdade, Barra Funda, Bela Vista – Bixiga) e construíram um espaço de troca social e práticas culturais nas quais estava inserida a cultura do samba. O autor ainda ressalta que, apesar de que 55% de uma população de 160 mil habitantes na cidade de São Paulo no início do século XX fosse de imigrantes (em sua maioria asiática e europeia), de fato, os moradores negros que habitavam as terras da capital na época criaram uma inserção pertinente para o desenvolvimento da cidade, com destaque para a cultura urbana local, pois eles permeavam as ruas com atividades e trabalho, muitas vezes acompanhados por conversas, cantos e um espírito de socialização característico de comunidades familiares e quilombolas.

Contudo, conforme destaca Jesus (2010), esse modelo de ocupação e inserção social urbana não compunha o ideal de urbanização e civilidade aos moldes europeu que a cidade de São Paulo buscava implementar, fazendo com que o poder público da época criasse regras e medidas que impedissem essa experiência cidadina da população negra da capital paulista.

Em 1886 é adotado o Código de Posturas, que deslocava os mercados para os bairros, impedia as quitandeiras de comercializarem e os pais de santos de exercerem suas atividades. Mesmo as Irmandades, como a de Nossa Senhora do Rosário, localizada na Praça Antonio Prado e, posteriormente, transferida para o Largo do Paissandu sob pressão do poder municipal, são afetadas por essa prática da administração pública. (MOURA, CLÓVIS, 1981, apud. JESUS, 2010, p.3)

Nessa configuração urbana, a população negra foi colocada à margem e em situação econômica inferior ao imigrante estrangeiro que, na maioria exorbitante dos casos, ganharam apoio financeiro do governo local para desenvolver suas atividades. Dessa maneira, a região da Barra Funda passa a ser palco de manifestações das tradições e do cotidiano ligadas à vivência do povo. Foi nesse ambiente que, segundo indicamos acima, aconteceu, a partir de encontros na casa de Dionísio Barboza, o primeiro desfile, em 1914, do Cordão Camisa Verde³⁴.

Nesse contexto, precisamos ressaltar o papel fundamental do *Largo da Banana*, antiga região da Barra Funda, como ponto de difusão da cultura do samba, considerado o berço da musicalidade sambística e o encontro de aspectos afro-brasileiros, pois os negros escravizados, libertos e moradores dessa região, no final do século XIX e início

³⁴ Em alguns documentos e arquivos pode se encontrar o nome de bloco da Barra Funda.

do século XX realizavam nesse local seu momento de comunhão e lazer, além de rodas de samba já na primeira metade do século XX.

O samba tocado no Largo da Banana era uma mistura de gêneros herdados do interior – nas palavras de Mário de Andrade, o “samba rural paulista” – e outros urbanos. Os ritmos africanos como o jongo e a umbigada, característicos dos rituais de cunho religioso realizados ao **som de batuques e tambores nas fazendas de café, mesclaram-se aos instrumentos de corda do choro tocado na capital, dando origem ao samba paulistano** – duro, forte, batucado, sem o lirismo e a cadência característicos do samba do Rio de Janeiro, como definiu o escritor e teatrólogo Plínio Marcos. (SALLA, 2010, s/p. – grifo da autora)³⁵

Durante os anos de 1920, o chamado samba paulistano com origem híbrida no *Largo da Banana* espalhou-se pelas ruas de São Paulo recebendo, inclusive, influências de outras comunidades e incorporando elementos de diversos festejos e manifestações, com evidência para aquelas que dialogavam com as religiosidades afro-brasileira e cristã. Dessa forma, podemos pensar que as Escolas de Samba com suas práticas ritualizantes, possuem inspiração nas tradições religiosas que impulsionaram e sistematizaram a musicalidade sambística negra na cidade de São Paulo, fazendo das instituições carnavalescas um antro de sua propagação.

Figura 15: Bloco da Barra Funda³⁶



Fonte: Acervo Centro de Documentação e Memória do Samba

³⁵ Ladeira da Memória, da prefeitura de São Paulo, Natalia Maria Salla, 2010, https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/ladeira_memoria/index.php?p=8382, republicado em Giulia Trecco – Editor, fevereiro de 2023 <https://saopaulosecreto.com/largo-da-banana-samba-paulistano/>. Acesso em: 30 jun. 2023.

³⁶ SÃO PAULO. Cidade. *Em Cartaz*: guia da Secretaria Municipal de Cultura. n. 32, fev. 2010. p. 48-49. Texto revisto em 28.9.2010. Coluna Ladeira da Memória – prefeitura de São Paulo.

Figura 16: Registro do antigo Largo da Banana



Fonte: Acervo Centro de Documentação e Memória do Samba

A religiosidade e o *sincretismo* que se aproximavam nas práticas culturais e de existência dos escravizados e libertos, revelaram a não separação do sagrado e profano imbricado nas relações sociais daqueles sujeitos. Por muito foi tal divisão que sustentou a linguagem, o simbólico e o imaginário de nações oriundas de África, mesmo que o sincretismo também ocasionou processos de apagamento e embranquecimento de suas entidades e crenças. De acordo com Ferreira (2018, s/p.),

o carnaval preto paulistano especificamente que surge nos caiapós, grupos de negros que saiam ao fim das procissões religiosas batucando, e que se sedimenta no samba de Pirapora, e ganha maturidade nos cordões carnavalescos no início dos anos 30, e que se estabelece como escola de samba em 1937 [...] são símbolos de uma (re) existência do negro na cidade de São Paulo.

Tanto as características do samba rural quanto a pluralidade da religiosidade manifestada nas festas de Bom Jesus de Pirapora, deram às futuras agremiações paulistas um caráter único e determinante para que os grupos e entidades negras assumissem um lugar de festa e de prática de suas crenças, o que, de fato, disseminou e fortaleceu os princípios de manifestações ritualísticas ligadas ao que seria sistematizado como Candomblé e Umbanda na cidade de São Paulo.

O que acontecia de religioso para os negros nas festas de Pirapora só pertencia a eles. Penteado observa que “tinha tudo, era uma macumba mesmo”. É importante ressaltar que Penteado descreve um tempo em que o candomblé não havia se instalado totalmente na cidade de São Paulo, fato que só passa a acontecer em meados de 1960 (PRANDI,

1991, p. 68). Portanto, é compreensível que, apesar de se louvarem os nomes dos orixás, não podemos afirmar que havia rituais de candomblé ou de qualquer outra denominação afro-religiosa nos barracões. Na época os grupos sofriam várias influências, misturavam suas crenças, sendo que muitos eram adeptos da umbanda e do Espiritismo (kardecismo). Havia também a forte influência do catolicismo, com louvação aos santos populares, como Nossa Senhora Aparecida, São Jorge, São Sebastião, Santo Antônio, Santa Bárbara, São Pedro, São Jerônimo e São Cosme e Damião. Santos que estão presentes tradicionalmente nos altares dos centros de umbanda e sincretizados, no candomblé, respectivamente com os orixás Oxum, Ogum, Oxóssi, Exu, Iansã, Xangô e Ibeji. (ALEXANDRE, 2015, pp.200-201)

A importância cultural da relação da negritude paulistana com a festividade de Pirapora será um ponto crucial para a própria troca simbólica e ancestral que será consolidada na formação de bairros na cidade de São Paulo, como observamos na espacialização da Barra Funda. Já o Bixiga, desde meados do século XIX com a construção do Quilombo Saracura, se tornou uma região com forte influência e origem negra, ainda de características semi-rurais, uma vez que o quilombo acolhia os escravizados que fugiam de situações degradantes do interior do estado. Em contrapartida, Jesus (2010) destaca que a imigração italiana para a região da Bela Vista / Bixiga no início do século XX desenvolveu o local aos seus moldes, costumes e padrões.

O bairro do Bexiga se instituiu como um bairro onde a população negra vivia na área dos imigrantes italianos, onde os espaços e lugares estavam definidos e a estratificação social se impunha organizando e regendo os segmentos étnicos que compunham sua população. Os italianos eram comerciantes, oficiais artesãos e moravam em moradias melhores ou em boas condições. Os negros apenas viviam nessa área. Os imigrantes italianos viviam do pequeno comércio, das oficinas artesanais, como barbeiros, padeiros e operários, residindo em boas ou razoáveis moradias. Os negros somente viviam nessa área marcada pela hegemonia cultural, material e social dos imigrantes. (JESUS, 2010, p.5)

Perto dali, a região da Liberdade também se configurava como um espaço de formação e influência negra da cidade de São Paulo, se comportando como um local de acolhimento e resistência dos negros em fuga bem como um recinto de abolicionistas. Em destaque, a Baixada do Glicério, região alagadiça por onde passava o Córrego do Lavapés, se tornou um ponto importante para a instalação da cultura negra e do samba na região central da cidade. Conforme Olga von Simson (1989 apud JESUS, 2010, s/p.)

“[...] era o local onde residiam as famílias negras e onde se formaram o Bloco das Baianas Teimosas, o Cordão Paulistano da Glória e, em 1937, a famosa Escola de Samba Lavapés”.

Como a abolição não ressignificou a urgência de inserção direta do negro na sociedade brasileira, ele sofre as consequências de problemas estruturais de sua participação social até hoje, contudo, segundo Jesus (2010, p.6), essa realidade imprimiu que organizações informais surgissem para dar aparato ao negro, aproximando a comunidade negra “que se reuniam regularmente para cantar, conversar, tocar música, organizar bailes, viagens, levantar fundos etc., posteriormente desencadearam processos de formação dos grupos de carnaval”, como percebemos com as formações carnavalescas na Baixada do Glicério e também na Barra Funda, na região do antigo Largo da Banana.

De certa maneira, os espaços urbanos e sociais em que as festas carnavalescas ocorreram e se constituíram durante algumas passagens históricas na cidade de São Paulo revelam como que a migração das festas em diversos lugares contribuiu para a criação de espaços controlados em oposição aos espaços que despolarizavam a interação popular, vide os encontros de batuque que aconteciam do interior para a capital paulista. Segundo Linhares (2010), esse deslocamento espacial tem a ver com a oficialização do carnaval paulistano por sua elite, criando hoje fragmentações que dão uma sensação de ‘falsa’ centralização do Carnaval. A própria disposição do sambódromo, em setores, pistas, dispersão, concentração, camarotes e o público televisivo, segundo o autor, dá uma sensação de uma unidade efêmera e isolada, algo que reflete a formação e oficialização do Carnaval na cidade, centrando-se em uma divisão de estilo de festa e de classes sociais.

Ainda na década de 1930, pelas mãos do prefeito Fábio Prado, o Carnaval em São Paulo passou a ser dimensionado ao gosto e exigências da burguesia. Ele conciliou os desejos de uma festa carnavalesca elitizada criando, pela primeira vez, a organização e realização dos folguedos da cidade, dos ranchos e cordões que se apresentavam em conjunto, pois nessa época não havia uma diferenciação assídua entre blocos e escolas, pois tudo ainda era muito incipiente. Há registros que em 1935 acontece o primeiro carnaval oficial organizado pela prefeitura da cidade, que foi financiado pelo jornal *Correio Paulistano*, no entanto a regulamentação daquilo que se aproxima de como conhecemos a relação Carnaval da cidade de São Paulo com a manifestação cultural das Escolas de Samba ocorre, primordialmente, somente em 1968.

O fato é que, mesmo ainda construindo uma identidade de festa e de inclusão de festejos por parte do poder público em relação ao incentivo que as festividades burguesas recebiam, naquele momento “as agremiações são ao mesmo tempo em que fomentadas e incentivadas, também disciplinadas, regulamentadas, fiscalizadas” (LINHARES, 2010, p.6). Com isso, possibilitou-se a criação de vários núcleos de festejos que, de certa forma, centralizavam os foliões durante os dias de Carnaval bem como as agremiações e entidades que ganhavam a cena em São Paulo. No entanto, essa concentração quase clubista não evitou que famílias abastadas que desfilavam com carros na Avenida Paulista, passassem a desfilar seus grandes carros no Carnaval do Brás. Nas décadas seguintes (1940 e 1950), muito por conta que São Paulo, de fato, se tornava uma metrópole industrializada, notou-se a reformulação das aglomerações bairristas o que refletiu na própria vivência e organização do Brás, que viu seu Carnaval desaparecer sem enfrentamentos mais explicativos.

No Brás, a progressiva concentração industrial e comercial ao longo de terminais de importantes eixos de transporte – que faziam a ligação de São Paulo com a cidade do Rio de Janeiro e com toda a região do Vale do Paraíba – expulsou boa parte das famílias para alguns bairros mais a leste, como Tatuapé, Penha e Vila Matilde. Na Água Branca, surpreendentemente e de maneira inversa, foi justamente a chegada de mais famílias, de acordo com as feições estritamente residenciais que passariam a caracterizar aquela região, que fez dissolver a antiga vida carnavalesca do bairro. (LINHARES, 2010, p.7)

A metropolização da cidade impactou no fortalecimento das agremiações negras, que sofriam uma negação do Carnaval oficial paulistano no início do século XX, mas não deixaram de contribuir com o movimento de consolidação e estruturação das festas pela cidade. Isso fez com que, mesmo com registros já em 1910 de um surgimento lento, mas assertivo, das agremiações negras, houvesse uma organização particular que ocasionou em sua expansão mais tardiamente, principalmente com os cordões que se concentravam na Barra Funda e na Bela Vista. É por essa perspectiva que Simson (1989) aponta a dualidade carnavalesca em São Paulo que surgiu a partir de sua urbanização e industrialização: um carnaval branco e um carnaval negro.

No Carnaval Branco [isto é, no carnaval dos bairros do Brás e da Água Branca, entre outros de marcada formação imigrante europeia], os clubes que organizavam as festas de Momo encaravam o período carnavalesco como uma época excepcionalmente favorável para a obtenção de recursos financeiros, que eram usados para custear as demais atividades da agremiação pelo resto do ano. Portanto, o

carnaval era valorizado pelas lideranças brancas por permitir a realização de outras atividades durante o ano, e não em si mesmo. No Carnaval Negro [de bairros como Bela Vista, Barra Funda] o oposto ocorria. Os desfiles de Momo representavam o ponto culminante das atividades de agrupamentos surgidos em função do próprio carnaval. As atividades de lazer de meio de ano eram organizadas para gerar recursos que permitissem uma boa apresentação carnavalesca, sendo o desfile a atividade principal, catalisadora de todos os esforços dos membros dos agrupamentos negros. A capacidade de superar a desestruturação dos grupos de vizinhança dos bairros negros mais antigos que os haviam originado, criando novas formas de organização dos folguedos baseadas em filiais situadas na periferia, vem demonstrar a importância dos desfiles carnavalescos para os agrupamentos negros. (SIMSON, 1989, p. 224-225)

A migração para outros bairros distantes da região central da metrópole estabelece uma espécie de resistência étnica das agremiações negras carnavalescas. Essa resistência encontrou no cordão do Vai-Vai, isso na década de 1950, uma capacidade de sustentar as relações ramificadas que se dispersaram por São Paulo. Mas é também nessa década que os cordões paulistanos entram em crise e, por motivos de locomoção e criação de outros centros de folia, ou mesmo a dispersão de alguns núcleos, instaurou-se um descompasso entre a manutenção e a realização, porém, o que estava em jogo, segundo Linhares (2010), não era apenas o aporte financeiro e recompensas de empresários e organizações logísticas, mas também a conquista de um espaço carnavalesco, visto que, nesse momento, havia um recuo ou mesmo desaparecimento de antigos folguedos carnavalescos, como o curso burguês e os desfiles das grandes sociedades.

Dessa forma, o Carnaval da cidade de São Paulo teve que se reproduzir em uma nova base metropolitana, muito devido à desintegração de alguns bairros centrais, como mencionado acima, e também pelo fato de alguns grupos e núcleos já envolvidos com a festividade dispersaram-se para outras regiões da cidade, com forte incidência para a zona leste. É partir deste contexto social que, em 1968, influenciado pela voz de seu Nenê – da zona leste – que o prefeito Faria Lima decide por uma regulamentação dos festejos e, evidentemente, por recursos e meios que sustentassem a festa e suas agremiações, algo que sempre esteve em uma relação complexa e de incertezas constantes até o momento em que as Escolas de Samba começaram a se organizar institucionalmente e politicamente.

Figura 17: Jornal o Estado de São Paulo – 24/02/1968



Fonte: Acervo O Estadão

A partir desta data, os desfiles das Escolas de Samba, que aconteciam desde 1960 na Avenida São João, ganharam uma organização e expansão aos cuidados do poder público e, com isso, os desfiles começaram a harmonizar o samba-enredo e os cortejos se inspiraram no Rio de Janeiro. É importante destacar que o Vale do Anhangabaú também fez parte dessa organização festiva, já que lá a concentração do público era extensa, algo que se intensificou durante a década de 1970.

Figura 18: Jornal o Estado de São Paulo

O ESTADO DE S. PAULO



A Tiradentes pronta para o carnaval

24 mil toneladas de areia, 10 mil toneladas de cascalho, 10 mil toneladas de pedregulhos, 10 mil toneladas de brita, 10 mil toneladas de cimento, 10 mil toneladas de ferro, 10 mil toneladas de madeira, 10 mil toneladas de plástico, 10 mil toneladas de papelão, 10 mil toneladas de vidro, 10 mil toneladas de metal, 10 mil toneladas de tecido, 10 mil toneladas de comida, 10 mil toneladas de bebida, 10 mil toneladas de higiene, 10 mil toneladas de educação, 10 mil toneladas de saúde, 10 mil toneladas de cultura, 10 mil toneladas de esporte, 10 mil toneladas de lazer, 10 mil toneladas de trabalho, 10 mil toneladas de descanso, 10 mil toneladas de amor, 10 mil toneladas de vida, 10 mil toneladas de morte, 10 mil toneladas de tudo.

Rigor para os menores

A participação de menores de 18 anos de idade em blocos, desfiles de escolas de samba, blocos e grupos folclóricos, durante o carnaval, será proibida a partir de 1970, segundo o Conselho Municipal de Educação. A medida visa garantir a segurança e a moralidade das crianças e adolescentes durante as festividades.

Fonte: Acervo O Estadão

Vale do Anhangabaú, Avenida São João, Avenida Tiradentes se tornaram o palco do carnaval paulistano das Escolas de Samba. No entanto, percebeu-se um estigma relacionado à cultura popular afro-brasileira, no sentido de que o poder público esteve atrelado às ações de controle e de legitimação sobre o espaço da festa, sobre uma disputa secular de ocupação das ruas, sobre os corpos que transitam nas festividades

carnavalescas. A questão que merece reflexão demarca ainda mais o plano diretor de urbanização de uma cidade múltipla e que se expandia sem o devido cuidado social e econômico. A ocupação das escolas nos dias de folia de regiões pontuais da cidade também se reestrutura identitariamente na dimensão de resistência cultural dessas agremiações embasadas, muitas delas, pela presença da cultura afro e do saber negro.

É preciso que entendamos as Escolas de Samba como quilombos de seu tempo, e que ao ocupar um espaço, ela se comporta como um arquivo vivo, um espaço de memória e de linguagem, no qual a arte de seu desfile e das narrativas que dele desencadeiam é o resultado imediato de seu discurso. Para nós, o processo de oficialização do Carnaval de São Paulo e a vitrine que as Escolas de Samba ganham, a partir de então, mesmo sujeitas ao processo de espetacularização das grandes mídias e da indústria cultural (o que para tais agremiações não surtiu um efeito negativo, uma vez que elas se colocam na posição de negociante com os poderes vigentes) esgarça as paredes de um biombo cultural que pode deixar de revelar o inverso da metrópole.

Ao entendermos o processo de constituição e oficialização das Escolas de Samba em São Paulo bem como as inúmeras facetas das suas festividades carnavalescas, estamos colaborando com a discussão em torno da construção da cidade de São Paulo e dos processos de apagamento discursivo, da legitimação de corpos e da circulação ou não de saberes de determinados sujeitos.

[...] na construção social da cidade está a valorização da herança dos imigrantes europeus, sobretudo os italianos, em paralelo a um processo de apagamento histórico da população negra em diversas regiões. As proibições sobre a cultura afro-brasileira não se deram apenas no âmbito físico, como também ficaram ainda mais evidentes pelas remoções e pelos processos de deslocamento geográfico. (FERREIRA, SILVEIRA e ANTAN, 2023, p.9)

Dessa maneira, a demarcação de um espaço para estas agremiações também são evidências dos processos políticos e de negociação que as escolas estão submetidas há anos. Por um lado, a delimitação de um espaço corrobora com a arte produzida pelas Escolas de Samba e também auxilia na criação de um local de referência, de encontro e de relação entre os sujeitos. Nesse caminho de ocupação dos espaços urbanos durante o Carnaval, as Escolas se preocuparam em promover desfiles cada vez mais instigantes e que encantassem os espectadores. Na década de 1970, junto ao governo local, o Carnaval das Escolas de Samba primou por melhorar a qualidade dos desfiles, a

infraestrutura e a exigência do público. A partir de 1977, os desfiles migraram da Avenida São João e passaram a acontecer na Avenida Tiradentes.

Posteriormente, a década de 1980 foi considerada um marco para a organização e profissionalização das Escolas de Samba, e foi nesse período que os veículos de comunicação começaram, de fato, a transmitir os desfiles e se interessarem pela programação das agremiações. O Carnaval das Escolas de Samba crescia ano após ano e, movido pelo interesse econômico e a potência cultural que o samba promovia para o imaginário popular, e como o investimento mercadológico que as escolas promoviam durante meses, foi necessário estabelecer um espaço que atendesse aos anseios do público e à organização dos desfiles das agremiações que, intrinsicamente, necessitavam de mais estrutura e investimento para a realização de uma manifestação única, expressiva e complexa.

Em 1991, a prefeita Erundina inaugurou o Polo Cultural e Esportivo Grande Otelo, que contempla a passarela do Anhembi, um complexo que tem sido pertinente para a expansão e consolidação dos desfiles das Escolas de Samba como um evento cultural e econômico, além disso, se tornou um espaço que recebe festivais musicais, exposições e até campeonatos de corrida de carro, entre outros eventos ligados ao *show business*.

Figura 19: Jornal O Estado de São Paulo – Sambódromo do Anhembi



Fonte: Acervo O Estadão

O universo das Escolas de Samba é múltiplo e coletivo, assim como o próprio samba se define. Como um organismo vivo, essas agremiações carnavalescas estão em constante movimento e respondendo com ações e arte ao seu tempo presente, às vezes superando as expectativas enquanto um elemento catalisador da cultura brasileira, por vezes entrando em contradição com sua própria realidade, com seus pares e consigo mesma.

Nessa lógica há elementos que ratificam sua estrutura de entidade provedora da maior festa popular, como a ideia de cortejo, a musicalização, o canto e o coro, os instrumentos, a roda e a dança, uma narrativa espetacular, entre outros, possibilitando que através dela a subversão, os discursos, as memórias e as narrativas venham se reforçar e se materializar, como uma enciclopédia contemporânea das culturas populares brasileiras; além do mais, elencamos a arte produzida pelas Escolas de Samba como um fator preponderante de constituição subjetiva de entendimento sobre uma realidade de país e nossas complexas relações sociais. Como ressalta Ferreira (2018), em suas palavras, entender que a escola de samba, ao se enunciar de diferentes formas se constitui em si mesma e a partir dela mesma, o que pode ser sublinhado como “cultura escolar do samba, que assim como uma escola de ensino básico, está sempre em contato com o seu ambiente externo”.

O valor da folia paulistana para a construção de um dos pilares da cultura afro-brasileira é composto por discursos e memórias que revelam o papel formador e a inserção/exclusão de manifestações negra na cidade de São Paulo. Ao mesmo tempo, o seu valor está em definição com a própria estrutura sistêmica da cidade, que possui diversos olhares e maneiras particulares de lidar com sua produção cultural, seja ela carnavalesca ou não. Os rumos que a folia de São Paulo tem tomado, muitas vezes, independem da organização interna das Escolas, contudo, eles podem interferir categoricamente nas ações da própria agremiação, se deparando com uma rede burocrática que visa a espetacularização e outros protagonistas que não, necessariamente, ao samba e à arte produzida pelas narrativas das Escolas.

O que faz cada um dos sambistas de São Paulo acreditar em nosso Carnaval é olhar para nosso passado e perceber a força e a tradição dos que vieram antes. É preciso sempre olhar para o passado para iluminar o futuro. Louvar os ancestrais para construir um lugar melhor nos dias que virão (FERREIRA e ANTAN, 2023, p.322).

Ao nos atentarmos para as *orixalidades* presentes na arte das Escolas de Samba, buscamos potencializar os saberes afro-brasileiros e a memória que deles se constitui. O interno e o externo em via de mão-dupla no entendimento das próprias agremiações carnavalescas e do Carnaval, de um modo geral. Além disso, tal foco permite colocar a folia paulistana em evidência, em processos culturais de contribuição para a realização e manutenção de uma arte popular única em nosso país, permite fazer da arte carnavalesca um instrumento de mobilização crítica, política e social; e, sobretudo, possibilita que as *narrativas carnavalescas* revelem diversas camadas subjetivas e simbólicas sobre as memórias constitutivas do povo brasileiro.

CAPÍTULO 3



Desfile da Camisa Verde e Branco – último desfile na Avenida Tiradentes (1990)

**Análise sobre os desfiles do carnaval paulistano: as *orixalidades*,
suas memórias e seus sentidos**

3.1 Desfiles carnavalescos

- um rito narrativo, um acontecimento de memória -

Em nossa análise, entendemos que cada desfile carnavalesco possui suas especificidades e efeitos simbólicos e discursivos que contribuem na constituição de um acontecimento artístico, festivo e popular. Um desfile de Escola de Samba se enuncia, demarca o que ele pode enunciar, mas também o que escapa a ele, o que está para além de sua realização espacial e temporal no momento de sua passagem pela avenida. A partir disso, a leitura-analítica proporcionada pela *narrativa carnavalesca* permite que observemos a obra artística que as Escolas de Samba produzem ao transformarem um enredo e/ou tema em visualidade, musicalidade e corporeidade, como uma obra aberta, porosa, expansiva que contribui tanto para a arte do cortejo em si quanto para a manutenção e constituição de arquivos e memórias da própria instituição, da cidade e dos sujeitos envolventes desse processo cultural e linguístico.

O Carnaval de Escola de Samba pode ser uma manifestação artística e cultural que cria possibilidades de subverter as relações sociais e trazer à tona problematizações político-históricas revelando-nos incompreensões existentes ou mesmo ampliando nosso olhar subjetivo e crítico sobre a realidade. Ele explicita um diálogo forte com sua contemporaneidade, por isso pode estar sujeito às formas de organização e manutenção comercial que estão no âmbito do político e ideológico vigentes, como viemos apontando ao longo dos capítulos anteriores.³⁷

Ao mesmo tempo, de forma paradoxal, um desfile de Escola de Samba possibilita que sua realização enuncie e denuncie processos divergentes de uma ordem social ideologicamente dominante bem como ressalte memórias que foram apagadas, vilipendiadas, apropriadas ou não oficializadas durante o processo de constituição deste país, como é o caso aplicado às narrativas advindas das religiões afro-brasileiras, que ainda estão à mercê de políticas públicas que salvaguardem sua integridade simbólica e física de seus praticantes, pois a intolerância e o preconceito assombram sua manifestação e existência.

Os desfiles de Escolas de Samba têm sido objetos de pesquisas acadêmicas, principalmente os cortejos que acontecem na cidade do Rio de Janeiro. Por conta de sua proporção, midiatização e circulação nacional e internacional, o préstito carioca ganha

³⁷ Os desfiles das Escolas de Samba de São Paulo comportam recursos de políticas públicas e contam com verbas e patrocínios privados para a sua total realização.

destaque em relação a sua feitura, a sua realização e aos sujeitos envolvidos nesse processo, que oriunda-se do sambista, atravessa a comunidade social, e demarcada em um território da cidade, é atravessado pelos olhares dos artistas criadores, e surge na avenida para milhares de espectadores e telespectadores que admiram, torcem e se envolvem com o universo cultural das Escolas de Samba. Isso, evidentemente, é uma parte resumida de uma das formas de se entender a importância artística, cultural e, por que não, político-social, de uma Escola de Samba que tem no desfile de Carnaval um meio de sua realização e não o seu fim.

Numa mesma linha, entretanto com aspectos divergentes, as Escolas de Samba da cidade de São Paulo possuem uma dinâmica que as regularizam em um âmbito particular de funcionamento, embora os artistas que produzam e criam o Carnaval estejam em constante diálogo e compartilhem trocas, experiências em diferentes pavilhões, às vezes até assinando projeto de desfile nas agremiações cariocas e paulistanas ao mesmo tempo.

Ademais, o desfile proporciona uma experiência coletiva que perpassa o espetáculo e convoca memórias, ao mesmo tempo em que pode refutá-las ou cristalizá-las. O sujeito se coloca como participante relacional do que acontece na avenida, cantando, dançando e interpretando formas e cores que atravessam sua sensorialidade, em um processo contínuo de sua própria constituição subjetiva e discursiva. Mesmo que a ação do espectador seja mínima e não altere o desenho final do desfile, pois há grades que dividem quem é público e quem são os sambistas da avenida, o acontecimento de um desfile carnavalesco provoca efeito sensorial quando os corpos experienciam a visualidade e se deixam transpassar pelo simbólico.

O Carnaval pode ter em seu cerne um caráter subversivo por estar sempre em movimento com suas próprias estratégias de funcionamento e com as regras que a cercam. Acreditamos que um desfile de Escola de Samba possui um jogo de ação (interno e externo), uma lógica de participação, pois sua forma de agir é em relação ao outro, ao questionar práticas sociais, ao se colocar em um lugar de construção e desconstrução de ideias, ao dispor seu próprio papel crítico e social, mesmo que esse papel não esteja estampado durante a realização em desfile e recortado pelo enredo. Ressaltamos, todavia, que o desfile de Escola de Samba é um campo de produção de saberes e de legitimação de práticas políticas e culturais que buscam revelar suas vozes complexas e suas demandas organizacionais: “o conhecimento do mundo popular já não

é requerido apenas para formar nações modernas integradas, mas também para libertar os oprimidos e resolver as lutas entre as classes” (Canclini, 2015, p.209).

