

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE BELAS ARTES

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E TEORIA DA ARTE

**RENNAN ELIAS DE OLIVEIRA CARMO**

O FENÔMENO DA NAGOTIZAÇÃO E AS  
MACUMBARIAS NO CARNAVAL: o apagamento dos  
*Ewè-Fon* no desfile de 2003 do G.R.E.S. Unidos da Tijuca

RIO DE JANEIRO

2019

Rennan Elias de Oliveira Carmo

O FENÔMENO DA NAGOTIZAÇÃO E AS MACUMBARIAS NO CARNAVAL: o  
apagamento dos *Ewè-Fon* no desfile de 2003 do G.R.E.S. Unidos da Tijuca

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
ao Departamento de História da Arte da  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como  
parte dos requisitos necessários à obtenção do  
grau de bacharel em História da Arte.

Orientador: Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Ivair Reinaldim

Rio de Janeiro

2019

Rennan Elias de Oliveira Carmo

O FENÔMENO DA NEGOTIZAÇÃO E AS MACUMBARIAS NO CARNAVAL: o  
apagamento dos *Ewè-Fon* no desfile de 2003 do G.R.E.S. Unidos da Tijuca

Relatório final apresentado a Universidade  
Federal do Rio de Janeiro, como parte das  
exigências para obtenção do título de História  
da Arte.

Rio de Janeiro, 2019.

BANCA EXAMINADORA

---

Ivair Reinaldim  
(Orientador)

---

André Pereira  
(IFRJ)

---

Lorraine Pinheiro  
(UFRJ)

---

Marcelo Campos  
(UERJ)

*Vodunlèè midokpè nami*

*Vodunlèè midokpè nami*

*Vodunwè nami onú dé manonvó*

*Vodunwè nami onú dé manonvó*

*Hùwè yíntówíwà*

*Hùwè yíntó jiké nonlèè*

reza de candomblé

## AGRADECIMENTOS

Início este texto agradecendo aos meus pais, Edson Carmo e Elizabeth Elias, pela possibilidade de chegar até aqui. Muitos foram os esforços para que uma família como a nossa conseguisse romper as dificuldades e fazer com que hoje eu possa concluir a graduação, em universidade pública e de excelente qualidade. Destaco em especial o papel fundamental de minha mãe, que sempre esteve ao meu lado ensinando e aprendendo, desde a alfabetização e mesmo sem ter os estudos concluídos na época. Neste ano de 2019 eu e ela concluímos nossas graduações, cada qual trilhando seu caminho. Nada seria sem ela! Ao meu pai atribuo a garra, por estar sempre nas ruas trazendo o pão.

Agradeço a *Odé, Dan* e à cabocla Jurema das Sete Matas Virgens por, através de meus pais, embalarem meu sono desde a barriga, cuidarem e serem ancestrais tão importantes na minha formação como ser humano.

Agradeço às minhas tias, Camila Fernandes e Paula Mello, por serem tão íntimas e confidentes, amigas que eu tenho o prazer de compartilhar sangue e sabedorias. As duas, de modos distintos, mas igualmente importantes, são essenciais nesse bacharel que obtenho. Obrigado pelos amores!

Agradeço ao Nathan Braga e Vítor Rodrigues por serem os amigos mais leais e íntimos que tenho. Desde o início ao meu lado e sempre, nas dores e nas felicidades, me ouvindo. Amigos que amo, respeito, admiro e quero cada vez mais perto. Sonhamos juntos e conseguimos juntos!

Agradeço a Gabriel Rett, Isabella Cabeço e Ágatha Freires por estarmos unidos desde 2014 no curso de História da Arte. Acompanhamos nossas transformações, não só acadêmicas, e hoje acredito que as amizades se estabeleceram de forma carinhosa. Ainda temos muitas viagens a realizar!

Agradeço ao meu amigo beninense Chrislain Adeoti Abina, por tanto me inspirar em suas falas e por incentivar meus desejos de imersão na cultura *Ewè-Fon*. E também agradeço à

Letícia Lemos, uma amiga de longa data que contribuiu nessa confluência e que, há cinco anos, projetou comigo desejos concretizados no agora.

Agradeço ao Ivair Reinaldim por ser um orientador incrível, pela responsabilidade na docência, pelo compromisso com pedagogias engajadas, pela seriedade e carinho. Ter aceitado meu convite a contribuir nesta monografia possibilitou admirar ainda mais seu papel fundamental na EBA. Que outros mestres se inspirem no seu fazer professor!

Agradeço a Marcelo Campos, André Pereira e Lorraine Pinheiro por serem membros da banca examinadora. Pessoas que admiro pelos seus respectivos trabalhos e pelo trato dentro da academia, de forma humanizada e ímpar.

Agradeço aos membros do Observatório de Carnaval da UFRJ – OBCAR. Em especial ao Tiago Freitas e Cleiton Almeida, por serem excelentes coordenadores do projeto e amigos que acreditam na partilha de saberes, dos mais diversos tipos. Agradeço também ao Milton Cunha, por ser um carnavalesco engajado e pela produção do desfile que analiso. Que o carnaval promova sempre torpor nos devotos de Momo!

Agradeço à equipe do Museu Bispo do Rosario, formada por pessoas incríveis que contribuem em meu crescimento profissional e que muito se dedicam na luta antimanicomial transpassados pelas Artes.

Agradeço à Luciana Martins, Leonam Monteiro e Carolina Rodrigues. Vocês foram importantes neste processo de escrita, contribuindo em diversos graus. Obrigado por serem intercessores das burocracias acadêmicas e das facilidades afetivas.

Agradeço ao Thiago Ortiz, *Dofono Thiago Ti Omolú*, e à Thayná Trindade, *Ekeji Thayná Ti Osún*. Apenas através de vocês pude comunicar, ritualizar e me afetar. Obrigado pelos amores, pelas sabedorias macumbísticas e por estarmos, juntos, promovendo uma História da Arte justa.

Agradeço aos irmãos e irmãs do *Xwè Kplé Núnyá Àyixósú*, pois eu nada seria sem a presença da nossa comunidade, os ensinamentos e os espelhos. Que possamos realizar nossas macumbas por muitos anos, promovendo sempre o bem e a fraternidade. Que sejamos unidos

e resilientes! Em especial agradeço ao *Doté Marcelo Ti Awazane*, meu pai de santo, ao *Gankutó Leonardo Ti Sàngó*, um *ogan* incrível, e à *Fomotinha Gabrielle Ti Naetè*, amiga íntima que a ancestralidade africana presenteou. Vocês três são pessoas lindas que fazem das macumbarias um lugar poético, sensível, honesto e ético. Desejo que existam mais de vocês nos terreiros do Brasil!

Por fim, agradeço aos *Voduns*, *Orisás*, *Minkisi*, guias da Umbanda, ao povo de rua e a todos os ancestrais africanos que firmaram meu caminhar nesta vida. Que eu possa ser um instrumento de propagação e caridade, que minha fé não se apague! Que este corpo seja atravessado pela natureza sacralizada!

*Nù bì Vodú nyì mesísí kpéná goòn. Acè!*

## RESUMO

CARMO, Rennan. O fenômeno da Nagotização e as macumbarias no carnaval: o apagamento dos *Ewè-Fon* no desfile de 2003 do G.R.E.S. Unidos da Tijuca. (Bacharelado em História da Arte). Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2019.

Este trabalho tem como objetivo geral debruçar o olhar sobre os modos de antagonização das matrizes culturais dos povos *Ewè-Fon* – atual país Benim – em detrimento das narrativas *yorubanas* – atual Nigéria. Como objetivo específico, a pesquisa consiste num estudo de caso ao analisar os discursos que sustentaram esta antagonização presentes no desfile de carnaval realizado em 2003 do G.R.E.S. Unidos da Tijuca. Além da utilização de acadêmicos estudiosos da diáspora, utilizam-se os ensinamentos da oralitura transpassados nas casas de candomblé de raiz *Jeje Mahina*, cuja língua rezada é o *Fongbè*. Pretende-se assim gerar um processo revisionista no estudo de matrizes africanas e observar as inflexões que a Nagotização gerou no imaginário popular, distorcendo a memória e a relação de pertença das quais diversas negres foram privadas.

**Palavras-chave:** candomblé; carnaval; *Ewè-Fon*; nagotização; *Fongbè*.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 - Principais reinos e grupos etnolinguísticos na Costa dos Escravos, séculos XVII-XVIII. Fonte: PARÉS, 2016, p. 45 .....22
- Figura 2 - Tabela presente em Flash of the Spirit. Fonte: THOMPSON, 2011, p. 165.....32
- Figura 3 - Identidade visual - logo - criada para o desfile de 2003. Fonte: <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/unidos-da-tijuca/2003/> .....54
- Figura 4 - Print screen do Caderno Abre-alas contendo as referências utilizadas no desfile. Fonte: LIESA, 2003, p. 157 .....66
- Figura 5 - Bandeja de Fá - fátè. Aladá, 1650. Fonte: PARÉS, 2016, p. 115. ....70
- Figura 6 - Fotografia da comissão de frente. Fonte: [http://liesa.globo.com/2007/por/05-fotos/fotos2003/2003\\_Fotos\\_UnidosDaTijuca/2003\\_Fotos\\_UnidosDaTijuca\\_meio.htm](http://liesa.globo.com/2007/por/05-fotos/fotos2003/2003_Fotos_UnidosDaTijuca/2003_Fotos_UnidosDaTijuca_meio.htm) ....75
- Figura 7 - Fotografia da comissão de frente. Fonte: [http://liesa.globo.com/2007/por/05-fotos/fotos2003/2003\\_Fotos\\_UnidosDaTijuca/2003\\_Fotos\\_UnidosDaTijuca\\_meio.htm](http://liesa.globo.com/2007/por/05-fotos/fotos2003/2003_Fotos_UnidosDaTijuca/2003_Fotos_UnidosDaTijuca_meio.htm) ....76
- Figura 8 - Carro abre-alas do desfile, com o título O pavão e o Destino: a luz de Orunmilá conduz o Ifá. Fonte: [http://liesa.globo.com/2007/por/05-fotos/fotos2003/2003\\_Fotos\\_UnidosDaTijuca/2003\\_Fotos\\_UnidosDaTijuca\\_meio.htm](http://liesa.globo.com/2007/por/05-fotos/fotos2003/2003_Fotos_UnidosDaTijuca/2003_Fotos_UnidosDaTijuca_meio.htm) ....76
- Figura 9 - Ala 03, baianinhas. Título da fantasia Atravessando o Mar de Iemanjá. Fonte: [http://liesa.globo.com/2007/por/05-fotos/fotos2003/2003\\_Fotos\\_UnidosDaTijuca/2003\\_Fotos\\_UnidosDaTijuca\\_meio.htm](http://liesa.globo.com/2007/por/05-fotos/fotos2003/2003_Fotos_UnidosDaTijuca/2003_Fotos_UnidosDaTijuca_meio.htm) ....78

## LISTA DE TABELAS

- Tabela 1 - Notas atribuídas ao desfile de 2003 do G.R.E.S. Unidos da Tijuca. Elaborada pelo autor. Fonte: [http://liesa.globo.com/por/03-carnaval03/resultado/resultado\\_principal.htm](http://liesa.globo.com/por/03-carnaval03/resultado/resultado_principal.htm)>83
- Tabela 2 - Divisão por quesitos e decréscimos. Elaborada pelo autor. Fonte: [http://liesa.globo.com/por/03-carnaval03/resultado/resultado\\_principal.htm](http://liesa.globo.com/por/03-carnaval03/resultado/resultado_principal.htm)>.....84

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

EBA - Escola de Belas Artes

GRES - Grêmio Recreativo Escola de Samba

LIESA - Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro

MS - Mestre-sala

PB - Porta-bandeira

UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

## SUMÁRIO

<b>1. AVAMUNHA DE ABERTURA (Introdução)</b> .....	<b>12</b>
<b>2. <i>HUÍN E ORUNKÓ</i>: questões gerais envolvendo a Nagotização e os reprocessamentos dos Ewè-Fon</b> .....	<b>15</b>
2.1. DANDO NOMES, INDICANDO RAÍZES .....	15
2.2. PAISAGENS E ROMPIMENTOS .....	19
2.3. DINÂMICAS DOS HIBRIDISMOS .....	23
2.4. APROXIMAÇÕES FORÇADAS .....	29
2.5. VODUM LEGBARA E A ORALITURA .....	35
<b>3. DOROZAN CARNAVALESCO: desfiles das escolas de samba</b> .....	<b>44</b>
3.1. CARNAVAIS E MACUMBARIAS .....	44
3.2. G.R.E.S. UNIDOS DA TIJUCA, 2003 - AGUDÁS .....	53
<b>4. <i>TASÈN WÁ</i>: O momento de alimentarmos o <i>orí</i> (Considerações Finais)</b> .....	<b>87</b>
<b>5. AVAMUNHA DE ENCERRAMENTO (Referências)</b> .....	<b>93</b>
5.1. REFERÊNCIAS GERAIS .....	93
5.2. REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS .....	97

## 1. AVAMUNHA DE ABERTURA (Introdução)

Esta pesquisa surge para aproximar três campos amalgamados, mas que erroneamente são separados, em virtude de uma polarização de saberes: as macumbarias, os carnavalesmos e as artes visuais. Como ponto inicial, rebatizar esta parte textual do trabalho de conclusão de curso é anunciá-la já em perspectiva africanista. Esta pesquisa estuda ecos que o candomblé de raiz *jeje*, do qual faço parte, tem nos dinamismos das produções artísticas, em especial as produções carnavalescas.

De modo sintético, o candomblé *jeje* é composto por um panteão de divindades denominadas *Voduns*. Pautado nas heranças africanas trazidas pelos povos de origem *Ewè-Fon* - antigo império do *Dahomé* -, o candomblé *jeje* aproxima relações afro-atlânticas entre Brasil e Benim. Sendo assim, os festejos públicos se iniciam e se findam na performatividade do toque da *Avamunha*, que consiste num ritmo orquestrado por três atabaques e um agogô. A *Avamunha* é o toque que chama todas as divindades de origem *Fon* para irem à guerra, no intuito de defender e fortalecer seu povo. Logo, esta pesquisa também se inicia e se finda no chamamento e no dispersar bélico.

O primeiro capítulo dessa monografia é dedicado a pensar o fenômeno que batizo de Nagotização. O mesmo consiste na alienação das pluralidades africanas e na construção de um ancestral negro comum, pautado, sobretudo, na herança que a cultura *Yorubá* deixou legado. Nesse sentido, proponho apresentar saberes exclusivos de outro grupo etnolinguístico, também fundamental na relação de pertença e de diáspora que o sistema escravocrata forçou ao povo preto. Tem-se base em eixos como as relações com as paisagens e vegetações africanas, a percepção de raízes ancestrais de divindades, os processos de hibridismos culturais, achatamentos e pasteurizações dessas matrizes de saber e as oralidades presentes nas casas de santo. A primeira parte da pesquisa se propõe a conceituar e exemplificar, por meio de dados históricos e dos pensamentos da antropologia contemporânea, os modos como a Nagotização pode ser pensada indo ao encontro do fenômeno epistemicida na manutenção do sistema colonialista.

Ainda neste primeiro capítulo há destaque especial ao mecanismo de ensino via oralitura presente nas religiões de matriz africana, sobretudo o candomblé, na difusão de conhecimentos. Pela escassez de referencial teórico disponível em língua portuguesa que servisse como base a esta escrita, a pesquisa também propõe legitimar a filosofia de terreiro, entendido como ambiente de saber e de pedagogia engajada, fonte essencial na produção deste trabalho, haja vista que minha própria experiência na casa de santo foi o mote inspirador na produção da monografia.

O segundo capítulo se dedica a observar os efeitos que a Nagotização ocasionou no ambiente das Artes, pensando os meios que a produção artística contemporânea brasileira se alimenta e como esta difusão, ou não, é também um modo de incorporação e produção de imagens, não só estéticas mas também mentais dadas no senso comum. Pela questão do apelo de massa e das relações intrínsecas com a negritude, elencou-se a linguagem do carnavalismo como objeto de pesquisa, realizando um estudo de caso sobre o carnaval de 2003 realizado pelo G.R.E.S. Unidos da Tijuca. Assinado pelo carnavalesco Milton Cunha, o enredo chamado *Agudás, os que levaram a África no coração, e trouxeram para o coração da África, o Brasil* teve como mote a narrativa do grupo multiétnico, apresentada sob o gênero de epopeia. Agudás são ex-escraves que retornaram ao continente africano, na cidade de Porto Novo - Benim. Nesse processo de retorno, houve a incorporação dos modos de vida às bases europeias, denotando o embranquecimento dos costumes e a percepção dos povos autóctones de origem *Ewè-Fon* como selvagens/inferiores.

Devido a essa abordagem, elencar o desfile em questão é interessante à pesquisa por perceber que, mesmo sendo um grupo multiétnico, a massa *Agudá* é composta de uma grande quantidade de pessoas descendentes do reino de *Dahomé*, um dos grandes impérios africanos que alimentaram o fluxo escravocrata, junto dos povos de origem *Yorubá*, também conhecidos como *nagôs*. Em virtude da construção de protagonismos e antagonismos, o enredo se apresenta de modo demasiadamente nagotizado, informando apenas as bases da cultura *yorubana* durante a maior parte de sua ação performática na Avenida Marquês de Sapucaí. Outro motivo pensado no elenco deste desfile à análise é a datação do mesmo. Acontecido em 2003, a obra foi executada cerca de três anos anteriores a produção de referencial literário mais profuso a respeito dos *jejes*, outro nome utilizado para referenciar os povos de origem *Ewè-Fon*.

Sendo assim, essa pesquisa tenta utilizar instrumentações “não clássicas” dentro do âmbito acadêmico da formação em História da Arte, objetivando propor e denunciar a necessidade de revisionismos intensos nessa historiografia. Ao pautar a herança africana e as experiências trazidas pelas macumbárias e pelos carnavalescos, ou seja, saberes afrocentrados, acredito também produzir um trabalho de conclusão de curso que tenha como pensamento as pautas da decolonização.

Defendo a posição decolonial justamente por constituir denúncia ao sistema colonial, tão agressivo e problemático, deixando marcas profundas na alienação de saberes até os dias atuais; cujo fato dificultou também a obtenção de referenciais que dialogassem diretamente com o objeto estudado. Não penso que descolonização seja um termo pertinente a este processo; primeiro por ser pautado em uma matriz dialógica embranquecida; segundo por ser um termo que faz referência a desfazer o colonialismo, fato que considero impossível. O processo colonial foi tão intenso que continua a existir na contemporaneidade por meio de ecos, pelos quais exemplos profundos podem ser vistos na gama de ações racistas existentes. Portanto, abordar os saberes macumbísticos do povo preto em um trabalho de conclusão de curso é tentar romper, no e por meio do sistema acadêmico, a propagação de intolerâncias religiosas, que não deprezam apenas as fisicalidades dos terreiros como também os corpos e as subjetividades dos filhos de santo.

## 2. *HUÍN E ORUNKÓ*: questões gerais envolvendo a Nagotização e os reprocessamentos dos Ewè-Fon

### 2.1. DANDO NOMES, INDICANDO RAÍZES

A deturpação do olhar preconceituoso e epistemicida tende não só a diminuir como também a pasteurizar pluralidades, construindo um modo de viver etnocêntrico. Em virtude disso, o distanciamento do senso comum a determinadas matrizes culturais dificulta o discurso, evocando maior didatismo de minha escrita ao tentar enegrecer aquilo que projeto neste trabalho. Nem todo candomblé surge do culto voltado aos *Orisás*. De tradição *yorubana*, o povo nagô trouxe às terras brasileiras seus deuses, forças da Natureza que coexistem em todo espaço e em todo momento. Entretanto, outros povos também trouxeram suas respectivas filosofias cosmogônicas. Tanto em África quanto em território brasileiro, estes povos possuem especificidades que necessitam ser pontuadas. Baianos e maranhenses não são iguais, assim como *Yorubás* e *Fons*.

A pasteurização das Áfricas torna-se problemática ao pensar a carência imagética existente na sociedade, como, por exemplo, as identificações afetivas nas casas que movimentam as macumbarias que filhas de santo tecem com os sagrados, em diáspora. Um processo que denomino de *Nagotização* coloca como questão o fenômeno de difusão do culto ao *Orisá* e o abafamento que práticas endereçadas a outros deuses/povos sofreram como consequência desse antagonismo. De grosso modo, pode-se dizer que o *Orisá* é *Yorubá*, o *Vodum* é *Fon* e o *Nkisi* é *Bantu*. Cada grupo de divindades pertence a um agrupamento etnolinguístico de características distintas, como língua, rituais, credos, sistemas políticos e monetários, arquiteturas, agenciamentos das paisagens etc. O candomblé do qual faço parte mantém tradições ritualísticas típicas do povo *Jeje*. Nosso candomblé é *Jeje Mahino*, ou seja, veio da região de *Mahi*. A palavra *jeje* significa estrangeiro e foi utilizada no período colonial, a fim de designar, sobretudo, os povos não *yorubanos*. Atualmente o termo *jeje* é utilizado para definir os grupos escravizados vindo dos antigos reinos que existiram no atual território do Benim.

Os jejes, que chegaram ao Brasil através do tráfico negreiro em certa quantidade, por volta de meados do século XVIII, e em grande número após 1790, tinham como pátria o antigo Reino do Daomé (Danxomè), fundado pelos Fons, uma tribo de ewe. No Daomé existiram, desde os séculos XV e XVI, vários reinos com sua própria cultura, cujos principais eram Savi, Allada, Adjatché (Porto Novo) e Abomé (Agbomè). No século XVIII, os reis do Daomé conquistaram os reinos vizinhos,

estendendo assim seu poderio até a costa e além das fronteiras atuais. Obteve sua independência em 01/08/1960 e, nos anos seguintes, houve numerosas mudanças de regime. Em 30/11/1974, a república popular socialista é proclamada e a nação passa a ter o nome de Benim. O país situa-se a oeste da África, próximo à linha do Equador, com uma superfície de 114,763km<sup>2</sup>, equivalente à de Portugal. Compreende uma população de quase 7 milhões de habitantes. [...] No Benim existem mais ou menos 50 etnias, com variações linguísticas marcantes. Sua composição étnica, em 1996, era de: fons (39%), yorubás (12%), gouns (12%), baribas (12%), adjás (10%), sombas (4%), aizos (3%), minas (2%), dendis (2%) e outros (4%). Os beninenses de diferentes regiões utilizam a língua francesa entre si. As principais línguas faladas no Benim, além do francês, são: fon, bariba, dendi, adja, mina e yorubá. Como em toda parte do Benim, os ritos religiosos ancestrais ao Vodun são conservados e transmitidos pelos descendentes da família real, pelos feiticeiros (sacerdotes do Vodun) e pelas confrarias secretas. Em 1991, 62% do beninenses praticavam as crenças tradicionais; 23,3% o cristianismo (católicos, 21%, e protestantes, 2,3%); 12% o islamismo e 2,7% outras. Abomé (Agbomè), fundada em 1658 pelo rei Houegbaja e localizada a 139km ao norte de Cotonou, é a antiga cidade real do Daomé. A cidade de Oudiah, localizada a 41km a oeste de Cotonou, é o berço do culto ao Vodun, onde se encontra o mais afamado templo dedicado à serpente sagrada (Vodun Dan), que assegura força e proteção. (CARVALHO, 2006, p. 18)

Os *Voduns* são divididos em três famílias engendradas no território *dahomeano*: a família de *Sakpatá*, trazendo os *Voduns* da terra; a família dos *Heviosso*, *Voduns* do céu e do mar; e a família de *Dan*, as cobras. Cada *Vodum* é um vetor fundamental na construção dos ritos, na explicação das histórias ancestrais e na manutenção dos valores sagrados. Se a folha cai, agradecemos a *Agé*; se o bebê respira assim que nasce, rezamos para *Jó*; se o corpo se decompõe na terra, pensamos em *Avimaje*. Todas as três famílias são de suma importância nas interpretações dos ciclos naturais, pantomima social e também na vinculação às questões políticas intrínsecas as dinastias.

Pode-se citar, como exemplo, a difusão que a narrativa *yorubana* teve no Brasil ao pensar o conjunto de símbolos populares possíveis na construção de imagens artísticas. Esses elementos servem como referencial imediato ao se projetar as relações culturais sobre as práticas ritualísticas. Esta pesquisa não visa esmiuçar questões iconográficas colocadas como elementos de aproximação e diferenciação, mas acredito que seja válido salientar a maior probabilidade de perceber a difusão de nomes e imagens de origem *Yorubá*, como *Osún*, *Iyemonjá*, *Oyá*, *Obá* etc., em relação a nomes e imagens de origem *Ewè-Fon*, como *Aziri*, *Togbosi*, *Naetè*, *Avejídá*, *Parará*, *Gbadé*, *Aveleketé*, *Jó*, *Ajakatá* e outras.

A Nagotização tende a ser tão densa que o culto tradicional dos reinos do Benim está sendo perdido dentro das próprias casas de candomblé *Jeje*. A dificuldade de perpetuação através da



oralidade e a massiva deturpação preconceituosa ao se olhar as macumbarias brasileiras fazem com que o povo de santo tenha dificuldade em identificar suas raízes e repensar os processos da diáspora. A casa de candomblé da qual faço parte transmite os ensinamentos agrupados na vertente denominada *Jeje Mahi*, vinda da linhagem do primeiro terreiro *Jeje* fundado diretamente na cidade Rio de Janeiro, o *Kpó Dagbá*. Minha casa faz parte da terceira geração de terreiros, que por ordem cronológica são: *Kpó Dagbá*, *Xwè Sinfá* e *Xwè Kplé Núnyá Àyixósú*.

Um fator instigante trazido à pesquisa em questão foi percebido pelas constantes perguntas direcionadas a mim a partir do momento em que as pessoas reconheciam minha experiência na religiosidade africanista. Comentarei posteriormente neste trabalho às questões acerca deste tipo de candomblé com mais ênfase. O principal questionamento levantado era o interesse em saber de “qual orixá eu era”. Talvez seja extremamente difícil escrever esta monografia pensando a capacidade dela em atingir o povo que não é de santo e que não tem proximidade com as filosofias semeadas pelos candomblés. Este modelo de afastamento e achatamento das pluralidades africanas tem sido bastante nocivo, ao pensar a falta de referencial que a experiência da negritude coloca aos seus na contemporaneidade. Questionar qual orixá rege a minha vivência neste plano terreno é sintetizar de modo agressivo as diversas formas de candomblés existentes em território brasileiro, onde nem todos cultuam Orisá.

O início desse trabalho é dado nas percepções, até cotidianas demais, dos fenômenos de Nagotização. Por mais que pareça um termo academicamente cunhado, até o presente momento não encontrei grande repertório teórico que pudesse legitimar o pensamento em questão de modo consolidado. O trabalho *A Formação do Candomblé* - cuja 3ª edição foi publicada em 2018 - com autoria de Luis Nicolau Parés, tenta esboçar um pouco dessa ideia<sup>1</sup>. Mesmo que de modo muito sintético, Parés apresentou o termo nagoização num subcapítulo de apenas cinco páginas chamado *O processo de “nagoização” na virada do século XIX*. O autor aponta à sua prática como tentativa de fomentar o assunto. Parés elenca alguns fatores observados, a partir do século XIX, como possíveis incentivadores ao acontecimento do fenômeno, tais como: as fusões entre os cultos *nagô* e *Fon*, a falsa percepção da cultura

---

<sup>1</sup> O autor também tem outra produção sobre o assunto: PARÉS, Luis Nicolau. The Nagôization process in Bahia Candomblé. IN: FALOLA; CHILDS (Org). The Yoruba diaspora in the Atlântic World. Bloomington: Indiana University Press, 2005, pp. 185-208. Entretanto não consegui, até o presente momento, ter acesso ao material.

*yorubana* como mais complexa e elevada, a visibilidade que autores deram, por meio de seus estudos focados nos terreiros *nagô-ketu*, à utilização do termo orixá como forma genérica de se referenciar a deuses africanos, a busca por uma supremacia *nagô*, instrumentalizada pela formação mítica de uma brasilidade dividida em três pilares, e a busca pela afirmação de uma prática ritualística africana sendo mais forte que a crioula. Tais fatores estão em paralelo ao processo abolicionista dado na virada do século XVIII para o XIX.

Nesse sentido, o final do século XIX parece estabelecer as bases conceituais para uma noção de África como *locus* original de uma “tradição” que precisava ser recuperada, reinventando continuidades de modo a superar um “passado traumático”. Essa idealização da África também se apresentava como uma alternativa e uma reação ao viés assimilacionista da cultura crioula. Sincronizada com a crescente visibilidade da supremacia cultural iorubá no mundo afro-atlântico, o processo de “reafricanização” consolidou-se, de fato, como um processo de “nagoização”. Ao mesmo tempo, alguns setores da comunidade religiosa perceberam esse processo como uma estratégia para obter poder político numa sociedade cada vez mais racializada. (PARÉS, 2018, p. 161)

A ideia de Nagotização surge de modo fortuito em minha cabeça, sem antes ter encontrado a palavra nagoização, que o autor acima assinala. Divido nesta pesquisa minhas questões ao pensar a Nagotização como ideia próxima a matizar, formar misturas/matizes. Matizar também traz em si a ideia de revestimento, mascaramento, cobrir outra imagem. Penso o fenômeno apresentado como tornar *nagô*, em espécie de ação contínua, não apenas datada do período pós-abolição. Atualmente continuamos a produzir repertório imagético calcado numa supremacia *yorubana*, legitimando a perpetuação do abafamento dos povos não *nagôs*, mesmo que de modo inconsciente.

Tentando evitar a presunção, acredito que eu também esteja começando a contribuir no processo historiográfico apresentado. Ressalto o caráter de mutabilidade que a Nagotização tem, pondo em voga a construção de um ancestral preto comum e genérico, o *nagô*. A própria ideia de *nagô* é um agrupamento etnolinguístico realizado de maneira problemática, construindo massa amorfa. Outros conceitos, como hibridização cultural, transculturação e sincretismos surgem nesse espectro tonal entre as relações afro-atlânticas existentes, desde o início das confluências escravocratas.

O título deste capítulo é inspirado em um processo comum de ambos os povos - *Yorubás e Fons* -, reprocessado na dinâmica de iniciação desses candomblés específicos. Quando o indivíduo é iniciado nos moldes tradicionais de cada raiz, geralmente, tende a acontecer um

festejo público apresentando o neófito à comunidade. Por questões de respeito - e entendendo a dinâmica iniciática e privativa que essas práticas têm - a pesquisa não irá adentrar o âmbito dessas intimidades, mas apenas circundá-lo, a fim de pensar essas instâncias como ponto de partida da escrita, e não como ponto de chegada. Num desses momentos, o iniciado, manifestando determinada energia da Natureza, é colocado no centro do *agbasá*<sup>2</sup> e lá a deidade irá proferir o nome ritualístico, altamente pessoal e privativo. Em outras palavras, neste momento, a língua tem papel fundamental no despertar de ações subsequentes, que definem o processo de iniciação. Nos terreiros de origem *jeje*, o nome ritualístico que o *Vodum* grita no *agbasá* é denominado de *Huín*. Há um processo análogo nos terreiros de origem *yorubana*, o que já evidencia a partilha de ritos entre ambas as raízes ancestrais. Neste último, o nome é chamado de *Orunkó*. Batizar este capítulo é colocar duas tradições em atrito pelas suas proximidades, mas também pontuando suas diferenças. Haja vista que as línguas rezadas nessas casas também são distintas. Portanto, neste momento, a escrita se coloca como manobra de intercessão entre verossimilhanças.

## 2.2. PAISAGENS E ROMPIMENTOS

É sabido que o processo escravocrata colocou contato a coexistência de distintos grupos etnolinguísticos, obrigados a reprocessarem suas pantomimas culturais, não só num novo território, mas também num novo lugar. De acordo com o teórico Christian Norberg Schulz (2006), uma das questões que diferencia o território do lugar é a fruição das subjetividades presentes, ou a ausência delas. O território é um ponto demarcado geograficamente, portanto, traz junto de si o pensamento de local, *locus*. O local não é necessariamente preenchido por um conjunto de fruições de subjetividades, seja de indivíduos unitários ou um coletivo de pessoas. O local é marcado pela dimensão do espaço físico, tendo latitude e longitude, mas não tendo desdobramento no campo do sensível. Já o lugar traz junto de si toda a experiência sensorial e mnemônica que o(s) indivíduo(s) tece(m) no espaço. Enquanto casa é o local, lar é o lugar.