As práticas artísticas carnavalescas atravessam as fronteiras das normas estéticas, instaurando uma dinâmica própria e, como um movimento vanguardista, alçando o popular para uma vitrine inovadora. A arte carnavalesca conceituada em processos textuais e imagéticos esboça um lugar de retroalimentação de seu próprio fazer, um lugar de criticar, às vezes, a sua própria estética e o seu papel no mundo do samba, expandindo até ao espectador questões de fruição da obra e relações de pluralidades híbridas na função emancipatória da arte popular. Entretanto, pensar um desfile de Escola de Samba como uma prática que possui apenas uma finalidade ética e estética é restringi-lo a um objeto sem poros, a uma finalidade desnecessária, sem o ensejo pelo dissenso. O que se faz importante neste evento artístico popular é a experiência plural, a implicação com o momento contemporâneo, possibilitando o atravessamento pelos corpos da experiência visual e discursiva que se ratifica e se transforma pelas narrativas e memórias.

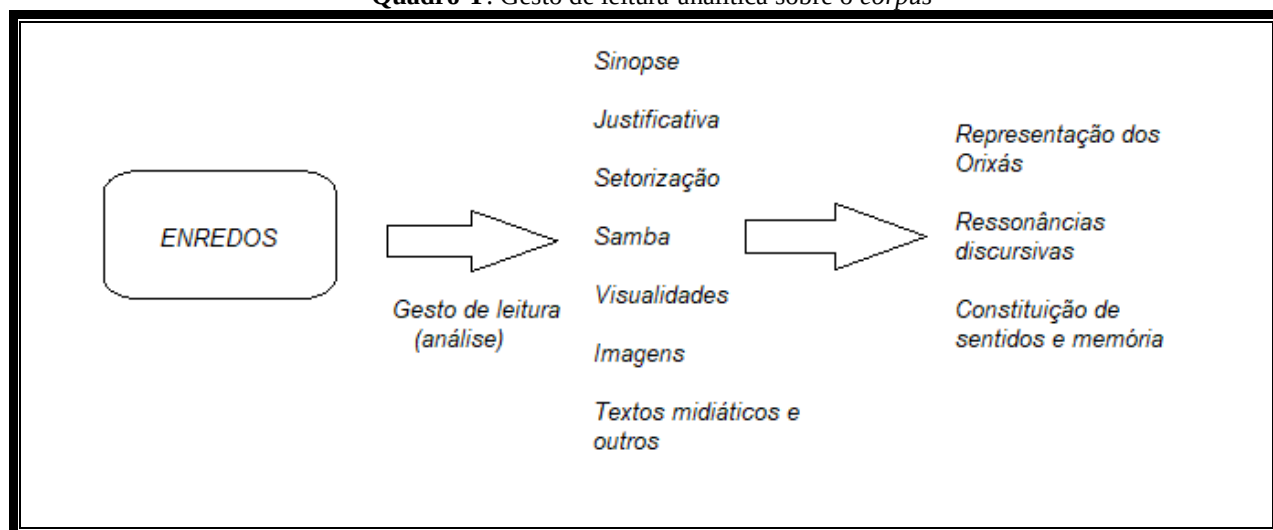
A estética carnavalesca envereda-se, como idealizamos, para uma sociabilidade através de um desfile que não se restringe somente ao tempo da avenida. Há uma estética que a obra e o carnavalesco buscam delinear, sem dúvida, mas o que se faz pertinente é como ela reverbera na experiência que o outro cria quando diante do acontecimento artístico, de um rito que se concretiza na avenida. É uma manifestação da presença em um momento presente e, por isso, há uma experiência que se cria naquele momento e que pode estar vinculada a uma sensação subjetiva e corporal, mas que passa pelo campo simbólico do espectador e participante da ação, por sua constituição subjetiva, pela sua discursividade, por sua memória. A *narrativa carnavalesca* intensifica a descrição desta experiência sensorial, linguística e discursiva; possibilita que desloquemos o rito pertinente ao desfile carnavalesco para a história de seu próprio acontecimento de enunciados e memórias.

Dessa maneira, o quadro abaixo (Y) ilustra o nosso caminho metodológico e de análise sobre os desfiles selecionados sob a ótica das *narrativas carnavalescas*, buscando, evidentemente, a interpretação de *orixalidades* representadas na avenida e sua contribuição para a própria constituição simbólica sobre o entendimento do universo das crenças e rituais afro-brasileiros. Os desfiles apresentam representatividades sobre os Orixás e uma particularidade de entendimento que, para nós, constituem um saber e uma memória na construção de visualidades e verbalização sobre a intelectualidade

afro-brasileira. A análise inicia-se lançando um gesto de leitura sobre os enredos e, mais particularmente, sobre suas etapas de criação e desenvolvimento (quando possível), como sinopse, justificativa, samba-enredo, além de outras composições que interferem diretamente na execução e no entendimento do todo da obra carnavalesca em desfile, isto é, suas visualidades, a reprodução em outros textos e imagens, o acontecimento e suas reverberações, o efeito metafórico, a memória convocada antes, durante e após a realização do cortejo, entre outros fatores que podem surgir durante a análise.

Ao final, buscamos partir dos desfiles selecionados para entendermos a criação e enunciação representativa de *orixalidades* na avenida enquanto um arquivo dinâmico de construção de saberes e formação simbólica dos sujeitos inseridos em práticas religiosas afro-brasileiras e, evidentemente, para o outro-espectador que também constitui memórias diante do acontecimento histórico do desfile.

Quadro Y: Gesto de leitura-analítica sobre o *corpus*



Fonte: Elaboração do autor

Os desfiles selecionados constam de datas posteriores ao ano de 1968, quando se iniciou uma estruturação e oficialização mais assídua sobre os desfiles das Escolas de Samba de São Paulo. De fato, isso não restringe observar que anteriormente a este marco, não tivemos enredos de caráter afro-brasileiro e outras ocorrências que trouxessem a presença simbólica (*verbal* ou *não-verbal*) das entidades religiosas. O recorte parte de ocorrências que marcaram o universo do Carnaval e que também se comportaram como um registro importante para a manutenção de uma memória sobre os desfiles com enredos que deram foco à discussão afro-brasileira na cultura popular e no campo institucional de formação educacional do país.

Os desfiles que compõem o nosso *corpus* foram selecionados devido aos enredos se voltarem exclusivamente para os Orixás e suas lendas (*itans*) ampliando, em alguns casos, para referências sociais pela ótica da religiosidade. Assim, os cortejos são: Camisa Verde e Branco (1984) – *Os três encantos do Rei*; Unidos do Peruche (1989) – *Os sete tronos dos divinos Orixás* (enredo que teve assinatura do carnavalesco Joãozinho Trinta); Mocidade Alegre (2003) – *Omi! O berço da civilização iorubá*; Mocidade Alegre (2020) – *Do canto das Yabás renasce uma nova morada*; e Águia de Ouro (2022) – *Afoxé de Oxalá - no 'cortejo de Babá' um canto de luz em tempos de trevas*.

Analisar os enredos e todas as outras características que compõem o conjunto do desfile permite que algumas considerações possam ser elencadas para a importância da produção artística das Escolas de Samba no imaginário cultural brasileiro: uma prática que concretiza os símbolos históricos e folclóricos de determinada sociedade por vias de materialidades que narram os sujeitos; uma prática que se realiza em alteridade, que ressoa na inversão de sentidos hegemônicos. Concomitantemente, revela uma memória discursiva que ao ser carnavalesca (por vias da *memória alegórica*) permite que símbolos e enunciados culturais se sustentem, se transformem e se reproduzem em outros meios devido à dinamicidade de sentidos produzida pelas relações coletivas dos festejos populares.

3.2 Narrativa carnavalesca

- um exemplo de gesto de leitura-analítico em funcionamento explicativo -

A título de análise e para que os conceitos aqui colocados formalizem nosso gesto interpretativo sobre as *orixalidades* ressaltamos o desfile de Escola de Samba como uma prática em que circulam memórias – também no lugar do dissenso. O desfile também é suporte de discursos que possibilitam que os sujeitos espectadores se desloquem subjetivamente nos sentidos produzidos através de uma obra artística carnavalesca. Dessa forma, as memórias evidenciadas por meio e para além de um desfile irrompem sentidos que são produzidos tanto pela visualidade do desfile quanto pela apreensão sensorial e participação dos corpos envolvidos no acontecimento carnavalesco, podendo revelar a manutenção (e por que não?) ou a superação de enunciados que estão inscritos em uma temporalidade histórica específica.

Um desfile de Escola de Samba não somente se configura como uma obra artística da cultura popular como também faz uso de sua realização para recolocar ‘vozes sociais e políticas’ em circulação e reflexão, revelando outra possibilidade de mundo: a ordem do dissenso.

Como exemplo singular e de comparação do exposto acima, observemos a charge abaixo:

Figura 20: Charge



Fonte: Acervo de Internet

A charge ressoa como uma interpretação de um desfile que se constituiu enquanto um acontecimento carnavalesco enunciativo no ano de 2018. Ao mesmo tempo, a memória discursiva reproduz para além daquilo que fora enunciado pelo desenho, a situação e articulação do golpe político, em 2016, representado na figura do então vice-presidente da República, Michel Temer, contra a ex-presidente Dilma Rousseff. O enunciado “*Somos vice!*”, que alude ao segundo lugar conquistado pela Escola de Samba Paraíso do Tuiuti na competição carnavalesca de 2018, desloca discursivamente quando a sua interlocução enuncia “*Vamos dar um golpe!*”, dito por um personagem que alude à sua própria representação no desfile que, de certa forma, ilustrava a política sanguessuga e a situação política do país em 2018, comandada pelo antes vice-presidente Michel Temer.

Retomemos alguns pontos de tal acontecimento para que o tom de humor ocasionado pela charge ilustre os sentidos que o dissenso pode circular e fomentar: a

saber, em fevereiro de 2018, no Carnaval da cidade do Rio de Janeiro, a Escola de Samba Paraíso do Tuiuti apresentou o enredo “*Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?*”, desenvolvido pelo carnavalesco Jack Vasconcelos. A centralidade do enredo estava em descrever formas de trabalho escravo que perpassaram e permanecem nas relações econômicas do mundo e do Brasil, e como tais relações se tornam fontes injustas antidemocráticas de estruturação social e racial em nosso contexto.

A justificativa para este enredo se apoia em um cenário de conturbação ideológica e de reformas políticas de grande impacto social, como a reforma trabalhista proposta e aprovada no governo interino de Michel Temer (2016-2018)³⁸. A sinopse do enredo possui elementos significativos para o entendimento da abordagem que o desfile canta e demonstra visualmente, e revela algumas passagens que destacam o tom crítico do desfile para a compreensão e apreciação do espectador.

Velha companheira de caminhada da Humanidade. A ideia de superioridade, divina ou bélica, cobriu-a com o manto do poder. Pela força ergueu impérios e sustentou civilizações. [...] Cativou povos, devastou territórios, extraiu riquezas do solo e de animais em nome de coroas europeias. [...] Separou famílias, subjugou reis, aprisionou guerreiros, reduziu seres humanos a mercadorias. [...] Ouviu os ventos soprados de longe que ressoaram brados iluminados de liberdade pelas paragens brasileiras. Abolir-te foi palavra de ordem. Utopia e justiça para uns. Falência e loucura para outros. Caminho sem volta para muitos. [...] Ferida com a ponta afiada da pena de ouro que a áurea princesa empunhou ao assinar sua redentora extinção, maquinada por uma sedenta revolução industrial de sotaque inglês [...] Pão e circo para aclamação de uma bondade cruel, pois não houve um preparo para a libertação e ela não trouxera cidadania, integração e igualdade de direitos. Mais viva do que nunca, os aprisionou com os grilhões do cativeiro social. Ainda é possível ouvir o estalar de seu açoite pelos campos e metrópoles. Consumimos seus produtos. Negligenciamos sua existência [...] Segue vivendo espreitada no antigo pensamento de “nós” e “eles” e não nos permite enxergar que estamos todos no mesmo barco, no mesmo temeroso Tumbeiro, modernizando carteiras de trabalho em reformadas cartas de alforria. (VASCONCELOS, 2017)³⁹

A transposição do verbo em imagem é um processo que se estrutura em formas carnavalizadas, acendendo o lugar criativo e de *carnavalização* (Bakhtin, 2008) sobre as

³⁸ Ratifica-se aqui o processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff, em 2016, e a ascensão do então vice-presidente Michel Temer ao poder executivo do país. Ao se referir ao período político e ideológico, é preciso que sublinhemos que as referências estão inscritas dentro deste processo histórico com suas consequências e divergências sociais.

³⁹ Sinopse na íntegra disponibilizada em <http://www.radioarquibancada.com.br/site/leia-sinopse-do-paraíso-do-tuiuti-para-o-carnaval-2018>. Acesso em: 18 mar. 2020

referências do mundo e do cotidiano, e não apenas uma semelhança realista que parece destoar da fantasia carnavalesca. Em um desfile de Escola de Samba “a imagem significa (em termos ideológicos) diferente, tendo ora o status de linguagem ora o de cenário ou ilustração” (Souza, 2000). Esta construção imagética pode ser lida como o resultado em movimento de memórias discursivas, ou seja, aquilo que retoma e se inscreve no acontecimento. A resultante da *narrativa carnavalesca* não impede que a essência crítica do Carnaval se estabeleça, pelo contrário, este gesto de análise permite que exploremos tal acontecimento em ressonância com outros campos do saber, em que o dissenso ascenda lugar histórico e político.

Ao explorarmos o acontecimento deste desfile, é possível ressaltar que esta obra carnavalesca dialoga com os cenários políticos do país para resgatar e elucidar memórias sobre as formas de trabalho e, para isso, utiliza artifícios alegóricos que retomam símbolos presentes em manifestações sociais específicas àquele contexto: as panelas, a camiseta amarela da seleção brasileira de futebol e o pato inflável.

Figura 21 – Manifestante paneleiro com nariz de palhaço



Fonte: Acervo de Internet

O momento sublinhado se exemplifica e se materializa nas cores e formatos da *Ala Manifestoches*, que se estende para a última alegoria da escola ampliando os sentidos possíveis que circundam este acontecimento enunciativo.

Figura 22 - Ala Manifestoches



Fonte: Acervo de Internet

A composição da fantasia revela um processo de carnavalização (Bakhtin, 2008) e inversão de sentidos que são pontuados com outras formas ilustrativas: o símbolo da moeda nos olhos do pato, as mãos que controlam o corpo (e a mente), o chapéu e o nariz que ressaltam a figura do palhaço que, neste lugar, assume a dualidade crítica e cômica, abrindo a possibilidade de reafirmar o Carnaval como esse espaço de inversão pela fantasia e de supressão do espetacular pelas memórias.

Figura 23 - Manifestoche na última alegoria “O novo tumbeiro”



Fonte: Acervo de Internet

Na última alegoria, enuncia-se uma figura carnavalizada de um vampiro, personagem este que flerta com a menção ‘governo sanguessuga’ divulgada por partes da mídia e pela oposição à situação do país naquele momento. Nesta construção alegórica há elementos que reforçam o próprio enredo e apresenta os personagens de um

sistema opressor sobre as práticas e formas de trabalho do país marcado pela votação de uma reforma trabalhista que minimizou os direitos dos trabalhadores. A liberdade artística aqui proporciona a expansão da imagem por meio de uma memória discursiva que reposiciona tal acontecimento enunciativo na História.

Figura 24 – Destaque central de alegoria com a fantasia “Vampiro neoliberalista”



Fonte: Acervo de Internet

Todo o conjunto crítico de elementos e significados políticos compõe a memória discursiva (e alegórica) deste desfile, ressaltando as possibilidades de análises e diálogos que os sentidos impulsionam para além do cortejo temporal. O que também se enuncia a partir desta memória da imagem é a expansão do dissenso, da própria noção de grotesco ao se tornar extremamente crítico e jocoso um símbolo da República – a faixa presidencial⁴⁰ – como parte fundante e enunciativa do ‘vampiro neoliberalista’. Aqui, a arte carnavalesca rompe os dizeres hegemônicos, e propõe um olhar plural e democrático sobre a própria sociabilidade brasileira.

Pela *narrativa carnavalesca* constituída a partir do desfile do Paraíso do Tuiuti, é possível observarmos que a magnitude plástica e alegórica sobre a versão ou inversão de uma realidade é o resultado de um processo enunciativo que se desdobra em visualidades atreladas a memórias que se contam em enredo. O desfile não se resume somente à forma em que se delineia, mas como resultado de um processo coletivo dentro de uma narrativa específica e que, em circulação de discursos presentes nesta

⁴⁰ Por conta do Desfile das Campeãs, que apresenta as seis primeiras colocadas entre todas as escolas do Grupo Especial do Carnaval do Rio de Janeiro, alguns desfiles são realizados mais uma vez – considerando possíveis imprevistos e adaptações. Este desfile do Paraíso do Tuiuti foi vice-campeão e sagrou-se como participante do Desfile das Campeãs, todavia, o mesmo destaque foi proibido de desfilar novamente com a faixa presidencial a ‘pedido e ordens extraoficiais’ da própria Presidência da República.

festividade, pode reproduzir imaginários, expandir sentidos e ressaltar memórias iconográficas e artísticas que posiciona o sujeito em sua historicidade e em seu político.

Nos últimos anos, com a globalização da mídia e a circulação virtual de conteúdo imagético e textual, estudos e pesquisas têm dedicado e reafirmado o Carnaval como campo de emersão de significados e estigmas identitários, controversos e constitutivos de uma ideia representativa de Brasil. No caso dos desfiles de Escolas de Samba, como uma das partes de realização da festa carnavalesca brasileira, a transfiguração da materialidade textual (enredo) para a visual (o desfile em si) ressalta símbolos e memórias que produzem sentidos históricos e culturais. O *não-verbal* surge como suporte da materialização de enunciados e, conseqüentemente, retoma e ressalta discursos que, a depender do tema que se conta na avenida, dizem sobre uma vertente ideológica de Brasil, ou de memórias que podem reforçar um parâmetro social ou mesmo superá-lo.

Dessa forma, ao ilustrarmos com o exemplo acima como a *narrativa carnavalesca* proporciona um movimento de expansão de análise sobre os efeitos de sentidos produzidos pelo acontecimento do desfile carnavalesco, nosso intuito, a seguir, é explorar as *orixalidades* presentes nos desfiles das Escolas de Samba de São Paulo e, sobremaneira, investigarmos como esta manifestação artística e cultural contribui para quebras de paradigmas, se coloca como uma força de resistência democrática e antirracista e resignifica os dizeres históricos por meio da expressividade da linguagem artística e popular. De fato, podemos considerar que as *orixalidades* representadas na avenida contribuíram para a criação, manutenção e divulgação de um saber afro-brasileiro, no qual as Escolas de Samba se tornam parte primordial desse rizoma narrativo ancestral.

3.3 Reverberações carnavalescas paulistanas

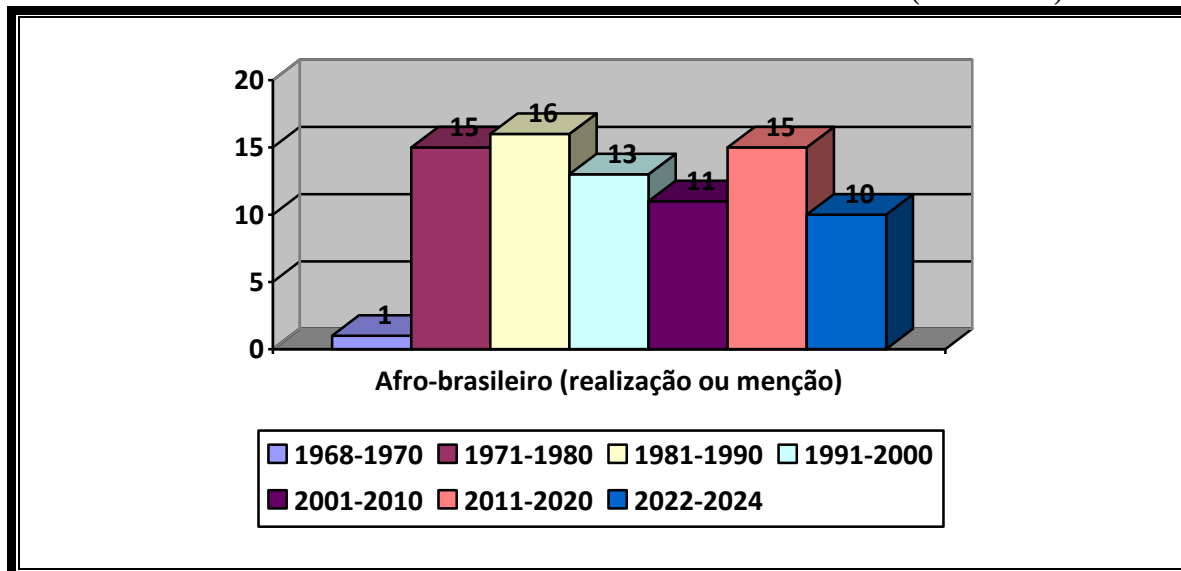
- 1968 a 2024 -

Em um rápido levantamento sobre os enredos que as escolas paulistanas desenvolveram no Carnaval desde 1968, podemos destacar em torno de 80 a 90 enredos afro-brasileiros⁴¹, sendo estes desenvolvidos de diferentes maneiras, representatividades

⁴¹ Vale pontuar que anteriormente à regulamentação do carnaval das Escolas de Samba de São Paulo, algumas escolas que formavam a elite do carnaval paulistano nas décadas passadas (Nenê de Vila Matilde, Unidos do Peruche, Lavapés) chegaram a desenvolver temáticas afro, como Nenê de Vila Matilde que trouxe em 1954 “Zumbi dos Palmares” e 1959 “Chica da Silva”, além de outros. Unidos do

e alguns sem aprofundamento crítico ou artístico (no sentido de expor estereótipos). Além disso, é preciso considerar o número de escolas por ano, já que o atual formato de 14 escolas no grupo especial da Liga se estabeleceu definitivamente a partir de 2007⁴².

Gráfico A: Levantamento sobre enredos afro no Carnaval de São Paulo (1968 – 2024)



Fonte: Elaboração do autor

Na datada oficialização do Carnaval paulistano houve uma incidência nos primeiros três anos em enredos que abordassem questões da negritude afro-brasileira, com destaque a temas relacionado à Bahia, palco de inspirações de muitos outros enredos posteriores. Essa escolha narrativa foi realizada pela Lavapés, em 1970, exemplificando como tal temática sempre permaneceu no imaginário das escolas e seus artistas. Citar o desfile da Lavapés como exemplo, mesmo que sem aprofundamento, é iniciar esta discussão sobre a magnitude dos temas afros para a sustentação e legitimação das escolas no espaço público e simbólico da cultura popular brasileira. É interessante notar que, tanto nesses anos (o triênio 1968-1970) quanto nos anos posteriores, a *cidade de São Paulo* surge como um tema constante, principalmente no período da década de 1980.

Destarte, nas décadas posteriores ao ano de 1968, os enredos afro-brasileiros ganharam protagonismo, embora o abstrato, a crítica social e a cidade de São Paulo se

Peruche desenvolveu pelas mãos do sambista Geraldo Filme, em 1961, o enredo “Navio Negroiro”; e Lavapés, com enredos como “Tia Ciata”, em 1954, e “Chico Rei”, no ano que sagrou-se campeã pela última vez do grupo especial, em 1964.

⁴² Número das escolas que compunham o grupo 1 e posteriormente o grupo especial por ano: 1968 (03); 1969 (5); 1970 – 1971 (7); 1972 – 1976 (10); 1977 – 1980 (12); 1981 – 1987 (10); 1988 (12) – somente dois enredos afro em ano de Centenário da Lei Áurea; 1989 – 1992 (10); 1993 – 1994 (12); 1995 – 1998 (10); 1999 (12); 2000 – 2003 (14); 2004 – 2006 (16); 2007 até o presente ano de 2024, 14 escolas.

firmassem como temas de bom desenvolvimento e recorrência. Já no período de 1981 – 1990, as escolas desfilaram questões sobre a negritude com mais abrangência e se aprofundaram em situações ainda pouco exploradas na avenida, como as consequências sociais da escravização, a ideia problemática e estereotipada de uma “miscigenação harmônica”, todavia a exaltação de personalidades negras e momentos históricos pertinentes para a sociedade brasileira (veremos também a incidência de *orixalidades*), com destaque para Nenê de Vila Matilde, Unidos do Peruche e Camisa Verde e Branco.

Os anos posteriores exploraram a criatividade narrativa. Enredos abstratos, sobre o universo do samba, homenagens a estados e cidades, e a permanência da cidade de São Paulo como um tema bastante explorado e por diferentes recortes, colaboraram no surgimento de desfiles antológicos e o crescimento visual do Carnaval de São Paulo⁴³. A partir de 2011, o foco nas temáticas afro-brasileiras retoma ao cenário paulistano (algo que não deixou de ser explorado anteriormente, apenas não com tanto afinco), reforçando a tese de que as Escolas de Samba são contemporâneas em si mesmas e não estão alheias aos diálogos político-sociais que emulam na sociedade atual. Nesse período, Mocidade Alegre, Vai-Vai, Mancha Verde, entre outras, realizaram desfiles que pontuaram *orixalidades* na avenida.

De certa forma, isso nos leva ao momento atual, em que podemos contabilizar 10 (dez) grandes desfiles em um curto período (2022-2024) nos quais a temática afro-brasileira e seu desenrolar em *orixalidades* estiveram presentes no sambódromo do Anhembi. Além disso, em três anos alcançamos uma marca que pode superar todas as décadas anteriores e transformar tal período no de maior relevância e ocorrências para a construção de memórias e a discursividade sobre a cultura religiosa afro-brasileira e paulistana representadas na ótica e materialidade de um desfile de Escola de Samba do Grupo Especial do Carnaval de São Paulo. Evidentemente, pontuamos que um olhar

⁴³ Destacamos que nos anos 2000 e 2004, as Escolas de Samba de São Paulo foram orientadas a realizar enredos com temáticas prévias. O acordo com a Liga e órgãos públicos governamentais, selou o Carnaval do ano 2000 com enredos voltados para a comemoração dos 500 anos do Brasil, recortados por períodos e momentos históricos marcantes, sendo o ‘desfile histórico’ sistematizado da seguinte maneira: Tom Maior (1500 – 1520); Camisa Verde e Branco (1520 – 1580); Mocidade Alegre (1580 – 1654); Águia de Ouro (1655 – 1700); Leandro de Itaquera (1700 – 1730); X-9 Paulistana (1730 – 1770); Gaviões da Fiel (1770 – 1808); Morro da Casa Verde (1808 – 1840); Unidos do Peruche (1840 – 1889); Imperador do Ipiranga (1889 – 1930); Nenê de Vila Matilde (1930 – 1954); Rosas de Ouro (1945 – 1964); Acadêmicos do Tucuruvi (1964 – 1984); Vai-Vai (1984 – 2000). No Carnaval de 2004, a cidade de São Paulo completara 450 anos de fundação, e, dessa forma, ficou estabelecido que as Escolas de Samba deveriam desenvolver seus enredos a partir dessa temática comemorativa. Diferente do ano 2000, as escolas tiveram mais liberdade para explorar a temática, sem que precisassem seguir uma data histórica específica e linear. Assim, as 16 escolas da ocasião puderam explorar uma São Paulo de diferentes concepções, desde a catequização inicial, os processos imigratórios, a culinária, os bairros históricos e até uma cidade definida por sua cultura teatral, musical, artes visuais, etc.

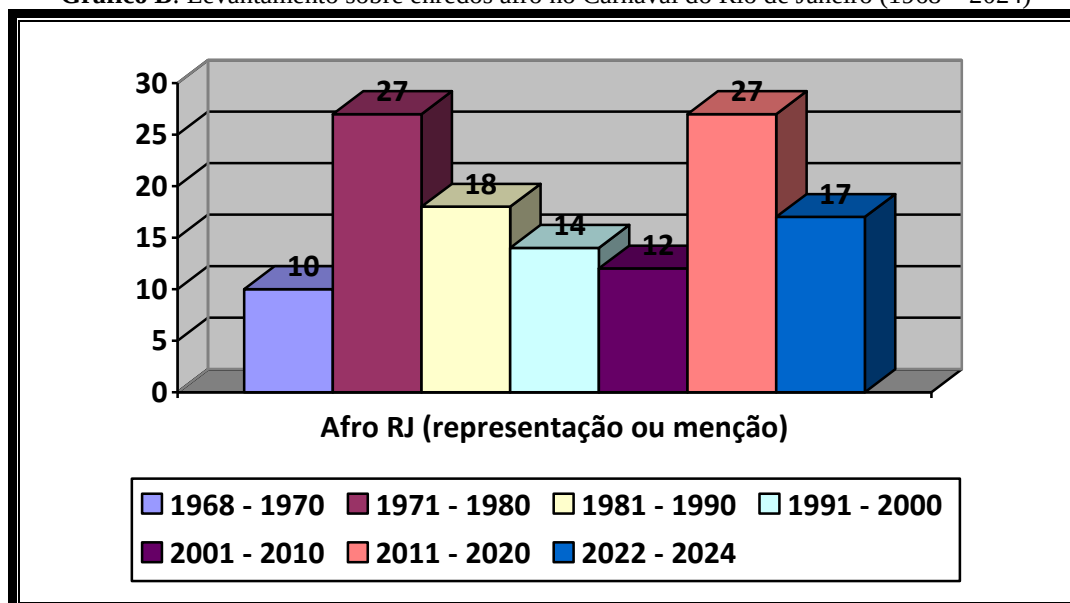
para todos os grupos da Liga e da UESP⁴⁴, aumentaria a quantidade mencionada gradativamente, todavia o olhar midiático sobre as escolas pertencentes ao primeiro escalão da folia paulistana, nos faz constituir nosso gesto de análise sobre um acontecimento em evidência constante (jamais em detrimento dos outros grupos e desfiles) e que permite que sentidos possam ser circulados e resignificados para além da “bolha do carnaval”.