Penso que os grupos culturais colocam suas subjetividades e constroem sua pantomima baseados nas experiências possíveis que o território lhes oferece. Tendo a influência do Baobá na paisagem africana (WALDMAN, 2012), as configurações ritualísticas que os povos

---

<sup>2</sup> Local da casa de candomblé onde são realizados os festejos públicos; salão.

dos locais africanos realizaram com a Natureza nativa acabaram por sofrer grande transformação no regime do tráfico negreiro. Ao colocar a árvore Baobá como elemento vegetativo de deidificação e como elemento de centralização de uma proto-praça pública, tem-se alí atritadas as relações entre o lugar e a paisagem<sup>3</sup>. Num recorte histórico específico, a partir do século XV, em conjuntura com os registros arquitetônicos, percebe-se que os povos habitantes entre o Benim e a Nigéria não construíram arquiteturas verticalizadas. Portanto a experiência com a altitude era dada através da vinculação ao Baobá, reordenando a natureza na construção de visualidades específicas.

Os selvagens são, por assim dizer, seres humanos “naturais”, que carecem do caráter específico humano, da realidade humana, de tal forma que, quando os europeus os massacraram, de alguma forma não tinham consciência de que haviam cometido assassinato. (MBEMBE, 2017, p. 133)

O pensamento do autor camaronês Achille Mbembe, em seu texto *Necropolítica* (2017), coloca em confluência a ideia de epistemicídio e as imbricações que o fenômeno da Nagotização trouxe à borda social. A partir do momento em que os povos colonizados, de quaisquer regiões, não fossem entendidos enquanto seres humanos seria impossível tecer relação com a Natureza, pois ambos – humano e Natureza – estariam em simbiose plena, em estado animalesco.

Waldman também pontua que a vegetação nativa é importante na manutenção do sistema de pensamentos e das práticas socioespaciais das populações africanas. Com o intuito de destruir a memória do espaço de ancestralidade, ou seja, espaço de sobreposição do passado e do presente, os colonialistas abriram caminho à desapropriação das terras dos povos conquistados.

O poder necropolítico teorizado por Mbembe retorna ao contexto de uma guerra infraestrutural nas relações de dominação. Induzir o cerceamento dos meios de identificação de um povo para com seus espaços é desconstruir a relação de lugar que foi originada.

O mundo ocidental, ao trabalhar paradigmas de natureza em estado puro ou original – e nesta linha de raciocínio, ‘congelando’ contextos ecológicos ao abstraí-los de sua historicidade – declinou da preocupação de analisar os processos específicos de artificialização da paisagem encetados pelas demais civilizações. Esta postura respaldou, no caso africano, interpretações que enquadraram a totalidade do

---

<sup>3</sup> Tais árvores significavam o poder simbólico do povo e da ordem local, proporcionando ligação metafísica entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Tendiam a ser plantadas no centro da aldeia.

continente enquanto um ‘domínio natural’ carente de intervenção humana e por extensão, na categorização das suas populações como incultas, atrasadas e selvagens. (...) Aliás, a África, sendo o *Berço da Humanidade*, foi, antes que qualquer outra parte do mundo, o primeiro continente a observar a insistência do trabalho humano em modelar o meio natural. Apoiada nas primeiras e notáveis descobertas do gênio humano – como o uso do fogo e de ferramentas, técnicas de construção, metodologias de orientação espacial, domesticação dos vegetais e animais, a matemática e a astronomia, etc. – a ação antrópica se desenrolou ao longo de centenas de milhares de anos, resultando em alterações fenomenais da natureza original. (WALDMAN, 2012, p. 226)

A citação acima propõe reflexão acerca do que as sociedades europeias entenderam como reprocessamento e alteração da natureza original. O epicentro dessa compreensão esteve calcado nos próprios valores europeus, colocando os grupos colonizados como não possuidores de uma sociedade também agenciadora. Os fluxos ecológicos dos povos africanos tendiam a reorientar o modo de difusão na territorialidade, construída por meio de uma relação de mutualismo com a natureza e não em oposição a ela. Waldman afirma que o pensamento africanista tendia a reconfigurar a vegetação através de um sistema de implantação e/ou replantação, cuja apreensão direta tornavam menos agressivo os modos de agenciamento dos recursos naturais.

O Baobá é uma árvore vinculada a diversas sociedades africanas e que também possui grande representatividade ao tangenciar esse agenciamento. Considerado como repositório da experiência ancestral, é entendido como fonte fixadora – de convergência – dos fluxos presentes no dinamismo social. Geralmente centralizada no terreno, é tida como a árvore da aldeia e muitas ações cotidianas são feitas a partir dela e nela, desde contações de histórias até encontros de namorados. Numa paisagem esvaziada de morros, montes, colinas, etc., o Baobá se legitima como meio de relação com a verticalidade.

Justamente por sintetizar a ação do homem sobre o espaço, a presença de Baobás e de outras árvores gigantes, como a Gameleira, é também um marcador social dos grupos culturais colocados em epistemicídios pelos processos de dominação colonialista. A percepção dessas árvores evoca o tempo remoto que seja possível identificar, através desses vestígios, a presença desses grupos. Atualmente, além dos marcos paisagísticos, as árvores gigantes tornaram-se pontos de defesa na inviolabilidade dos territórios e resgate das vivências culturais.

Ao pensar a retirada dos povos africanos de seus lugares e a carência de elementos territoriais que dessem conta de recordar/reconstituir práticas, foi necessário gerenciar um novo tipo de manutenção, não só do ponto de vista ritualístico. Falo aqui de cultura e não de religião. A ideia de religião não sustenta uma série de práticas realizadas pelos povos *Ewè-Fon* justamente pelas mesmas estarem vinculadas também aos aspectos de uma vida “não religiosa”, a um modo de vida. Há uma dimensão político-social nas relações metafísicas que o povo da área *Gbe*<sup>4</sup> constituiu ao longo do tempo.



Figura 1 - Principais reinos e grupos etnolinguísticos na Costa dos Escravos, séculos XVII-XVIII. Fonte: PARÉS, 2016, p. 45

<sup>4</sup> Outra nomenclatura possível que define o território do grupo cultural pesquisado.

### 2.3. DINÂMICAS DOS HIBRIDISMOS

Retomando a fala sobre Nagotização, em virtude dos diversos rasgos culturais aos quais os povos pretos foram submetidos e com a insurgência de reconstituição de práticas mantenedoras das experiências vividas em território africano, formou-se um grande sistema de trocas e de agregações dessas práticas multiétnicas. A pesquisa não nasce com o intuito de atingir determinado purismo cultural na reapropriação e propagação de práticas exclusivas dos povos estudados. As próprias confluências entre os mesmos já acontecia em território africano antes da potencialização do regime escravocrata transatlântico. De acordo com o antropólogo Luis Nicolau Parés (2016), a instauração do culto à serpente *Dan*<sup>5</sup> remete à datação de 1650, podendo até mesmo ser mais antigo que isso. Entretanto, não foi possível encontrar registros concretos que dessem conta de construir um processo historiográfico de legitimação anterior a esta data.

Dessa cronologia poderíamos inferir que o culto à serpente foi introduzido em Uidá no fim da década de 1650 e que teria conseguido se impor como culto hegemônico no reino com relativa rapidez, em apenas duas ou três décadas. Essa hipótese seria reforçada por Des Marchais quando menciona que a população de Uidá acreditava que a serpente honrada no período da sua viagem (1725 ou 1704) era a mesma que liberou Uidá da opressão de Aladá, embora essa antiguidade possa ser apenas uma forma de conferir à divindade maior prestígio e poder. (PARÉS, 2016, p. 144)

A citação acima coloca a questão da dominação de reinos no território atualmente nomeado República do Benim. Portanto, pensar os processos de transculturação existentes e os mecanismos de agregação e sobreposição que essas linguagens culturais foram confluindo ao longo do tempo é essencial para compreender a dinâmica da Nagotização. Entretanto, a questão estabelecida em território brasileiro é diferente justamente pela deturpação construída em relação à hegemonia nagô. Houve diversos engendramentos dessas pluralidades africanas e, de acordo com Parés, um dos motivos legitimadores dessa construção de uma identidade negra genérica foi o aumento numérico do fluxo de escravos nagôs, a partir de 1820. A estimativa desse estudo foi centrada na população escrava da região de Salvador e do Recôncavo, a partir de 1740, região dominada até o início do século XIX pelos povos *jejes*. Assim, como foi dito anteriormente, a denominação *jeje* foi construída de modo genérico,

---

<sup>5</sup> Um dos *Voduns* de culto mais popularizado em território beninense e tido em território brasileiro como grande *Vodum* da nação *Jeje Mahi*.

pois sua tradução literal traz a ideia de estrangeiro. Portanto, os indivíduos não-nagôs possuíam passabilidade para serem denominados genericamente de *jeje*<sup>6</sup>.

Parés ressalta ainda que:

As religiões afro-brasileiras, ou de matriz africana, como sabemos, são resultado de um complexo processo histórico de síntese e criatividade cultural em que se emaranham as contribuições mais diversas, tanto dos vários povos africanos, de sua descendência crioula, como do cristianismo ibérico e das populações ameríndias. Contudo, isso não impedia que certas tradições culturais africanas fossem mais atuantes do que outras no processo de institucionalização dessas religiões. Minha tese é de que, a partir do século XVIII, especialmente na primeira metade do século XIX, os saberes dos sacerdotes dos voduns - relativos à instalação de altares em espaços estáveis, aos processos de iniciação, à hierarquização do corpo sacerdotal e à devoção conjunta de múltiplos deuses - estabeleceram um padrão de grande eficácia para integrar o pluralismo religioso dos escravizados em comunidade do tipo eclesial. Esse modelo organizacional foi aos poucos sendo apropriado e adaptado por outros grupos africanos e seus descendentes crioulos, segundo suas respectivas especificidades, tradições culturais e interesses estratégicos. A superioridade demográfica pode ter contribuído em alguns casos para a difusão desse modelo, porém o fator que mais teria favorecido sua réplica, nos diversos contextos regionais, seria a ordem intrínseca ou estrutural. Na situação da diáspora e marginalidade social em que se achavam os africanos, o modelo teve sucesso na medida em que permitiu organizar comunidades, sociedades e associações relativamente coesas, oferecendo aos seus membros recursos e apoio emocional para enfrentar adversidade. (PARÉS, 2016, p. 322)

Assim como aponta o autor na citação anterior, ter uma tese a respeito de um dos fatores culminantes na Nagotização reforça a imprecisão e mutabilidade dessas análises. Este fenômeno de tornar *nagô* é percebido sob um prisma de muitas refrações. A sapiência trazida pelos *vodunons*<sup>7</sup> proporcionou estruturação desses cultos em grandes mecanismos nas comunidades eclesiais. Por ter sido organizado de forma complexa, outros grupos etnolinguísticos inspiraram suas comunidades nessa modulação organizativa. Acredito que neste ponto Parés coloca diante de nós um dado importante a respeito da formação do candomblé brasileiro, enquanto compilado litúrgico. Penso que a formação dessa matriz religiosa em diáspora nasce a partir dos diversos encontros e desencontros transétnicos, como método de fuga das doutrinas cristãs perpetuadas no regime do açoite. Portanto, o desejo de reordenar-se em comunidade é também forma de aquilombamento e busca por suporte. Em

---

<sup>6</sup> Existem algumas grafias possíveis para *jeje*, assim como *djedje* ou *gege*. Acredita-se que *gege* seja uma grafia derivada da sonoridade da palavra numa linguagem aportuguesada. Já *djedje* poderia ser um resquício da própria língua *Fongbè* em relação à pronúncia da letra J, tendo som de DJ. Para mais informações, SÁKPATÁ, Nagbo Vodúnnón Marcia du. Nukponwemà Fongbè-Português. Vocabulário do uso da língua fon nos Terreiros Mahû do Rio de Janeiro. São Paulo: Scortecci, 2014.

<sup>7</sup> Sacerdotes do culto ao *Vodum*.



outras palavras, falo do pareamento de semelhantes para além da linearidade familiar. Penso na empatia necessária ao olhar o outro também sob condição de escravização.

Vale ressaltar que os hibridismos culturais (BURKE, 2006) colocados neste momento da escrita não acontecem apenas pelos encontros e afastamentos dessas matrizes tradicionais em solo brasileiro. Já havia no golfo do Benim constantes (re)fluxos culturais que constituem uma membrana de contato entre diversos povos africanos e suas relações etnolinguísticas. O maior tipo de contato entre *Fons* e *Yorubás* é motivado pelas guerras e dominações de terras, seguidos de negociações e deserções - esta última sendo mais frequente da região *yorubana* à região *dahomeana* (ALMEIDA; BOARO, 2006). A cidade de *Aladá*<sup>8</sup> era ocupada, sobretudo, pelo povo *adjá*, etnia considerada como uma das constituintes das matrizes nagô, ou seja, também entendida como *proto-yorubana*. Estima-se que por volta do final do século XVII ela tenha sido invadida pelas tropas vindas da região nagô, em virtude de um anterior massacre dos mensageiros enviados pelo reino de *Oyó*. Através dessas incursões constantes, os registros históricos informam que *Dahomé* - reino proprietário de *Aladá* - teria se mantido até 1712 numa relação de subjugação a *Oyó*, sendo dele tributário (PARÉS, 2018)

Um elemento interessante ao pensar o processo de hibridização cultural colocado ainda em território africano é a simbiose ocorrida nas figuras míticas organizadas no panteão *Vodum*. Os registros desses processos de simbiose são dados, sobretudo, através da oralitura presente nos cânticos ritualísticos proferidos até os dias atuais nos candomblés brasileiros. Falo aqui da incorporação de *Orisás* no território Fon, seus reprocessamentos e adaptações, constituindo assim um fenômeno de vodunização.

Luis Nicolau Parés (2016) resalta que era comum o processo de dominação por meio do recurso bélico, mas também não havia legitimação de um epistemicídio das filosofias dos povos dominados. Assim como a construção do candomblé brasileiro, a tradição do culto do *Vodum*, especificamente em território beninense, é organizada a partir da aglomeração das divindades encontradas. Cito como exemplo a incorporação do culto de *Dan*, já comentado anteriormente neste trabalho, tendo valor exponencial. Os registros informam que era mais comum os povos que viviam na região litorânea do golfo do Benim terem ritualística específica aos voduns relacionados ao panteão do mar e dos ciclos d'água, assim como é

---

<sup>8</sup> Outra grafia possível é *Allada*.

simbolizada toda a família *Danbira*<sup>9</sup>. O culto à cobra ancestral era centrado nas mãos do povo *hula* que, a partir da expansão, não só territorial mas também cultural, que o império *dahomeano* teve, fez com que houvesse agregação, grifando a importância da manutenção deste culto e colocando-o como grande ação cultural de caráter público. Algumas práticas litúrgicas eram de caráter privado e experimentadas apenas pelas famílias que estavam ligadas à linhagem real, denominadas de *ahovi*.

O contato do povo *Fon* com a cultura do *Orisá* também ocasionou adaptações linguísticas e a incorporação de novos rituais. A palavra orixá, agora em grafia portuguesa, sofreu supressão da primeira letra e alteração da letra R pela L. Gerando assim a divindade *Lisá*. Num *Fongbè* mais arcaico não existem as letras Q e R. Geralmente quando há tonicidade próxima da forma de pronunciar rato, a língua *Fon* utiliza a letra H<sup>10</sup>. Ou seja, palavras como *Dahomé*, *hunkpame*<sup>11</sup>, *humè*<sup>12</sup>, *hennu*<sup>13</sup>, *huedo*<sup>14</sup> e afins são vocalizadas em R (SÀKPATÁ, 2014).

A inserção do culto de *Lisá* dentro do panteão *Fon* se deu pela hierarquização proposta por *Na Huanjile* (*Ná Hwanjelé*), mãe do rei *Tegbesú*. Por volta de 1740 a *kpojító*<sup>15</sup> incluiu como culto da corte no *Abomé*<sup>16</sup> ritos em oferenda a *Mawu-Lissa*. *Lissá* também é outra grafia possível, a fim de nomear o reprocessamento que o *Orisá* nagô teve em terras beninenses.

---

<sup>9</sup> Nome dado à família dos voduns cobra.

<sup>10</sup> Os estudos do *Fongbè* realizados em língua portuguesa são demasiadamente escassos. Fontes mais consolidadas são encontradas apenas em língua francesa, em virtude da dominação da França no processo colonial. Coloco aqui como adendo determinadas alterações linguísticas, haja vista que a língua é um elemento dinâmico, como a incorporação da letra R em algumas palavras de origem *Fon*. Pensando na tonicidade da letra R aplicada de modo mais recente, percebe-se a distinção entre o som produzido pelo H e pelo R. Enquanto o H produz som assemelhado à pronúncia de rato, o R produz som assemelhado à pronúncia de dourado. Portanto a pronúncia de *Parará* é distinta com a letra R na fonética portuguesa como em roupa. Para ver mais sobre o assunto: SÀKPATÁ, Nagbo Vodúnnón Marcia du. Nukponwemà Fongbè-Português. Vocabulário do uso da língua fon nos Terreiros Mahû do Rio de Janeiro. São Paulo: Scortecci, 2014.