A importância de *orixalidades* na avenida se constitui como um instrumento de subjetividade, de construção, de representações do simbólico e imaginário das religiões afro-brasileiras (em nosso caso, com destaque para o Candomblé); de constituição de memórias sobre os sujeitos e as próprias Escolas de Samba, ao mesmo tempo em que assume um lugar de dizer sobre si, o outro e uma história do Brasil ainda pouco narrada e explorada em relação aos discursos hegemônicos. Quando cantados na avenida, determinado enredo permite que barreiras sociais e culturais possam ser superadas, além de mostrar outro lado da história que por anos esteve à margem, transformando um desfile de Escola de Samba em um agente de formação de opinião política e histórica.

A título de comparação, realizamos o mesmo recorte anual sobre os desfiles da cidade do Rio de Janeiro. Sem almejar uma análise completa, podemos sugerir rapidamente que a capital fluminense possui laços, troncos e raízes ainda mais profundas e complexas com a exploração de temáticas afro-brasileiras e, concomitantemente, *orixalidades* na avenida. É evidente ressaltar que os desfiles das Escolas de Samba da cidade do Rio de Janeiro se consolidaram décadas anteriores ao movimento que ocorreu na capital paulista, servindo até de modelo para a concretização de um fundamento de desfile e regulamentação para as escolas paulistanas, através das mãos e da proposição de seu Nenê, fundador da Escola de Samba Nenê de Vila Matilde.

⁴⁴ Já ressaltamos que a Liga é a Liga Independente das Escolas de Samba de São Paulo, e é uma entidade que visa organizar e administrar os desfiles das Escolas de Samba, bem como a competição carnavalesca e outras atividades socioculturais que cerceiam as agremiações durante o ano. Atualmente, a Liga é responsável por gerir o Grupo Especial (14), o grupo de Acesso I (8) e o Grupo de Acesso II (10), contabilizando 32 Escolas de Samba sobre sua organização e gestão. A UESP é a União das Escolas de Samba Paulistanas e foi fundada em 1973. É uma associação sem fins lucrativos e tem por objetivo organizar e gerir os desfiles oficiais de bairros e os blocos carnavalescos. A entidade congrega, atualmente, 64 agremiações, divididas em Grupo Especial de Bairros, Acesso de Bairros I, Acesso de Bairros II, Acesso de Bairros III, Bloco Carnavalesco Especial e Acesso de Blocos.

Gráfico B: Levantamento sobre enredos afro no Carnaval do Rio de Janeiro (1968 – 2024)



Fonte: Elaboração do autor

Com um desfile mais consolidado e com Escolas de Samba já com anos de tradição, o que percebemos no Carnaval carioca é uma maior incidência da temática afro-brasileira transformada em arte carnavalesca e samba, evidentemente, não em detrimento de outros desfiles espalhados pelo Brasil, assim como em São Paulo, mas consolidado como um pilar de comparação e de influência para as demais Escolas de Samba e para o próprio imaginário que circula e legitima uma ideia de Carnaval e sobre aquilo que se fala e desfila na avenida.

Os anos 1970 exploram a afro-brasilidade e sua *orixalidade* muito em decorrência de enredos do Salgueiro e da Beija-Flor de Nilópolis, esta última com o enigmático “*A criação do mundo na tradição nagô*”, desenvolvido pelo carnavalesco Joãozinho Trinta para o cortejo de 1978. O que se observou, posteriormente, foi uma curva descendente nas décadas seguintes em relação aos anos 1970, embora tenhamos desfiles antagônicos como “*Kizomba - a festa da raça*”, da Unidos de Vila Isabel no Carnaval de 1988. Entre 2011 e 2020 os enredos afro-brasileiros assumem um protagonismo na folia sempre em diálogo e crítica com o momento político-social do Brasil e paradigmas históricos que passam a ser revisitados e questionados. Em uma década que vimos discursos e ações fascistas assombrarem o país, os desfiles de Escolas de Samba narram e reivindicam seu lugar intelectual de negritude no cenário cultural, em muitos casos, assumem um papel artístico e social contra políticas excludentes e desumanas, e buscam

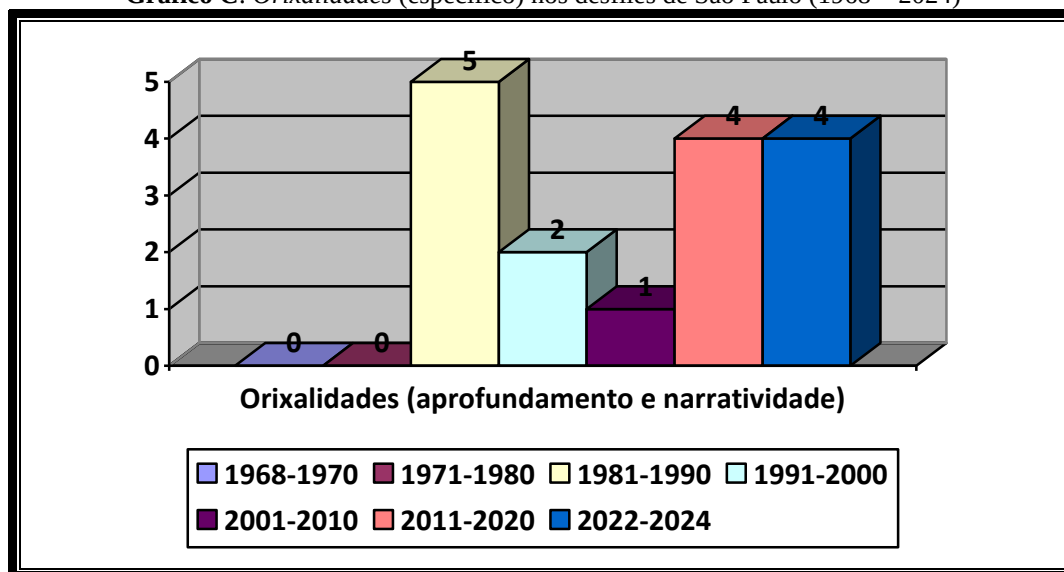
cantar *verdades* que o negacionismo sinaliza implantar na subjetividade dos sujeitos contemporâneos (vide o carnaval da Mangueira de 2019 e 2020)⁴⁵.

Nessa década atual, percebemos as *orixalidades* ressaltando este lugar primordial de memória e discursos que determinado desfile pode assumir no imaginário cultural e social. Em três anos tivemos uma média de 17 (dezesete) enredos afro-brasileiros (seja pelo viés crítico ou de *orixalidades*) que também apontam para uma possível década de quebra de paradigmas e de afirmação de enredos em que o dizer sobre a negritude e seu saber constitui uma memória de entendimento e funcionamento do próprio país. Não à toa, é nesse curto período que temos desfiles emblemáticos e cruciais para a memória do carnaval e das próprias Escolas de Samba: “*Fala Majeté! Sete chaves de Exu*”, desenvolvido pelos carnavalescos Gabriel Haddad e Leonardo Bora para o desfile dos Acadêmicos do Grande Rio, no ano de 2022; e “*Arroboboi, Dangbé*”, desenvolvido pelo carnavalesco Tarcísio Zanon, neste ano de 2024, para a Unidos do Viradouro. Ambas sagraram-se campeãs do Carnaval do Rio de Janeiro.

O foco da pesquisa se debruçando sobre a folia de São Paulo nos apresenta uma relação particular com as *orixalidades* desfiladas na avenida, como aqui a concebemos, se tornando a referência e a representação de uma memória que partiu dos desfiles das Escolas de Samba para se consolidar no imaginário popular e, posteriormente, ganhando a visualidade midiática. Por conseguinte, se recortarmos a temática pelo firmamento e essencialidade nos *itans*, transformando o desfile quase em um livro aberto e em um registro do que a oralidade religiosa proferiu por séculos, nos deparamos com a relevância das Escolas de Samba para a propagação e constituição de *orixalidades* tanto para a manutenção de um sagrado e mistério sobre o universo da religiosidade que não se isola de sua prática de existência quanto para o combate aos processos intolerantes e à falta de entendimento sobre uma criação didática de uma cosmovisão das religiões afro-brasileiras, em destaque para o Candomblé (Ketu) e Umbanda. Nesse caso, no período de 1968 a 2024, em São Paulo, podemos encontrar o seguinte registro com enredos que se aprofundam nas narrativas sobre os Orixás, seus elementos e suas características:

⁴⁵ Em 2019, a Estação Primeira de Mangueira desfilou um enredo que contava o outro lado da história do Brasil; uma história em que os heróis são os indígenas, os negros e as mulheres, em contraposição à dita história oficial. Além de outros questionamentos, o samba-enredo evocava personalidades pretas como Jamelão, Leci Brandão, Luisa Mahin, Marielle Franco, entre outras. O samba ficou conhecido como o “samba da Marielle”. Em 2020, a escola explorou as “faces” de um Jesus da gente, de um Cristo favelado, pobre, negro, indígena e mulher, e que sofre as consequências de uma política antidemocrática e um sistema econômico opressor. Tanto o enredo “História para ninar gente grande” (2019) quanto “A verdade vos fará livre” (2020) foram desenvolvidos pelo carnavalesco Leandro Vieira.

Gráfico C: Orixalidades (específico) nos desfiles de São Paulo (1968 – 2024)



Fonte: Elaboração do autor

Nessa perspectiva, tomamos os enredos que se aprofundaram nas lendas e descrições dos Orixás, entidades, ritos ou elementos que dizem especificamente da cosmogonia das religiões afro-brasileiras⁴⁶. Vemos ainda um indício para narratividades que perpassam o universo do Candomblé, todavia a ideia de *orixalidades* não busca distinguir aqui as práticas religiosas, mas o que delas se constituem como memória discursiva e representatividade dessa cosmogonia cultural afro-brasileira, afinal o próprio enredo em desenvolvimento já proporciona um recorte de acordo com uma nação e/ou proposta de exploração e/ou referência de prática desse universo. E mais,

é interessante notar que é comum nos cultos aos Orixás a presença da dança e da música tocada ao som dos tambores. Os tambores, os ritmos, as danças são marcas fundamentais da cultura afro-brasileira. Esses elementos vão se juntar a outros na formação dos desfiles das escolas de samba no carnaval carioca. Com isso, tornou-se quase que natural a presença dos Orixás nos enredos das escolas de samba (ROCHA; CONCEIÇÃO SILVA, 2013, p. 58).

⁴⁶ **1981** – Cabeções da Vila Prudente (Do Iorubá ao Reino de Oyó); **1982** – Vai-Vai (Orum-Ayê – o eterno amanhecer) **1984** – Camisa Verde e Branco (Os três encantos do rei) e Nenê de Vila Matilde (Sagração dos Deuses); **1989** – Unidos do Peruche (Os sete tronos dos divinos orixás) ; **1994** – Unidos do Peruche (O reino de Oyó visto pelos olhos de Xangô) e Vai-Vai (Inã-Gbe – pegando fogo); **2003** – Mocidade Alegre (Omi! O berço da nação Iorubá); **2012** – Mancha Verde (Pelas mãos do mensageiro do axé, a lição de Odu-Obará: a humildade); **2016** – Mocidade Alegre (Ayô –a alma ancestral do samba); **2017** – Vai-Vai (No Xirê do Anhembi, a Oxum mais bonita surgiu... Menininha, mãe da Bahia, Ialorixá do Brasil); **2020** – Mocidade Alegre (Dos cantos das Yabás renasce uma nova morada); **2022** – Águia de Ouro (Afoxé de Oxalá – no ‘cortejo de Babá’, um canto de luz em tempos de trevas) e Barroca Zona Sul (A evolução está na sua fé – Saravá Seu Zé!); **2023** – Tom Maior (Um culto às mães pretas ancestrais); e **2024** – Acadêmicos do Tucuruvi (Ifá).

O recorte desta análise inicia-se a partir no ano de 1968, pois, como sabemos, foi o ano em que as Escolas de Samba de São Paulo e seus desfiles passaram a ser oficializados e regulamentados⁴⁷ perante o poder público, além de organizar o evento a ponto de valorizar a festa e o sambista. Naquele momento, Nenê de Vila Matilde, Unidos do Peruche e Lavapés compunham o Grupo 1 dos desfiles, algo que passou a ser reorganizado ano a ano até a sua consolidação e formato atual. Surgindo como um modelo vislumbrado pela competição carioca, era preciso tempo e investimento para os desfiles paulistanos alcançarem uma visibilidade instigante no calendário carnavalesco e no próprio espaço urbano da cidade. A Avenida São João, na região central da cidade, se fortaleceu como o palco da festa, embora a sensação de desorganização e insegurança relatadas por moradores locais tenha sido um dos problemas do espaço. A partir de meados da década de 1970, os desfiles passariam a percorrer a Avenida Tiradentes. Nesse período, as Escolas se ajustavam à demanda espacial urbana e, de forma mais organizacional, recebiam verbas que ajudaram a transformar a festa e as Escolas de Samba como um fator pertinente do calendário carnavalesco da cidade. Segundo Baronetti (2015, p.45),

apesar do incentivo recebido pelo poder público, os desfiles das escolas de sambas se tornam hegemônicos dentro das brincadeiras de carnaval da cidade, já que eles foram contemplados com as verbas oficiais. Ao escolher o desfile das escolas de samba como festejos oficiais do carnaval da cidade de São Paulo, a prefeitura exclui várias outras manifestações de Momo que aconteciam na cidade, como os corsos que ocorriam no bairro do Brás e, que nos anos 1950, foram transferidos pela prefeitura para a Avenida São João e os bailes carnavalescos promovidos nos salões pela classe média em diferentes bairros da cidade, que não recebiam apoio nenhum e foram aos poucos acabando, com seus participantes se dispersando ou mesmo participando e fundando novas escolas de samba.

A proeminência de enredos afro-brasileiros foi se estabelecendo ao longo dos anos. Há de se notar que podemos afirmar que havia enredos com a temática afro-

⁴⁷ De acordo com Baronetti (2015, p.43), no ano de 1967, alguns dirigentes de várias agremiações e cordões da época procuraram alguns radialistas “que já tinham experiência com transmissão e patrocínio dos desfiles, para uma reunião sobre como obter patrocínios para o carnaval do ano seguinte. Desse momento surgiu a ideia de formarem uma comissão para solicitar ao prefeito de São Paulo, Brigadeiro Faria Lima, um patrocínio da prefeitura para a realização dos desfiles. [...] O prefeito José Vicente de Faria Lima se reuniu com a comissão de sambistas e radialistas, gostou do projeto apresentado a ele e aceitou patrocinar os desfiles carnavalescos da cidade. Para realizar essa ação, enviou para a Câmara Municipal a Lei n.º 7.100, de 29/12/1967, na qual a prefeitura ficava autorizada a promover as festas de carnaval e financiá-las através de verbas orçamentárias próprias”. Posteriormente, o prefeito Paulo Maluf instaurou alguns decretos e, em 12/10/1970, institui o carnaval no Calendário Oficial de Eventos da cidade de São Paulo.

brasileira anterior a 1968, todavia, o interessante é perceber que a partir da mencionada data muitos desfiles passaram a destacar a história oral, a mística e a funcionalidade cultural sobre o imaginário brasileiro e a realidade do país da época. Naquele momento de estruturação dos desfiles, do surgimento de novas Escolas de Samba e de manutenção de um ideal de festa popular o país estava imerso na Ditadura Militar (1964-1985), o que nos faz relevar ainda mais o papel das histórias desfiladas pelas escolas.

Alguns enredos, principalmente os afro-brasileiros que transgrediam a oficialidade de um discurso de nação, podem ser lidos como um contra discurso, como uma tentativa de falar de outro lugar histórico e de revelar outras memórias pelo prisma do dissenso. Acreditamos que as *orixalidades* são parte de um movimento maior de identidades e resistências ao se cantar e materializar outros saberes culturais sobre o Brasil, de trazer o que estava à margem ao centro da discussão, mesmo que no período político brasileiro ditatorial e de censuras da época isso não tenha sido tão escancarado. Ainda podia se ver enredos históricos sobre um Brasil mais estereotipado pela visão romântica do homem branco, assim como referências europeizadas sobre o próprio Carnaval.

Durante os anos que se seguiram, na década de 1970 percebemos que os enredos percorriam diferentes temáticas algo extremamente natural da manifestação artística das escolas, todavia, o afro-brasileiro não deixou de materializar-se na avenida. Agremiações como Acadêmicos do Tatuapé, Camisa Verde e Branco, Unidos do Peruche e a extinta escola Paulistano da Glória realizaram enredos que focaram na ancestralidade e negritude afro-brasileira, nas festividades populares e também naquilo que interpretamos como *orixalidades*, como, por exemplo, o afoxé baiano (1976 - Unidos do Peruche) e a nação Bantu no Brasil (1980 – Barroca Zona Sul).

Na década de 1980, o desenvolvimento de enredos afro-brasileiros ganha novas vertentes e evidencia ainda mais entorno da relação social e racial conturbada do país no cerne da cultura negra e popular, além de outras questões complexas. Nesse momento, a Escola de Samba Nenê de Vila Matilde assume certo protagonismo na luta por resistência e por levantar assuntos que questionavam a marginalização da negritude brasileira, principalmente a paulistana. Conforme destaca Ferreira (2018, s/p.),

A mudança na forma de abordar os temas de temática afrobrasileira muda a partir de 1980, exatamente quando o discurso do Movimento

Negro começa a se aproximar das instituições culturais. Vale lembrar que a Nenê é pioneira nos enredo de temática negra no Brasil, quando em 1959 coloca como protagonista um desfile com um samba enredo em homenagem à Chica da Silva, mas ainda permeada de uma visão do livro didático da história. O livro didático era a principal fonte dentro da construção dos enredos em uma época em que não existia a figura do carnavalesco. É a mescla de uma identidade negra da Nenê, de resistência dentro da cidade de São Paulo; mais uma influência do Movimento Negro de aproximação de seu discurso dentro destas instituições; e a figura do carnavalesco, que se apresentam enredos com uma pesquisa mais apurada em uma nova visualidade dos assuntos dentro da Nenê

Apesar do protagonismo da escola da zona leste, outra agremiação nos chamou a atenção no início da década de 1980. Em 1981, a Escola de Samba Cabeções da Vila Prudente apresentava um enredo inscrito na linha afro-brasileira, mas que para nós revelou-se ainda mais instigante e transformador na forma de abordar essa temática: um enredo que, de fato, apresenta e se sustenta por meio de *orixalidades*.

Do Iorubá ao Reino de Oyó trouxe passagens de *itans* relacionados ao orixá Xangô e seu posto de Rei do reino de Oyó, evidenciando aspectos da linguagem iorubá e imagens dessa cultura no país. Pelo crivo da *narrativa carnavalesca*, podemos entender tal desfile e seus elementos enunciativos como um acontecimento que assume e reproduz uma memória discursiva – e alegórica – por meio da arte carnavalesca de representação de *orixalidades*. Apesar de pouco material encontrado e de referências imagéticas sobre o préstito, vale destacar o samba-enredo e sua importância para a memória e a história do carnaval de Escolas de Samba da cidade de São Paulo, além da difusão e representação identitária dos elementos das religiosidades retratadas pela cultura popular. A *narrativa carnavalesca* deste desfile permite que elevemos sua materialidade como uma reverberação histórica simbólica, de prática de existência e de linguagem. Vejamos:

*Contam os antigos rituais
Que Xangô foi rei e um belo dia
De Obatalá seu pai
Poderoso encanto recebia
Oyá dama prendada de riqueza
Ofertava todo seu calor
Roubando do encanto da nobreza
Contrariou a tradição do amor*

***Xangô Ô Ô, Ô Ô
Xangô Ô Ô, Ô Ô
Valei-me meu pai, valei-me Xangô***

Valei-me meu pai, valei-me Xangô

*Oyó o Reino da Beleza
Tendo em Xangô o seu senhor
Que já cansado com certeza
O solo em moradia transformou
E hoje como herança
Cabeções canta em seu louvor*

***Aganjú, Kaô e Lairá
Baiani, Afonjá e Agadô***

***Bambaquerê
Bambabará
Oi no Bangulê
Deixa o corpo se arrastar.***

Ao analisarmos alguns versos do samba-enredo, encontramos uma linguagem específica e que faz parte do universo das Escolas de Samba, isto é, termos e expressões em iorubá que, discursivamente, compõem uma memória sobre uma ancestralidade e também sobre as práticas religiosas vinculadas ao Candomblé e Umbanda que louvam seus Orixás. O samba-enredo apresenta algumas passagens de Xangô, rei de Oyó, embora não apresenta detalhes sobre os *itans*. Há um vocabulário específico, como *Aganjú, Kaô, Lairá, Baiani, Afonjá e Agadô* que, segundo Pierre Verger (apud TRINDADE, 2013, pp. 250-251),

na Bahia é comum ouvir que existem 12 Xangôs: Obá Afonjá, Obalubé, Ogodô, Oba Kossô, Jakutá, Baru, Airá Intilé, Airá Igbonam, Airá Adjaosi, Dada, Aganju e Oranian. É uma lista um pouco confusa, pois Dada é o irmão de Xangô, Oranian é o seu pai e Aganju é um dos seus sucessores.

É preciso pontuar que os *itans* são uma tradição oral, passados por geração e geração durante séculos e que, no Brasil, ganhou várias versões respeitando cada nação que foi trazida de África, nações estas que classificam o próprio Candomblé apesar de estarem vinculadas, de uma forma ou de outra, ao tronco iorubá. Além disso, o samba como um enunciado, permite que interpretamo-lo pela ótica da *narrativa carnavalesca*, expandido o enredo, o acontecimento do desfile (embora aqui não tenhamos dados visuais), as reverberações para um simbólico constituído a partir deste samba-enredo, e a análise de uma memória que diz de uma ancestralidade, de uma oralidade, de um *itan* que constitui o saber mitológico e religioso que fundamenta as raízes de uma cultura e linguagem afro-brasileira.

Termos como *bambaquerê*, *bambabará*, *bangulê* remetem à memória do corpo, da dança, do ritual, do movimento circular (idêntico ao *xirê*⁴⁸) que as tradições afro-brasileiras reverberam nas manifestações populares e culturais da negritude, e para além dela. *Bambaquerê* e *Bambabará* são termos relacionados à dança de roda, com batida de palmas e acompanhada por instrumentos de percussão, algo proveniente, segundo o dicionário do folclore e cultura popular brasileira⁴⁹, da umbigada. *Bangulê* se refere ao jongo, isto é, a uma manifestação popular afro-brasileira. Dessa forma, este samba explora uma memória que desloca o desfile para uma reverberação enunciativa que transcende a obra carnavalesca e assume um papel de formador cultural e educacional, para além do território da avenida e seus participantes. O Carnaval verbaliza histórias que representam o sagrado de um povo e o simbólico de um país plural.

Desta forma, em diálogo com Ferreira (2018), entendemos a pertinência de analisarmos um samba-enredo a partir de suas condições de produção e suas reverberações, e inclusive toda a obra carnavalesca expandida por um gesto de leitura que busca deslocar a produção artística, simbólica e cultural de *orixalidades* presentes em um desfile de Escola de Samba para um campo maior de representação, propagação e manutenção de um saber ancestral e de uma prática de existência.

[...] ao analisar tais sambas não podemos nos limitar apenas a sua letra, mas no seu entorno como um todo. É o analisar o samba em seu contexto como um todo, que chamamos de Dimensão Carnavalizada, que pode ser vista: primeiro, pelo o que o enredo de cada escola propõe que abrange seu tema, o que o carnavalesco dimensiona dentro de tal tema, o sujeito que o enredo coloca como voz ativa, e como tal sujeito se encaixa dentro da letra do samba que é gerado. Segundo, em compreender o tempo do enredo, e em como o samba consegue projetar experiências estéticas das mais diversas, em que toda a obra de samba enredo, se torna poema épico com um passado que sempre é abordado, um presente que é questionado e em um futuro sempre utópico de resolução. E terceiro, como o compositor se insere dentro desta obra, e como a escola em sua cultura escolar interfere no processo de criação, mesmo tendo que seguir a requisitos específicos para sua produção. E aqui a origem da escola e a sua intimidade com tais temas é essencial. (FERREIRA, 2018, s/pág.)

Precisamos considerar que há uma relação histórica entre o samba, um desfile de Escola de Samba e a própria instituição e fundamentos das religiões afro-brasileiras. De

⁴⁸ O termo *xirê* significa “brincar, dançar, divertir-se, sendo que a sua principal função seria promover a integração do orixá, que é evocado, com o grupo que o cultua”. (ALEXANDRE, 2015, p.209)

⁴⁹ <http://www.cnfcp.gov.br/tesauro/00001657.htm#:~:text=Dan%C3%A7a%20de%20conjunto%20com%20forma%C3%A7%C3%A3o,dado%20por%20instrumentos%20de%20percuss%C3%A3o>. Acesso em: 06 mai.2024.

modo geral, a esfera carioca parece desvelar tal relação de forma anatômica e fundamental, algo que em São Paulo tem se desabrochado com mais intensidade (o que não significa afirmar que não houve indícios anteriormente) nesses últimos anos decorrentes. Portanto, dialogando com Mangabeira & Araújo (2021), pode-se inferir que a “estruturante relação entre Samba e religiões de matrizes africanas, portanto, ganha um contorno de dado constitutivo do Desfile das Escolas de Samba, sendo o suporte semântico a partir do qual a inteligibilidade dos desfiles [...] pode ser erigida”. O contrário, analisando pela forma discursiva que propomos aqui, também pode ser considerado, uma vez que a materialização de *orixalidades* na avenida também constitui representações significantes das religiões para a sociedade em geral.

Veremos, a seguir, que as *orixalidades* não apenas contribuíram para a representação de um saber afro-brasileiro como fundamentaram e sustentam as relações sociais e culturais do universo do samba e da própria Escola de Samba.

3.4 Camisa Verde e Branco (1984)

- Os três encantos do Rei -

Após o desfile da Escola de Samba Cabeções da Vila Prudente, em 1981, quase que fazendo deste préstito um acontecimento carnavalesco pioneiro para se analisar as *orixalidades*, acreditamos que isso ressalta o período de 1981-1990 como um dos mais propícios em enredos afro-brasileiros das Escolas de São Paulo até aquele momento desde 1968, conforme o levantamento dos dados (16 ao todo). Apesar disso, percebemos que 5 desfiles aprofundaram os enredos explorando ainda mais o universo dos *itans*. Nesse caso, tivemos o protagonismo de grandes escolas com fundamento e espacialidades urbanas negras: Camisa Verde e Branco, Vai-Vai, Unidos do Peruche e Nenê de Vila Matilde.

Em 1982, tivemos um ano de pelo menos quatro desfiles com a temática afro-brasileira, com destaque para a campeã Vai-Vai (*Orum-Ayê: o eterno amanhecer*)⁵⁰ que explorou tal abordagem, e assim podemos ratificar, pela *orixalidade*. Em contrapartida, no ano seguinte, 1983, nenhuma escola do então nomeado grupo 1 abordou em seus

⁵⁰ Samba-enredo: “Surgiu como um raio de luz / A imagem do céu / No rosário de Ifá / Eu vi... Ai eu vi / Nossos babalaôs transformando em passarela / O universo que Olorum criou / É Orum, Orum-Aye / É Orum o eterno amanhecer / E lá do alto quando o sol brilhou / Eu avistei a pedreira de Xangô / Mas... sinto a falta de paz / No meu povo presente / Desde nossos ancestrais / Aruanda é a esperança / Aquarius traz um novo amanhecer / O homem almejando o paraíso / A felicidade irá viver / Olorum canta meu povo em harmonia / Olorum Vai-vai na apoteose da alegria”. Compositores: Oswaldinho e Serginho.

enredos o tema afro-brasileiro, sendo que a mais próxima a mencionar algo desta cosmogonia foi a Camisa Verde e Branco com o enredo “*Verde que te quero verde*” que, em uma parte do enredo destacou as lendas do mar e a sua maior divindade iorubá representativa, Iemanjá.

A mesma escola apresentou, em 1984⁵¹, um dos enredos mais emblemáticos da agremiação e, de fato, abordou o *itan* sobre Xangô e três divindades do panteão iorubá: Iansã, Oxum e Obá. Podemos considerar o enredo “*Os três encantos do Rei*” como pioneiro na escola em relação ao aprofundamento e exploração de elementos relacionados à cultura iorubá e à religiosidade afro-brasileira. De forma objetiva, o enredo explora a lenda do Rei de Oyó e a relação com suas três esposas, em um jogo descritivo de materializar a narrativa em formas, cores e música sem desloca-la do campo ficcional, isto é, o enredo foca nas peripécias de Xangô sem fazer menção ou correlação com o contexto ao qual estava inserido – algo que a Vai-Vai fez em 1982, por exemplo, e diferente da Nenê de Vila Matilde, neste mesmo 1984, que primou pelos momentos, significados e simbolismos das divindades em relação às suas próprias características gerais e populares.