<sup>11</sup> Uma tradução literal seria convento, pensando através dos ideais cristãos de antropólogos modernos. *Hunkpame* é pensado como um amplo espaço dedicado ao culto de voduns, podendo também ser traduzido como fazenda. A ideia de *xwè* está mais próxima de uma casa, cujas proporções são menores.

<sup>12</sup> Palavra que faz referência ao sangue animal.

<sup>13</sup> Palavra que faz referência à linhagem familiar, tendendo a ser voltada para a hereditariedade.

<sup>14</sup> Designa coletividade residencial, onde os membros de um mesmo *hennu* tendem a morar juntas.

<sup>15</sup> Havia nos reinados beninenses forte relação da família do monarca com o *Vodum* híbrido entre pantera e homem, denominado de *Kpó* ou *Kpósú*. O sufixo *jitó* pode ser traduzido como palavra que designa posse e/ou manipulação, autonomia e liderança. Sendo assim, as rainhas-mães eram denominadas de *kpojítós*, cuja tradução literal seria “aquela que engendra o leopardo”. Em virtude da fauna nativa da área *Gbe*, a antropologia contemporânea percebeu que o felino relacionado a *Vodum Kpó* era, na verdade, um leopardo.

<sup>16</sup> Capital do *Dahomé*. Outra grafia possível é *Abomey*.

De modo sintético, o casal *Mawu-Lissa* constitui a dupla de divindades vinculadas ao processo de criação do mundo, estando no topo do panteão *Vodum*. Sob os domínios de *Lisá* tem-se a relação do masculino, de força patriarcal, mantenedor de costumes e credos, organizações, vinculações políticas e afins. Já a parte *Mawu* é dedicada ao sagrado feminino, capacidade criativa, força colérica, disruptiva, desordem. Por mais que a figura de *Lissá* tenha sido uma adaptação litúrgica aos costumes obtidos pelos contatos *yorubanos*, sobretudo pela influência de *Òsàlá*<sup>17</sup>, é necessário pontuar que toda uma organização no panteão *Vodum* foi originada a partir disso.

O que coloco em questão não está ligado ao fato da possibilidade de *Lisá* e *Òsàlá* serem, no fundo, uma única manifestação da natureza. Diferentes modos de culto foram orquestrados, a fim de inserí-los sob a ótica da cultura que os deidifica, reforçando assim seus aspectos idiossincráticos. Logo, por mais que sejam percebidas suas proximidades ao longo das cronologias de contatos entre esses povos, as maneiras pelas quais os mesmos se diferenciam em seus modelos cosmogônicos são de interesse específico. Objetiva-se, neste caso, dar luz a essas perspectivas de unicidade no agrupamento etnolinguístico *Ewè-Fon*.

Em virtude dessa hibridização e reprocessamento do *Orisá nagô* organizado no panteão *Vodum*, outras divindades também sofreram seus processos de vodunização/entronização, como *Iroko e Ogum*. Sendo cultuados respectivamente como *Vodum Loko* e *Vodum Gu*, os *dahomeanos* passaram a organizar cantigas e atos processionais específicos na língua *Fon*. Vale ressaltar que em território africano a ideia de *candomblé*, assim como pensada no território brasileiro, não sustenta o modelo organizativo como as sociedades africanas esmiuçaram relações metafísicas. No caso específico da área *Gbe*, um dos cultos organizados em torno das ancestralidades e que teve maior influência no regime de aglomeração que fomentou o *candomblé* era denominado de *Nesuhue*<sup>18</sup>.

Entretanto, seria ingênuo acreditar que apenas os *Fons* reprocessaram divindades *nagôs* e incorporaram cultos de outros grupos étnicos menos numerosos. Os *yorubanos* também reformularam seu panteão *Orisá* sob a ótica *jeje*. Toda a família de *Sakpatá* - voduns da terra

---

<sup>17</sup> Divindade *yorubana* tida como o grande pai do panteão. Outra grafia possível, agora em português, é Oxalá.

<sup>18</sup> Esta pesquisa não tem intuito de esmiuçar o culto *Nesuhue*. Para mais informações ver: PARÉS, Luis Nicolau. O rei, o pai e a morte: A religião vodum na antiga costa dos escravos na África Ocidental. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

- sofreu processos de achatamentos ao serem inseridos na área nigeriana. Diversos *Voduns* responsáveis pelas ligações com as naturezas do solo foram condensados na divindade *Omolú*<sup>19</sup>.

Por mais que o panteão *Vodum* seja organizado através de famílias, existem diversos deuses/deusas que participam ao mesmo tempo de mais de uma família. *Vodum Loko*, citado no parágrafo anterior, pode ser cultuado em quaisquer eventos festivos, pois o mesmo está presente como divindade interrelacional, sendo cultuado em qualquer família de divindades. É entendido como *atinmévodum*, o *vodum* dentro da árvore. O caso de *Iyewá* também é contemplado neste processo de adaptação dos ícones, sendo a mesma entendida como *Vodum* feminino que pertence tanto à família das *dans*<sup>20</sup> como à família de *Sakpatá*. A própria pluralidade de *Voduns* cobra é achatada e ressignificada, originando a condensação na figura de *Osumaré*.

Falo, portanto, de um processo de migração e de partilha dessas divindades, que passam a coexistir em ambos os grupos, mas cada qual sendo entendida sob uma ótica litúrgica respectiva à matriz cultural em que o culto aos ancestrais se configura. Em outras palavras, o conjunto simbólico que estrutura o culto de *Omolú* dentro de um candomblé de raiz *Ketu*<sup>21</sup> é distinto do conjunto simbólico que estrutura o conjunto dos *Voduns* da terra dentro de um candomblé de raiz *Jeje*. Essas partilhas reforçam o caráter não unilateral existente nos hibridismos culturais apontados por Burke, mas evocam também a fluidez que tais fenômenos fomentam. Reforço novamente a respeito da não busca de uma pureza cultural dos grupos observadas neste trabalho. Por mais que haja tentativa de perceber os fluxos possíveis que esses encontros e partilhas encontraram, acredito que a dinâmica problemática seja justamente o achatamento como método de silenciamento e dissolução. A meu ver, esse achatamento tende a ser forçado em virtude da disseminação do negro genérico comentado anteriormente. Assim como aponta Achille Mbembe, o sujeito negro colocado em diáspora nem percebido enquanto ser humano era.

---

<sup>19</sup> Outras nomeações possíveis desse *Orisá* são *Obaluaiyê* e *Xapanã*.

<sup>20</sup> Cobras.

<sup>21</sup> A palavra *Ketu* refere-se ao antigo reino africano, de predominância *Yorubá*. Pensar *Ketu* na contemporaneidade é colocar a ideia de nação da casa de candomblé como aquela que indica os traços culturais manifestado no âmbito ritualístico. Sendo assim, ao receber a informação que determinada casa de candomblé vem de raiz *Ketu* significa que a mesma promove culto aos *Orisás*.

## 2.4. APROXIMAÇÕES FORÇADAS

Em virtude da idiossincrasia existente nesses contatos interétnicos, coloco como questão a não instauração de paralelismos rasos dentro de um sistema hegemônico que contempla, sobretudo, a Nagotização dos povos trazidos de África. Faz-se necessário pontuar este processo colocado aqui em terras latinas como um dos diversos exemplos possíveis ao elencar os epistemicídios racistas ocorridos ao longo de mais de quatrocentos anos de escravidão. Reverter os modos de olhar as sociedades africanas é, em algum grau, tentar produzir um pensamento decolonial. A problemática não está pautada nas interrelações ocorridas entre povos. As mesmas também são entendidas como motivadas pelas diversas pautas de guerras existentes ao longo do sistema que estimulava a manutenção do mercado de corpos negros. Sendo assim, um dos elementos de contato entre os grupos era a dominação e obtenção de matéria-prima - novos escravos - que seriam comercializados por búzios<sup>22</sup>.

Esta pesquisa encontrou em seu processo algumas dificuldades metodológicas, sobretudo na questão de literaturas possíveis dentro do recorte apresentado. A colonização francesa, a partir de 1900, em território beninense reforçou ainda mais os processos epistemicidas e apagamentos das culturas tradicionais da região. Práticas da monarquia *dahomeana* foram perdendo amplitude e sendo substituídas por práticas islâmicas e cristãs. A própria língua *Fongbè* acabou sendo subalternizada, substituída nos ambientes formais pelo francês e utilizada em espaços entendidos como marginais, como os mercados públicos.

A escassez de pesquisas acadêmicas sobre o assunto em português também foi um fator agravante ao elencar textos e autores possíveis de confluência. E mesmo em textos mais gerais que tecem diálogos sobre os candomblés brasileiros e as tradições originárias dos povos *jejes*, é percebida massiva Nagotização na construção dos fluxos de pensamentos. Em muitos casos, até mesmo, há produção de paralelismos tão agravados que denotam o afastamento do(a) autor(a) em relação ao grupo cultural estudado. Neste ponto construo uma crítica, e também tento instigar o processo revisionista, aos escritos da antropologia moderna, altamente castradores e pasteurizantes.

---

<sup>22</sup> O búzio também pode ser chamado de *cauri*, *kauri* ou *nzimbu* (nome dado pela raiz *Bantu*). Ele foi a grande moeda de diversas sociedades africanas no período das guerras coloniais.

O trabalho de Robert Farris Thompson (2001) - *Flash of the Spirit* - pode ser citado como um exemplo problemático na reflexão desses saberes da diáspora. Por mais que no livro estejam presentes relatos das viagens imersivas que o autor realizou ao longo de alguns anos ao continente africano, é possível perceber também determinados engendramentos pouco proveitosos e de caráter duvidoso. Penso que já do início é bastante problemático colocar de modo raso, e em um único volume textual, pontos de congruência sobre as filosofias afrodiaspóricas de grupos culturais distintos e distantes, como as matrizes *Yorubá*, *Bakongo*, *Ewè-Fon*, *Mande* e *Ejagham*. Sobretudo, pois, numericamente há massiva explanação a respeito da cultura *Yorubá*, enquanto os segmentos seguintes são sintetizados em capítulos menores.

Thompson coloca muito em seus escritos diversos elementos de justaposição e sobreposição ao olhar essas matrizes. Dando foco ao grupo de referências bibliográficas levantadas pelo autor, é possível reconhecer textos datados de meados do século XX, colocando ainda mais em xeque a dificuldade em não abarcar a antropologia contemporânea e atualizar a gama metodológica das pesquisas produzidas. Entretanto, mesmo que problemático, é necessário pontuar o caráter fundamental que a primeira publicação de *Flash of the Spirit* teve em meio acadêmico, abordando, na contextualização da época, assuntos pouco tratados, e evocando ineditismo ao estudo. Utilizar tais equívocos como exemplos possíveis na construção desse negro nagotizado é refletir, através de espelhamentos, todas as outras diásporas vindas nos tumbeiros.

Dentro da produção do autor, destaco negativamente a existência de uma tabela que propõe a aproximação dos panteões *yorubanos*, *Fon* e seus reprocessamentos de hibridização cultural no *Vodu* Haitiano. Thompson realiza levantamento e informa que por volta de 1697 o império francês toma posse de um terço da ilha caribenha denominada *Hispaniola*. Posteriormente, essa mesma parte foi chamada de Haiti e neste território houve grande desenvolvimento da cultura de cana-de-açúcar. Por conta do domínio francês em território haitiano e a presença de um forte francês no golfo do Benim, os fluxos transatlânticos que chegaram ao território da ilha são parecidos com os que vieram ao território brasileiro.

Vale ressaltar que a construção da ritualística *Vodu* se conjecturou de modo distinto da ritualística do candomblé *Jeje*. Este ponto coloca em voga os diferentes rearranjos culturais que os grupos escravizados realizaram em pontos distintos do continente americano. Retorno

aqui ao pensamento trazido no início deste trabalho a respeito da reordenação da natureza no sustento dessas práticas. Grupos de escravos conterrâneos colocados em meios diversos produziram segmentos litúrgicos distintos, mesmo que partam de um princípio funcional comum. Neste ponto o caráter personalíssimo das manifestações afroatlânticas - tanto o *Vodu* do Haiti como o *Vodum* do candomblé - é percebido através dos rearranjos construídos em diáspora.

Thompson informa que a ritualística *Vodu* foi organizada em simbiose com as relações iconográficas entre as divindades, não somente as originárias dos povos *Ewè-Fon* como também os santos católicos. Pontua que o processo sincrético que o autor menciona talvez possa ser aproximado, em algum grau, dos sincretismos presentes na construção da Umbanda brasileira. Entretanto esta pesquisa não visa contemplar as particularidades específicas existentes na Umbanda, mas sim atritar sobre os modos de aproximação e distanciamento que sustentam, até os dias atuais, o candomblé brasileiro. Existem inúmeras diferenciações entre as práticas da Umbanda e práticas no Candomblé<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Para ver mais a respeito das práticas dos candomblés, ver as produções filmográficas: HÙNDÀGBENÀ. O ninho da serpente. Direção de Mazé Mixo. Brasil. 2014. 61 min; OMINDAREWÁ, Gisele. Uma francesa no candomblé. Direção de Clarice Ethers Peixoto. Brasil. 2009. 71 min; e VERGER, Pierre. Mensageiro entre dois mundos. Direção de Lula Buarque de Holanda. Brasil. 2005. 82 min.

Nome inglês/português	Nome Iorubá	Nome Fon	Nome haitiano
God Almighty Deus Todo-Poderoso	Olorun	Mawu	Bondieu
Creativity God Deus da Criatividade	Orishanla	Lisa	Lissa
Trickster trapaceiro   intrujão	Eshu-Elegba	Legba	Papa Legba
Iron God Deus do Ferro	Ogun	Gū	Papa Ogún
Hunter God Deus da Caça	Oshoosi	Age	–
Smallpox God Deus da Variola	Shapannan	Sakpata	Sabata
Thunder God Deus do Trovão	Shàngó	Hebiosso	Chango; Heviosso; so
River Goddess Deusa do Rio	Oshun	Aziri	Erzulie
Sea Goddess Deusa do Mar	Yemoja-Oboto	Oboto	–
Whirlwind Rodamoinho	Oya	Avesan	–
Rainbow-Snake Cobra do Arco-Iris	Oshumare	Da Ayido Hwedo	Dambala-Ayido
Sacred Tree Árvore Sagrada	Iroko	Loko	Papa Loko
Twins Gêmeos	Ibeji	Hohovi	Marassa
Herbalism Herbalismo	Osanyin	Aroni (?)	Ossange
Allada Founder Fundador de Allada	–	Agasu	Agasu
Ewe Sea God Deus do Mar Ewe	–	Agabe (Hu)	Agoué
Ewe Market Mercado Ewe	–	Aizan	–
Goddess Deusa			
Sea Goddess Deusa do Mar Ewe	–	Avrekete	Aizan-Velekete
Ewe Sea Deity Deidade do Mar Ewe	–	Gede	Gede
Yoruba Farm God Deus do Campo Iorubá	Orisha Oko	Zaka	Zaka

165

Figura 2 - Tabela presente em *Flash of the Spirit*. Fonte: THOMPSON, 2011, p. 165

Retomando a questão dada a respeito da tabela, por se valer da presença de grupos africanos distintos em território insulano, o autor promove a aproximação forçada de ícones deificados. A grande problemática estabelecida nestas aproximações são os equívocos na compreensão das divindades. Anteriormente neste texto coloquei como questão a transposição e resignificação de divindades comuns entre *yorubanos* e *fons* ao pensar a onipresença como ação não uniforme e não linear. Haja vista que ao mesmo tempo em que *Orisás* migraram ao território do *Dahomé* e foram vodunizados<sup>24</sup>, o processo contrário

<sup>24</sup> Ação de tornar *Vodum*. Outro nome possível a esse processo, principalmente pensando a deificação de antigos reis e pessoas vinculadas à família real, é entronização.



também aconteceu. A tônica dessa revisão não é a presença desses elementos na tabela, mas sim a discrepância absurda entre os mesmos que não possuem, e nem necessitam, de tradutibilidade. A aproximação de *Oshoosi*<sup>25</sup> com *Age*<sup>26</sup> é absurdamente danosa e agressiva, pois a mesma não dá conta e não respeita os aspectos idiossincráticos dos sistemas de cultos de ambas as divindades. Outros paralelismos como *Shàngó* e *Hebiosso*, *Oshun* e *Aziri*, *Yemonja* e *Oboto*, *Oya* e *Avesan*, *Osanyin* e *Aroni*<sup>27</sup> etc. também não poderiam ter sido realizados em virtudes dos aspectos individualizantes dos cultos desses ancestrais. Percebe-se uma tentativa forçada na compreensão e aglomeração desses ícones, sobretudo ao tangenciar os domínios naturais que as divindades tendem a representar.