De certa maneira, é um recorte, uma escolha elegida para desenvolver narrativas de um campo tão vasto em detalhes e tradições. A questão que pontuamos aqui é o fato de que, ao se aprofundar em particularidades das divindades e seus *itans*, cria-se uma rede de enunciados que potencializa o fazer e o cantar da Escola de Samba como reverberações e constituições de memórias. Nesse caso, é como se a oralidade ancestral fosse escrita, descrita e visualizada na avenida; o etéreo ganha uma representação que fundamenta um saber e reflete um imaginário e uma prática de existência. A obra carnavalesca assume uma posição discursiva ao propor uma criação representativa e referencial sobre algo pré-estabelecido no *mundo das ideias*⁵². Vejamos:

⁵¹ Neste ano, Nenê de Vila Matilde também cantou *orixalidades* na avenida, com o enredo “Sagração dos Deuses”. O samba-enredo destacava louvações e elementos importantes para o simbolismo da religião umbandista, em especial: “*É Oxumaré colorindo o véu / Cobra encantada / É arco-íris no céu / No alto astral / Faz-se a sagração de Oxumaré / Orixás em ritual / Eleitos por Oludumaré / Pai Oxalá, é força, é sabedoria / É paizinho Oxum deusa formosa / Moça dengosa irradiando energia / Aruanda á, Aruanda é / A luz que vem de Aruanda / Ilumina os passos da Nenê / Yemanjá, sereia, feiticeira / Rainha do mar / Oxóssi o caçador / Senhor da mata é seu valente protetor / Pedra rolou na cachoeira / Com seus amores é Xangô lá na pedreira*”. Compositor: Armando da Mangueira.

⁵² O que ressaltamos aqui é um processo similar (mas particular e com diferenças acentuadas) cuja própria Igreja Católica usou por séculos ao se pautar na pintura, na visualidade para criar a “face de Cristo” – e tantas outras divindades cristãs – e destilar a interpretação sobre suas escrituras sagradas. É a arte como um elemento didático de evangelização e propagação de um saber. No caso de *orixalidades*, é a arte carnavalesca como um dos elementos didáticos e fundantes da materialização de uma oralidade ancestral em um saber visual e codificado. A potência desse gesto é a criação, manutenção e resistência

Xangô foi o grande soberano dos reinos yorubás [...] Orixá viril, era esposo de três iabás: Oiá (Inhaçã), Oxum e Obá, que, por ciúmes, viviam a infernizá-lo. Tinha especial predileção por Oxum, por ser esta pouco mais que uma menina. Todavia, Inhaçã, mais temperamental e feminina, era quem mais exigia do rei, tentando monopolizar suas atenções. Dividindo suas atenções entre a doce e meiga Oxum e a temperamental e voluptuosa Inhançã, pouca atenção dedicava a Obá, mulher de agir primeiro e pensar depois, impetuosa, guerreira, mas também tola e ingênua. Enciumada, procurou saber, justo de Inhançã, como fazer para merecer mais atenção e intimidade de Xangô. Este a respeitava e até a louvava como guerreira, mas esquecia-se dela como mulher, o que muito a magoava. A ladina Inhançã disse-lhe então que, se quisesse realmente ganhar o amor de Xangô, ela deveria cortar uma de suas próprias orelhas e servi-la como refeição a Xangô (razão por que em toda manifestação de Obá, no Candomblé, ela se apresenta com uma das orelhas cobertas com lenço ou com uma das mãos). Enquanto Obá preparava o encantamento receitado por Inhançã, esta, intrigante, avisava Xangô de que Obá lhe preparava uma cilada em que ele só teria olhos para Obá depois que provasse da comida encantada. Naturalmente, essa situação tornava a permanência de Xangô no lar um verdadeiro inferno. Por outro lado, Xangô era intempestivo em suas ações, o que fazia com que o povo mais o temesse que o estimasse. Aborrecido por esses desacordos, Xangô desaparece no mato. É dado por morto (teria se enforcado). Todavia, sua liderança era inquestionável e seu povo, depois de procurá-lo por toda parte desesperadamente, solicitava sua presença. Foi quando ele apareceu e disse a todos que, como rei e como deus, os governaria do céu. Compreenderam então que ele tinha partido para o Orum e havia se transformado em Orixá.⁵³

O texto acima é uma das versões escritas sobre o *itan* de Xangô. Como apontamos anteriormente, a tradição oral difundiu o saber e as crenças religiosas, assim como o panteão dos deuses iorubás em terras brasileiras, ademais, sabemos que tal processo também foi imbuído de várias situações sociais e históricas que demarcaram a difusão da cultura afro-brasileira desde o período escravocrata, ocasionando as chamadas “características sincréticas” que adentraram sobre a relação do escravizado com um espaço regido pelo colonizador.

Os *itans* que chegam até nós compõem um conjunto de referências do Candomblé (e Umbanda) no Brasil e, mesmo que o ritual e segmentos se diferenciem em cada nação⁵⁴ e casa de Axé, há pontos convergentes e extremamente similares nas narrativas contadas e sustentadas pela religiosidade afro-brasileira. O importante nesse processo é visualizar a plenitude de algumas passagens e elementos que se repetem; uma repetição com diferença, mas que dizem de uma mesma cosmogonia compartilhada em práticas de existência e resistência no território brasileiro.

Assim, tomamos o *itan* acima como ponto de partida para entendermos, pela narrativa *carnavalesca*, a contribuição e discursividade de um enredo *carnavalesco* que

de um saber que estrutura a existência e o simbólico que constituem a diversidade da cultura afro-brasileira.

⁵³ TRINDADE, 2013, pp. 249-250.

⁵⁴ Ketu, Angola, Bantu, e outras.

enaltece as *orixalidades* na avenida, pois assinalamos que Carnaval e religiosidade não se isolam propositalmente, pelo contrário, se espelham, se complementam e se retroalimentam no terreiro e na arte popular produzida por uma Escola de Samba.

A relação entre candomblé e carnaval é antiga. Aliás, pode-se mesmo asseverar que, quando se fala de Brasil, tanto essa religião quanto essa manifestação cultural possuem origens comuns. Se tomarmos os estudos acerca do carnaval, por exemplo, constatamos que se apoiam em uma plataforma cultural de origem afro-brasileira, que José Flávio Leopoldi (1977) chamou de *mundo do samba*; o carnaval brasileiro tem sido tributário de comunidades negras que, por intermédio de processos culturais e históricos, foram configurando e plasmando esse evento, hoje tão conhecido e tradicional, que a cada ano amplia a visibilidade do Brasil e da cultura brasileira em proporções nacionais e internacionais. [...] Da mesma forma, não se pode negar a estreita relação existente entre as religiões afro-brasileiras, acentuadamente o candomblé, e o carnaval. (ARAUJO, 2016, pp. 15-16)

Para a análise, iremos nos atentar na poética do samba-enredo⁵⁵, na linguagem e termos utilizados que descrevem a lenda iorubana, ao mesmo tempo em que elucida vocábulos pertencentes à cultura de modo geral e ao rito religioso, Neste caso, o samba-enredo é o demarcador de *orixalidades*, o enunciado que possibilita um gesto de leitura sobre a memória discursiva e o efeito metafórico que os versos podem nos apresentar.

***Xangô virou terra
Iansã foi com ele morar
Nossos lagos, cascatas e rios
São de Oxum e de Obá***

*Em Verde e Branco
Eu vou contar
Esta linda história, que você jamais esquecerá
Os três encantos do rei
O justiceiro de Ifá
Xangô pegava o machado
Deixando despedaçado, quem contra ele ia lutar*

***Me dá a sua mão, seu coração, meu grande amor
Foi assim que Iansã por ele se apaixonou***

*Mulher, Oh mulher dos trovões do palácio
Do raio e da luz
Ilumina o meu viver
Ialodê foi o seu segundo encanto
Onde derramou seu pranto, porque amou pra valer
Mas o guerreiro foi à procura de batalhas e prazer*

⁵⁵ Compositores: Luiz Carlos Xuxu e Neff Caldas

*Foi quando conheceu Obá
A deusa negra mais forte
Que se entregou até a morte
O terceiro encanto do rei*

O samba-enredo apresenta alguns versos pertinentes que condensam os fatos narrados pelo *itan*. E mais, eles expandem o significado da passagem poética ao deslocar o mistério a cerca da ficcionalidade de uma lenda para o palatável de nossa realidade empírica e assimilada. Explicamo-nos:

*Xangô virou terra
Iansã foi com ele morar*

Esse momento retoma a passagem do *itan* em que se menciona a transcendência de Xangô ao *Orum*. Complementando a lenda, o tornar-se terra é a referência de que o Rei de Oyó continua a governar seus súditos do alto da pedreira do *Orum*, da terra batida pelo tempo, pois Xangô é rei que decide sobre a vida de todos, o senhor da estratégia e quem é mais poderoso que a própria morte. Iansã, sua primeira esposa, é a única que permanece ao seu lado e o acompanha em sua retirada da vida para a morada dos deuses iorubanos.

Oxum e Obá são as outras esposas de Xangô. A primeira por quem Xangô amou de verdade e a outra por quem Xangô respeitou sua bravura de guerreira. Ambas são representadas nos versos pela metáfora, pela associação que o misticismo utiliza para dar conta da verbalização de suas crenças, isto é, Oxum e Obá são transfiguradas nas águas doce dos lagos, das cascatas e dos rios, associação esta que permeia o imaginário popular ao se referir às divindades. Nesse processo discursivo interpretativo temos a decodificação, nas entrelinhas do samba-enredo, de um saber, um enunciado (*Nossos lagos, cascatas e rios / São de Oxum e de Obá*) que demarca as divindades como elementos da natureza, assim como é o princípio do Candomblé. É um processo didático de referência de saber e de instrumento interpretativo de uma prática religiosa cultural e, para além disso, de um entendimento de prática de existência afro-brasileira.

NARRATIVA CARNAVALESCA

- o conjunto do desfile da Camisa Verde e Branco, do seu enredo e do seu samba-enredo -

CONTEXTO-ENUNCIADO

Itan de Xangô condensado e verbalizado em musicalidade (samba-enredo)

ENUNCIADO

“Nossos lagos, cascatas e rios / São de Oxum e de Obá”

ENUNCIADOR

Samba-enredo da Camisa Verde e Branco (refrão inicial)

MEMÓRIA NARRADA

A história de Xangô e suas três esposas

EFEITO METAFÓRICO

Oxum e Obá são lagos, cascatas e rios.

SENTIDO 1 – A interpretação da lenda e a criação de imagens simbólicas sobre as divindades

SENTIDO 2 – a prática *verbal* e *não-verbal* sobre as *orixalidades* na avenida permite uma explanação sobre o místico do Candomblé e suas divindades, criando redes de sentidos para o leitor, espectador e o próprio sujeito participante.

Nesse caso específico, ao entendermos este enredo da Camisa Verde e Branco na abordagem da *narrativa carnavalesca*, podemos lê-lo como a verbalização de um saber, de um processo educacional e cultural que expande o universo do *itan* para sua real praticidade de vivência dos sujeitos inseridos na religiosidade e para os outros sujeitos que são subjetivados a partir da realização deste acontecimento carnavalesco enunciativo. Em análise, o samba-enredo segue trazendo elementos pertinentes para o entendimento da lenda e do próprio enredo nesse processo de expansão e interpretação:

*Os três encantos do rei
O justiceiro de Ifá
Xangô pegava o machado
Deixando despedaçado, quem contra ele ia lutar*

“O justiceiro de Ifá” apresenta o sentido comum compartilhado sobre a figura de Xangô, ou seja, ele sendo o orixá da Justiça, além de mencionar o *oxé*, o machado do rei de Oyó com quem combatia os inimigos. De seu instrumento de luta e guerra saíam raios, trovões e fogo, elementos associados a esta divindade. O mesmo esquema de análise, ocasionalmente alternando algumas categorias, revela o seguinte procedimento:

ENUNCIADO

“Os três encantos do rei / O justiceiro de Ifá / Xangô pegava o machado / Deixando despedaçado, quem contra ele ia lutar”

ENUNCIADOR

Samba-enredo da Camisa Verde e Branco (primeira parte)

EFEITO METAFÓRICO

Xangô é Justiça; Xangô é guerreiro impiedoso

Outro ponto relevante é a menção ao oráculo de *Ifá* que revela os caminhos, a luz e sabedoria iorubá. É a representação da voz do deus supremo Olodumare; e seria também um nome dado dentro da tradição religiosa à divindade Orunmilá. Ifá, por ser o oráculo divinatório, guarda o conjunto místico literário das narrativas sobre os caminhos e o destino do homem, uma filosofia de existência regida por Orunmilá. Dessa forma, Xangô é revelado por Ifá o rei da Justiça, aquele que carrega o *oxé* em suas mãos como símbolo de equilíbrio e força.

Dessa forma, podemos perceber que um verso - *O justiceiro de Ifá* - expande os sentidos que constituem a narratividade dessa história, explorando os princípios e a memória que se enuncia na obra, pela obra e na interlocução com o outro. O samba-enredo assume uma função pertinente para a representação de um saber ancestral, ao mesmo tempo em que enuncia outras narrativas que se entrecruzam no *itan* referente a Xangô, como a citação à Ifá. Doravante, o samba-enredo apresenta Iansã, a rainha do palácio; Oxum (Ialodê)⁵⁶, a mais amada; e Obá, a guerreira que não se sente desejada pelo rei. A segunda parte do samba, portanto, retoma a passagem do *itan* em análise e que descreve a relação de Xangô com suas três esposas:

[...] Todavia, Inhaçã, mais temperamental e feminina, era quem mais exigia do rei, tentando monopolizar suas atenções. Dividindo suas atenções entre a doce e meiga Oxum e a temperamental e voluptuosa Inhançã, pouca atenção dedicava a Obá, mulher de agir primeiro e pensar depois, impetuosa, guerreira, mas também tola e ingênua [...].

Obá, a “*deusa negra mais forte*”, dedicou seu amor a Xangô e, estimulada pelas artimanhas de Iansã, mutilou seu corpo oferecendo ao rei sua orelha – essa passagem marca o rito, a dança das filhas de Obá em um *xirê*. O gesto foi considerado ultrajante, o que o fez Xangô se isolar e depois se transfigurar em orixá, conforme a lenda descreve.

O relevante para a análise é situar a interpretação, representação e musicalidade que transformaram o presente *itan* em um desfile carnavalesco. A Escola de Samba assume um lugar de narradora de memórias, de cartilha didática sobre um saber afro-brasileiro que não se encontrava em livros de história até então. É, pelo olhar crítico

⁵⁶ *Ialodê* é um termo iorubá utilizado por mulheres que assumem uma posição de representar outras mulheres em determinadas posições sociais e de poder. O termo retornou com muito destaque para o campo da política brasileira atual quando mulheres negras assumiram cargos públicos de destaques e começaram a desenvolver projetos e políticas públicas inclusivas e sobre direitos humanos, além de outros projetos sociais importantes para o desenvolvimento democrático. Nos terreiros, ialodês representam os orixás femininos, e também é um título administrativo de respeito, de sabedoria, de louvação do conhecimento ancestral feminino. No samba-enredo em análise, podemos inferir que Ialodê – na figura de Oxum – é um termo utilizado por conta da poética e métrica da música, sem perder o seu significado primeiro, pois está, com efeito metonímico, representando a orixá feminino Oxum.

contemporâneo atual, que podemos analisar este acontecimento como um momento de dissenso, de trazer à tona a arte carnavalesca das agremiações para a discussão educacional, de contar uma lenda para além do seu caráter descritivo, mas pelo gesto de decolonizar as práticas de formação cultural e contrapor os discursos que circulam como enunciados determinantes.

Figura 25 – Desfile da Camisa Verde e Branco na Avenida Tiradentes (1984).



Fonte: Acervo O Estadão / Foto: Sérgio Araki

Sublinhamos ainda que o trânsito entre o terreiro e o Carnaval não é um consenso tácito entre todos os pares. A ideia de limite da representação aqui é defendida como uma possibilidade de entender e separar o que é da ordem do sagrado e o que permite construir saberes no campo do profano, como acreditamos serem os enredos que envolvem *orixalidades*, trazendo à luz memórias que dizem de saberes, crenças e corpos, isto é, práticas de existência específicas, uma outra cosmogonia de mundo.

Os vínculos entre o sagrado e o profano podem ser observados, numa perspectiva mais densa, em práticas sociais como o carnaval, cujas origens, articuladas de diferentes maneiras em várias culturas, acentuam o sentido polimórfico que o caracteriza. O carnaval, por causa da dimensão ritual, inaugura um tempo específico para a sua manifestação. Trata-se do tempo cíclico, que rompe a linearidade do tempo histórico e possibilita a reconstituição – ainda que passageira – do universo social através de novas regras. Essas regras invertem e transgridem as que vigoram no cotidiano e são responsáveis pela instauração de uma teia heterogênea de realizações e significados. Isso quer dizer que, de antemão, é necessário pensar o carnaval a partir de sua pluralidade, fato que abre espaço para os conflitos e negociações entre os valores do sagrado e do profano. (PEREIRA, 2004, p. 44).

A importância do enredo “*Os três encantos do Rei*” para a comunidade do carnaval paulistano trouxe a afirmação de uma ancestralidade, de um espaço de trocas e compartilhamento de experiências e vivências que, a partir daquele ano, reafirma o papel transformador tanto da escola da Barra Funda quanto da negritude paulistana inserida no universo do Carnaval. É a memória do Largo da Banana, da vivência dos escravizados e libertos que também retornam nas práticas de existência da Escola de Samba que, quando canta o afro-brasileiro, as *orixalidades* na avenida, acreditamos se fortalecer enquanto instituição democrática e cultural.

A Escola de Samba, como uma formadora de subjetividades, permite que sua comunidade, seus espectadores, seus artistas se reconheçam naquele espaço de identidades, se reafirmem enquanto cidadãos, e se desloquem na e pela história na qual estão inseridos enquanto sujeitos de discurso.

Figura 26 – Material impresso: Camisa Verde e Branco em revista que contava sobre os bastidores da escola para o Carnaval de 1984.



Fonte: <https://dineysp.medium.com>. Acervo Jorge Raiol. Acesso em: 22 abr.2024

Se notarmos ainda o momento histórico da época, o Carnaval de 1984 foi um ano descrito pela mídia impressa como o “Carnaval das Diretas”. Naquele contexto, entendemos que cantar as *orixalidades* também foi uma forma de buscar uma voz de liberdade, propor outra visão sobre os saberes do mundo, sobre as práticas de existência do povo brasileiro, de dar ênfase na manifestação dos corpos oprimidos social e racialmente como um suporte de luta e resistência contra o conservadorismo e a censura da Ditadura Militar. De fato, precisaríamos de uma análise profunda sobre tal período e sua relação direta e indiretamente com as Escolas de Samba que, de antemão, tiveram alguns laços problemáticos de exaltação sobre a época, contudo, o fato de 1984 já

apontar uma gana recorrente por mudanças políticas no país, também nos faz supor que algumas Escolas de Samba reverberariam tal ensejo, seja em sua espacialidade, seja em sua arte carnavalesca, como de fato ocorreu em alguns desfiles que acreditamos ter dialogado com o dissenso (mesmo que não de maneira efusiva) ao propor cantar e narrar na avenida as *orixalidades*.

Figura 27 – Capa do Jornal *Folha de São Paulo* no Carnaval de 1984



Fonte: Acervo da Folha

A memória discursiva, a partir dessa leitura sobre o enredo da Camisa Verde e Branco, é uma parte do saber afro-brasileiro que retorna ao ser enunciado pelo desfile e todos seus elementos. O interdiscurso que sustenta o modo que significa, o *já-dito* pela própria narrativa do desfile, isto é, toda uma história apagada e colocada à margem em relação ao saber ancestral das religiões, das práticas de existência da negritude brasileira. Ressaltamos que, para nós, a memória discursiva não apenas torna possível esse dizer sobre as *orixalidades* na avenida, como expande ainda para o *não-dito*, isto é, aquilo que diz em outro lugar e sobre outro lugar: quando falamos de *orixalidades* não é apenas a ficcionalidade da história; todavia o porquê uma Escola de Samba fala de *orixalidades* na avenida, utiliza do artifício da ficcionalidade, carnavalização de fatos e história é o que realmente importa, é o que diz antes e independente do próprio acontecimento do desfile, mas também por meio dele; é a memória que retorna em arte carnavalesca e constitui subjetividades.

3.5 Unidos do Peruche (1989)

- Os sete tronos dos divinos Orixás -

O desfile da Unidos do Peruche, em 1989, é considerado por muitos críticos e pesquisadores como um marco revolucionário para o Carnaval e as Escolas de Samba de São Paulo, pois a escola apresentou em cortejo fantasias luxuosas e carros alegóricos grandiosos para a época, uma marca do carnavalesco Joãosinho Trinta que criou o projeto. Por conta da contratação do artista maranhense e sua figura revolucionária para o carnaval carioca surgiram comentários acusatórios sobre a Unidos do Peruche que, na época, acreditavam-se que a vinda de outra forma de realização de desfile iria descaracterizar o samba paulistano, contudo, sabemos que tal receio se tornou uma falácia diante não apenas do desfile perucheano como da relação compartilhada que artistas de São Paulo, Rio de Janeiro e de outras partes do Brasil creditam à arte das Escolas de Samba⁵⁷ ao longo dos anos.

De fato, o ano de 1989 foi marcante para o mundo do samba e para a carreira do renomado carnavalesco. No Rio de Janeiro, o antológico “Ratos e Urubus larguem minha fantasia” fez história e marcou a comunidade da Beija-Flor de Nilópolis, do carnaval carioca e do Brasil. Joãosinho Trinta transformou o desfile em uma grande ópera do povo, como ele defendia em suas elucubrações e criações no Carnaval. Ao mesmo tempo, ele deixava sua genialidade carnavalesca no carnaval de São Paulo, através do enredo “Os sete tronos dos divinos Orixás”⁵⁸ cantado por uma escola tradicional e que também sempre fora raiz da negritude do samba paulistano.

⁵⁷ É comum o intercâmbio de carnavalescos e outros profissionais do carnaval e até de segmentos tradicionais, como mestre-sala, porta-bandeira, compositores, cantores, etc. entre os carnavais paulistano e carioca. Essa prática se intensificou nos últimos anos, mas desde antes já há registros dessa troca cultural, algo que também se estendeu para outros estados do Brasil e até para fora do país, que se expandiu com a chegada dos artistas plásticos da cidade de Parintins – AM vinculados à manifestação folclórica do Boi Garantido e Boi Caprichoso.

⁵⁸ De acordo com Freire e Reis (2023, pp. 299-300), “o enredo ‘Os Sete Tronos dos Divinos Orixás’ se inspirou nos dogmas da Umbanda, que divide as energias das divindades afro-brasileiras em diferentes vertentes. Durante o cortejo foram apresentadas dez divindades, traduzidas cada um em uma das alegorias: Olorum, Exu, Ossain, Iemanjá, Ogum, Oxum, Oxalá, Oxóssi, Omolu, Xangô e Iansã”.

Figura 28 – Desfile da Beija-Flor de Nilópolis em 1989.



Fonte: Acervo de Internet

Figura 29 – Desfile da Unidos do Peruche na Avenida Tiradentes, em 1989.



Fonte: Youtube – imagem de transmissão da Rede Globo

O desenvolvimento de enredos afro-brasileiros era recorrente na escola do Bairro do Limão. Antes de apresentar as *orixalidades* na avenida neste desfile em análise, no ano anterior, a escola⁵⁹ havia cantado um enredo afro visando também a ideia de liberdade do povo negro e a exaltação da herança dos filhos de África para a formação tanto do Brasil quanto do mundo. Em 1988, ‘celebrava-se’ o centenário da Lei Áurea, embora houvesse muita discrepância social e econômica no cenário brasileiro. O papel da Escola de Samba em exaltar a cultura negra e assumir uma voz de denúncia e crítica ao modelo da sociedade e também à falta de políticas públicas inclusivas para além de uma lei que esteja disposta apenas em um documento de 1888 traduz o estágio promissor e emancipatório que as agremiações podem provocar em si e

⁵⁹ Unidos do Peruche – 1988 – Filhos da Mãe Preta “Atotô, Obaluaê / Atotô, Obaluaê / Vem, oh, claridade / A Peruche canta a liberdade / Ê, Mãe África / Espalhando seus filhos no mundo / Esse banzo tão profundo / Que despertam num segundo / Quando alegre a caminhar / Tantas estrelas a brilhar ao léu / Não é brinquedo de Isabel / Pixinguinha e Clementina, uma força que domina / Uma luz que vem do céu / Oyá, ieô / Da raiz à flor mais bela / Oyá, ieô / É Zumbi, é Luther King e Mandela / Negras pedras preciosas / Levam o barco a remar / Essa gente tão formosa / Ilumina meu cantar / Quilombo / Um canto livre ecoou / Malê, jejê, filho de Zambi / Anuanas que vem de nagô / Filhos de mãe preta / Netos de yorubá / Contagiando o mundo / Exaltando os orixás”. Compositores: Joaquinzinho e Benê.

no outro, na tomada de outras memórias e discursos, na afirmação de uma prática de existência e de subjetividades.

No enredo de 1988, “Filhos da Mãe Preta”, a Unidos do Peruche já explanara as *orixalidades* na avenida ao convocar o orixá da cura, Obaluaiê, em sua louvação (*Atotô*) por busca de uma clareza de pensamento, por uma liberdade, de fato, como descrevem os versos do samba-enredo. Porém, é em 1989 que vemos a potencialidade de uma dimensão mais profunda sobre as *orixalidades* na avenida.

A começar, o enredo narra sobre os orixás cultuados no Brasil na religião da Umbanda. Aqui, temos uma linha de desenvolvimento mais específica, pela qual a presença da divindade suprema Olorum é manifestada pelo intermédio das divindades que representam as energias naturais e da vida (Orixás). Em síntese, na Umbanda, segundo a sacerdotisa Pupo⁶⁰, os Orixás se apresentam por meio de sete tronos sagrados que possuem características particulares atribuídas por Olorum, além disso, as divindades regem os tronos em pares, isto é, em um equilíbrio complementar entre feminino e masculino.

Posto isto, o enredo dialoga com princípios e narrativas que fundamentam a Umbanda e a ligação com o sagrado, ou seja, os Orixás como o elo que une o homem com o seu criador maior, Olorum. Os sete tronos se classificam por: (1) Trono da Fé – regido por Oxalá e Logunan; (2) Trono do Amor – regido por Oxum e Oxumaré; (3) Trono do Conhecimento – regido por Oxóssi e Obá; (4) Trono da Lei – regido por Ogum e Iansã; (5) Trono da Evolução – regido por Obaluaiê e Nanã; (6) Trono da Geração – regido por Iemanjá e Omolu; (7) Trono da Justiça – regido por Xangô e Egunitá. Os tronos são, portanto, os aspectos de qualidades divinas para a evolução humana nos diversos planos da vida.

Em termos visuais, o impacto do cortejo foi irreversível na história da folia paulistana, já que, em apenas um ano, Joãozinho trouxe uma série de transformações que desenvolveu ao longo de anos na folia carioca. Entre os efeitos que ele já utilizava em seus cortejos, estavam as fantasias volumosas e altas, como enormes costeiros que faziam crescer o corpo do componente e assim dar uma sensação de gigantismo. Esse crescimento também se viu, obviamente, nas alegorias gigantescas para o padrão da Tiradentes até então, contando ainda com estruturas giratórias e um grande contingente de destaques e composições nos chassis. Outro trunfo para a sensação de ostentação que o artista adorava imprimir em seus trabalhos estava no uso de

⁶⁰ Marcella Pupo – sacerdotisa e dirigente de Umbanda. Coluna. Artigo publicado em 08/07/2023. Disponível em: <https://registrodiario.com.br/noticia/3048/os-tronos-da-umbanda-e-seus-orixas>

materiais que refletiam e reforçavam um aspecto de luxo, como espelhos, acetatos, ráfias e outros materiais metálicos (FREIRE e REIS, 2023, p.300).

Em análise, os versos do samba-enredo⁶¹ assumem um caráter descritivo e qualitativo, alinhando não apenas os princípios da religião, os dogmas e elementais que circundam as divindades, as características descritas por cada trono sagrado, mas entrecruzando saberes sobre os Orixás, ressaltando, inclusive a divindade Exu.

Senti
Um bom fluido envolvendo
Tão longe foi meu pensamento
E pedi licença pra buscar
Oh! Senhores deuses africanos
E quando hoje ergue o pano
Os perucheanos vêm mostrar

Majestade rei no comando da eternidade
É Olorum no infinito é a claridade
De vermelho e preto liga o sagrado ao profano

Senhor Exu, faça um favor
Nos abra os caminhos este ano

Ogum guerreiro destemido enfrenta o perigo
É o bem contra o mal
Lá nas matas tem Oxóssi o que cai
Muitas folhas pra você Ossanhê
Não, não tem saída, o canto é vida silêncio é morte

Senhor Omolu de braços com Obaluayê

Iemanjá senhora dos mares sagrados
Oxum das cachoeiras e do rio dourado
Sentado lá na pedreira, Caô
Justiceiro pai Xangô, lá está
Trovejou relampeou, o raio anunciou
Inhassã que vai chegar
Nos dê a paz, pai Oxalá
Cobra coral é Oxumaré
Não vem de Orum de onde vem chama Ayê

Abençã Nanã
Salve os iberês
Em meu jacutá faça entrar nova manhã

Neste ponto de leitura, temos uma observação a se fazer: o enredo não necessariamente se aprofunda em um *itan* específico sobre as divindades, se pautando

⁶¹ Compositor: Ideval Anselmo

diretamente em características associadas ao tipo de Orixá, ao seu elemento correspondente ou mesmo à sua ação e função regente dentro de um sistema de funcionamento dos dogmas da Umbanda. Todavia, a definição objetiva de o Orixá direciona os sentidos que as *orixalidades* deste desfile provocam como discurso e memória de uma religiosidade brasileira com raízes africanas. A plasticidade do cortejo também acentua as *orixalidades* por meio de cores e elementos que ressaltam as características, o sagrado e um saber sobre as divindades.

Dessa forma, a primeira parte do samba-enredo – o refrão principal – é um pedido de licença, um gesto de respeito da voz-lírica para adentrar no universo sagrado e ancestral das divindades, além de convocar a própria Escola de Samba para saudar os Orixás. A saber, esse tipo de arguição poética em que se pede passagem e enuncia a Escola de Samba é uma base de composição comum em sambas-enredos, um sinal de exaltação ao pavilhão da agremiação, aos seus sambistas, à comunidade e ao próprio acontecimento carnavalesco. Em seguida, o samba canta a divindade suprema em suas qualidades específicas: *Majestade rei no comando da eternidade / É Olorum no infinito é a claridade.*

NARRATIVA CARNAVALESCA

- o conjunto do desfile da Unidos do Peruche, do seu enredo, do seu samba-enredo, de sua materialização estética -

CONTEXTO-ENUNCIADO

Características e qualidades dos Orixás – linha de Umbanda (samba-enredo)

ENUNCIADO

“Majestade rei no comando da eternidade / É Olorum no infinito é a claridade”

ENUNCIADOR

Samba-enredo da Unidos do Peruche (estrofe da primeira parte)

MEMÓRIA NARRADA

Crenças, vertentes e qualidades que definiram as características sobre Olorum (discursividade a partir da oralidade ancestral compartilhada)

EFEITO METAFÓRICO

Olorum é rei, é o Deus Supremo, é infinito, é a luz

SENTIDO – a prática *verbal* e *não-verbal* sobre as *orixalidades* na avenida permite uma explanação sobre as “formas” e “características” das divindades, criando redes de sentidos para o leitor, espectador e o próprio sujeito participante. É como se, pelo samba e pelo desfile, o Orixá tomasse corpo e forma, ganhasse representação material dentro de um contexto popular de festa e arte.

Para dimensionar a análise, elencamos abaixo as outras divindades cantadas no enredo, acreditando que nessa *narrativa carnavalesca*, as alterações ocorrem no campo do enunciado, da memória narrada, do efeito metafórico, sendo que o sentido descrito permanece para todos os casos, afinal, o sentido que se estabelece é a representação dessas divindades na avenida, por isso que acreditamos que em um desfile de escola de samba não se atravessa a fronteira do sagrado da religiosidade em uma festa profana, pois o que se apresenta na verbalização e visualização do desfile é sua aproximação, sua representatividade a partir de um laço simbólico e imaginário, sua criação carnalizada, sua metaforização, sua teatralidade e performatividade, sua inscrição alegórica; e é nesse movimento analítico que entendemos que no Carnaval se estabelece *orixalidades*. O que gostaríamos de frisar conjuntamente, mesmo que o enredo em análise aborde o segmento dogmático da Umbanda, é que

para muitos seguidores do candomblé, há uma grande diferença entre falar a respeito da religião e reproduzir seus rituais. Da mesma forma, a dicotomia sagrado/profano, por mais que nessas religiões não seja tão perceptível, possui grande força de delimitação de fronteiras físicas e simbólicas quando o assunto é o fazer e refazer das tradições. Mesmo possuindo fronteiras muito tênues, muitas vezes os conflitos instalados no interior da religião expõem uma forte crença na existência de um mundo “para os de dentro” e outro “para os de fora”. Considerando essa crença, o ponto de encontro entre o sagrado e o profano, o lado “de dentro” e o “de fora”, é justamente o segredo ritual. É a capacidade de manter o segredo que faz do mundo “de dentro” a dimensão sagrada, e do mundo “de fora”, a profana. Esse segredo, por sua vez, se compõe por elementos que envolvem tanto conteúdos físicos (performances, objetos materiais do culto, lugares do terreiro etc.) como simbólicos (receitas, cantigas, rituais, procedimentos etc.). (ARAUJO, 2011, p.20-21)

No entanto, as *orixalidades* não são uma tentativa de impor um modelo divisório entre o sambista e suas crenças afro-brasileiras com o acontecimento carnavalesco, pelo contrário, pois, como ressaltamos ao longo do texto, a prática artística e de existência de uma Escola de Samba e de seus partícipes não se afasta de sua história, ancestralidade, corporeidade, ritmos e religiosidades. Foram tais procedências que instituíram e sustentaram o samba e o ‘chão festivo e dançante’ das agremiações. Acreditamos, porém, que pela *narrativa carnavalesca*, podemos expandir a noção sobre as *orixalidades* na avenida não creditando a elas um caráter *ipsis litteris* da prática sagrada do terreiro, mas talvez uma extensão, uma exemplificação, uma reverberação, uma representação, afinal, sem ferir seus princípios e procedimentos.

Os enredos afro-brasileiros com predominância de *orixalidades* contribuíram para a fundamentação do próprio entendimento do “mundo de fora” sobre a cosmogonia das divindades africanas e o âmbito das religiosidades; e mais, há um caráter inovador que eles proporcionam na discussão, reflexão e nas propostas político-pedagógicas sobre as manifestações de luta e resistência contra a intolerância religiosa no país.

Posto isso, voltamos ao samba-enredo para destacar o efeito metafórico de *orixalidades* do desfile da Unidos da Peruche em consonância com a sua contribuição simbólica e imaginária para a época (1989) e para além dela. Vejamos:

ENUNCIADOR

Samba-enredo da Unidos do Peruche (refrãos, segunda e terceira estrofes)

MEMÓRIA NARRADA

Crenças, vertentes e qualidades sobre os sete tronos sagrados da Umbanda e suas divindades (discursividade a partir da oralidade ancestral compartilhada)

EFEITO METAFÓRICO 1

Exu é o elo entre o Orum e o Ayê – nada se faz sem ele e através dele
(*Senhor Exu, faça um favor / Nos abra os caminhos este ano*)

EFEITO METAFÓRICO 2

Ogum é quem luta, o primeiro guerreiro, quem protege
(*Ogum guerreiro destemido enfrenta o perigo*)

EFEITO METAFÓRICO 3

Oxóssi é a mata – simbiose – o caçador
(*Lá nas matas tem Oxóssi*)

EFEITO METAFÓRICO 4

Ossanhê é as folhas – sem as folhas não há ritos – o curandeiro
(*[...]Jo que cai / Muitas folhas pra você Ossanhê*)

EFEITO METAFÓRICO 5

Omolu (o velho) e Obaluayê (o novo) – divindades relacionadas à terra e à morte, à doença e à cura. Embora o samba-enredo não faça distinção, segundo a mitologia são Orixás diferentes e os mesmos ao mesmo tempo.
(*Senhor Omolu de braços com Obaluayê*)

EFEITO METAFÓRICO 6

Iemanjá é o mar – senhora dos mares e oceanos
(*Iemanjá senhora dos mares sagrados*)

EFEITO METAFÓRICO 7

Oxum é o rio, é doce – a rainha da beleza e do amor
(*Oxum das cachoeiras e do rio dourado*)

EFEITO METAFÓRICO 8

Xangô é a justiça – o Rei de Oyó
(*Sentado lá na pedreira, Caô / Justiceiro pai Xangô, lá está*)

EFEITO METAFÓRICO 9

Inhassã é fogo, raio e justiça.
(*Trovejou relampeou, o raio anunciou / Inhassã que vai chegar*)

EFEITO METAFÓRICO 10

Oxalá é luz e paz.
(*Nos dê a paz, pai Oxalá*)

EFEITO METAFÓRICO 11

Oxumaré é a cobra coral, a serpente de natureza masculina e feminina em movimento – também é a representação do arco-íris
(*Cobra coral é Oxumaré*)

EFEITO METAFÓRICO 12

Nanã é a mais sábia, a sabedoria – a senhora dos pântanos e guardiã do portal entre o mundo dos vivos e dos mortos
(*Abençã Nanã*)

A memória da língua também se estabelece em alguns vocábulos utilizados na poética do samba. É a utilização de termos específicos que configura uma prática no processo da mitologia iorubana e do próprio ritual religioso. A louvação para Xangô (**Caô ou Kaô**), que saúda o Rei, compõe a letra do samba. Outros termos pertinentes são: *iberês* e *jacutá*. O primeiro, de modo geral, se refere aos curumins, às entidades indígenas e, dependendo da versão preconizada, às crianças. No Candomblé também se encontra uma definição para o termo descrito como o princípio, o início e a origem, por isso pode ser associado à iniciação do *iaô* (o noviço iniciante).

Jacutá possui alguns diferentes significados para o Candomblé e para a Umbanda. De certo, como o enredo assume a linha umbandista, tomamos aqui o vocábulo como sua significância para altar, o campo de força do Terreiro, isto é, o grande ponto de concentração e vibração das energias que irradiam nas Giras, no ritual.

Assim, pela *narrativa carnavalesca* construída e recortada deste desfile da Unidos do Peruche, podemos explorar o acontecimento enunciativo e também uma cosmogonia particular e religiosa, que foi concebida e estruturada oralmente e transfigurada em práticas de existência que fundamentaram as religiões afro-brasileiras em território local. Além disso, a língua iorubana aproxima ancestralidade, memória e construção de identidades e subjetividades a partir dos preceitos da religião ressaltados e ilustrados pela arte carnavalesca da Escola de Samba. A visualidade⁶² do desfile intensifica o papel formador e representativo sobre as *orixalidades* na avenida:

⁶² O exemplo da produção visual do desfile não é de boa qualidade. Na falta de fotos ou imagens referenciais ao cortejo, optamos pela transmissão televisiva da época, o que pode causar estranheza por falta de boa definição da imagem, porém, elas auxiliam em uma simples compreensão sobre a



Figura 30 – Alegoria que representa a divindade Exu. Há a presença de uma escultura da entidade do malandro, conhecido como Zé Pelintra, e um destaque feminino personificado de Pomba-gira (parte frontal).

Fonte: Youtube – imagem de transmissão da Rede Globo

Figura 31 –. Alegoria que simboliza a divindade Iemanjá. O azul predominante é associado como sendo a cor que representa a rainha dos mares.

Fonte: Youtube – imagem de transmissão da Rede Globo



Figura 32 – O efeito metafórico aqui é a representação das Baianas (segmento tradicional das Escolas de Samba e Mães do samba) ser a divindade Nanã Buruquê que é a sabedoria ancestral, a senhora feiticeira e mãe de vários orixás, além de ser a guardiã do portal da vida e da morte.

Fonte: Youtube – imagem de transmissão da Rede Globo



A memória discursiva do desfile da Unidos do Peruche diz sobre uma ancestralidade, uma oralidade transmitida em ritos e crenças, um fundamento mitológico e dogmático que sustenta a religião brasileira da Umbanda, mas que, em grande escala, resvala na visão geral que podemos comparar com outras religiosidades, principalmente de matriz afro-brasileira. Nesse aspecto, acreditamos que a constituição de subjetividades dos sujeitos envolventes nessa manifestação festiva contribui para sua emancipação cultural e para questionar discursos que, muitas vezes, colocam suas crenças em desprestígio político e social. O desfile de *orixalidades* serve como uma vitrine de exposição, apreciação e, o mais motivador, reflexão e questionamentos.

representação de *orixalidades* na avenida e como a mitologia e os dogmas acerca das religiões são decodificados em arte carnavalesca, criando um movimento recíproco de interpretação – forma – devolução – inserção coletiva.

Embora o desfile da Unidos do Peruche estivesse vinculado à Umbanda, não podemos deixar de considerar que seu marco contribui para um entendimento e dizeres mais amplos sobre as religiosidades afro-brasileiras, como o Candomblé, além de trazer à tona questões históricas que cerceiam a desigualdade racial e social no país. Ao mesmo tempo, as representações de *orixalidades*, a nosso ver, não desqualificam o “sagrado”, o místico das religiões, o espaço de crença e respeito, pelo contrário, reiteramos que elas possibilitam um canal de ligação do espectador com um saber particular que surge como uma prática didática simbólica e de manifestação de uma visão de mundo.

[...] Apesar de a vivência no candomblé gerar um gosto que se manifesta em várias esferas, elas, entretanto, não chegam a se confundir com a esfera religiosa. Não há dúvida de que o gosto do candomblé extrapola os muros do terreiro e impregna outras esferas da vida cotidiana dos adeptos [...]. Mas, como religião, deve manter sua identidade, que se expressa principalmente no que se chama de o “segredo”, o “fundamento”, que, em outras palavras, significa aquilo que não se partilha, a não ser com os do terreiro. Aquilo que realmente marca a identidade da religião. (AMARAL, 2002, p. 96).

Assim, pontuamos que toda vez que se canta *orixalidades* na avenida não se perde uma identidade de fundamento e prática de existência, mas reassumimo-las através da manifestação de arte e também como prática de letramento racial e democrático dos saberes e dos corpos. É nesse aspecto que o desfile da Unidos do Peruche se faz tão revolucionário (impregnado pela concepção de Joãozinho Trinta) e atual, pois trouxe não apenas estética diferenciada para o cortejo paulistano como buscou, por meio da história afro-brasileira, ressaltar as Escolas de Samba como agentes formadores e provedores de saberes e de memórias ainda não compartilhadas de forma efervescente em livros didáticos, como era o caso específico da época em que se deu este acontecimento carnavalesco.

3.6 Mocidade Alegre (2003)

- Omi! O berço da civilização iorubá -

Como exposto no *Gráfico C* anteriormente, a primeira década do século XXI em São Paulo não trouxe enredos afro-brasileiros com destaque primordialmente para as *orixalidades*. De acordo com nosso levantamento, é justamente no ano de 2003 que a

Escola de Samba Mocidade Alegre explora as *orixalidades* na avenida e se destaca como a única do decênio que se aprofundou em tal tema no grupo especial, que embasou seu enredo na mitologia iorubana.

Após os anos 2000, em que todas as escolas contaram os 500 anos do Brasil em diferentes épocas e visões, podemos mensurar que 2001 e 2002 foram anos de muita variação nos enredos, buscando temas históricos e de maior *carnavalização*, passando por extraterrestres, lendas indígenas, homenagens a cidades, estados e artistas, e até a história do xadrez, todavia sem deixar de mencionar e exaltar a importância da negritude para a sociedade brasileira, como fez a Nenê de Vila Matilde, em 2001, em seu último título pelo grupo especial do Carnaval de São Paulo, com o enredo “*Voei, voei, na Vila aportei, onde me deram uma coroa de rei*”.

O ano de 2003 seguia a mesma variação de temas e, com uma proposta inovadora, a Mocidade Alegre apresentou o enredo “*Omi! O berço da civilização iorubá*”⁶³, que trouxe como recorte a lenda da criação do mundo na tradição nagô-iorubá, destacando como fio narrativo o elemento primordial para a criação e origem da vida e do homem no Ayê (terra): a água (*omi*).

O samba-enredo, portanto, explora o *itan* dando ênfase à pertinência do elemento água para o surgimento da vida e da humanidade, ao mesmo tempo em que algumas divindades (principalmente femininas) guardam e se apoderam das águas para reinar e guiar a existência do homem, fundamentalmente.

*Água, Mocidade dá um banho de fé
É paixão, é cultura, é axé
Essa fonte de vida
Gotas de amor, essência da criação
A missão de criar, recebe Oxalá, então*

*Traído pela sua indiferença
Não cumpre a oferenda, sedenta ilusão
Odúduá faz sua vingança
Tendo o poder em suas mãos*

*Ciscando, Adié faz a terra espalhar
Dando luz à nação Yorubá
Expressão de bondade infinita
E assim o milagre da vida se viu
Moldado em barro o homem surgiu*

⁶³ Enredo desenvolvido pelo carnavalesco Nelson Ferreira, que justificou o desfile durante a transmissão midiática ressaltando que “[...] água é a energia feminina que comanda o mundo. A Mocidade exalta a água na criação do universo com os deuses africanos Nanã Buruquê, Oxum e Iemanjá”.

*Mistério é o ciclo da vida a se desvendar
É Nanã Buruké dos Ibás
Governando em águas turvas
Chora, de suas lágrimas o rio-mar
Rainha negra Yemanjá, Odoiá*

*Oxum, Oxum, Oxum, senhora da realidade
Da riqueza, do amor e da fertilidade
Ora ye ye, o Senhor, oh, Senhor!
Aos seus pés repousam as águas
Acima de ti não há nada
Iluminai nossa morada*

***Ôôô, é água amor, fundamental
É água pra vencer o mal
Taí o nosso Carnaval.***

Há algumas vertentes que se diferenciam em poucos aspectos no conjunto narrativo dos *itans* da mitologia iorubá, contudo os pontos convergentes apontam para uma mesma direção de entendimento e composição das tramas vivenciadas pelos deuses do panteão africano. O ponto de partida do enredo da Mocidade Alegre é premissa da criação do universo no qual no princípio só havia água:

Olorum, o deus supremo (energia vital), vivia só. Como ele tinha o dom de dar vida às coisas, criou um ser e, através de seu sopro, concedeu vida à criatura. Assim nasceu Oxalá, o primeiro orixá. Olorum criou também outros orixás. A cada um deles coube uma tarefa específica, tais como zelar pelas forças elementares da natureza – raios, trovões, ventos, águas; pelos fenômenos naturais como o arco-íris; pelas atividades econômicas – como a caça e a agricultura; pelos minerais – como o ferro; pelas guerras; e pelas doenças. Olorum criou também o Orum, o além, o espaço sobrenatural onde viveriam os orixás em paz e harmonia. Oxalá recebeu de Olorum a tarefa de criar o Ayê, o mundo, universo físico concreto onde vivem os homens. Mas quem cumpriu essa missão foi Odudua. Coube, então, a Oxalá criar os seres que habitam o Ayê – a humanidade. Usando o barro como matéria prima, criou o homem e a mulher, cópias imperfeitas dos deuses, que do barro vieram e ao barro voltarão.⁶⁴

Em outras versões encontramos a história de Olorum – o deus supremo – e Olokun – a deusa da massa de água. Juntos, essas divindades tiveram dois filhos: Oxalá, o primogênito, e Odudua⁶⁵. Olorum incumbiu Oxalá de criar o mundo, deixando o irmão

⁶⁴ A Lenda da Criação do Mundo e dos Orixás (Volume 3, Animação, 15', 2013 - NEAB-UERJ, RJ/Brasil)

⁶⁵ Em algumas versões, Odudua se apresenta como uma divindade feminina, inclusive travando uma batalha amorosa com Oxalá, assim como narrou a Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, para o carnaval de 1978, o enredo de Joãozinho Trinta, “A criação do mundo na tradição nagô”: “Bailou no ar / O ecoar de um canto de alegria / Três princesas africanas / Na sagrada Bahia / Iyá Kalá, Iyá Detá, Iyá Nassô / Cantaram assim a tradição Nagô / Olurum! Senhor do infinito! / Ordena que Obatalá / Faça a criação do mundo / Ele partiu, desprezando Bará / E no caminho, adormecido, se perdeu / **Odudua a divina senhora chegou** / E ornada de grande oferenda / Ela transfigurou / Cinco galinhas d'Angola e fez

mais novo ausente desta missão. Orunmilá – o oráculo e conselheiro – disse, então, para Oxalá realizar uma oferenda para obter sucesso na criação do mundo, mas Oxalá escolheu por não executar o pedido de Orunmilá.

Assim, ele partiu para realizar sua criação, mas quando encontrou Exu, o mensageiro e guardião da fronteira entre os mundos, e para quem a oferenda era destinada, o destino de Oxalá ficou comprometido. Exu não gostou da falta de zelo de Oxalá e se vingou deixando-o com muita sede durante o seu itinerário. Então, Oxalá encontrou um dendezeiro e, ao bater seu cajado, embebedou-se de vinho na tentativa de saciar sua sede, o que o fez cair em sono profundo.

Seu irmão mais novo, que acompanhava de longe os passos de Oxalá, aproveitou-se da recaída do irmão, fez a oferenda premeditada, pegou o saco da criação dado por Olorum e partiu para ele mesmo criar o mundo. Assim fez Odudua, jogando a terra sobre a superfície inundada e deixando que galinhas com cinco garras ciscassem e espalhassem o barro criando assim os continentes. Quando Oxalá despertou, percebeu que o mundo já havia sido criado e, decepcionado por ter falhado em sua missão, voltou para seu pai que o repreendeu o proibindo de nunca mais tomar do suco do dendezeiro⁶⁶. Mesmo assim, o benevolente Olorum, deixou que Oxalá povoasse o mundo, dando a ele o poder de criar o homem. Então, do barro Oxalá moldou a humanidade e governou sobre ela, se tornando o pai da criação.

Em outra versão, Oxalá, também chamado de Obatalá, desce do céu com uma corrente, que o leva até à superfície aquosa; uma concha de caracol repleta de areia sagrada cedida por Olorum, e uma galinha de cinco dedos, Adié. Nessa narrativa, Ododua atua como assistente do escultor divino⁶⁷:

Oxalá começou a criar humanos a partir do barro. Cada indivíduo era único – um testemunho artístico de sua paciência e meticulosidade. Não foram apenas as suas formas físicas que foram moldadas por ele; ele também os imbuíu de aspectos de seu próprio caráter.

a terra / Pombos brancos criou o ar / Um camaleão dourado / Transformou em fogo / E caracóis do mar / Ela desceu, em cadeia de prata / Em viagem iluminada / Esperando Obatalá chegar / Ela é rainha / Ele é rei e vem lutar / Iererê, ierê, ierê, ô ô ô ô / Travam um duelo de amor / E surge a vida com seu esplendor”.

⁶⁶ É importante salientar que dentro do sagrado religioso, os filhos de Oxalá, da família *funfun*, têm restrições alimentares ao dendê e devem evita-lo de toda maneira em seus rituais e oferendas. Para nós, essa crença é o exemplo da transmutação do mito em prática de existência, pois ultrapassa a barreira do simbólico.

⁶⁷ O mito iorubá da criação. Artigo de 14 de setembro de 2023, por Gil Santos. In: <https://culturebay.co/pt/blogs/mitologia-africana/o-mito-ioruba-da-criacao>. Acesso em: 22 abr. 2024.

Ao ser enunciado em desfile, o mito da criação retorna por meio da memória discursiva que pode ser acessada através da materialidade do enredo, nos revelando um processo não apenas de sistematização da oralidade ancestral, como as interpretações e compartilhamento dos símbolos, linguagens e personagens pertinentes para a composição mitológica do saber iorubano.

A *narrativa carnavalesca* explora e amplia os sentidos produzidos, a começar, pela comissão de frente – *Exu: o mensageiro do universo* – que representa o orixá Exu, aquele que abre os caminhos e que conecta o sagrado e o profano. Vale ressaltar que, mesmo de forma tímida e com poucos registros, Exu já havia sido representado em desfiles anteriores a esse, contudo víamos aqui uma representação mais categórica e ocupando a abertura de um desfile carnavalesco.

Figuras 33 e 34 – Representação de Exu – o mensageiro do universo



Fonte: Youtube – imagem de transmissão da Rede Globo

A cor vermelha é um elemento de definição e composição do simbólico sobre Exu. A representação do orixá também apresenta uma “forma” destoante de outras representatividades que passaram pela avenida do samba, principalmente nos últimos anos. Para a época, a *carnavalização* sobre o imaginário da figura de Exu nos parece uma aposta contundente do processo de criação, contudo não elimina a força e a expressividade da representação do orixá tanto para a produção de sentidos e memórias quanto para o fio condutor e artístico do enredo. A título de comparação, as imagens de Exu que têm circulado de forma instigante nas redes sociais e mídias são oriundas de carnavais recentes.



Figura 35 – Representação de Exu na comissão de frente da Grande Rio (RJ) – 2022, com o enredo “Fala, Majeté! Sete Chaves de Exu”.

Fonte: Acervo de Internet



Figura 36 – Representação de Exu (Tranca Rua) na comissão de frente da Vai-Vai (SP) – 2024. Enredo sobre o Hip-Hop.

Fonte: Acervo de Internet



Figura 37 – Representação de Exu na comissão de frente da Águia de Ouro (SP) – 2022.

Fonte: Acervo de Internet



Figura 38 – Representação estilizada de Exu na comissão de frente da Beija-Flor (RJ) – 2020.

Fonte: Acervo de Internet

De certa maneira, a representação configurada pela Mocidade Alegre possibilita reverberações e uma análise mais instigante sobre a própria figura de Exu no Carnaval. A *orixalidade* presente no desfile possibilita que investiguemos o outro lado da narrativa, o *não-dito* da história sobre e para uma divindade pertinente na cosmogonia iorubá e, evidentemente, para as práticas ritualísticas das religiões afro-brasileiras.

A figura de Exu é uma das entidades e representatividades mais controversa da cultura afro-brasileira, uma vez que este orixá é associado, por processos enunciativos e ideológicos, como sinônimo erroneamente do Diabo cristão, assumindo no senso comum a face de um ser monstruoso, diabólico e proibido. Esta associação também sugere a tentativa de apagamento do saber afro-brasileiro por conta de sua forte ligação cultural às práticas de existência do povo negro brasileiro. A construção dessa divindade na ótica de discursos intolerantes se tornou uma via para demonizar as práticas religiosas de determinada comunidade, vinculando exaustivamente Exu ao signo do Diabo enquanto personificação do Mal.

Ressaltamos que as religiões de matriz-africana no Brasil pertencem à cultura oral e, por conta disso, muitas são suas interpretações e diferenças ritualísticas que em seu processo de constituição, organização e difusão, se dividiram principalmente em Candomblé e Umbanda. O sincretismo religioso e a apropriação cultural de símbolos e narrativas aproximaram signos cristãos das características dos orixás, principalmente na Umbanda. O Candomblé é uma religião na qual seus ritos fazem referência à força da natureza. Esta força e os elementos que a compõem se transfiguram nos orixás. Geralmente, o Candomblé vindo da África não trabalha com entidades, isto é, não incorpora espíritos de humanos que viveram na terra. Esta estrutura pertence ao universo da Umbanda. De modo geral, há diferenças entre o *Exu orixá* e o *Exu catiço*.

O orixá *Exu*, pertencente ao panteão *nagô-iorubá*, é o primeiro, isto é, ele é o que abre os caminhos e, de todos os orixás, ele é o que possui maior acesso ao mundo material se colocando como uma ponte de intersecção entre o *Orum* (céu) e a terra. *Exu* também é um orixá da fertilidade, ao mesmo tempo em que é um guardião das energias e do espaço consagrado, por isso ele proporciona a homeostase⁶⁸. *Exu* é um mensageiro, uma divindade da comunicação. Por conta da fertilidade, *Exu* carrega em suas mãos o *Ogô* que é seu instrumento de vitalidade e, portanto, assume a forma de um falo. Entre todas as energias, *Exu* é a força mais masculina.

O *Exu* presente na Umbanda é o resultado da intersecção da cultura indígena com a cultura africana. Ele fala português porque é brasileiro, por isso que em seus rituais as cantigas de louvação – e que também narram aventuras de vidas passadas, zombam a morte, louvam a noite – estão, a maioria, em língua portuguesa. *Exu* vive na nossa sombra e é destemido por não ter medo da morte. A sua marca é a risada e, por ser uma entidade ancestral, *Exu* é meio animal e meio homem. Há, inclusive, um *Exu* que é metade bode e metade humano. A aproximação da entidade com aspectos animalescos permite também que *Exu* possa rastejar como uma cobra durante um rito. Há ainda outras entidades de *Exu* que são apresentadas com chifre e pele avermelhada.

Estas são algumas características que podem ser visualizadas em *Exu* e, mesmo com variação prática e semântica entre as casas de axé (terreiros), um fato comum é que tanto o orixá *Exu* quanto a entidade buscam afastar o mal, assustar aquilo que queira colocar em desequilíbrio as energias vitais.

⁶⁸ O equilíbrio que *Exu* estabelece entre o homem e as energias da natureza.

A partir disso, a importância simbólica que podemos assegurar em decorrência do desfile da Mocidade Alegre se firma enquanto uma voz decolonial, uma posição discursiva de resistência cultural e reivindicação por direitos mesmos que naquela época fosse algo ainda nebuloso. O papel das Escolas de Samba, nesse sentido, transcende a barreira do artístico, fazendo de sua expressão popular, um ato político e de dissenso.

A presença de uma representação de Exu, portanto, ratifica e exemplifica tanto a visão de mundo na religiosidade quanto suas crenças, seus rituais e suas práticas de existência que se condicionam para além do desfile. Assim, o *verbal* e o *não-verbal* se fundem no conjunto de sentidos produzidos e explicitados a partir do desfile. O *itan* retorna enquanto linguagem, imagem e memória: Exu representa a indiferença de Oxalá diante da oferenda não realizada para o sucesso de sua missão, como traduz o samba: *A missão de criar, recebe Oxalá, então / Traído pela sua indiferença / Não cumpre a oferenda, sedenta ilusão.*

O desenvolvimento imagético da ação de espalhar a terra sobre a superfície da água é representado no Carro Abre-Alas “*Criação do mundo na tradição nagô-iorubá*”. A representação da galinha d’angola traz a memória do ritual de iniciação, e aqui temos uma transfiguração do mito em prática ritual, pois os *iaôs*, aqueles que se iniciam na religião, têm o corpo ordenado e pintado retomando a iniciação do mundo. Embora em algumas narrativas haja a constatação de que Oxalá carregou apenas uma galinha de cinco garras (*adyé*), também sobressai o mito de que, Ododua tomando a missão do irmão Oxalá, ao despejar a terra sobre a imensidão da água, deixou que a galinha andasse pela terra, se multiplicasse em cinco para ciscar o barro e, então, cada animal formar os cinco expressivos continentes do mundo.

Figura 39 – Carro abre-alas e a representação do mito da criação.