Cito como exemplo mais aprofundado a aproximação de *Osún*, agora em grafia mais próxima do *Yorubá*, e *Vodum Aziri Togbosi*. Há no candomblé, mesmo aquele de raiz *Jeje*, uma palavra denominada *itan* - cuja origem é *yorubana* - entendida, por meio de uma tradução aproximada, como história. Entretanto, em alguns casos, a mesma é entendida como um conto e/ou parábola alegórica que constitui espelhamento entre as vivências dos *Voduns* e *Orisás* sob o cotidiano da humanidade. O *itan* geralmente sustenta diversas filosofias colocadas em prática dentro de uma casa de candomblé, desde os atos encenados através das danças até a explanação sobre as comidas sacralizadas, impedimentos, restrições das famílias de santo, memórias de guerras e afins.

Focando especificamente na dualidade dessas ninfas - divindades femininas encantadas -, percebe-se a existência de diversos *itans* que colocam ambas como detentoras dos domínios d'água. Talvez de modo inicial sejam vistas como análogas, entretanto a profunda dinâmica que os *itans* flexionam dentro de seus respectivos panteões não aproximam às representatividades e liturgias de ambas as deidades. Funcionam como elementos anacrônicos, não sendo possível organizá-los e colocá-los dentro de uma história linear de acontecimentos e consequências. Por mais que alguns constituam uma espécie de fio narrativo na sucessão de fatos, há também a produção de *itans* específicos em território brasileiro, que não existem em África. Ou seja, a tentativa de colocá-los dentro de categorias discursivas é desnecessária e improdutiva.

---

<sup>25</sup> Divindade *yorubana* também escrita como *Òsóòsi* ou *Odé*. Em português é referida como Oxóssi.

<sup>26</sup> Escrevo desta forma de acordo com a grafia, também equivocada, presente na tabela da obra de Thompson.

<sup>27</sup> Estas grafias também foram reproduzidas de modo idêntico à tabela, demonstrando a hibridização com a língua inglesa nesse processo.

Seguindo o fluxo de pensamento a respeito dos *itans* envolvendo *Osún* e *Aziri Togbosi*, percebe-se que, mesmo as ninfas tendo domínios aquáticos como cenário comum, diversas narrativas outras são colocadas em seus cultos, de tal modo que mais as afastam do que as aproximam. De ordem prática, os atos performáticos existentes dentro de uma festa aberta de *candomblé* - denominada em *Fongbè* de *Dorozan* - colocam como ação a reencenação do passado histórico do povo *dahomeano*, e, justamente neste ponto, percebe-se que essas naturezas, personificadas em figuras femininas, não se agregam em um único culto.

Denise Zenicola (2003) produziu um trabalho específico sobre os atos performáticos ao analisar a pantomima corporal dos filhos de santo durante o transe ritualístico. Por mais que sua pesquisa seja viesada apenas ao grupo de divindades femininas de culto mais conhecido dos *candomblés Ketu*, o pensamento da autora coloca a importância desses atos na manutenção e reconstituição da memória ancestral, principalmente pela proeminência de um discurso perpetuado pela oralitura.

Sendo assim, pensar o grupo de cânticos, os atos, as vestimentas e simbolismos, os *itans* etc. é essencial ao entender as dinâmicas de diferenciação entre *Osún* e *Aziri*. *Vodum Aziri* também é erroneamente equiparada a *Iyemonjá*. Porém, como os cultos de *Osún* e *Iyemonjá* coexistem também nos terreiros de origem *jeje* em virtude da vodunização dessas *Orisás* - seja na Bahia, Maranhão ou Rio de Janeiro -, percebe-se que as mesmas não possuem culto agregado a *Aziri*. Em outras palavras, não dançam juntas e, sendo assim, não podem ser lidas como divindades análogas e passíveis de tradutibilidade cultural.

A presença dessas *iyabás*<sup>28</sup> no *candomblé jeje* também é um possível exemplo ao pensar a difusão do culto *nagô* em território brasileiro, de modo tão massivo que origina outro processo de incorporação e vodunização, desta vez em já solo americano. Tal advento construiu a organização de uma quarta família de *Voduns*, que não são necessariamente ancestrais vindos do território *Ewè-Fon*, mas sim o engendramento de *Orisás* dentro do *candomblé Jeje*. Esta quarta família é denominada de *nagô-vodum* e é composta por *Orisás* específicos que não tiveram processo de vodunização anterior à diáspora, como *Ayrá*, *Osún*,

---

<sup>28</sup> De origem *Yorubá* a palavra dá conta do grupo de divindades entendidas como de gênero feminino. Seu antônimo, também em língua *yorubana*, é *oboró*. Percebe-se que as questões de gênero são distintas ao se olhar o panteão *Fon*, sobretudo pela relação fluida intergêneros colocada em diversas deidades, como a família de *voduns* cobras. Em outras palavras, há *Voduns* que dão passabilidade de serem entendidos como agêneros.

*Iyemonjá, Odé, Oyá* e afins. Já mencionados anteriormente, alguns *Orisás* tiveram o processo de inserção realizado em território beninense, a priori ao sistema escravocrata, em virtude dos contatos interétnicos, originando assim *Gu, Loko, Lissá* etc.

Outros como *Orisá Esú* e *Vodum Legbara*<sup>29</sup> acabaram sendo tão hibridizados e tendo culto agregado, que foram entendidos como a mesma personificação da Natureza. Justamente pelos arquétipos fomentados entre ambas as culturas a respeito das singularidades, tanto do *Orisá* como do *Vodum*, é comum perceber um conjunto de cânticos, seja em *Fon* ou *Yorubá*, flexionando ambas as nomenclaturas.

Sendo assim, a tabela proposta pelo autor é apenas um exemplo possível na profusão de discursos que sustentam, até os dias de hoje, esses equívocos de compreensão e análise ao se debruçar o olhar no legado do império do *Dahomé*. No segundo capítulo deste trabalho utilizarei elementos dos desfiles carnavalescos também como possíveis elementos/modos de exemplificação dessas sobreposições culturais que fomentam achatamentos.

## 2.5. VODUM LEGBARA E A ORALITURA

Ao observar os cânticos colocados em prática nos terreiros, é notória a capacidade inovadora dos povos *jejes* na adequação e propagação das divindades da família nagô-vodum. Cito, como exemplo, a criação de diversas cantigas em *Fongbè* dedicadas a *iyabá Osún*. Ora, se a mesma é uma divindade *yorubana* que passa a ter culto agregado aos panteões *Ewè-Fon* no processo de formação do candomblé brasileiro, é, provavelmente, esperado que o conjunto litúrgico de cantigas que constituem os *itans* encenados pela ninfa durante o *Dorozan* seja também cantado em *Yorubá*. Entretanto, tanto a cultura como a língua - atrelada intrinsecamente à primeira - são potências elásticas; logo, mutáveis. Acreditar na inércia e auratização das matrizes culturais, sobretudo em diáspora, é propagar discurso equivocado a respeito da cristalização de práticas e saberes. Essa mutabilidade constitui a produção de um horizonte de expectativas, conceito cunhado pelo teórico Reinhart Koselleck (2003). A instauração deste novo horizonte pode ser pensada como abertura de possibilidades na manutenção dos cultos, sobretudo no espraiamento do caráter afetivo e de aglomeração.

---

<sup>29</sup> Também identificado como *Legba*.

Conforme dito anteriormente, ao pensar as inovações derivadas das relações multiétnicas dadas no campo do sensível, orquestrou-se também um novo compilado de liturgias, dessa vez em língua *Fon*, que desse conta da inserção da quarta família de *Voduns*. Em outras palavras, é percebido que *Orisás* incorporados à vodunização possuem, de modo variado, mas ainda sim existente, práticas litúrgicas que deambulam entre a linguagem *Fon* e a linguagem *yorubana*. Novamente, o fenômeno da Nagotização, pensado enquanto ação ordinária e não como advento estanque, interpela as práticas da cultura *jeje* em diversas camadas sobrepostas. Sendo assim, pensa-se a possibilidade de um sistema religioso altamente flexível e dinâmico.

Nesse sentido, a reconfiguração da religiosidade africana na diáspora pode ser imaginada como a progressiva reagregação de uma série de divindades que haviam sido desintegradas - ou ainda melhor, pulverizadas - numa infinidade de partículas, correspondentes aos corpos singulares de seus devotos, dispersos pela experiência da escravização. Em outras palavras, a institucionalização das religiões afro-atlânticas pode ser pensada como resultado de um duplo movimento, não necessariamente sequencial, mas dialético, de desintegração e reintegração, ou de fragmentação e agregação. (PARÉS, 2016, p. 350)

Ao pensar esse conjunto de práticas, em conjuntura com as discrepâncias literárias abordadas num momento anterior deste trabalho, um dos recursos escolhidos, a fim de construir e processar saberes, foi recolher ensinamentos transpassados nas casas de candomblé de raiz *jeje mahina*. Ser membro integrante da família de santo advinda do primeiro terreiro de *Jeje Mahi* fundado na cidade do Rio de Janeiro - o *Kpó Dagbá*<sup>30</sup> - permitiu que eu tivesse acesso, mesmo que não na totalidade, a diversos relatos e ensinamentos, construídos no intuito de perpetuar esses saberes. Neste momento do trabalho centralizo duas figuras essenciais ao acesso dessas informações: *Mejitó Helena Ti Dan* - atual matriarca do *Xwè Sinfá*<sup>31</sup> - e *Doté Marcelo Ti Azawane* - meu pai de santo e dirigente do *Xwè Kplé Núnyá Àyixósú*<sup>32</sup>.

Partindo da premissa que a oralitura se conjectura a partir dos saberes ontologizados através das falas, independentemente de seus recursos narrativos, transcrevê-las seria justamente romper com a potência da verborragia, colocando-a numa outra metodologia de códigos semânticos. Neste ponto, a oralitura vai ao encontro justamente do caráter dinâmico que *Vodum Legbara* traz em sua ritualística, sendo o mesmo o senhor da comunicação e dos

---

<sup>30</sup> A tradução estaria próxima de “*Casa dedicada ao Vodum pantera*”.

<sup>31</sup> A tradução estaria próxima de “*Casa das águas oraculares/místicas*.” Neste caso *xwè* significa casa, e *sinfá* seria a contração de água - *esín* - com o oráculo de *Fá*.

<sup>32</sup> De origem *Fon*, a tradução estaria próxima de “*Casa da plena sabedoria do rei da terra*”.

fluxos. *Mejitó* Helena coloca como questão o ano de fundação do *Kpó Dagbá* sendo datada de 1820. Atualmente há grande escassez de ancestrais vivos herdeiros do *Xwè Sinfá* que consigam reconstituir memórias a respeito desse ano de fundação. Entretanto, essa característica reforça o aspecto mutante que as culturas transpassadas pela oralitura possuem em seu âmago, gerando novas versões que podem ora se afastar ora se aproximar de uma verdade absoluta.

Um modo mnemotécnico possível de religação ao passado ancestral, aquele tão antigo que tem datação imprecisa, são os atos de possessão/incorporação. Pensando as inflexões que os *itans* constituem ao serem revividos durante os atos do *Dorozan*, trazer à tona os acontecimentos de uma experiência *Fon* - como as guerras entre os reinos, por exemplo - é dar luz a esse momento de reconstituição dialética entre o passado e o presente, numa espécie de justaposição de duas temporalidades no mesmo lugar<sup>33</sup>. Através do transe, o *Vodum* manifesta a personificação da natureza no corpo do *vodunsi*<sup>34</sup> e, com isso, atrita essas camadas de tempo.

No caso do Maranhão, especificamente, a prática denominada Tambor de Mina - que falarei com mais detalhes posteriormente - percebe-se um evento instigante ao pensar a perpetuação dos saberes dos povos tradicionais de território *Fon*. De modo muito sintético, o Tambor de Mina revive a memória ancestral através da possessão e manifestação de antigos reis e familiares das linhagens da monarquia; sobretudo, concentrados nas figuras alegóricas denominadas de *Tohosus*. Esse aspecto denota os regimes de sucessão patriarcalista e patrimonialista. (PARÉS, 2016).

---

<sup>33</sup> Importante pensar o conceito de lugar abordado anteriormente neste trabalho como local físico constituído através dos refluxos de subjetivação e afetação.

<sup>34</sup> Neófito, aquele que foi iniciado ao culto de *Vodum*. Em tradução literal o sufixo *si* significa esposa, justamente pela manutenção do culto *Nesuhue* em território beninense ser realizado pela presença do legado feminino. Em outras palavras, os registros informam que, numericamente maiores, as mulheres eram iniciadas na tradição *Fon*. Registros tardios informam a pequena inserção de homens, já em escala menor, na manutenção do culto. Sendo assim, o sufixo *si* também sofre transformação e coloca a ideia de um papel matrimonial independente do gênero, podendo ser esposo ou esposa. Na atualidade, *vodunsi* traz ideia análoga ao termo *yorubano iyawò*. Vale ressaltar que em *Fongbè* alguns neófitos podem ter outro vocativo, desta vez com sufixo *vi*. O mesmo designa que a pessoa é filho/filha de determinado *Vodum*. Este último exemplo é menos comum no conjunto de palavras cotidianas das casas de candomblé. Citando como exemplo, tem-se os termos *naetesi* e *jovi*; o primeiro informa que a pessoa é uma esposa/esposo de *Vodum Naetè* e o segundo informa que a pessoa é filha/filho de *Vodum Jó*. Interpretando ambas as nomenclaturas, entende-se que as duas dão conta de designar neófitos iniciados aos cultos desses voduns específicos, sendo respectivamente *Naetè* e *Jó*.

Por patriarcalismo entende-se a perpetuação do rei enquanto grande pai da nação, possuindo espectro de deveres e direitos em relação a seu povo, também entendido como família. As relações entre as figuras de pai e rei são delicadas de serem analisadas, inclusive ocasionando problemas de tradutibilidade. Já patrimonialismo informa a linguagem voltada ao regime escravocrata, cujos corpos negros das sociedades africanas conquistadas pelo império do *Dahomé* eram absorvidos enquanto propriedade, na acepção mais material do termo, como bem de consumo do rei-pai.

A manifestação dos antigos reis através de um sistema de possessão promoveu/promove cisão temporal entre as vivências desses ícones no ontem e no hoje, aspecto dinâmico também percebido na ritualística de *Legbara*. Pensando o viés metafísico do agrupamento cultural *Fon*, pode-se dizer que o fenômeno da possessão promove nova abertura de onipresença e reordenação do fluxo das ações além-vida. Sendo assim, o ato de morrer seria entendido como a suavização das influências físicas no plano concreto, e que, posteriormente, sofreria reordenação cíclica através dos processos de entronização/vodunização. Em outras palavras, antigos reis e figuras notáveis do *Dahomé*, ao morrerem, foram entronizados e retornaram a constituir comunicação através do sistema de possessão. Importante frisar que essa prática especificamente não se faz presente no cotidiano ritualístico do candomblé *Jeje*, entretanto é outra forma de reprocessamento do ancestral *Fon* em território brasileiro.

Os rituais de possessão seriam, assim, não apenas “teatro vivido”, mas história vivida, história atualizada e reescrita continuamente na performance. Mas não só na performance ritual, as médiuns também elaboram e retrabalham a memória individual e coletiva no fazer do seu discurso, segundo os interesses do momento, a audiência ou os novos significados que possam surgir na hora do narrar. Memória e agência se entrecruzam no devir. (PARÉS, 2016, p. 354)

De acordo com ideias levantadas através de conversa pessoal com o artista contemporâneo Thiago Ortiz (2019), as palavras possessão e incorporação trazem estigmas arraigados dentro de uma tênue relação preconceituosa e depreciativa sobre a perpetuação de filosofias cristãs/neopentecostais. Sendo assim, o mesmo propõe a utilização do termo vodunizado, constituindo o assinalamento de um estado corpóreo não ordinário, em que o corpo de *vodunsi* encontra-se atravessado, de maneira não uniforme e de ordem personalíssima, pela manifestação da natureza ancestral.

A perpetuação da Nagotização na atualidade é prática de manutenção dos epistemicídios que fomentam guerras infraestruturais, assim como ressalta o pensador Achille Mbembe (2017). Coloco como ponto de reflexão a questão da infraestrutura pautada em diversos exemplos ao longo desta escrita nos mecanismos de perpetuação dos ensinamentos. Ainda pensando as questões envolvendo o Tambor de Mina, um exemplo que tenta promover certo resgate/reencontro com a cultura *Ewè-Fon* é o documentário assinado por Renato Barbieri, *Atlântico negro: Na rota dos orixás*. A produção é datada de 1998 e tem como escopo produzir um material audiovisual cujo cerne é dado nas interrelações entre o Brasil e o Benim, colocando na tela reconstituições dos cultos afro-brasileiros do Maranhão sob os moldes da herança ancestral vinda através dos escravizados.