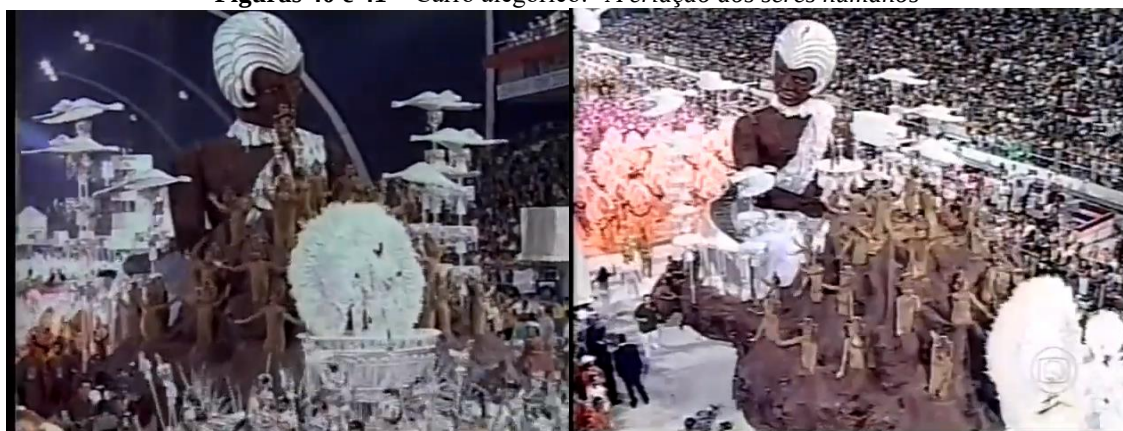


Fonte: Youtube – imagem de transmissão da Rede Globo

A poética do samba destaca o momento alegórico e os sentidos decorridos do mito enunciado pelo enredo da escola. De forma didática, temos o *verbal* e o *não-verbal* em diálogo constitutivo, permitindo que o espectador veja o que de fato está sendo cantado, sendo este, evidentemente, o princípio de um samba-enredo durante a sua apresentação. O que entendemos aqui é a materialização de uma oralidade, de um saber dogmático, de uma memória que age por meio do caráter ilustrativo, por meio da *carnavalização* de um imaginário precedente. É a alegoria como síntese da ideia, como um instrumento literário e visual, um importante elemento narrativo com uma poética específica alinhada à musicalidade: *Ciscando, Adié faz a terra espalhar / Dando luz à nação Yorubá / Expressão de bondade infinita / E assim o milagre da vida se viu / Moldado em barro o homem surgiu.*

A tradução do *itan* e da parte assinalada do samba-enredo também continuam nas formas visuais do desfile, aproximando o mistério de uma concepção alegórica do mito. A ficcionalização da lenda e a *carnavalização* do enredo permitem a regularidade interpretativa dos sentidos que circulam sobre a criação do homem: assim como do barro o homem foi moldado, para o barro retornará, o mesmo argumento pertencente em outras culturas e crenças se repete com sua devida diferença e aproximação, como o caso oriundo do criacionismo, que revela aos seus seguidores que do pó vieste e para o pó retornarás, aludindo também à criação de Adão por Deus que também fora moldado do barro vermelho ou argila. Para nós, essa explanação permite que desloquemos os sentidos produzidos por um desfile de Escola de Samba, e nesse caso do desfile em análise, para uma rede macro de sentidos com reverberações em discursos e memórias.

Figuras 40 e 41 – Carro alegórico: “A criação dos seres humanos”



Fonte: Youtube – imagem de transmissão da Rede Globo

Reparemos na representação de Oxalá: a figura que ocupa a parte traseira da alegoria contribui para a descrição de uma imagem sobre a divindade que ganha cor, corpo, traços e outros elementos que se associam a sua presença e ao seu caráter, como a ideia ‘divina’ sublinhada pela revoada de pombas brancas que envolvem a escultura.

Ao longo dos desfiles das Escolas de Samba, a presença de Oxalá se tornará mais efusiva (como veremos), e encontraremos outras referências e interpretações sobre a ‘face’ do Deus. A visualidade se torna um elemento constitutivo da subjetividade e da construção de um repertório iconográfico, marca que o Carnaval ajuda a estabelecer por meio do efeito da interpretação alegórica dos signos e ideias de um determinado recorte temático, e os possíveis diálogos sincréticos que a crença popular estabelece entre religiões, mitos, arte e literatura.

Figuras 42 e 43 – Tripé “Santo e Orixá” no desfile da Mangueira em 2017, sobre o enredo “Só com a ajuda do Santo”, desenvolvido pelo carnavalesco Leandro Vieira. O elemento representava o sincretismo religioso sendo em um verso da mesma escultura Jesus Cristo e no outro Oxalá.⁶⁹



Fonte: Agência O Globo

O desfile da Mocidade Alegre pode ser dividido em duas partes: a primeira sendo, de fato, a explanação do mito, com destaque para a divindade Oxalá; e a segunda parte percorrendo sobre a importância do ciclo da vida na tradição nagô-iorubá sendo a água o seu elemento regente e a presença das *yabás* que comandam esse ciclo. Como podemos observar, o samba-enredo se concentra no *itan* nas duas primeiras estrofes e no refrão subsequente. Além disso, estabelece a relação estrutural e cultural da instituição Escola de Samba ao louvar seu nome no mundo do samba. Vejamos:

⁶⁹ A imagem foi proibida de desfilar no Desfile das Campeãs a pedido da Arquidiocese do Rio de Janeiro, conforme reportagem da revista Veja: <https://veja.abril.com.br/cultura/pressao-da-igreja-faz-mangueira-tirar-cristo-oxala-da-avenida>. Acesso em: 06 mai.2024.

NARRATIVA CARNAVALESCA

- o conjunto do desfile da Mocidade Alegre, do seu enredo, do seu samba-enredo, de sua materialização estética -

CONTEXTO-ENUNCIADO

Itan da Criação do Mundo Nagô-Iorubá

ENUNCIADO

“Água, Mocidade dá um banho de fé / É paixão, é cultura, é axé / Essa fonte de vida / Gotas de amor, essência da criação / A missão de criar, recebe Oxalá, então / Traído pela sua indiferença / Não cumpre a oferenda, sedenta ilusão / Odudua faz sua vingança / Tendo o poder em suas mãos / Ciscando, Adié faz a terra espalhar / Dando luz à nação Yorubá / Expressão de bondade infinita / E assim o milagre da vida se viu / Moldado em barro o homem surgiu”.

ENUNCIADOR

Samba-enredo da Mocidade Alegre (primeira parte)

MEMÓRIA NARRADA

A jornada de Oxalá para a criação do mundo e do homem: sua missão, sua indiferença, sua ‘falha’, sua redenção – trajetória épica do herói (mito de origem)

EFEITO METAFÓRICO

Oxalá é Divino, é Deus, é Senhor Iorubá, é o pai da criação; e o homem é feito da água barrenta; a origem do ciclo da vida é a água.

SENTIDO 1 – a prática *verbal* e *não-verbal* sobre as *orixalidades* na avenida permite uma explanação sobre as “formas” e “características” das divindades, criando redes de sentidos para o leitor, espectador e o próprio sujeito participante. É como se, pelo samba e pelo desfile, o Orixá tomasse corpo e forma, ganhasse representação material dentro de um contexto popular de festa e arte.

SENTIDO 2 – Pelo *itan* conhecemos outra versão da criação do mundo, uma prática de existência iorubá⁷⁰ de um povo e uma cultura que se faz presente em África e no Brasil, destacando aqui suas crenças e rituais religiosos contextualizados e diferenciados ao longo dos séculos. Pela *orixalidade* conhecemos culturas, pelo desfile carnavalesco podemos enunciar culturas, pela arte carnavalesca podemos analisar discursos e memórias.

SENTIDO 3 – Assim como a água é fonte de vida, a Escola de Samba Mocidade Alegre também se enuncia dessa forma: é paixão, é cultura, é axé; é também uma fonte de vida no jogo metafórico produzido pela letra do samba. Uma escola também desfila seus louvores e suas identidades.

⁷⁰ Os Iorubás são um grupo étnico da África Ocidental que possui uma rica herança cultural e diversificada. De acordo com informações complementares do mundo educação, “sua língua, o iorubá, é tonal e diversificada em dialetos, refletindo a complexidade linguística do povo. A religião iorubá é politeísta, centrada no culto aos orixás, divindades associadas a elementos naturais. A cultura iorubá abrange diversas expressões artísticas, como dança, música, escultura e literatura, enriquecendo a identidade do grupo. As lendas iorubás, transmitidas oralmente, narram mitos sobre os orixás e a criação, preservando a cosmovisão e a identidade cultural ao longo das gerações. A história dos iorubás remonta a cidades-Estados poderosas, como Ifé e Oió, testemunhando eventos como a diáspora para o Brasil durante o comércio transatlântico de escravizados”. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/geografia/iorubas.htm#:~:text=O%20mito%20de%20cria%C3%A7%C3%A3o%20iorub%C3%A1,que%20preserva%20a%20identidade%20cultural>. Acesso em: 06 mai.2024.

Em sequência, o samba-enredo nos apresenta a segunda parte que decorre a partir da *carnavalização* do mito. Nela encontramos orixás relacionados à água, a esse elemento essencial para a vida e para o entendimento da mitologia da criação. A saber, o termo iorubá *omi* significa água. O enredo, portanto, aprofunda-se nas características e representatividades de Nanã Buruque; Iemanjá e Oxum.

Figuras 44 e 45 – Carro alegórico: “Nanã Buruke e a trajetória do homem sobre a terra”



Fonte: Youtube – imagem de transmissão da Rede Globo

Nesta alegoria, os signos retomam uma memória na presença das composições do carro que representam a orixá anciã, a que comanda as águas barrentas, a lama e o portal do mundo da vida e da morte, e é a mais antiga das divindades das águas. Como cita o próprio nome da alegoria, Nanã é aquela que rege a trajetória do homem sobre a terra e, em comparação a sua figura, baianas foram colocadas sobre o carro representando a figura da divindade, nas cores que remetem a sua presença, assim como a Unidos do Percuê fizera em 1989, com a ala específica de baianas. É um signo de fácil leitura e de valor narrativo imprescindível, pois vemos a corporeidade dessas senhoras baianas representarem o simbólico do mito. Tanto a fantasia quanto o corpo e o imaginário materno sobre as mães do samba que circulam na sociedade se repetem e assimilam uma memória alegórica e ancestral.

O samba-enredo enaltece a figura de Nanã e sua relação com a água, o elemento condutor do desfile: *Mistério, é o ciclo da vida a se desvendar / É Nanã Buruké⁷¹ dos Ibás / Governando em águas turvas[...]*. Dessa forma, podemos inferir que o enredo, que tem como base o mito da criação entrecruza outras narrativas como um rizoma que desvenda a cosmogonia do panteão das divindades. Em alguns cruzamentos narrativos,

⁷¹ De acordo com Pierre Verger, Nanã Buruquê “é conhecida também pelos nomes de Nanã Buruku, Nanã Bukuu, Nanã Brukung, ou ainda Brukung. Em outra região chamada Ashanti, o termo Nanã é utilizado para as pessoas idosas e respeitáveis, e significa mãe”. (apud TRINDADE, 2013, p.275)

foi do barro de Nanã que Oxalá moldou o homem, pois esta divindade já habitava as profundezas da superfície aquosa, em uma gruta.

Outro ponto a se considerar é a relação de Nanã com os *Ibás*. Esse é o nome que se dá à cabaça de barro, na prática do Candomblé, ao local de culto do orixá, um símbolo poderoso da presença e das forças das divindades, o recipiente físico e sagrado no qual se deposita os elementos e oferendas que representam a energia do orixá e por onde os seus devotos se conectam com o sagrado; por conseguinte, o *ibá*, na mitologia, também é moldado pelo barro de Nanã.

Na visualidade alegórica podemos perceber ainda a presença do signo da caveira que, de acordo com o enredo, representa a morte. É uma iconografia que destoa da estética mitológica abordada no desfile e da própria alegoria, e, devido à *carnavalização* da obra, se associa aos signos ocidentais de representação objetiva sobre um imaginário coletivo e, de fato, ao universo do terror ficcional, dando um caráter tétrico ao tema. Nesse caso, acreditamos que o entrecruzamento simbólico pode produzir um efeito contrário à característica do orixá Nanã, deslocando o sentido de morte enquanto um processo de sabedoria e ancestralidade para um posicionamento centrado na alcunha sombria da figura da morte compartilhada pelos discursos da cultura cristã ocidental.

Para além desses apontamentos, o desfile contribui para a expansão da relação que os orixás estabelecem com os elementos naturais, com uma prática de existência vinculada às suas mitologias e, de certa maneira, criam formas que exemplificam a oralidade outrora transmitida em território brasileiro.

Outra divindade importante para o enredo é Iemanjá. Ela é considerada a mãe de todas as cabeças (*ori*), além de reger sobre os mares e oceanos, as águas salgadas e todos os seres que nela habitam. A rainha negra, como ressalta o samba-enredo, saudando sua presença (*Odoiá*), em algumas versões narrativas é retratada como uma senhora de extrema beleza e seria a esposa de Oxalá:

*Um dia, Orunmilá (também chamado de Ifá, o adivinho – santo poderoso) saiu do palácio para dar um passeio. Ia com todo seu acompanhamento, os Exus [...] Chegando a certo lugar, deparou-se com outro cortejo, onde a figura principal era uma mulher linda. Ele parou, assim assombrado por tanta beleza. Chamou um de seus Exus e mandou-o ver quem era aquela mulher. Exu chegou defronte dela, fez **odubalê**⁷² e apresentou-se [...] dizendo que o senhor Orunmilá mandava perguntar quem era ela. Ela disse que era Yemanjá, rainha e mulher de Oxalá⁷³.*

⁷² O termo iorubá *odubalê* significa reverência e saudação.

⁷³ Câmara Cascudo (apud TRINDADE, 2013, p.195)

Durante o desfile da Mocidade Alegre, a divindade é retratada como pertencente à nação *Egbá*, de onde vêm seus filhos de acordo com as narrativas orais transmitidas entre seus pares. O desfile ressalta a figura majestosa de Iemanjá e sua relação com o elemento água, além disso, embora na Umbanda o retrato da mãe dos mares seja massivamente caracterizado com traços mais acentuados a uma santa católica, no cortejo a rainha negra é enunciada e posicionada devidamente no imaginário ancestral africano demarcado em seu semblante genuíno, isto é, ela é divindade negra.

Figura 46 – Carro alegórico: “*Iemanjá e a prosperidade no pensamento do homem*”



Fonte: Youtube – imagem de transmissão da Rede Globo

Sabemos que a representação é uma imagem criada com diferentes camadas inseridas em condições de produção daquele determinado acontecimento carnavalesco enunciativo, todavia, a relevância da representatividade da escultura alegórica reforça o papel formador e referencial que a iconografia traduz em nossa subjetividade. E mais, é a materialização da oralidade em imagem, de signos e de simbologia pertinentes para uma manutenção e constituição de memórias. Nesse caso, além da ‘faceta’ da divindade, outros elementos reforçam as características do orixá: a sua transmutação em sereia, a presença de peixes, conchas, os barcos adornados, a relação de Iemanjá com os pescadores e outras referências marítimas dispostas ao longo da alegoria.

Completando o conjunto dos orixás da água, o desfile apresenta a figura de Oxum, que é a divindade do rio, da água doce e, segundo a lenda, ela foi a segunda esposa de Xangô, mas também viveu antes com Ogum, Oxóssi e Orunmilá. Como ressalta os versos do samba, Oxum é caracterizada como símbolo da fertilidade: *Oxum, Oxum, Oxum, senhora da realidade / Da riqueza, do amor e da fertilidade / Ora ye ye [...]*. Em análise, podemos depreender a seguinte interpretação:

NARRATIVA CARNAVALESCA

- o conjunto do desfile da Mocidade Alegre, do seu enredo, do seu samba-enredo, de sua materialização estética -

CONTEXTO-ENUNCIADO

Oxum e suas características – *itan* como base de comparação

ENUNCIADO

“Da riqueza, do amor e da fertilidade”

ENUNCIADOR

Samba-enredo da Mocidade Alegre (segunda parte)

MEMÓRIA NARRADA

Oxum e sua relação com a água - orixá como energia e elemento da natureza

EFEITO METAFÓRICO

Oxum é fertilidade; é doce, é amor, é ventre que gera

SENTIDO 1 – a prática *verbal* e *não-verbal* sobre as *orixalidades* na avenida permite uma explanação sobre as “formas” e “características” das divindades, criando redes de sentidos para o leitor, espectador e o próprio sujeito participante. É como se, pelo samba e pelo desfile, o Orixá tomasse corpo e forma, ganhasse representação material dentro de um contexto popular de festa e arte.

SENTIDO 2 – A água doce pertence ao ciclo primordial da vida na terra. No Candomblé e na Umbanda, Oxum é a divindade que rege os rios e as cachoeiras, orixá da riqueza, por ser a dona do ouro, e da beleza por ser a mais nobre no amor. Assim, Oxum possui características maternas e de deusa que gera a vida em abundância. A saudação iorubá que o samba ressalta – *Ora ye ye* – reproduz, em algumas versões, esse lugar materno de Oxum: “*Olhe por nós, mamãe!*”.

Dessa maneira, a visualidade ressalta os aspectos de Oxum e cria uma imagem que redimensiona o orixá no lugar estabelecido pela lenda. A sua presença, inclusive está na água que envolve o próprio feto, como reproduz a alegoria do desfile (centro do carro). As esculturas laterais que representam Oxum carregam e amamentam uma criança, retomando a memória discursiva de um dizer sobre a característica da divindade. A cor dourada se tornou um sinônimo de riqueza associada a este orixá, que artisticamente foi sendo moldado na cultura e imaginário popular, embora na Umbanda o azul também seja predominante nas vestes de Oxum.

Figuras 47 e 48 – Carro alegórico: “Oxum”



Fonte: Youtube – imagem de transmissão da Rede Globo

Apesar de o enredo focar no *itan* da criação do mundo, podemos espelhar o *itan* referente a Oxum e como a expansão do signo e do simbolismo dentro do desfile atualizam sua própria lenda e cria uma regularidade de enunciados e sentidos para a sua própria representatividade. Vejamos⁷⁴:

Quando todos os Orixás chegaram à terra, organizaram reuniões onde mulheres não eram admitidas. Oxum ficou aborrecida por ser colocada de lado e não poder participar de todas as deliberações. Para se vingar, tornou as mulheres estéreis e impediu que as atividades desenvolvidas pelos deuses chegassem a resultados favoráveis. Desesperados, os Orixás dirigiram-se a Olodumaré e explicaram-lhe que as coisas iam mal sobre a terra, apesar das decisões que tomavam em suas assembleias. Olodumaré perguntou se Oxum participava das reuniões e os Orixás responderam que não. Olodumaré explicou-lhes então que, sem a presença de Oxum e do seu poder sobre a fecundidade, nenhum de seus empreendimentos poderia dar certo. De volta à terra, os Orixás convidaram Oxum para participar de seus trabalhos, o que ela acabou por aceitar depois de muito lhe rogarem. Em seguida, as mulheres tornaram-se fecundas e todos os projetos obtiveram felizes resultados.

Na análise, percebemos, portanto, que há uma rede de sentidos que se cria e se estabelece a partir da exploração do desfile no âmbito da *narrativa carnavalesca*, deslocando o próprio acontecimento para o *locus* contemporâneo, relacionando tal obra com a sua dimensão espaço-temporal da própria representatividade de *orixalidades* na avenida no ano de 2003 e ao longo dos anos e, de fato, como o Carnaval serve uma gama de inserções e incursões temáticas e imagéticas que colaboram na elaboração e circulação de um saber ancestral, de uma memória alegórica.

A representação de *orixalidades* potencializa a manifestação cultural das Escolas de Samba para assuntos e temas que não dizem apenas de uma prática religiosa afro-brasileira e sua mitologia singular, mas também de práticas de existência que foram

⁷⁴ TRINDADE, 2013, pp.227-228

atacadas, marginalizadas e apropriadas pelo poder vigente. Assim, a memória construída na cultura popular tem várias camadas, é, sim, um recorte de memória, mas também uma escolha discursiva daquilo que se quer e se deve lembrar.

3.7 Mocidade Alegre (2020)

- Do canto das Yabás renasce uma nova Morada -

Em 2020, a Mocidade Alegre trouxe uma proposta cercada por *orixalidades*, embora o enredo tivesse, de prenúncio, uma narrativa fantástica e não a descrição mitológica iorubá: a saber, *yabá* é o termo designado para as deusas do panteão nagô-iorubá. Em análise, é pertinente observarmos como que a própria representação dos orixás e o desdobramento de seus *itans* reverberam outra maneira, mas sem caracterizar iconografias padrões no imaginário carnavalesco sobre divindades femininas.

O enredo, desenvolvido pelo carnavalesco Edson Pereira, tinha por fio principal falar sobre as *yabás* fazendo uma ponte com as forças femininas da natureza, em uma narrativa fantástica na qual uma menina nascida em África é iniciada no culto às *yabás* compartilhando com a humanidade os saberes dessas deusas e a importância de se respeitar a natureza, permitindo que Olorum – o criador do universo – perdoe a humanidade por conta do caos e destruição cometidos ao planeta. Segundo a sinopse⁷⁵:

os saberes e o cantar dessas deusas tornaram a menina apta a compreender a importância de se respeitar as forças da natureza. Seu saber se compartilhou com a humanidade. O canto de respeito à natureza e ao sagrado reconectou a humanidade com o céu, sensibilizando Olorum, que voltou a enviar a bênção da vida e do bem-estar ao planeta, que ressurgiu como um santuário.

Nesse enredo, em específico, não temos os *itans* como fio condutor da história ou o motivo fundante para uma representação dos orixás em alegorias e fantasias, entretanto, o que acontece é uma ficção que se cria e se materializa a partir das características e especificidades das *yabás*. Esse apontamento nos conduz para alguns pontos cruciais do desfile que, em si, não é um aprofundamento de *orixalidades* como temos descritos nessa pesquisa, mas é uma expansão delas, um criação didática para explorar a cosmogonia da cultura afro-brasileira para além de sua religiosidade.

⁷⁵ Redação SRZD

Posto isso, a comissão de frente, intitulada de “*Do ventre feminino eclode a esperança*”, abre o desfile narrando o nascimento da menina-yaô que irá se iniciar no ritual dos orixás femininos. De forma sintética, a comissão representa o renascimento da vida de acordo com as crenças iorubás. A comissão traz um baobá como um elemento cênico do qual surge a escultura de um bebê-yaô. Além disso, seres místicos em forma de árvore acompanham uma mulher grávida e também um grupo de mulheres (oito) que representam o milagre da vida, a criação, o nascimento.

Figuras 49, 50 e 51 – Comissão de frente do desfile da Mocidade Alegre.



Fontes: Site SRZD Carnaval e G1 / Carnaval Globeleza (Foto: Marcelo Brandt/G1)

Acreditamos que a corporeidade e a forma estética das fantasias também são imbuídas de território, isto é, há elementos que devem representar e dizer sobre determinada historicidade que é atravessada por símbolos e signos que traduzem a proposta da fantasia e da visualidade criada para determinada encenação e representação. No caso da comissão de frente em análise, a estética assume traços africanos e, conseqüentemente, de elementos da religiosidade do Camdomblé demarcados por adereços e por um figurino que sinalizam um imaginário estético de matriz religiosa, em consonância com a proposta do enredo que exalta o nascimento de uma criança preta que se tornará a redentora da humanidade.

Ressaltamos ainda a marca de *orixalidades* vinculadas ao figurino dos personagens. As cores da roupa, seus símbolos, o adereço de cabeça, a saia avolumada que lembra uma beca (saia de razão) utilizadas pelos *yaôs* em iniciação candomblecista complementam a ideia enunciada. Vemos isso como algo potente para a caracterização final dessas personagens dentro de uma forma de verbalizar e materializar uma memória, uma prática de existência a partir de um universo afro-brasileiro, mesmo que os símbolos presentes permaneçam em um lugar comum de repetição e representação de África, mas ainda assim dentro de um campo de códigos e signos possíveis e não estereotipados ou apenas generalizantes e não carnavalizados quando se busca trabalhar e desenvolver enredos afros.

A representação das *yabás* passa pelo mesmo mecanismo visual que descrevemos acima, buscando ampliar um código recorrente sobre determinado orixá, mas não colocando-o como um sentido determinante, pelo contrário, é mais uma leitura e uma expressão artística dentro das possibilidades de *orixalidades* na avenida. Nesse caso, o fio condutor não é o *itan*, mas o enredo que considera o encontro da noviça, da *yaô* com as *yabás* e, conseqüentemente, suas características e transfigurações elementares. Ao fazer isso, concomitantemente, há um resgate de sentidos que pertencem aos *itans* das respectivas deusas mesmo que não aprofundados em sua particularidade no enredo. Assim podemos destacar a corporeidade de *orixalidade* de Oxum, Ewá e Obá.

Figuras 52, 53 e 54 – Fantasias sobre Oxum, Ewá e Obá.



Fontes: Site SRZD Carnaval (Foto: Ana Moura) e G1 / Carnaval Globeleza (Foto: Fábio Tito/G1)

As fantasias ganham representatividade e corporeidade dentro da proposta do enredo e por meio da estética adotada para a visualização da forma artística. A base para a criação é o *itan* explorado nas entrelinhas do enredo, como podemos destacar nas imagens: Oxum em sua cor predominante dourada e carregando o *abebé*⁷⁶; Ewá – que é uma guerreira por quem Xangô também se apaixonou – considerada a virgem da mata virgem, a senhora das possibilidades e criatividade, além de possuir o dom da vidência concedido por Orunmilá. A sua lenda também é marcada pela sua transmutação em cobra que engole tudo e a própria cauda, denotando um sentido de continuidade do ciclo da vida. Na fantasia, a materialização das características vinculadas à Ewá aparecem fortemente assinaladas na representação de cobras em sua ombreira, do *ado-arokolé*⁷⁷ (em algumas versões) que seria o adereço de mão que compõem a fantasia. Por último,

⁷⁶ É um leque em forma circular, geralmente confeccionado em latão e com um espelho em seu centro.

⁷⁷ É a lança da guerreira. Geralmente o instrumento é uma cabaça adornada com uma lança na ponta.

Obá – aquela que sacrificou-se por amor – se traduz em fantasia na predominância de sua cor vermelha, além de outros elementos carnavalizados, como o caldeirão (ou ibá) com oferendas para a divindade. Obá, representa no enredo a detentora da coragem, assim como seu próprio *itan* lhe apresenta. Um ponto de observação é a não presença da folha que cobre a orelha cortada por ela em oferenda para Xangô, marca característica ao orixá e em sua aparição ritualística.

Ademais, o enredo acentua o encontro da *yaô* (que se tornará uma *yabá*) com as divindades femininas, e nos apresenta características alegóricas pertinentes para a interpretação de uma memória das narrativas mitológicas, ou seja, tomam a representatividade de *orixalidades* em seu sentido ilustrativo e didático.

Figuras 55 e 56 – Carro alegórico: “*Nas águas de Iemanjá, o axé que movimenta a vida*”.



Fonte: G1 / Carnaval Globeleza (Foto: Ardilhes Moreira/G1)

O carro apresenta uma escultura de Iemanjá transfigurada em um ser mitológico, assumindo a faceta de uma sereia, uma mãe d'água, ao mesmo tempo que ressalta outros elementos relacionados ao mar. Toda a alegoria é o santuário marítimo de Iemanjá. A tradução do orixá Iemanjá em sereia é um sentido padrão e que possibilita o processo de transfiguração das divindades em elementos e seres da natureza, o que , para nós, carnavaliza a proposta do enredo e o torna didático em sua ficcionalidade. A iconografia artística, neste caso, representa um saber popular e um conceito artístico-metafórico popularizado pela própria circulação de Iemanjá no universo carnavalesco, um concepção que se repete, mas que possui suas diferenças, um imaginário de imagens que se enuncia e reverbera no próprio acontecimento carnavalesco enunciativo.

Figura 57 – Escultura de Iemanjá no desfile do Salgueiro (RJ) em 1978. Enredo: “Do yorubá à luz, a aurora dos deuses”. Uma das primeiras versões de Iemanjá negra no carnaval.

Fonte: <https://www.galeriadosamba.com.br/espaco-aberto/topico/a-figura-de-iemanja-no-imaginario-do-carnaval-brasileiro/258606/>. Acesso em: 06 mai.2024.



Figura 58 – Célebre Iemanjá no desfile da Mocidade Independente de Padre Miguel (RJ), no ano de 1991. Enredo: “Chuê, Chuá, as águas vão rolar”.

Fonte: Arquivo de Internet

Figura 59 – Alegoria do desfile da Mancha Verde (SP), no carnaval pós-pandemia da Covid-19, em 2022. Enredo: “Planeta Água”.

Fonte: Acervo UOL (Foto: Reinaldo Canato)



Ao observarmos o samba-enredo, encontramos alguns versos pertinentes para a expansão de *orixalidade* e sua decodificação em imagem enunciada na avenida, foquemos, porém, no refrão de destaque que referencia às *yabás*.

*Olorum, supremo criador do universo
Seus olhos sofrem com meus gestos... oh, meu Senhor
Agô, meu Pai Maior... tanto caos, destruição
No Aiyê, o tambor vai ecoar
É preciso acreditar na grandeza de Obatalá
Yaô, bela menina... yaô (ôô), a esperança
Entregue nos braços de Yemanjá
Nas águas purificar... odoyá*

*Deusa do amor... mamãe Oxum
Vento sopra e traz a força de Oyá
Na pureza de Ewá, um novo amanhã
A coragem vem de Obá, o saber vem de Nanã*

*Eh mulher 'feita' no poder da criação
 Das águas, do solo, da chama sagrada
 Soprando os segredos da renovação
 Com a bênção de Orum, clareou, clareou
 Ritual, feitiçaria no aiyê um novo dia
 Santuário que das cinzas ressurgiu
 Natureza em harmonia então sorriu
 Lá vem elas... guerreiras... poderosas yabás...
 Carregada de axé
 Nossa Morada renascerá*

***Yabá cantou, o chão estremeceu
 O corpo arrepiou, a lágrima correu
 Oh, mãe rainha, te ofereço na avenida
 A Mocidade, emoção da minha vida***

Como mencionamos anteriormente, o fio condutor do enredo é a *yaô* que nasce para prosperar o mundo e a humanidade, fazendo renascer uma nova morada, local no qual Olorum, o supremo criador, irá abençoar e zelar novamente. Isso, de fato, acontece pelas mãos, sabedoria e poder de renovação e de gerir a vida presentes nas *yabás*. No encontro com as divindades femininas presentes na religiosidade afro-brasileira, a menina se torna filha das *yabás*, feita no poder da criação, “*soprando os segredos da renovação*”. Dessa forma, o enunciado ressalta a temática afro-feminina pela seguinte perspectiva:

NARRATIVA CARNAVALESCA

- o conjunto do desfile da Mocidade Alegre, do seu enredo, do seu samba-enredo, de sua materialização estética -

CONTEXTO-ENUNCIADO

As características das *Yabás* no encontro com a noviça *yaô*

ENUNCIADO

“[Yaô, bela menina... yaô (ôô), a esperança] / Entregue nos braços de Yemanjá / Nas águas purificar... odoyá⁷⁸ / Deusa do amor... mamãe Oxum / Vento sopra e traz a força de Oyá / Na pureza de Ewá, um novo amanhã / A coragem vem de Obá, o saber vem de Nanã”

ENUNCIADOR

Samba-enredo da Mocidade Alegre (versos finais da primeira estrofe e refrão central)

MEMÓRIA NARRADA

O poder de criação e renovação das *Yabás*; a relação dos orixás femininos com a mitologia iorubá e seus desdobramentos em crenças e práticas ritualísticas de existência

EFEITO METAFÓRICO

Yemanjá é purificação, Oxum é amor, Oyá é força, Ewá é pureza, Obá é coragem, Nanã é sabedoria

⁷⁸ Saudação para Iemanjá

SENTIDO 1 – a prática *verbal* e *não-verbal* sobre as *orixalidades* na avenida permite uma explanação sobre as “formas” e “características” das divindades, criando redes de sentidos para o leitor, espectador e o próprio sujeito participante. É como se, pelo samba e pelo desfile, o Orixá tomasse corpo e forma, ganhasse representação material dentro de um contexto popular de festa e arte.