Mundicarmo Ferretti (2001) produz pesquisa a respeito das liturgias encontradas no Tambor de Mina do Maranhão, em especial a *Casa Fanti Ashanti*, coordenada na época por Pai Euclides, falecido em 2015. A antropóloga aponta à busca no documentário pela pureza *jeje* na organização de cenas e atos, colocando a *Casa Fanti Ashanti* como mantenedora fiel das tradições aprendidas pela diáspora. Entretanto, a mesma observa a maquiagem orquestrada no documentário - por sinal, muitíssimo premiado - no engendramento da trama narrativa. De acordo com ela, o terreiro de pai Euclides sofria de constantes processos de mudança de ritos, baseados nas diversas trocas de sacerdote que cuidavam de Euclides. Em outras palavras, aponto aqui a um fato, infelizmente, bastante danoso às perpetuações de ensinamentos pautadas na ideia de nação.

Popularmente conhecido como troca de águas, por motivos diversos, algum(a) sacerdote(isa) acaba por dar obrigação ritualística com sacerdote de outra nação. Este advento ocasiona a troca das águas do terreiro, ou seja, a instauração de um culto que será pautado, sobretudo, nos ensinamentos perpassados por esse sacerdote de outra nação. No caso de pai Euclides, Mundicarmo informa diversas práticas não originárias da cultura *Ewè-Fon* na *Casa Fanti Ashanti* justificadas através dessa característica, constantemente migrar entre as nações. Assim como dito anteriormente neste trabalho, a grosso modo, os terreiros acabam adotando a ideia de nações de acordo com os repertórios ritualísticos realizados. Assim, têm-se três grandes nações colocadas, que se relacionam de modo não uniforme: a de origem *Bantu*, a de origem *Ewè-Fon* e a de origem *Yorubá*. Pensar a Nagotização é pensar os acontecimentos não

lineares que fizeram e continuam a fazer dos terreiros de matriz *yorubana* mais proeminentes, cujas filosofias acabaram abafando os saberes de outras nações<sup>35</sup>.

Os terreiros afro-brasileiros, mesmo os considerados mais puros, definem-se em relação a uma ‘nação’, mas integram elementos de outras (entidades espirituais, cantos, mitos, vocábulos, etc), razão pela qual o Candomblé é conhecido como jeje-nagô (FERRETTI, 2001, p. 80)

Um dos elementos neste documentário que foi de fundamental sustento à maquiagem colocada na produção do mesmo foi uma reza em *Fongbè* cantada por pai Euclides. Essa performance foi registrada e exibida no Benim ao grupo sacerdotal local, recebida com grande atenção por *Avimanjenon* e por *Adjahò-Houmosse*, sumo-sacerdote de *Abomey*. O reconhecimento da língua na experiência da diáspora denota a importância que a oralitura tem não religação destes elos transatlânticos. O ato de cantar num mesmo idioma produziu espécie de cartografia afetiva entre esses dois polos de culto ao *Vodum*. A citação abaixo de Leda Martins aponta aos desdobramentos que a oralitura constrói junto dos corpos.

O termo oralitura, da forma como apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição linguística, mas especificamente ao que em sua performance indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significante e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na velocidade. (MARTINS, 2001, p. 84)

Ao pensar também os modos de fala que constituem toda a gama de inflexões através da oralitura, a pesquisadora Margarete Nascimento dos Santos (2011) analisa os possíveis gêneros na tradição oral, assim como os gêneros literários presentes nas narrativas. Geralmente os gêneros da oralitura podem ser caracterizados como epopeias, canções, contos, provérbios, ditados e adivinhas e mitos. Rememorando a propagação do *itan*, acredito que o mesmo possa ser pensado como intergênero, ou seja, assume diversos modos de fala e escuta ao longo de ativações nas casas de santo. Podendo ser acionado através das cantigas, dos “mitos fundamentais”, das histórias sociais e assim por diante. Os locais da memória não estão restritos apenas à perpetuação por meio dos sistema de códigos da escrita, mas também se fazem presentes pelas manifestações outras, sendo a oralitura uma delas.

Neste caso há diferença entre lugares de memória e ambientes de memória. O primeiro conceito pode ser visto como a organização física de um espaço dedicado à manutenção,

---

<sup>35</sup> Para mais informações sobre a ideia de nação ver: LIMA, Vivaldo da Costa. O conceito de ‘nação’ nos Candomblés da Bahia. *Afro-Ásia* 12: 65-90.



registro e perpetuação das memórias; como arquivos, monumentos, parques, museus, bibliotecas, instituições de ensino etc. Já ambientes de memória são os repertórios de propagação, podendo ser tanto orais como corporais; como gestos, hábitos, técnicas, canções, comidas, paisagens e afins (MARTINS *apud* NORA, 2003).

Acredito que a obra de arte possa ser entendida como um ambiente de memória, na qual seja possível reconstituir diversos dados a partir de sua materialização. Penso a ideia de materialização não somente na instauração de um projeto artístico dado na plasticidade, haja vista que diversas produções são dadas em suportes digitais. Materialização neste caso está voltada à ideia de criação, construção, materializar o pensamento artístico em um conjunto de signos que podem, ou não, evocar memórias, tanto da própria obra em si, como do espaço e dos fruidores que a ela se detêm.

Os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, dentre outros, além de procedimentos, técnicas, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem sua performance. (...) No âmbito de rituais afro-brasileiros, a palavra poética, cantada e vocalizada, ressoa como efeito de uma linguagem pulsional e mimética do corpo, inscrevendo o sujeito emissor, que a porta, e o receptor, a quem também circunscreve, em um determinado circuito de expressão, potência e poder. Como sopro, hálito, dicção e acontecimento performático, a palavra proferida e cantada grafa-se na performance do corpo, portal de sabedoria. (MARTINS, 2003, p. 67)

Sendo assim, a autora traz, através deste fragmento, o pensamento de performatividade atrelado às tradições orais existentes dentro de um barracão<sup>36</sup>. Aproximando as percepções a respeito das performances orais e as performances que as obras de arte conseguem alcançar juntas, construiu-se no imaginário coletivo toda uma gama de produções calcadas nas relações afro-atlânticas. É interessante pensar a aproximação do *griô*<sup>37</sup> africano da figura de um performer mnemotécnico, trazendo através de sua experiência no ambiente da memória todo um campo de conhecimento, em espécie de pantomima do ancestral.

Como um logos em movimento do ancestral ao performer e deste ao ancestre e ao ifans, cada performance ritual recria, restitui e revisa um círculo fenomenológico no qual pulsa, na mesma contemporaneidade, a ação de um pretérito contínuo, sincronizada em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também se esparge, abolindo não o tempo, mas sua concepção linear e consecutiva. (MARTINS, 2003, p. 76)

---

<sup>36</sup> Outro modo possível se de referir às casas de santo.

<sup>37</sup> Ancestral.

Ainda recorrendo ao pensamento da autora, temos:

Assim, a representação teatralizada pela performance ritual, em sua engenhosa artesanaria, pode ser lida como um suplemento que recobre os muitos hiatos e vazios criados pelas diásporas oceânicas e territoriais dos negros, algo que se coloca em lugar de alguma coisa inexoravelmente submersa nas travessias, mas perenemente transcriada, reincorporada e restituída em sua alteridade, sob o signo da reminiscência. Um saber, uma sapiência. (MARTINS, 2003, p. 77)

Acredito que ambos os fragmentos da autora colocam como questão a utilização do corpo e do canto, sobretudo nas culturas ágrafas, como método de suplementação dos apagamentos da memória, na tentativa de produzir um local de saber contínuo. Pensando a cultura *Ewè-Fon* como não pautada no processo de historicização através da grafia alfanumérica, é de suma importância conferir legitimidade e importância aos corpos inseridos nos terreiros e que constituem a manutenção de saberes, principalmente dentro de uma agressiva ontologia eurocêntrica.

Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, por exemplo, o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance. Como tal esse corpo/corpus não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa o ato reencenado. Daí a importância de ressaltarmos nas tradições performáticas sua natureza meta-constitutiva, nas quais o fazer não elide o ato de reflexão; o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica dinamicamente. (MARTINS, 2003, p. 78)

Entre os *fons* o indivíduo-sujeito era entendido dentro de uma proposta de divisão partilhada em seis fragmentos. O primeiro é o *agbasá*, corpo físico<sup>38</sup>. O segundo fragmento é entendido como espaço de presença das quatro almas; *sé*, *yè*, *lìdòn* e *wensagùn*. O terceiro constitui o *djoto*, cuja ideia traz consigo o espírito do ancestral guardião. O quarto fragmento é dedicado a *kpoli*, o destino pessoal de cada indivíduo. O quinto é *Legba*, neste caso a manifestação do *Vodum* é entendida como princípio de dinamismo. Já o sexto e último fragmento é justamente o *Vodum* pessoal de cada ser, entendido como “dono” da cabeça. (PARÉS, 2016).

Acredito que neste momento seja essencial colocar como pensamento a performatividade da oralitura nestes corpos não unitários, mas absurdamente plurais. Pensando a questão do corpo negro forçosamente colocado em diáspora, têm-se registros que entre os anos de 1600 e 1856 um total de 1.045.258 africanes foram trazidos da Costa da Mina (tanto a Costa do Ouro

---

<sup>38</sup> Vale ressaltar que neste momento a palavra *agbasá* tem atribuição de outro sentido, diferente da ideia de salão de festejo público abordada anteriormente neste capítulo.

como o Golfo do Benim) ao território brasileiro. Ainda assim, em virtude das péssimas condições que o tumbeiros eram encontrados, os registros apontam para 941.512 corpos colocados em estados de não-sujeito que desembarcaram em solo americano<sup>39</sup>.

Diversos fragmentos corpóreos foram pulverizados em território nacional sob a égide da indústria escravocrata, de necropolítica ímpar. A fim de sintetizar os pensamentos escritos neste capítulo sobre algumas das questões envolvidas na orquestração da Nagotização latente, coloco a importância da resistência essencial que estes povos tiveram ao longo da história, independentemente de suas origens. Através dessa resistência foi permitida a existência de um legado que, em algum grau, tende a ser reconstituído e ecoado em solo brasileiro. Apenas através desse processo foi possível a instauração de espaços dedicados ao aquilombamento contemporâneo. Pensando a possibilidade da obra de arte ser um mecanismo de fruição e historização, bem como a questão da performatividade dos corpos e as relações semânticas da língua cantada, o próximo capítulo dedica-se a problematizar o desfile carnavalesco pensados como elemento de manutenção das memórias dos *Ewè-Fon*.

---

<sup>39</sup> Dados retirados de *The Transatlantic Slave Trade Database*, <[www.slavevoyages.org](http://www.slavevoyages.org)>

### 3. DOROZAN CARNAVALESCO: desfiles das escolas de samba

#### 3.1. CARNAVAIS E MACUMBARIAS

Ao pensar este projeto, encontrei certa similaridade entre as ações performáticas existentes numa festa pública do candomblé *jeje* e os desfiles das escolas de samba. Primeiro falo sobre o *Dorozan* como forma de perpetuação dos ensinamentos específicos através da abertura pública do festejo. Numericamente os eventos públicos existem em menor grau na agenda ritualística dos barracões. É no *Dorozan* que pessoas de outras casas e pessoas que tenham menor, ou nenhuma, relação com o candomblé entram em contato com as tradições específicas que a casa em festa pratica no seu cotidiano. Diversas outras ritualísticas são organizadas até que se realize o *Dorozan*. Entretanto, nem todas são realizadas apenas a priori, bem como existem práticas exclusivas feitas apenas após a ação pública. Não irei entrar em detalhes sobre essas práticas específicas em virtude da questão privativa que as mesmas possuem, respeitando também o aspecto iniciático e recluso que os terreiros preservam.

Por conta da visibilidade que os festejos abertos têm e da amplitude numérica que os barracões passam a receber nestes eventos, acredito que haja promoção pedagógica de ensinamentos outros em espaços não-formais. Em outras palavras, defendo a ideia do barracão ser pensado/entendido como lugar de produção e transmissão de saberes, principalmente ao oferecer um ambiente de experimentação/experiência distinto dos moldes entendidos como convencionais. Ao abrir as portas do *xwè*, diversas subjetividades são colocadas em contato, objetivando experimentar - em graus distintos - a disseminação cognitiva produzida através da performatividade dos corpos e do espaço.

Penso o lugar casa de santo como marcação possível de fortaleza, morada dos saberes da diáspora, quilombos contemporâneos reprocessados. Defendo fortaleza justamente pela salvaguarda física desses saberes, haja vista que a cultura também é projetada sob os meios materiais e, por meio desses suportes, temos possibilidades de leituras dos mundos. A produção material dos elementos litúrgicos presentes na casa é um mecanismo viável de perpetuação das referências transatlânticas. O ato de depredar fisicamente um espaço de culto, acontecimento encontrado de modo recorrente na contemporaneidade, é também uma forma de romper com a perpetuação desses símbolos, cujas filosofias estão intrínsecas.

Talvez, pela possibilidade dialética desses objetos, para além das manifestações estéticas, os mesmos tenham sido apropriados e ressignificados como obras ao longo da História da Arte e incorporados a diversas coleções ao redor do mundo.

Os desfiles das escolas de samba performam através de suportes artísticos um fluxo de pensamento narrativo colocado como proposta de enredo. Dentro do ritual carnavalesco, há um grande quantitativo de profissionais dedicados em áreas específicas na produção do desfile. Escultores, aderecistas, ferreiros, marceneiros, engenheiros, compositores, cantores, dançarinos, enredistas, musicistas etc. compõem a ação performática com duração aproximada de uma hora<sup>40</sup>.

Acredito que possa ser interessante refletir a respeito das ações dos desfilantes enquanto proposições interrelacionais na interface corpo-espço. Todo o agrupamento plástico presente no desfile demanda ativação, por meio da performatividade desses corpos, colocados em distintas organizações no decorrer da ação: em alas, em composições de carros alegóricos, como destaques, como grupo cênico e assim por diante. Esses mesmos desfiles se aproximam do *Dorozan* pelo potencial ontológico de narrativas, também apresentadas como produção de conhecimento, num espaço de ensino não formal. Cito, como exemplo, o impacto popular que alguns desfiles tiveram ao longo da História, e também da História da Arte, como o da Estação Primeira de Mangueira no ano de 2019. Acredito que seja de extrema importância repensar as formas já obsoletas ao olhar o campo artístico através de uma história retrógrada, europeizada e baseada em suportes/caixas que não mais dão conta dos fazeres e saberes praticados no mundo atual.

Através desse modo de olhar, leio os desfiles das escolas de samba como ações expositivas, agrupando diversas produções artísticas possíveis de individualização. É percebido através dos desfiles mais recentes<sup>41</sup> que as agremiações passaram a incorporar maiores recursos cênicos em seus trabalhos, e também maior utilização de aparatos tecnológicos. A segmentação do enredo através da disposição em setores compostos de carros, alas, destaques e outros elementos constitutivos, funciona de modo análogo à produção de uma expografia.

---

<sup>40</sup> Essa duração aproximada é baseada na duração dos desfiles do Grupo Especial do Rio de Janeiro.

<sup>41</sup> Acredito que a virada de 2010 com o enredo *É Segredo!* realizado pelo G.R.E.S. Unidos da Tijuca seja um exemplo plausível como marco de transição na instauração de recurso cênicos e tecnológicos colocados nos desfiles.

Durante a ação individual de cada escola será propagado um saber narrativo pela utilização de elementos artísticos ordenados, de modo a promover coesão entre os pontos elencados. Por mais que algumas curadorias contemporâneas tenham estabelecido outros modelos de curar, cuja forma seja menos enrijecida, ainda assim percebo confluências entre a manifestação carnavalesca - também entendida como produção de Arte - e a organização de uma mostra expositiva em espaço ordinário, a sala expositiva.