SENTIDO 2 – A proposta de renovação que circunda o enredo ocorre na ótica geracional feminina, na união de elementos característicos das *Yabás* que, em conjunto, moldam uma nova humanidade em tempos sombrios (como era o contexto social e político da época)

A maneira como é desenvolvido o enredo permite que as divindades sejam exploradas em diferentes aspectos, tanto pela base fundamental do *itan* correspondente quanto pelo processo de *carnavalização* e suas condições de produção vinculadas ao tema e a um *dispor* artístico presente na arte carnavalesca. De certo modo, o diálogo com divindades africanas para contar e respaldar uma história, sem se aprofundar em uma *orixalidade* específica, tem sido um fato recorrente, o que, para nós, contribui na criação e constituição de um imaginário sobre as divindades religiosas no universo carnavalesco e para além dele, repaldando, por vezes, a própria tradição das crenças.

Concomitante, o fato de expandir as *orixalidades* na avenida através de histórias ficcionalizadas, como o desfile e o enredo da Mocidade Alegre, se instaura como um gesto decolonial, uma forma crítica e didática de contar e recontar o mundo sobre outro viés, outros olhares e saberes, uma cosmovisão não determinante e não determinada pela iconografia e simbologia eurocentrada.

3.8 Águia de Ouro (2022)

- Afoxé de Oxalá - no ‘cortejo de Babá’ um canto de luz em tempos de trevas -

O Carnaval de 2022 foi um acontecimento atípico⁷⁹. Vínhamos do período de quarentena ocasionado pela pandemia da Covid-19. Por conta disso, em 2021 os desfiles foram cancelados, sendo que somente em abril do ano posterior que eles voltaram a acontecer respeitando todo um protocolo de segurança e saúde do município de São Paulo.

O enredo da Escola de Samba Águia de Ouro foi considerado o primeiro de temática afro apresentado na avenida, algo importante para uma comunidade que

⁷⁹ Os desfiles, tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro, foram realizados no período do feriado prolongado de Tiradentes, em abril de 2022. O grupo especial de São Paulo desfilou na sexta-feira (22/04) e no sábado (23/04).

acreditou e se reconheceu na proposta criada pelo carnavalesco Sidnei França. Naquele momento, a escola vinha de um título no carnaval de 2020. O enredo foi baseado e inspirado na canção “*No Cortejo de Babá, Afoxé de Oxalá*”⁸⁰, do historiador e professor Luiz Antonio Simas.

Assim como vimos e analisamos no enredo da Mocidade Alegre 2020, o enredo da Águia de Ouro tem como fundamento a canção popular sem considerar, de fato, a descrição legítima sobre as lendas que cercam a divindade Oxalá, no entanto, durante o desenvolvimento da proposta carnavalesca, alguns pontos, aspectos e fatos sobre o orixá são demarcados no desfile, expandindo sua abstração para os momentos contemporâneos do acontecimento da obra⁸¹, como descreve o carnavalesco em entrevista anterior à festa.

O Enredo da Águia de Ouro para o próximo Carnaval se fundamenta na constatação de que o mundo vive tempos sombrios e somente a grandeza de Oxalá – em sua infinita sabedoria – poderá nos servir de alento e esteio. A riqueza contida na narrativa do Enredo e, consequentemente, a ser evidenciada nas suas soluções plásticas, sustenta o argumento de que tão importante quanto o objetivo a ser alcançado (ter a paz) é o caminho a percorrer (praticar a paz). E aqui o termo “praticar” é essencial para assimilar que a paz de Oxalá se dá pela evocação, cânticos, oferendas e festejos ao orixá. Ou seja, não adianta querer a paz de Oxalá sem conhecer, valorizar e respeitar os ritos praticados e os mitos compartilhados pela oralidade no candomblé. O “Afoxé de Oxalá” é um chamado a se permitir conhecer a construção da paz percorrendo o caminho ensinado pelos orixás, onde a integração com as forças da natureza e o encantamento pela sabedoria ancestral que regem o mistério da vida.⁸²

O desfile, portanto, perfaz um caminho de ‘busca pela paz’ por meio do orixá, da sabedoria ancestral afro-brasileira, destacando algumas características da divindade e algumas passagens relacionadas ao seu *itan*. O enredo baseia-se nos fundamentos da mitologia de Oxalá para propagar uma mensagem na busca da salvação pela fé, clamando luz e redenção ao guardião maior da paz, como descreve a apresentação da sinopse: *A Águia de Ouro – carregada de axé – pede “agô” (licença) ao grande Rei*

⁸⁰ *Debaixo do seu Alá / Misericordioso / Babá me dê proteção / Escuta minha oração / Me guarda com seu Alá / Que guarda todo esse povo / Babá é senhor idoso / É moço que faz a guerra / É o ar que alimenta o fogo / A chuva que molha a terra / Cajado e Opaxorô / Babá me estenda a mão / Ameniza a minha dor / Enquanto pila o pilão / Vai um cortejo Funfun / Tocando seu Ijexá / A soma de cem é um / Uma só voz a cantar / Alá, Ô Alá, Orum Alá / Orum Iê.*

⁸¹ Vivíamos um cenário político conturbado com um governo de extrema-direita, uma ânsia social sobre o fim da pandemia e suas reais consequências, além do aumento da intolerância religiosa, discursos de ódio e práticas fascistas em diversos setores da sociedade brasileira.

⁸² Entrevista concedida ao site <https://www.sintoniadebambas.com.br/tag/aguia-de-ouro/>

*para propagar mensagens na busca da salvação pela fé, do renascimento pelo amor, da igualdade pelo respeito e do futuro pela esperança em dias melhores [...] pregando a pluralidade dos povos, a tolerância religiosa e – mais do que nunca – a tão sonhada paz entre os homens!*⁸³

Como fio condutor para a representação e materialização de essa orixalidade específica, o enredo é dividido em cinco partes descritas, em síntese, abaixo:

Evocação

[...] Compadecidos dos rumos sombrios da humanidade, carregando a fé ardente de quem vive e conhece os caminhos do axé, assim clamaram setes iaôs – iniciados no candomblé e filhos do grande pai funfun... Orixá da criação... Senhor de sabedoria ancestral... Guardião da paz [...] Num gesto de amor e proteção, Oxalá – unindo o Orum ao Ayê e emanando intensa luz – baixa em Terra, bate três vezes seu opaxorô, e diz: - Óh, filhos meus... Se clamam por misericórdia e paz, somente há um caminho a seguir: Ouçam a voz da energia ancestral emanada no ritual das Águas de Oxalá e conhecerão um intenso canto de luz... Peçam com toda a fé que houver em seu coração e – somente pelas bênçãos celestiais – a luz triunfará sobre as trevas!

Águas de Oxalá

[...] Oxalá, saudoso de seu amigo Xangô, decide visitá-lo... Após longas paragens, finalmente chega ao distante reino de Oyó. Ainda na fronteira, reconhece – perdido – o cavalo branco que ele mesmo havia presenteado o rei. [...] Eis que o animal passa a segui-lo e, desta maneira, os guerreiros de Xangô confundem Oxalá com um ladrão e o prendem. São sete anos de prisão. Neste período, Oyó padece da fome, da peste, as chuvas não caem e o fim era iminente... Xangô decide consultar Ifá, que revela o motivo de tantas mazelas em seu reino: um inocente estava preso em seus domínios. Manda então vasculharem as prisões e descobre o grande equívoco ocorrido com Oxalá. Curvando-se ao orixá funfun, Xangô roga piedade e misericórdia ao povo de Oyó. Ordena a todos que se vistam de branco e que tragam águas das mais límpidas fontes, três vezes, para lavar o Grande Pai. Ao retornar para o seu reino – Ejigbó – Oxalá foi celebrado e recebeu um banquete com seu prato predileto – o inhame – como prato principal. A felicidade voltou a reinar em Oyó e Ejigbó. Assim, respeitosamente, essa passagem da vida de Oxalá é revivida no ritual das Águas de Oxalá! Cumprido o ritual com sagrada e usual reverência, é concedido aos sete filhos do Grande Orixá a dádiva de ouvir, conhecer e propagar o entoar do ‘canto de luz’, dedicado à sagração às duas principais qualidades de Oxalá – Oxalufã e Oxaguiã –, que trará alento aos mortais sedentos de amor, respeito e esperança... Eis o único caminho para a conquista da paz profunda e verdadeira!

Canto de Luz – Sagração à Oxalufã e à Oxaguiã

[...] O canto de luz, ouvido pelos sete iaôs após o ritual das Águas de Oxalá, traz o amor de Oxalufã – velho e pacioso – é dono de sabedoria ancestral, haja visto que recebeu a missão de criar não somente o universo, como todos os seres, todas as coisas que existiriam no mundo. [...] O canto de luz, entoado pelos sete iaôs após o ritual das Águas de Oxalá, traz o respeito de Oxaguiã – jovem e guerreiro – defende o respeito, pois carrega consigo a contradição básica de todo ser: ser igual na essência, mas diferente na aparência. Superar essa guerra e viver em comunhão é o grande desafio deste orixá [...]

Oferendas

⁸³ Disponível em: <https://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=ordem2022> . Acesso em 22 abr.2024.

[...] Placidamente, diz Oxalá: - Óh, filhos meus... O equilíbrio, no axé, se faz de muitas maneiras... Todas elas ricas e valorosas... Das mais belas e sublimes está o ato de saber pedir, mas – sobretudo - saber agradecer... Vocês entoaram o canto em sagração à Oxalufã e Oxaguiã, e louvar ao sagrado em súplicas é preciso; mas, para que seus desejos sejam alcançados, consagrem sua fé em oferendas... [...] Que se façam as oferendas funfun... Muito ebô, acaçá, igbin e inhame pilado!

Regozijo em Oxalá

[...] E assim, louvado pelos seus, Oxalá – O Grande Pai Funfun – se compadece da humanidade assombrada pelas trevas e cobre a todos com seu imaculado Alá – sagrado pano branco – que nos protege e faz sentir sua assombrosa força, inundando-nos na mais profunda e verdadeira paz. [...] Xeu, Êpa, Bàbá!

Percebemos que a especificidade do enredo detalha um dos *itans* relacionados a Oxalá, que representa inclusive o ritual candomblecista “Águas de Oxalá”, e que no desfile se resume, principalmente, no carro abre-alas, que analisaremos posteriormente. A questão inicial que abordamos entre o enredo, sua percepção e ficcionalização a partir da lenda define-se no modo como a *orixalidade* vai se construindo no decorrer no desfile e se desmembrando em funcionalidade das qualidades que envolvem a divindade, isto é, a busca por paz e perseverança em um mundo caótico e preconceituoso, o caminho de luz e de sabedoria, de relação com a natureza e com o respeito ao outro. Dessa forma, o enredo atualiza a lenda em si mesmo e atualiza-se em seu contexto social de desfile.

O samba-enredo⁸⁴ apresenta versos que enuncia a memória discursiva presente a partir do *itan*, ao mesmo tempo em que descreve, como fez a canção motivadora e o próprio enredo, as qualidades personificadas de Oxalá, isto é, as qualidades são divididas em suas duas formas de presença no Ayê (terra): *Oxalufã*, considerado o Oxalá mais velho, o senhor da humanidade e que carrega o mundo em sua benevolência; e *Oxaguiã*, o Oxalá mais novo, o guerreiro, o que luta por justiça e paz, o senhor da sabedoria.

*Bateu forte opaxorô e a Terra tremeu
O mundo se modificou
Clemência e paz aos filhos teus
Clamavam sete yaôs
Levando canto de axé.... Axé
Cabeça feita na fé
Meu pai nos dê proteção*

⁸⁴ **Compositores:** Dominginhos do Estácio, Jorginho Moreira, João Perigo, Lico Monteiro, Leandro Thomaz, Telmo Augusto, Lucas Valentin, JotaPê, Lanza RafaBerê, Araken Kaoma, Solano Laranjo, Serginho Rocco, Rosali Ahumada Carvalho, Lequinho, Júnior Fionda, Dedé, Rafael Santos, Chocolate, W. Corrêa, Vieira e Rafa Machado.

*Na escuridão a tua luz... A luz
O horizonte veste branco
Para amenizar a dor
Lavar o engano que sofreu o criador... O criador!*

***Na gira do ilê... No toque do alabê
Oxalufã Babá
Oxaguiã é luta e guerra
Ar que espalha o fogo
Chuva que molha a terra***

*Awurê, Awurê, Awurê... Ao dono do saber
Derrame o seu amor glorioso protetor
Awurê, Awurê, menino... O respeito há de ter
Quem semeia intolerância perde a paz no coração
Senhor em tua honra tudo se faz lento
Os atabaques rompem o silêncio
No sopro da vida o meu despertar
Luz que atravessa o Orum
A força no clamor dos orixás
Na gratidão de cada filho teu
Pompeia pede paz!*

***Epa Babá... Xeu Epa Babá
Vai ter xirê até o dia clarear
Nesse afoxé, Águia de Ouro lava a alma
Nas Águas de Oxalá***

O samba aborda a memória evocada pelo *itan* e sinaliza algumas características pertinentes sobre a divindade. É interessante ressaltar ainda a forma poética em que o enredo vai sendo descrito na intersecção entre o que diz o *itan* e o que se propõe narrar como fio condutor do enredo pelo qual o orixá é aclamado. Isso é a capacidade de síntese ficcional que podemos realizar quando propomos transformar em arte carnavalesca as camadas e diversas versões que a mitologia nagô-iorubá apresenta na cultura afro-brasileira.

NARRATIVA CARNAVALESCA

- o conjunto do desfile da Águia de Ouro, do seu enredo, do seu samba-enredo, de sua materialização estética -

CONTEXTO-ENUNCIADO

Itan das águas de Oxalá

ENUNCIADO

“[...] O horizonte veste branco / Para amenizar a dor / Lavar o engano que sofreu o criador... O criador! / Na gira do ilê... No toque do alabê / Oxalufã Babá / Oxaguiã é luta e guerra / Ar que espalha o fogo / Chuva que molha a terra”

ENUNCIADOR

Samba-enredo da Águia de Ouro (versos finais da primeira estrofe e refrão central)

MEMÓRIA NARRADA

A lenda das águas de Oxalá, as qualidades do orixá e a fundação de um rito

EFEITO METAFÓRICO

Oxalá é purificação; Oxalufã é Pai e Oxaguiã é luta, guerra, ar e chuva

SENTIDO – A proposta não retoma todas as passagens do *itan* que dialoga com o enredo, contudo o que está para além do dito traz elementos e qualidades pertinentes no entendimento sobre a *orixalidade* representada no desfile. O samba ajuda a construir a imagem de paz de Oxalá, sua relação com o elemento água e a sua relação com a ficcionalidade do enredo, o seu afoxé (cortejo) por um canto de luz em tempos de trevas.

Na intersecção linguística entre a língua portuguesa e a língua iorubá encontramos: (a) *Epa Babá... Xeu Epa Babá* – a saudação para Oxalá que significa (em consonância) uma honra de sua presença, uma exclamação que diz *Salve o Pai! Viva!*; (b) *Opaxorô* – que é o cajado que Oxalufã carrega e representa toda experiência dos mais velhos e sua sabedoria de vida, além de cada camada do cetro (3 discos adornados) representarem o mundo dos orixás, o mundo da espiritualidade e o mundo dos homens; (c) *Awurê* – que significa benção, o desejo por bênçãos, e também um cumprimento de boa sorte e bons fluídos.

Dessa forma, a presença de termos e nomes da língua iorubá acentuam tanto as especificidades de *orixalidade* narrada em desfile bem como aspectos gerais relacionados às práticas sagradas e a uma prática de existência ancestral e contemporânea concomitante, pois pode-se atingir, por meio dos enredos afro, uma visão ampla sobre uma memória constituinte, ao mesmo tempo em que condiciona, pela festa e além dela, um olhar crítico sobre a própria condição da negritude e de suas religiosidades na sociedade brasileira.

Em seguida, analisemos o carro abre-alas com o intuito de explorarmos bem mais os signos e as formas em que o enredo e a intertextualidade com o *itan* ocasionam em imagens e, de certa maneira, configuram a *orixalidade* na avenida. Um ponto crucial em nossa leitura foi a possibilidade de acompanhar e relatar o processo de criação conforme discorreremos abaixo. Ademais, é preciso destacar que um desfile de Escola de Samba carrega formas poéticas e visuais que se materializam na avenida. Como sabemos, a parte visual do desfile está intrinsecamente relacionada à história que se conta e se canta no cortejo, isto é, ao enredo que os artistas do Carnaval concretizam em formas, cores, volumes, dimensões e imagens. Sendo assim, a alegoria é uma das partes primordiais da composição visual dos desfiles, uma forma estrutural e arquitetada que sintetiza o texto do enredo em imagem poético-narrativa.

Estamos pontuando que a alegoria “*Nos rituais das águas de Oxalá*”, em análise, colabora na composição do enredo em diálogo com uma memória discursiva e alegórica dos *itans* ao sintetizar uma ideia conceituada e contextualizada nas fantasias e cantada no samba. Assim, podemos entender que “a alegoria de carnaval age como um conceito literário e visual, um elemento narrativo”.⁸⁵

Figuras 60 e 61 – Carro alegórico: “*Nos rituais das águas de Oxalá*”.



Fontes: Canal Diogo Lima e República do Carnaval

Antes de ganhar a avenida, uma alegoria é idealizada e projetada por artistas que visam seu desenvolvimento técnico e simbólico, não deixando de considerar o enredo e a função narrativa que determinada alegoria irá desempenhar durante o cortejo. Dentro do processo de criação do abre-alas da Águia de Ouro é possível perceber que a feitura passa pelo processo de rascunho e criação das formas, concepção imagética de cores, volume e dimensões, bem como a projeção de tamanho, escalas, texturas, materiais, proporções, movimentos de esculturas, impactos visuais, composições e destaques.

Em um segundo momento, e após a aprovação do projeto alegórico, começa-se o desenvolvimento estrutural do carro, sendo parte desta etapa a preparação e adaptação mecânica dos chassis, a construção de ferragens, a parte de serralheria, a volumetria das esculturas e demais acabamentos plásticos que formam os adereços e os acessórios da alegoria. Por fim, já na concentração do Anhembi, a alegoria é montada, finalizada e preparada para receber os últimos detalhes, como a iluminação.

Para ilustrar tal momento de criação, execução e finalização da construção do abre-alas em análise, separamos algumas imagens que ilustram as etapas desse processo visual e narrativo da confecção de uma alegoria como arte carnavalesca. De certa maneira, o processo também serve para observarmos como a memória sobre uma arte

⁸⁵ Citação do professor e pesquisador João Gustavo Melo em aula presencial do dia 30.07.2022

específica, uma estética particular, uma materialização de uma narrativa mitológica e uma intertextualidade de signos e símbolos constitui um conjunto representativo sobre um imaginário de *orixalidades* na avenida que reverbera para além da própria festa carnavalesca.

Figura 62 – Processo de elaboração ilustrativa e confecção do carro alegórico “*Nos rituais das águas de Oxalá*”. (Desenho)



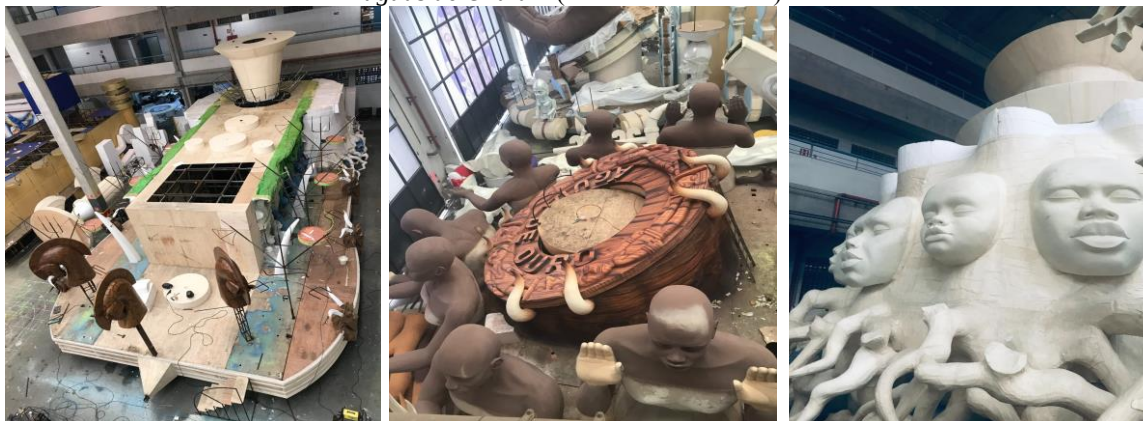
Fonte: Carnavalesco Sidnei França (Acervo pessoal)

Figuras 63 e 64 – Processo de elaboração ilustrativa e confecção do carro alegórico “*Nos rituais das águas de Oxalá*”. (Arte digital e ferragem)



Fonte: Carnavalesco Sidnei França (Acervo pessoal)

Figuras 65, 66 e 67 – Processo de elaboração ilustrativa e confecção do carro alegórico “*Nos rituais das águas de Oxalá*”. (Formas e Conteúdo)



Fonte: Carnavalesco Sidnei França e Arquivo pessoal

O abre-alas vem representando a união entre o Orum (céu) e Ayê (terra, mundo físico). Na base do carro predominam as tonalidades do marrom, isto é, a terra, e na parte superior, o branco e o prata compõem os tons representativos do céu. O carro, dentro do enredo, faz parte do primeiro setor, no qual se priorizou as cores branco e marrom para as alas e as composições precedentes ao carro. Desta forma, a alegoria, a ala das baianas e o primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira compõem o conjunto de simbolização do Orum-Ayê e, evidentemente, o momento de evocação a Oxalá no qual o enredo se refere.

Esta alegoria foi a de maior dimensão do desfile, sendo sua estrutura total composta por dois chassis acoplados, conforme demonstrado no projeto gráfico. A primeira parte trazia, em destaque no alto, o símbolo maior da escola – a águia – em cor predominantemente branca e detalhes em brilho prata, além de efeitos de iluminação em azul e branco. Aos pés da águia e sobre a representação do escudo da agremiação com o nome da escola em letras douradas, havia um destaque central com a fantasia “*Axé Ancestral*”. A fantasia, nas cores marrom e branco em predominância, compunha a aquarela do carro, criando uma espécie de transição cromática entre a terra e o céu.

O carro ainda era composto por sete grandes esculturas representando os *yaôs* cantados e narrados dentro do samba e do enredo: “[...] *Bateu forte opaxorô e a terra tremeu / O mundo se modificou / Clemência e paz aos filhos teus / Clamavam sete yaôs*”. As esculturas retintas *yaôs* traziam as marcas, gestos e posturas tradicionais do ritual de iniciação do Candomblé – cabeças raspadas, corpos pintados de *efun* (pontilhados e traços brancos), vestimentas e acessórios brancos. Estas esculturas compunham a base da primeira parte do carro, rodeando o destaque central. Vale ressaltar que dentro da cosmogonia do enredo, os sete *yaôs* se reúnem em um terreiro de Candomblé para aclamar piedade e misericórdia a Oxalá em nome de uma humanidade destrutiva e, a partir daí, se tem um recorte sobre o *itan* relacionado às águas de Oxalá.

A parte de trás do primeiro chassi finaliza-se com uma decoração em estética africana que ressalta símbolos da ancestralidade e dos rituais do Candomblé, tais como machados, cajados, lanças, entre outros objetos. A saia do carro é revestida por formas de raízes e troncos na cor marrom, e elas envolvem tanto os *yaôs* quanto os demais elementos alegóricos do carro.

Na segunda parte do abre-alas, a figura central do enredo é representada em grandes proporções: Oxalá de cabelos brancos com uma exuberante barba branca surge segurando seu *opaxorô* (cajado) na mão direita e uma pomba branca na palma da mão

esquerda. A grande escultura se apresenta com roupas brancas e acessórios com detalhes em prata e branco, além de búzios que enfeitam seu corpo. Em sua cabeça, a escultura carrega o *adê* (coroa) na cor prata, e sua face é coberta por uma pequena cortina em forma de franja de búzios.

Figuras 68 e 69 – Segunda parte do Abre-Alas: “*Nos rituais das águas de Oxalá*”.



Fonte: República do Carnaval

Na parte superior do carro e atrás da escultura principal aparece o *ibá* branco e prata composto por adereços que identificam os objetos de adoração ao orixá, como grandes jarras pratas que simbolizam as águas de Oxalá. Sobre a escultura representativa do *ibá*, há outro destaque com a fantasia que representa “*Obatalá*”, o senhor da criação. A fantasia nas cores branco, prata e bege, em predominância, dialoga com as cores que representam o *Orum* (céu), e retoma a característica do pai da humanidade com outro nome próprio, mas que também é utilizado para Oxalá em algumas versões narrativas, como mencionado em outros momentos desta análise.

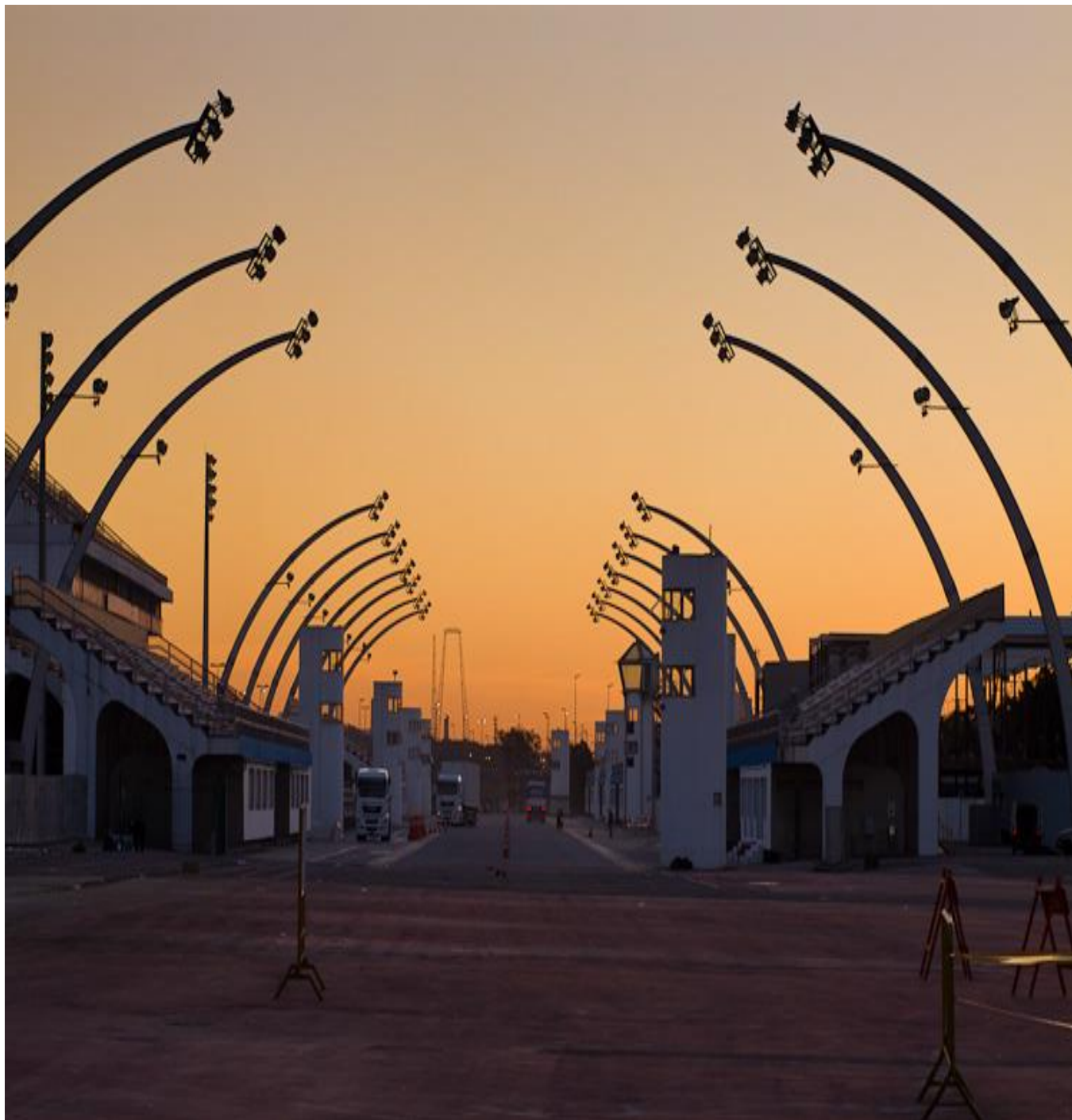
Na parte inferior do carro, raízes com rostos se projetam do tronco criando uma unidade imagética que envolve toda a lateral e saia do carro. Além disso, há a presença de máscaras africanas, animais figurativos, dorsos de cavalos imponentes e outros objetos e símbolos representativos da religião e do universo afro-brasileiro que colaboram na ilustração do *Ayê* (terra).

O Abre-Alas “*Nos rituais das águas de Oxalá*” resume a jornada de Oxalá nas terras de *Oyó*, reino do seu filho Xangô. No caminho, como explica algumas versões do *itan*, além de ter encontrado Exu que aplica uma travessura com dendê sobre o orixá branco, Oxalá avista e toma posse de um cavalo que tinha dado de presente ao próprio reino de seu filho. Confundido, portanto, com um ladrão e irreconhecível pelos seus trajes sujos e sua aparência exausta, Oxalá foi preso por sete anos. Nesse tempo, o reino

de Xangô entrou em decadência e, sem saber o motivo, o rei de Oyó consultou o Ifá (oráculo) e descobriu que havia prendido Oxalá injustamente. Xangô mandou soltar seu pai e, como perdão, exigiu que todos os servos banhassem Oxalá e os súditos do reino se vestissem de branco, além de oferecerem um banquete de inhame à divindade.

Por fim, o que ressaltamos nessa análise é o sentido narrativo da alegoria e a memória discursiva que ela enuncia dentro do conjunto do enredo, ou seja, o diálogo e a expansão do *itan* sobre a personagem principal do desfile e, evidentemente, os traços de *orixalidades* presentes neste acontecimento carnavalesco enunciativo. Dessa forma, temos nesta alegoria a visualidade da ficcionalização do enredo, as formas em que o texto pode adquirir quando sintetizado em arte. Esse é um resultado de criação da arte alegórica carnavalesca, uma espécie de tela em movimento que cria cenários como um dos pontos de significação de enredo e uma parte material fundamental de um desfile de Escola de Samba capaz de explorar signos, símbolos e memórias que somente o *verbal* não expressaria de forma tão contundente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



O movimento analítico que se criou nesta tese foi uma busca para se explorar e estabelecer caminhos que visam compreender a arte carnavalesca das Escolas de Samba em consonância com a constituição simbólica e imaginária que permeia nossa sociedade e cultura. Nesse aspecto, defendemos que os desfiles se tornam um acontecimento inextrincável para os atributos da arte narrativa e da constituição de memória e subjetividades dos sujeitos que atravessam as agremiações e suas histórias.

Nesse sentido, a pesquisa visou se aprofundar na produção e circulação de *orixalidades* promovidas pelos desfiles de Escolas de Samba de São Paulo, no intuito de entender e ampliar o papel formador, educacional, democrático, emancipatório e cultural da arte *verbal* e *não verbal* que o universo do samba e da cultura afro-brasileira pode estabelecer na nossa prática de existência diária.

Diante disso, o objetivo principal deste trabalho foi o ensejo em descrever e analisar, por meio de esse nosso gesto metodológico de leitura e análise sobre os desfiles carnavalescos e suas reverberações – constituindo *narrativas carnavalescas* –, o contexto histórico, social e cultural no qual as *orixalidades* foram produzidas, e quais sentidos por elas são regularizados, constituídos e circulados criando, assim, uma rede de acesso às memórias e aos arquivos sobre práticas de existência da religiosidade afro-brasileira tanto para uma ideia do “mundo de dentro” quanto uma referência para o “mundo de fora”, para um contexto popular de festa, para uma prática artística representativa, narrativa e pedagógica. Afinal, “para os herdeiros desta cultura ancestral, festa e religião não se separam” (ALEXANDRE, 2015, p.212).

A pesquisa busca contribuir, portanto, com uma ampla leitura e reflexão sobre a pertinência da arte produzida pelas agremiações para que também haja uma consciência de que Escola de Samba conta e canta a si, os seus, suas memórias para além da forma espetacular e efêmera que as mídias sublinham, já que entendemos que a midiatização dos desfiles seja um meio, uma contribuição para a constituição de arquivo da própria festa, uma forma de recolocação espacial e discursiva das instituições e de seus sujeitos, mas não é o seu fim, não deve ser o seu fim, não precisa ser um padrão estabelecido sem controvérsias. Dizemos isso, pois nossa análise se estrutura com material produzido pelas mídias, seus discursos e seus princípios, mas sempre procuramos explorar a materialidade do *corpus* em diálogos multidisciplinares, com uma inferência plural de análise e referências entendendo que isso é um caminho, uma proposta, uma reflexão crítica que aborda a complexidade social e política que envolve as dimensões de existência sobre as religiosidades afro-brasileiras e seus praticantes no Brasil.

Ao olhar de dentro, percebemos que esta religiosidade desafia quem pôde alcançar este fenômeno apenas por uma faceta, ou apenas pelo resultado estético do espetáculo, do desfile carnavalesco, que figura na tela da televisão todos os anos, num massificado jogo de luzes, brilhos e cores, que esconde o que não pode ser percebido de maneira superficial. O elo entre o sagrado e o profano nas escolas de samba está além do espetáculo artístico-musical e do entretenimento. (ALEXANDRE, 2015, p.196)

Observamos, portanto, que, a religiosidade que percorre esse princípio festivo de existência das agremiações não está dissociada (e não deveria estar) dos seus enunciados, dos seus posicionamentos simbólicos e políticos no mundo.

No decorrer dos desfiles das grandes agremiações, quando os meios de comunicação captam, em plano geral, a massa de anônimos e, em close, os personagens famosos do mundo do espetáculo, estão de fato captando uma fração do carnaval. [...] Na festa do carnaval, o diálogo entre os opostos representa o ser humano em sua integridade fragmentada e em sua fragmentação “cosida” pela integridade. Por conta desta experiência paradoxal é que o carnaval revela no folião o devoto e, no devoto, o brincante. (PEREIRA, 2004, p. 47).

Precisamos, porém, fazer uma ressalva, como se esclareceu anteriormente, de que a festa carnavalesca se configura como uma vitrine pertinente para que as *orixalidades* possam ser representadas, entendendo a importância de se respeitar os limites místicos e dogmáticos que pertencem a outra esfera de acontecimento. O que estamos pontuando considera o seguinte questionamento: será que há exposição pública de elementos associados ao Candomblé (ou Umbanda), de segredo e de sagrado ritualístico exposto na avenida que se definiria como um lugar profano? Há uma transposição simbólica quando um desfile retrata *orixalidades*? O que reiteramos é que, de fato, não é o próprio rito em cortejo, mas sim uma leitura artística e por hora carnavalizada de um modo de representação de vida e crença, de uma prática de existência.

Na avenida, não se tem a exposição religiosa, e sim as *orixalidades* implicadas em uma interpretação possível a partir da cosmogonia afro-brasileira, contudo, há de se considerar um respeito e um limite em relação à forma em que o elemento é retrabalhado em um desfile de carnaval. O limite, talvez, seja diferenciar que ali seja um espaço de memória, de um lugar que reacende uma ancestralidade, demarca um posicionamento político-social diante de uma sociedade racista e intolerante, que transcende a efemeridade do acontecimento e transborda as fronteiras simbólicas da

sociedade. Talvez o limite seja um primeiro indício de que ao materializar *orixalidades* na avenida, representa-las por meio da criatividade artística, estejamos rompendo as cadeias hegemônicas de sentidos (e aqui o papel da arte funciona determinantemente) e mostrando que algo existe e que esse algo faz sentido em determinados lugares e constitui subjetividades em diferentes sujeitos. Para nós, não se revela e não se mistura o segredo e o maravilhoso das formas religiosas, todavia, revela memórias e práticas de existência que antes pareciam apagadas do convívio social por ordens históricas e políticas deliberadas. É preciso considerar que, um desfile de Escola de Samba, pela ótica de uma *narrativa carnavalesca*, também é um ato político.

Dessa forma, as *narrativas carnavalescas* permitem que analisemos os sentidos e as memórias sobre as *orixalidades* representadas nos desfiles e nas Escolas de Samba de São Paulo? Em resposta sumária, ressaltamos que em um desfile de Escola de Samba, os signos, símbolos, as metáforas estão em movimento, no sentido que temos uma arte *verbal* e *não-verbal* e em diálogo com as memórias que emergem desse movimento. Vemos pelas *narrativas carnavalescas* a possibilidade de compreender a obra carnavalesca do desfile de uma forma dinâmica e plural, que revela muito mais do processo histórico e ideológico vigentes a apenas um espetáculo da indústria cultural. O desfile como um acontecimento enunciativo é um meio de legitimarmos e analisarmos a importância do protagonismo das Escolas de Samba na cultura popular e nos processos de identidade e representatividade dos sujeitos.

Em um desfile de Escola de Samba lidamos com o simbólico, as imagens que são produzidas nele e a partir dele nos traz a possibilidade do registro, de um olhar sobre tal acontecimento. De fato, diante da imagem, “o olhar de quem observa está inscrito em uma memória, não há um olhar neutro” (Rodriguez-Alcalá, 2018). O sujeito que analisa, no seu gesto de leitura, no seu olhar sobre o seu recorte da história, se inscreve em uma memória, em uma posição que enuncia.

Nesse ponto, a imagem surge como um suporte para o arquivo com memória, ou seja, a possibilidade de lermos o arquivo como uma forma de conhecimento: “ao acessar algo, ao circular por essa forma de conhecimento deixa marcas” (Orlandi, 2016). Quando consideramos que obra de arte carnavalesca, reforçada em imagem, é plural e materializada por diversos elementos, entendemos que a sua memória não é só passado, o arquivo não guarda só coisas, ele também gera, retoma e se coloca no agora.

Ressaltamos, porém, que os desfiles podem questionar as relações sociais e propor diferentes visões de mundo que seriam antídotos (dissenso) para as

incompreensões existentes, como pudemos visualizar em desfiles que se fundamentaram em *orixalidades* para compreender a própria realidade atual. A memória sobre *orixalidades* (como os *itans*) engloba o abstrato que está além da materialidade alegórica do desfile, mas que se soma a ela; aquilo que não parece ser da ordem de uma obra de arte momentânea e que está em outro lugar, porém pode ser revelado por conta da *carnavalização* exacerbada em desfile. Em outras palavras, alguns desfiles reverberam sentidos após o seu término, como se transformassem em arquivos de representações encenadas na avenida “com as imagens e os outros conteúdos poéticos gerados por uma escola de samba vivendo um processo de ressurreição contínuo a cada vez que são revistos” (Name, 2020)⁸⁶, a cada vez que são acessados pelos sujeitos, a cada vez que são enunciados e retomados pela própria criação carnavalesca, a cada vez que são realocados e reinterpretados em nossa sociedade contemporânea por redes de narrativas transmidiáticas que podem reverberar ainda mais os sentidos produzidos por um acontecimento carnavalesco enunciativo.

Portanto, finalizamos essa apoteose analítica obtendo a certeza de que as festas carnavalescas, em especial os desfiles de Escolas de Samba, permitem que haja formas subjetivas e materialidades que transcendem os dispositivos de controle sociais e culturais. Algumas dessas formas se traduzem em enredo afro-brasileiro, em dança, em canto, em música e se tornam uma via transgressora e relacional de reconhecimento do outro e pelo outro, como se fossemos estimulados a participar de um propósito coletivo que as festas populares carregam em sua realização. Elas assumem, como acreditamos, uma ficção artística e representativa que pode se configurar em ato político, ideológico, discursivo e emancipatório.

A festa pública, ponta desse iceberg macumbístico, tem caráter pedagógico ao apresentar o sagrado do rei da terra por uma grande contação de histórias. Os Òrìṣàs em terra nos apresentam modos de difusão de saber. O santo dança, a cantiga informa, o corpo sente e a gente vai compreendendo, lentamente, que há muitos saberes pretos que desconhecemos. (MENDES; CARMO, 2021)

O Carnaval “vem se definindo a partir de diferentes perspectivas” (Souza, 2000, p.140), e ao pensarmos nos desfiles de Escolas de Samba como uma das perspectivas de um acontecimento local percebe-se o conjunto de regras e práticas as quais eles se

⁸⁶ NAME, D. Leandro Vieira e a sobrevivência das imagens. In: **Revista Cajú**, 2020. Disponível em www.revistacaju.com.br. Acesso em julho de 2020

reportam. As condições determinantes para a execução de algumas festas populares e suas manutenções culturais perpassam, atualmente, mecanismos de controle advindos da interferência do Estado ou de investimentos privados.

Estes mecanismos elevaram alguns festejos à espetacularização e midiaticização de suas práticas, exacerbando uma técnica mercantilista e de industrialização cultural, todavia, a exibição e constituição de uma Escola de Samba e sua expressão em desfile, como nos grandes centros urbanos do Rio de Janeiro e de São Paulo, por mais que hoje assuma um caráter de entretenimento ligado à cultura de massa, à espetacularização do cenário popular, foi e é, antes de tudo, um ambiente de representação social e de influência de comunidades alheias ao poder vigente, se comportando como organismos vivos que buscam formas de diálogos e negociação com os dispositivos culturais e econômicos regentes, que narram a si, a sua ancestralidade e contemporaneidade, que ocupam lugares simbólicos e estratégicos, que não deixam de buscar formas de representação de seus discursos e memórias.

Por fim, deixamos aqui as palavras e o legado de seu Nenê⁸⁷, fundador da Escola de Samba Nenê de Vila Matilde que se estabeleceu como uma agremiação-pilar do samba paulistano, de resistência da negritude, de exemplo de como as Escolas de Samba e sua arte singular e original se constituem como uma prática de existência que fundamenta o saber e a cultura afro-brasileira: “Se tivesse que começar tudo novamente, eu começaria do mesmo jeito. É isso que eu quero deixar para os meus netos, para os netos dos outros, para o Brasil. Por que a alegria de fazer carnaval não tem igual”.

⁸⁷ ALVES; BRAIA, 2000, p. 14.

REFERÊNCIAS

- Livros, artigos acadêmicos, dissertações e teses

ACHARD, P. et AL. **Papel da memória**. Tradução de José Horta Nunes. Campinas – SP: Pontes, 1999.

ALEXANDRE, C. R. Religiões afro-brasileiras e organizações carnavalescas de São Paulo: santos e orixás na Vai-Vai e a tradição no bairro da Bela Vista. In: **Anuário Unesco/Metodista de Comunicação Regional**. Ano 19, n.19, p. 195-213 jan/dez. 2015.

ALVES, A. BRAIA, A. **Memórias do Seu Nenê da Vila Matilde**. São Paulo: Lemos-Editorial, 2000.

AMARAL, R. **Xirê! O modo de crer e de viver no candomblé**. Rio de Janeiro: Pallas; SP: Educ, 2002.

AMARAL, R.; SILVA, V. G. da. Religiões afro-brasileiras e cultura nacional: uma etnografia em hipermídia. In: **Revista Pós-Ciências Sociais**. São Luís, v. 3, n. 6, 2006.

ANDRADE, M. de. O Samba Rural Paulista. In: **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo: Departamento de Cultura, ano IV, v. XLI, 1937.

ANDREWS, G. R. **Negros e brancos em São Paulo (1888-1988)**. Bauru: Edusc, 1998.

ARAÚJO, H. **Carnaval: Seis milênios de história**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

ARAÚJO, P. C. Segredo e poder no candomblé: as metamorfoses do segredo e a coesão intra-terreiro. In: **XI Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais: "Diversidades Igualdades"**, Salvador: Anais Eletrônicos do XI Conlab, 2011.

_____. Ekodidé no Sambódromo: Segredo ritual, candomblé e espaço público no carnaval paulistano. In: **Áltera – Revista de Antropologia**. João Pessoa, v. 2, n. 3, p. 13-36, 2016.

BAKHTIN, M. **Cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Brasília: São Paulo: UNB/Hucitec, 2008.

BARONETTI, B. S. **Transformações na avenida: história das escolas de samba da cidade de São Paulo (1968 – 1996)**. São Paulo: LiberArs, 2015.

BATISTA, G. H. L.; REIS, M. R. dos.; BRITO, M. G. C. **Narrativas míticas do povo iorubá: a tradição dos Itan-Ifá na África e no Brasil**. Cepe – IV Congresso de Ensino, Pesquisa e Extensão da UEG. Universidade Estadual de Goiás – UEG. 2017

BENISTE, José. **Mitos yorubás: o outro lado do conhecimento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 3. ed., 1987. v. 1.

BRITTO, I. M. **Samba na cidade de São Paulo (1900-1930): um exercício de resistência cultural**. São Paulo: FFLCH-USP, 1986.

BRUNER, E. Ethnography as narrative. In: TURNER, V.; BRUNER, E. (Ed.). **The anthropology of experience**. Chicago: Illinois University Press, 1986. p. 139-155.

CABALLERO, I. D. **Cenários Liminares: teatralidades, performances e política**. Trad. Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011.

CÂMARA, N. S. Letramentos transmídia: um conceito e uma metodologia. In: João Massarolo; Lucia Santaella; Sergio Nesteriuk. (Org.). **Desafios da transmídia: processos e poéticas**. 1ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2018, v. 1, p. 104-129.

CARVALHO, J. J. de. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria do entretenimento. In: LONDRES, C. et. al. **Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas**. Rio de Janeiro: Funarte; Iphan; CNFCP, 2004.

CAVALCANTI, M.L.V.C. **O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CERQUEIRA, A. S. Uma reflexão sobre o surgimento do Candomblé. In: **Revista Histórica**, n.º21. São Paulo: Arquivo Público do Estado de São Paulo, 2007.

CORACINI, M. J. Discurso, sujeito e subjetividade. In: SANTOS, J. B. C. dos (org.). **Sujeito e subjetividade: discursividades contemporâneas**. Uberlândia: EDUFU, 2009, p. 25-42

CORREIA, R. P. **O terreiro e a cidade: história do terreiro Axé ilê Obá na cidade de São Paulo**. Belém: UFPA, 2014.

CUNHA, M. W. da. Do batuque ao samba. In: **Revista Realidade**, [S. l.], n. 71, fev. 1972.

_____. Descrição da Festa de Bom Jesus de Pirapora. In: **Revista do Arquivo Municipal**, São Paulo: Departamento de Cultura, ano IV, v. XLI. 1937.

DIAS, F. de F. Da Proibição ao “Resgate”: a cidade de Pirapora de Bom Jesus e os sambas de bumbo paulistas. In: **Histórica – Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo**, n. 40, fev. 2010.

DA MATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro, Zahar, 1981.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. EbooksBrasil.com, 2003.

DEL PRIORI, M. & AMANTINO, M. (orgs) **História do corpo no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

FERREIRA, E. P. “Tenho origem, tenho raça, tenho história”: os sambas enredos afro-brasileiros da Nenê de Vila Matilde e a Lei 10.639/03. In: **Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as – ABPN Consócio Nacional de Núcleos de Estudos Afro-brasileiros – CONEABs Universidade Federal de Uberlândia – (UFU) Congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros**, 2018.

FERREIRA, F. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FIGUEIRA, L. F. B. A teoria da Análise do Discurso é uma língua de madeira? In: SANTOS, J. B. C. dos (org.). **Sujeito e subjetividade: discursividades contemporâneas**. Uberlândia: EDUFU, 2009, p. 59-72.

FONSECA, M. N. S. (org.) **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. 14ª Ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

_____. **A arqueologia do saber**. tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 8ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

FREIRE, B. E REIS, T. Unidos do Peruche: A filial do samba. In: YAMAMOTO, J. **Matriarcas do samba paulistano**. 1ed. Nova Iguaçu – RJ: Carnavalize, 2023.

FREITAS, A. A. de. **Tradições e reminiscências paulistanas**. 2. ed. rev. e aum. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1955.

GONÇALVES, J. R. A obsessão pela cultura In: **Cultura, substantivo plural**. Rio de Janeiro/São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil/34, 1996, pp. 159-183.

GREGOLIN, M.R. Courtine e as metamorfoses da Análise do Discurso: novos objetos, novos olhares. In: SARGENTINI, V.; GREGOLIN, M.R. (orgs). **Análise do Discurso: heranças, métodos e objetos**. São Carlos – SP: Editora Claraluz, 2008, p.21- 36

_____. **Discurso e Mídia: a cultura do espetáculo**. Maria do Rosário Gregolin (org.). São Carlos, SP: Claraluz, 2003.

_____. Linguagem e história: relações entre a linguística e a Análise do Discurso. In: SANTOS, J. B. C. dos (org.). **Sujeito e subjetividade: discursividades contemporâneas**. Uberlândia: EDUFU, 2009, p. 43-58.

GUIMARÃES, E. **Semântica do acontecimento: um estudo enunciativo da designação**. Campinas-SP: Pontes, 2002.

HALL, S. **Identidade cultural na pós-modernidade**. São Paulo: Editora DP & A, 2007.

_____. **Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais**. Liv Sovik (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HOBSBAWM, E.; RANGER, T. (Orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

JENKINS, H. Em busca do unicórnio de origami: Matrix e narrativa transmídia. In: **Cultura da Convergência**. [S. l.]: ALEPH, 2008.

JESUS, E. R. de. “**Bamo Sambá**”. *Histórica – Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo*, n. 40, fev. 2010.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1997.

LINHARES, R. **Centralidades do Carnaval Paulistano: formação, explosão e negação**. *Histórica – Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo*, n. 40, fev. 2010.

LOPES, E. C. CÂMARA, N. S. Carnaval Transmídia: um estudo de caso do desfile da escola de samba Mangueira. In: **Brazilian Journal of Development**, Curitiba, v.7, n.1, p. 6229-6243 jan. 2021.

LOWRIE, S. H. O elemento negro na população de São Paulo. In: **Revista do Arquivo Municipal de São Paulo**, São Paulo, v. 48, 1938.

LUCENA, C. T. **Bairro do Bixiga. A Sobrevivência cultural**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984. (Coleção Tudo é História, 84).

MALDIDIER, D. **A inquietação do discurso: (Re)ler Michel Pêcheux hoje**. Campinas-SP: Pontes, 2003.

MANGABEIRA, C. & ARAÚJO, V. M. de. Ossain, Orixá de uma perna só, e o Poder da Cura: afetações afrorreligiosas no Desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. In: **Revista Jesus Histórico**, vol. 28, UFRJ, Rio de Janeiro, 2022.

MENDES; CARMO. O Huín do Vodum: carnaval como instrumento de desnagotização. In: **Revista Policromias**, 2021.

MESTRINEL, F. de A. S. (Chico Santana). O samba e o carnaval paulistano. In: **Histórica – Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo**, n. 40, fev. 2010.

MORAES, J. G. V. de. **As sonoridades paulistanas. A música popular na cidade de São Paulo (final do século XIX – início do século XX)**. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1990.

MOURA, C. Organizações negras. In: SINGER, P.; BRANT, V. C. (Orgs.). **São Paulo, o povo em movimento**. 2. ed. São Paulo: Ed. Vozes; Cebrap, 1981.

MUSSALIM, F. A relação entre língua e história na Análise do Discurso. In: SANTOS, J. B. C. dos (org.). **Sujeito e subjetividade: discursividades contemporâneas**. Uberlândia: EDUFU, 2009, p. 73 – 80.

- MUNIZ JÚNIOR, J. **Do Batuque à Escola de Samba**. São Paulo: Ed. Símbolo, 1976.
- ORLANDI, E. **Análise de discurso**: princípios e parâmetros. 6ª Ed. Campinas – SP: Pontes, 2009.
- _____. Efeitos do Verbal sobre o Não-Verbal. In: **Revista Rua**, 1: 35-47, 1995.
- _____. **Gestos de leitura**: da história no discurso. Eni P. Orlandi (org) [et al]. 3ª Ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010
- _____. **Cidade dos Sentidos**. Campinas – SP: Pontes, 2004.
- _____. (org). **Análise de Discurso**: Michel Pêcheux. Campinas – SP: Pontes Editores, 2011.
- PARÉS, L. N. **A Formação do Candomblé – História e Ritual da Nação Jeje na Bahia**. Campinas: Editora Unicamp, 2006.
- PÊCHEUX, M. **Semântica e Discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. 4ª Ed. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2009.
- _____. **O Discurso**: estrutura ou acontecimento. 5ª Ed. Campinas-SP: Pontes, 2008
- PEREIRA, E. de A. Elos do carnaval. Celebração. In: **Diálogo - Revista de Ensino Religioso**. São Paulo: Editora Paulinas, v. 33, p. 44, 2004.
- PEREIRA DE QUEIROZ, M. I. **Carnaval brasileiro**: o vivido e o mito. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.
- PRADO JÚNIOR, C. **Formação do Brasil Contemporâneo: Colônia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006.
- PRANDI, R. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- RANCIÈRE, J. O dissenso. In: **A crise da razão**. NOVAES, A. (org). São Paulo-SP: Companhia das Letras, 1996.
- RICOUER, P. **Tempo e narrativa** (tomo I). São Paulo: Papirus, 1994.
- _____. **Tempo e narrativa** (tomo II). São Paulo: Papirus, 1995.
- _____. **Tempo e narrativa** (tomo III). São Paulo: Papirus, 1997.
- ROCHA, J. G. da; CONCEIÇÃO SILVA, C. da. Traços da religiosidade africana no Carnaval carioca. In: **Horizonte**. Belo Horizonte, v. 11, n. 29, p. 53-69, 2013.
- SALLES, R. H.; SOARES, M. C. **Episódios de História afro-brasileira**. Rio de Janeiro: DP&A / Fase, 2005.

SANTOS, F. da C. **Divertimentos Paulistanos 1828-1867**. Licere, Belo Horizonte, v.22, n.3, set/2019.

SILVA, Z. L. da. A memória dos carnavais afro-paulistanos na cidade de São Paulo nas décadas de 20 e 30 do século XX. In: **Diálogos (Maringá. Online)**, v. 16, supl. Espec., p. 37-68, dez./2012.

SIMAS, L. A. FABATO, F. **Pra tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos**. 1.ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

SIMSON, O. R. de M. von. **Carnaval em Branco e Negro: carnaval popular paulistano: 1914-1988**. Campinas. Editora Unicamp; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

_____. **Branços e negros no carnaval popular paulistano – 1914-1988**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – FFLCH/USP, São Paulo, 1989.

_____. **A Burguesia se Diverte no Reinado de Momo: sessenta anos de evolução do carnaval de São Paulo (1855 – 1915)**. Dissertação (Mestrado)– FFLCH-USP, São Paulo, 1984.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, T. C.C. Carnaval e memória: das imagens e dos discursos. **Contracampo**, Niterói, RJ: 5, UFF, 2000.

_____. de. Imagem, textualidade e materialidade discursiva. In: **Análise do discurso no Brasil: Pensando o impensado sempre**. Uma homenagem a Eni Orlandi. Luiza Katia Andrade Castello Branco; Eduardo Alves Rodrigues; Gabriel Leopoldino dos Santos (orgs.). Campinas, Editora RG, 2011, p. 387 – 400.

TRINDADE, D. F. **Os orixás na Umbanda e no Candomblé**. São Paulo: Madras, 2013.

TURNER, V. **O Processo Ritual: estrutura e antiestrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974.

URBANO, M. A. **Carnaval e samba em evolução na cidade de São Paulo**. São Paulo: Plêiade, 2006.

VEYNE, P. **O inventário das diferenças: história e sociologia**. São Paulo-SP: Editora Brasiliense, 1983.

_____. **Como se escreve a História**. Brasília-DF: Editora da Universidade de Brasília, 1998.

YAMAMOTO, J. **Matriarcas do samba paulistano**. 1ed. Nova Iguaçu – RJ: Carnavalize, 2023.

- **Matérias jornalísticas e outros**

JENKINS, H. **O carnaval como inspiração para a escola da era digital**. [Entrevista concedida a] Sérgio Matsuura. O Globo, Rio de Janeiro, *online*, 2012. Disponível em <https://oglobo.globo.com/economia/o-carnaval-como-inspiracao-para-escola-da-era-digital-6473977>

LIMA, J. D. de. **Madrinha Eunice: pioneira do carnaval de São Paulo e pilar da comunidade**. Reportagem [slides], 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/stories/madrinha-eunice-precursora-do-carnaval-de-sp-ganhara-estatua/>

PINTO, B. V. C. C., SETÚBAL, P. **Raízes do nosso carnaval**. Palestra. Academia de Letras de São João da Boa Vista, 2019. Disponível em www.alsjbv.art.br

ROLNIK, R. **Territórios negros em São Paulo – uma história**. Folha de São Paulo, São Paulo, 28 set. 1986. Folhetim.

SOIHET, R. Reflexões sobre o carnaval na historiografia: algumas abordagens. **Academia do samba**. Publicado em 1998. Disponível em: <http://www.academiadosamba.com.br/monografias/raquelsoihet.pdf>.

- **Vídeos**

ACONTECIMENTO DISCURSIVO – Mônica Zoppi Fontana, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=exCWhsW3hug>

A EVIDÊNCIA DOS SENTIDOS: LÍNGUA, CORPO E ESPAÇO. PARA UMA ABORDAGEM DISCURSIVA DA IMAGEM. – Carolina Rodriguez-Acala. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0Jy24_f2KEU

A NARRATIVA DO CARNAVAL – MILTON CUNHA. Aventura de ler, 2012. Entrevista de Brenno Quadros. Pedro Cezar Produções artísticas Ltda. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TuFKQkq_vUQ

ARQUIVO COM MEMÓRIA – Eni Orlandi. Labeurb, 2016. Simpósio: Bibliotecas, Arquivo e Centros de Documentação – desafios do mundo contemporâneo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1wRKS4Bof_k

BREVE HISTÓRIA DO CARNAVAL DE SÃO PAULO. Tv Cultura, 2005. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L2HVf2CagMU>

OLHAR PAULISTANO: HISTÓRIA DO CARNAVAL DE SÃO PAULO. Secretaria Municipal de Saúde de São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TEad6xCoPHM>

MEMÓRIA E METÁFORA – Eni Orlandi, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f7Sk259EyLw&t=6694s>