Conforme citado anteriormente, há um grande número de profissionais encarregados na produção dos desfiles. Os mesmos estão geridos pelo responsável que assina o trabalho, o carnavalesco. Ao mesmo é conferido determinado status de conhecimento, outorgando em sua figura a existência de saberes, em muitos casos, que dialogam intimamente ao sistema clássico de arte; neste caso, penso o ensino acadêmico. A relação com a academia de arte não é nova no universo das escolas de samba, onde notórios nomes do carnaval, como Rosa Magalhães, Jorge Silveira, Maria Augusta, Fernando Pamplona etc., passaram pela formação acadêmica como processo de inserção na festa de Momo. Através dessas relações entre um legado equivocadamente entendido na dicotomia entre erudito e popular<sup>42</sup>, coloco nesta pesquisa a dimensão do profissional carnavalesco como curador expositivo, organizando não só a produção de conhecimento, mas, de modo concomitante, também criando sobre esse capital intelectual. Ao mesmo passo que o carnavalesco produz imagens que irão ser plasticizadas<sup>43</sup> no desfile, tece relações de recorte e enviesamento, a fim de cumprir com as regulamentações da disputa.

Ricardo Basbaum (2013) apresenta em seu trabalho *Manual do artista etc.* a manifestação de um indivíduo artista multifacetado, capaz de lhe auto conferir autonomia nas diversas ações do trabalho de arte, centralizando em sua figura o dinamismo e controle de eixos. É este o artista que concebe, produz, realiza, teoriza, fomenta, cura, conserva, restaura e assim por

---

<sup>42</sup> Coloco de modo irônico esta dicotomia para salientar o extremo incômodo ao perceber, ainda hoje, a existência de olhares distorcidos em relação à produção de arte não realizada, a priori, pelos meios da academia. Como reflexo disto, cito como exemplo a dificuldade de inserção desses saberes outros nas grades curriculares dos cursos de artes. Há massiva explanação sobre uma Europa utópica e raras falas sobre a contemporaneidade popular. Nesta pesquisa, em virtude do estudo de caso que proponho, foco, sobretudo, na produção de saberes entre terreiros e carnavais da cidade do Rio de Janeiro.

<sup>43</sup> Tomo a liberdade de utilizar o verbo plasticizar numa leitura próxima à sobressaltar a produção imagética do papel, em virtude do caráter de artesanias que as indumentárias e alegorias têm.

diante. O carnavalesco, por ser um elemento de centralização nos barracões,<sup>44</sup> assume esses dinamismos e coloca em xeque sua produção numa acirrada disputa de agremiações, na qual cada décimo perdido pode ser crucial na busca pelo título. Pontuo aqui, como contraponto, o caráter de disputa intrínseco na execução de um desfile carnavalesco ao ser entendido como ação expositiva. Provavelmente este dado possa ser um elemento de distinção entre ambas as ações, ao perceber que as exposições de arte não tendem a ser montadas, a priori, sob um viés competitivo. Mesmo assim, também é percebida na contemporaneidade a difusão de prêmios, tanto para exposições como para artistas/obras, reforçando, talvez, um sistema de protagonismos e antagonismos.

A produção artística ao longo da História também foi fomentada por meio da instauração de disputas, como, por exemplo, as premiações oferecidas pela Escola de Belas Artes - EBA aos estudantes que obtiveram maior notoriedade acadêmica em suas produções. Outro elemento que coloca em xeque a legitimação desses antagonismos e protagonismos é a crítica de arte, tendo como questão, no passado, a aferição da qualidade da produção em arte. Atualmente o papel da crítica têm tido dimensão reduzida, mas, ainda assim, é possível perceber determinados reflexos pontuais azeitando debates levantados pela produção textual.

No universo do carnaval, construído justamente a partir da relação de disputa, o papel do crítico de arte é reprocessado como julgador de quesito. É o julgador a pessoa responsável por analisar, equiparar e justificar as perdas de décimos que as escolas infringiram ao regulamento durante a ação performática. A priori, o julgador é entendido como elemento detentor de um capital intelectual artístico capaz de analisar os desfiles com lisura, sem deixar ser influenciado por questões outras além da própria obra. Neste sentido, vale ainda acrescentar que, de acordo com o Regulamento da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro - LIESA (2019), os métodos de análise partem do princípio que todos os desfiles iniciam com seus dez pontos. Notando quaisquer irregularidades técnicas, o julgador - dentro do quesito que lhe compete - assinala os decréscimos em relação à nota inicial, justificando por escrito quais fatores determinaram a perda dos mesmos.

---

<sup>44</sup> Neste caso, o termo barracão é utilizado para referir aos ateliês/galpões de produção das escolas de samba. Entretanto, vale ressaltar as proximidades linguísticas entre os termos utilizados nos candomblés que são incorporados ao universo do carnaval.

O Manual do Julgador (2019) também é promovido pela LIESA e atualizado anualmente, assim como os Regulamentos. Este manual surge com o intuito de pormenorizar as questões individuais na análise de cada quesito, a fim de reforçar a equanimidade técnica na aferição e premiação da disputa carnavalesca. Lembrando a *Crítica da Faculdade do Juízo* (KANT, 2008), tem-se aqui um mecanismo colocado como método de atrito entre os juízos de gosto e as críticas ao objeto artializado. Sendo assim, o julgamento dos desfiles também parte da premissa organizativa de um corpo técnico capaz de balizar, evitando justificativas pautadas na subjetividade dos julgadores, a produção artística presente nos desfiles carnavalescos. Entretanto, ressalto também que tanto as críticas expositivas como as justificativas recolhidas na apuração das notas demonstram vicissitudes semelhantes, naquilo que tangencia a não possibilidade de anulação da subjetividade do fruidor - nestes casos, aqueles que criticam.

Pensando justamente esse aspecto que a fruição demanda na relação com o objeto de arte, tem-se como questão a dificuldade encontrada frente a determinadas obras, pela poética apresentada não ser corrente ao senso comum. Há uma demanda pungente na produção de tramas narrativas colocadas nos enredos que tenham maior apelo popular e que serão refletidas nos quesitos performativos, como também no próprio desenvolvimento do Samba-Enredo. Sendo assim, a possibilidade de recortes colocados nesse sistema de historização em desfile é filtrada através da canalização de reconhecimento e afetação<sup>45</sup>. Os mecanismos oferecidos como possíveis, no intuito de contemplar esse torpor popular, são justamente as manifestações artísticas, plásticas e performativas, organizadas dentro de estrutura carnavalizada.

Ao elencar o recorte curatorial do enredo e produzir as visualidades que serão executadas no desfile, o carnavalesco esmiuça de modo criativo os elementos formais que irão compor esteticamente a identidade visual da agremiação. A monotonia de cores, formas, volumetrias, texturas, estruturas de indumentárias e carros e elementos afins é entendida como justificativa possível ao decréscimo da nota máxima. Há um estímulo, quase forçado, na atualização desses elementos, no intuito de promover a pluralidade, rápida leitura e interconexão. Uma das problemáticas apresentadas na produção em arte voltada ao rápido contato dado no senso comum é a manutenção sistemática de códigos simbólicos possíveis no estabelecimento desse

---

<sup>45</sup> Não coloco afetação com uma conotação positiva, enquanto acontecimento da ordem do deslumbre. Penso afetação como atravessamento/rasgo, não pautando o direcionamento que este atravessamento possa ocasionar. A queima de um carro-alegórico em pleno desfile é um tipo de afetação possível dentro da ação artística, assim como uma apresentação marcante realizada pelo casal de mestre-sala e porta-bandeira.



imediatismo. Refiro-me tanto aos símbolos formais, neste caso os plásticos, como aos símbolos narrativos, que se colocam de modo alinhado no enredo. Neste sentido o trabalho de Kaira Cabañas (2017) ressalta a produção de uma curadoria monolinguista como sendo problemática a real validação e propagação de saberes outros. Em outras palavras, neste trabalho de conclusão de curso tem-se como problema a extrema dificuldade de se perceber nos desfiles carnavalescos enredos que tratem do repertório cultural do agrupamento *Ewè-Fon* de modo não nagotizado.

Por meio da produção teórica de Cabañas, a percepção do pseudomorfismo existente na dinâmica carnavalesca ocasiona uma crise estética na adequação desses simbolismos. Pensando, por exemplo, o conjunto imagético dos elementos pertencentes à ritualística do *Orisá Oyá*, acredita-se que o sobressalto interpretativo dentro desses cânones referenciais possa ser demasiadamente danoso se lido de maneira rasa. Citando brevemente um exemplo dentro desse conjunto imagético dedicado a *Oyá*, no ano de 2016 o G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira trouxe um enredo homenageando Maria Bethânia. O título da obra foi *A menina dos olhos de Oyá* e por meio da aproximação dos *itans* constituintes do repertório litúrgico da santa<sup>46</sup> houve simbiose com a vida da artista, também colocada como religiosa. Diversos signos foram postos ao longo do desfile, como a elaboração de uma visualidade trabalhada na paleta de cores quentes, a utilização de texturas orgânicas como as palhas da costa, a incorporação de danças específicas, a modificação das marcações da bateria atravessadas pelos ritmos do candomblé etc. Sendo assim, projetou-se naquele desfile a criação de uma estética africanista com objetivo de sintetizar o referencial de símbolos e repertórios desdobrados.

Entretanto, cito, como movimento oposto, a produção do carnaval de 2017 do G.R.E.S. União da Ilha do Governador, cujo enredo, também pautado na herança africana, era *Nzara Ndembu*. Pensando as tradições de origem *Bantu* a agremiação insulana trouxe desdobramentos da passagem do *Nkisi Nzara Ndembu*, cujo culto historicamente surge na parte sul do continente africano. Portanto, aponto neste segundo exemplo à criação de um desfile no qual a África não é nagotizada, ou seja, cujo cerne ontológico do enredo não foi pautado na construção do ancestral genérico nagô comentando no primeiro capítulo desta

---

<sup>46</sup> Santo/santa é um substantivo possível utilizado dentro dos terreiros a fim de referenciar as divindades cultuadas. Percebe-se assim uma dimensão aproximada às influências cristãs nas práticas em diáspora. Ressalto também que este modo de referência não é exclusivo do candomblé *Jeje*.

monografia. Em virtude da promoção massiva de uma estética africanista já carnavalizada e aplicada aos desfiles, diversos elementos comuns foram utilizados pela agremiação, no tocante estético de sustento do enredo na disseminação de imagens e códigos. Acredito então que Mangueira e União da Ilha assemelham-se formalmente pela utilização técnica de recursos curatoriais geridos pelos carnavalescos, respectivamente Leandro Vieira e Severo Luzardo, a fim de contribuir com a produção de imagens performativas pautadas nos referenciais desses moldes africanistas.

Em virtude da alienação e pasteurização histórica das africanidades, uma problemática constituída no desfile da União da Ilha foi o não reconhecimento da comunidade - tanto desfilantes-ativadores como o público presente na Sapucaí - dessas idiossincrasias colocadas no decorrer da ação expositiva. Por conta da gama simbólica já entendida no senso comum como marcada de africanidade, a utilização plástica desses mecanismos como recursos curatoriais, mesmo que recolocados sob a ótica de outra matriz cultural, não permitiu que o desfile de 2017 tivesse o mesmo apelo popular que o do ano anterior.

Para além das questões levantadas pelos julgadores nas análises técnicas da apuração de notas, percebeu-se existência de um vácuo afetivo naquilo que a escola insulana apresentava em sua expografia itinerante. Tratava-se de uma ode à tradição *Bantu* elencada pela exploração de uma forma de leitura da Natureza, que a mesma construiu a fim explicar a cosmogonia do mundo. Porém, em virtude da empírica alienação de símbolos comuns, orquestrados pela deturpação do olhar ao perceber tons distintos entre as africanidades, enquanto União da Ilha mostrava *Nkisi*, as arquibancadas viam *Orisá*, quando o mesmo nunca existiu no escopo curatorial do desfile. Aproveito o ensejo e destaco positivamente todo o trabalho de pesquisa da agremiação insulana no intuito de não tornar *nagô* aquilo que, de fato, não é *nagô*.

Sustentado ainda pelos pensamentos de Cabanãs, coloco o aspecto tênue entre verossimilhança e dessemelhança existentes na construção de uma africanidade pautada no genérico. Ao entrar numa mostra expositiva em espaço formal, pensando o museu neste caso, é possível perceber determinadas alienações simbólicas no material informativo e referencial, empobrecendo a difusão das reais contextualizações que os objetos, juntos ou separados, carregam na ordem do sensível. Cito como exemplo minha própria experiência de visita, no ano de 2017, ao Museu Nacional - UFRJ. Na sala expositiva referente às matrizes africanas,

um elemento ritualístico exclusivo na manutenção do culto de *Oyá* - denominado *eruexim* - foi informado na legenda técnica como espanador. Acredito que eu não necessite gastar mais palavras no desejo de problematizar a aproximação forçada e danosa entre um elemento litúrgico relacionado às forças de *Egun*<sup>47</sup> com a figura de um espanador.

Por meio da disseminação desses símbolos e leituras difusas, o desfile carnavalesco é retroalimentado pelo mecanismo do senso comum na veiculação de imagens carregadoras de semânticas. A relação formalista entre esses elementos e as possíveis leituras existentes dos mesmos é essencial ao pensar a construção curatorial do enredo e a dimensão popular que ele consegue, ou não, comunicar. Portanto, acredito que haja um exercício linguístico entre esses meios de comunicação, a fim de potencializar a propagação de um discurso; no caso as narrativas trazidas em enredos, em virtude dos elementos de identificação.

A construção de uma África genérica pode ser sustentada pela relação de verossimilhança e dessemelhança presente na utilização do recurso artístico como instrumento de alienação/pasteurização. Colocados em meios de propagação de saberes, como exposições artísticas formais e não formais, tem-se aí a criação de um ambiente de memória (MARTINS *apud* NORA, 2003). Portanto, acredito existir a construção de um monolinguismo problemático, que deturpa as pluralidades africanas. Neste trabalho coloco o desfile carnavalesco como um instrumento possível na manutenção dessa prática ao elencar narrativas nagotizadas sobre os povos *Ewè-Fon*.

A preferência pseudomórfica pela semelhança visual em detrimento das diferenças de gênese e contexto é marcante em exposições que pretendem mostrar a arte contemporânea a partir de uma perspectiva global. (CABAÑAS, 2017, p. 121)

A autora também problematiza a questão da autoria e autoridade no exercício de tornar legível/cognoscível outro repertório de conhecimento e como essa construção, já entendida sob moldes da globalização, pode ser danosa ao atingir os aspectos sensíveis na manutenção de liturgias. Através desse modo de ação, a promoção de conhecimentos outros se revela uma via unidirecional, onde há reafirmação de poder no discurso cooptado pelo sistema

---

<sup>47</sup> De modo sintético, a energia de *Egun* não é entendida como um ancestral africano de mesma ordem da natureza como o *Orisá*, *Vodum* ou *Nkisi*. Trata-se de uma relação com a ancestralidade humana colocada ainda num desdobramento, desta vez mais etérea, do plano físico. O domínio de *Egun* é aquele que dá conta dos estados de consciência que não foram entronizados.

estruturado de apropriações. Neste caso, tem-se também a maior incidência da branquitude na manutenção desse aparelho, ao cooptar e reordenar os saberes africanistas, de modo tão danoso que corrobora na perda de referenciais, dificultando a instauração de um fluxo inverso propositivo nas buscas por elos desfeitos no sistema escravocrata.

Utilizando-se do recurso monolinguista, Kaira Cabañas fomenta a análise de quatro sistemas expositivos da arte contemporânea, colocados em escala global, e que são percebidos pelas curadorias apresentadas. O primeiro deles é o sistema que constrói a exposição a partir da contextualização de objetos artísticos, colocados como pilar de sustentação. O segundo tem sua tônica na construção expositiva que contextualiza sujeitos, neste caso também entendido como coletivo de sujeitos, e que pode ser pensado também como a produção de enredos pautados no eixo da cultura. O terceiro sistema dá conta da produção expográfica de objetos descontextualizados, que consigam ser aproximados por meio de uma narrativa outra. Já o quarto sistema pensa a expografia pautada em narrativas de sujeitos descontextualizados, e, neste caso, crio um friso pessoal ao pensar a instauração de sujeitos recontextualizados pela questão da alteridade. Ao mesmo passo que caracteriza o Outro, cria uma definição de si.

O trabalho *Orientalismo* de Edward Said (2007) serve como exemplo ao pensar a noção de alteridade colocada nas pautas identitárias entre os ensinamentos africanos e não-africanos. A produção pejorativa de imagens que corroboram a legitimação de uma África primitivizada é um modo de ativação onde aquele que registra se posiciona como desenvolvido. Esta questão traz à tona os dualismos e dicotomias aplicadas num sistema colonialista, na subalternização daquilo que não é branco, tendo o aspecto europeizado lido essencialmente como predileto. A produção da orquestração do olhar pode ser encontrada no sistema de arte pela construção forjada de um Outro já exotizado e arraigado em racismos estruturais. A difundida obra *Redenção de Cam* (1895), de Modestos Brocos, é uma pintura que toca a questão da subalternização forjada do sujeito negro colocado na ótica de embranquecimento. Neste sentido, acredito que haja um encontro conceitual entre a crítica de Cabañas, aos modos de curadoria que recontextualizam sujeitos e objetos em narrativas forçadas, e o discurso de Said, a respeito da construção fetichista do outro pela alteridade, numa espécie de discurso egóico.

As pesquisas de Guilherme José Farias (2011) e Adriano de Macedo Garcia (2016) analisam a intrínseca relação entre os desfiles carnavalescos e as africanidades reprocessadas,

percebendo que as escolas de samba, assim como os barracões, também surgem a partir da experiência em diáspora. Fomentadas por corpos negros, estes espaços trazem em seu âmago relações entre as sacralizações ritualísticas e a construção de carnavais. Ao longo da história dos desfiles, diversos exemplos possíveis poderiam ser elencados ao discorrer sobre essas relações. De modo não analítico, porém sensível, é percebido que algumas agremiações tendem a construir seus traços identitários a partir desses reconhecimentos fundamentados nos legados africanos. Acredita-se que escolas como Salgueiro, Beija-Flor, Império da Tijuca, Acadêmicos do Cubango, Unidos de Padre Miguel etc. tendam a promover desfiles pautados nas experiências entorno da negritude. Entretanto, pontuo que estas identidades também se ressignificam ao longo do tempo e é possível perceber ora afastamentos ora aproximações desses modelos estabelecidos, de acordo com a equipe gestora dessas instituições.

Atualmente experimentamos a finalização da segunda década do século XXI, e em menos de vinte anos os desfiles carnavalescos mudaram as questões curatoriais na proposição desses trabalhos. Esta parte da monografia propõe realizar um estudo de caso sobre a produção carnavalesca situada no ano de 2003 e realizada pelo G.R.E.S. Unidos da Tijuca. Alguns motivos são essenciais na análise desse desfile, problematizando os mecanismos de curadoria levantados, tendo intenção de fomentar o cerne principal do enredo. Como primeiro deles, aponto à questão da massiva negotização estabelecida durante o desfile, cujos desdobramentos falarei com ênfase mais adiante. Outro motivo é a questão referencial específica informada pelas influências teóricas na obra. Fatores como a produção de desfiles africanistas na virada do milênio e a questão de difusão pública por meio do televisionamento também se fazem presentes na escolha deste estudo de caso.

### 3.2. G.R.E.S. UNIDOS DA TIJUCA, 2003 - AGUDÁS

*Agudás, os que levaram a África no coração, e trouxeram para o coração da África, o Brasil* foi o título do enredo que a Unidos da Tijuca levou à Marquês de Sapucaí no ano de 2003. Desfilando na segunda-feira de carnaval, a escola do Borel<sup>48</sup> teve como carnavalesco-curador Milton Cunha, artista multifacetado, com formações interdisciplinares e de longa história no carnaval carioca. Por meio das informações técnicas presentes no Caderno Abre-Alas do ano

---

<sup>48</sup> Referência identitária ligada ao Morro do Borel, na Tijuca.

em questão, organizado pela LIESA, foi possível observar a utilização de recursos discursivos na construção do desfile analisado. Também foi possível ter acesso ao registro audiovisual do desfile por meio da disponibilização do vídeo no site *YouTube*<sup>49</sup>, sendo de suma importância na análise das escolhas curatoriais, não só pela questão descritiva das informações presentes no Abre-Alas como também pelas próprias observações possíveis de serem sobressaltadas a partir das imagens apresentadas nessa gravação.

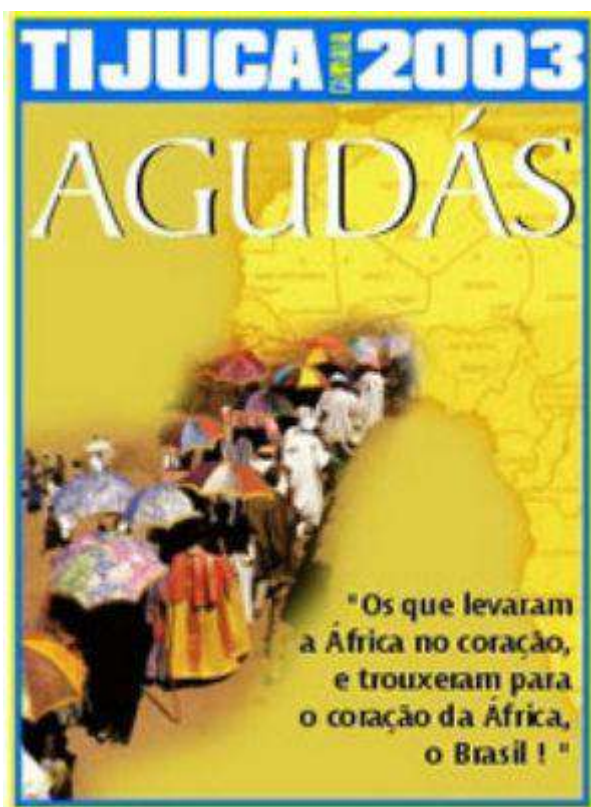


Figura 3 - Identidade visual - logo - criada para o desfile de 2003. Fonte: <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/unidos-da-tijuca/2003/>

Como é possível observar na logo acima, há projeção visual de um retorno unidirecional ao continente africano, já pautado em trajes europeizados evocando os ruídos promovidos pelo contato com a experiência colonial nas Américas. É comum a publicação do logo ser anterior à divulgação da sinopse do enredo, sendo assim o primeiro contato possível apresentando a narrativa de modo imagético. Através da síntese desses elementos, bem como a contextualização deles, acredita-se que a logo já comunica a deambulação de pessoas, que também pode ser pensada como expatriação de povos.

<sup>49</sup> Material disponível através do link <<https://www.youtube.com/watch?v=9IXpfsQaDwQ>>

Saliento que o Caderno informa quatro segmentos relacionados à equipe artística que desenvolve o desfile do ponto de vista curatorial: carnavalesco, autor de enredo, autor da sinopse do enredo e elaborador do roteiro de desfile. A figura do carnavalesco é aquela responsável por gerir e organizar todos os profissionais relacionados à construção conceitual e plástica do desfile. Portanto, a esse segmento é atrelado determinado poderio de gestão, que o coloca de maneira destacada, sintetizando justamente nele as responsabilidades maiores. É comum perceber, inclusive, rápida relação estabelecida entre as figuras carnavalescas e as agremiações, existindo, até certo ponto, verdadeira ode em relação ao trabalho do/da artista que assina o desfile.

Na obra analisada, Milton Cunha assina todas as quatro divisões relacionadas à construção da expografia, validando-o assim como detentor dos conhecimentos apresentados no corpo do desfile, cujo projeto dava conta de 4.000 componentes divididos em: 27 alas, 07 alegorias, 01 comissão-de-frente e 02 casais de mestre-sala e porta-bandeira. Destaco que, de acordo com as informações transmitidas na gravação, a escola disponibilizou 2.500 fantasias à comunidade do Borel, e dentro de todo o contingente desfilante havia, aproximadamente, 1.600 negres.

Ressalto também que outros profissionais estavam responsáveis pelas questões voltadas à organização dos quesitos performáticos, ou seja, aqueles que dialogam intrinsecamente na simbiose de canto, dança, interpretação e musicalização. A bateria teve como mestre Celinho<sup>50</sup>, composta de 290 ritmistas, dando destaque especial à presença de 112 tocando Caixa. A direção de harmonia e evolução foi assinada por Ricardo Fernandes da Silva, que organizou equipe com 35 pessoas responsáveis pela fluidez performativa da agremiação. O samba-enredo foi cantado na avenida pelo intérprete Nego, tendo como apoio no carro de som Douglas, Tinga, Sereno e Alexandre. Lia e Maria de Lourdes foram as senhoras responsáveis por organizar a clássica ala das baianas, enquanto José Luis e Marly ficaram encarregados da velha-guarda. A comissão de frente ficou sob a responsabilidade de Nino Giovanetti, cujo trabalho era composto por 15 bailarinos, todos negros. O primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira foi composto por Rogerinho e Lucinha Nobre. A direção geral de carnaval da agremiação e também a de ateliê ficou sob a responsabilidade de Luis Carlos

---

<sup>50</sup> Apelido que faz referência a Marcelo Campos Silveira.

Bruno e a direção de barracão<sup>51</sup> nas mãos de Orlando. Por fim, como vice-presidente de carnaval tem-se o nome de João Paredes e como presidente José Fernando Horta de Sousa Vieira. Sendo assim, é possível perceber a mobilização quantitativa de pessoas encarregadas na gestão de diversos setores da agremiação no intuito de colocar o carnaval na rua, expressão muito utilizada no universo do samba.

Num primeiro momento, acredito que deva ser essencial pensar a comunicação feita pelo título do enredo. De acordo com as questões semânticas que a ideia de título carrega, é percebida nessa produção artística a relação específica com a titulação de obras/mostras. Sobretudo, é na produção de arte contemporânea que diversas obras não possuem título, como método de não recorte nos processos de fruição que as mesmas evocam. Sendo assim, o enredo da agremiação, geralmente prezando pela síntese, flexiona um pequeno resumo do recorte apresentado.

Ao longo da história do carnaval é possível também perceber a existência de enredos cujos títulos ao invés de sintetizar o recorte apresentado na obra passam a evocar, através da alteridade, o desconhecido. Cito como exemplo o carnaval de 2017 realizado pela carnavalesca Rosa Magalhães no G.R.E.S. São Clemente, cujo título era *ONISUAQUIMALIPANSE*. A curadora o cria inventando uma corruptela linguística da expressão em idioma francês *Honi soit qui mal y pense*, cuja tradução seria “maldito aquele que pensar mal de mim”. Sendo assim, por meio do atrito pelo desconhecido dado no senso comum, a autora decide promover um exercício de instigação.

Retomando ao título dado por Milton Cunha, é percebido determinado exercício de continentalização dos fluxos, haja vista que são colocados como pontos de partida e/ou chegada o Brasil, que é um país, e a África, que é um continente. De proporções geográficas distintas, acredito que o título seja mais um exemplo problemático na manutenção desses rasgos das africanidades colocados na ausência de um território-lugar. Cria-se, portanto, a instauração de uma África comum, de território generalista, que possa ser entendida como mesmo berço ancestral de diversos outros “bebês”.

---

<sup>51</sup> Aproveito este momento para frisar que no ano em questão as escolas desfilantes não estavam com seus ateliês alocados na Cidade do Samba, inaugurada apenas em 2005. A mesma é um grande complexo arquitetônico localizado na zona portuária da cidade e dedicado exclusivamente à produção de carnavais do grupo Especial do Rio de Janeiro, a primeira divisão de escolas.



O título também comunica a questão do ir e vir pela utilização do verbo "levar" flexionado na terceira pessoa do plural do pretérito imperfeito, modo indicativo. Levaram e não levavam, indicando possivelmente a aproximação temporal de um regime escravocrata não tão afastado do tempo presente. O jogo semântico entre o levar e o trazer, também flexionado de mesmo modo, coloca em xeque aquilo que se leva. Pela poética apresentada no contexto do enredo, penso a alteridade de elementos não físicos, como, por exemplo, o ato de levar e trazer objetos, mas sim a existência de trocas culturais estabelecidas por meio da experiência da colonialidade. Rememoro nesta etapa a fala de Parés (2016) a respeito da pulverização dos deuses *Fon* e de como há um exercício transatlântico de perpetuação/pertença colocado nessa reontologização dos saberes. O pretérito imperfeito faz manutenção de um mecanismo cujas engrenagens ainda funcionam por meio de um resquício energético e datando a não finalização de um processo dado no passado, evocando as reverberações que o regime escravocrata ecoa na atualidade, não só aquela do desfile.

Outro elemento importante trazido pelo título do trabalho é a transformação semântica colocada na palavra coração, ora entendida como desdobramento sensível do corpo físico - que é constituído do órgão coração - ora pensado como ponto da centralização continental. Levar a África no coração é legitimar o corpo como detentor de saber e historicidade, cujos ambientes de memórias se manifestam pelas veiculações das oralituras outras. Trazer ao coração da África o Brasil é também legitimar esse mesmo corpo, agora ainda mais subalternizado após a vivência na condição de escravizado no território americano, como carreador de saberes. Portanto ao corpo negro é dado o poderio da produção, salvaguarda e transmissão de saberes tradicionais, aqueles pautados nas suas próprias experiências intraculturais, e de saberes não-tradicionais, aqueles reprocessados na experiência da hibridização cultural.

Friso a questão do corpo em si como elemento único dessas confluências, pela não existência de outra possibilidade na leva de qualquer tipo de pertence no tumbeiro. Negres escravizadas levavam apenas seus corpos, forçando-es num processo de readequação nas paisagens e lugares. A centralização da África por meio da imagem do coração é, possivelmente, um exercício perigoso ao reduzir a borda continental num espaço portuário. Neste caso especificamente, em virtude da narrativa *Agudá*, o lugar do Porto Novo no Benim é entendido como ambiente de centralização dos saberes africanos; relação dada, provavelmente, pela

reordenação dos fluxos através do sistema de venda de escravos que fez o Porto Novo ser o epicentro dessa comercialização.

A sinopse do enredo é entendida como texto mestre, cujo conteúdo legitima a explanação imagética que os elementos visuais do desfile deverão ter: coerência em relação aos recursos utilizados na propagação do discurso narrativo e coesão no entrecruzamento desses elementos, ordenados de forma a permitir que seja fluida a percepção dessa narrativa. Neste momento acredito que haja contraponto em relação à proposta expográfica clássica situada dentro de um espaço formal de exibição, como os museus e galerias. A questão contemporânea da curadoria expositiva, por mais que seja enrijecida por meio de um recorte linear, é construída também pela experiência rizomática, não existindo ordem específica na ativação das obras colocadas no espaço. Citando como exemplo hipotético, a exposição de cinquenta gravuras colocadas no mesmo ambiente não envia o fruidor a se relacionar com uma obra de modo enfileirado e sequencial. Há possibilidade disruptiva dada de randômico. Ou seja, o fruidor é autônomo na experiência, podendo ver, ou não, os elementos que lhe são cativos.

Já a performatividade colocada na expografia carnavalesca, entendida como método curatorial não clássico, constrói pela linearidade do desfile uma ordenação em atos, blocada nas alas e constituindo uma leitura entendida como setor. A performatividade apresentada no decorrer do desfile também pode ser lida como ponto de congruência entre vertentes das Artes Cênicas com as Artes Visuais. Mais comum na presença de desfiles contemporâneos, a setorização do desfile em blocos é um elemento coesivo capaz de anunciar transições, suaves ou não, que o recorte narrativo é pensado curatorialmente. Do ponto de vista da imagem espacial estabelecida, acredito que os setores possam ser vistos como diferentes salas expositivas contidas dentro de uma mesma mostra artística, onde cada espaço individualmente evoca projetos específicos e concretizados através do objeto de arte.

Sendo assim, esse modo de olhar a sinopse é de total sustento ao campo interpretativo que um desfile contém. A carnavalesca Maria Augusta, na gravação realizada em 2003, comenta que, para a mesma, o desfile tem dois eixos interpretativos possíveis: a visão e a audição. Maria Augusta afirma que um bom desfile necessita de uma leitura dada na rápida compreensão daquele que o percebe; pessoas com deficiência visual seriam capazes de entender o desfile pela construção do samba de enredo, enquanto pessoas com deficiência auditiva seriam

capazes pela organização visual da escola. A mesma ainda aponta à questão da diversidade colocada nessa visualidade, como a profusão de cores, formas, volumes e símbolos ao dar conta das tradutibilidades.

Neste sentido concordo com a mesma por entender que a sinopse, necessariamente, não precisa ser um recurso obrigatório na experiência carnavalesca, mas sim um elemento complementar possível de observação ao trabalho de arte. É notória a não difusão e, conseqüentemente sua leitura, da sinopse por aqueles que estão experimentando a ação performativa nas arquibancadas e/ou televisão, sendo esta última já experimentada de modo sintético. Mesmo com a distribuição de um material gráfico que sintetize os desfiles e organizações das agremiações, não é percebido que este material atinja grande número de pessoas. Aponto para diferenciação desse livreto não ser o próprio Caderno Abre-Alas, de conteúdo mais aprofundado e minucioso. O livreto em questão funciona como espécie de guia rápido e é chamado de Roteiro dos Desfiles. É percebido também que o roteiro não é distribuído de forma igualitária em relação aos ingressos vendidos das arquibancadas, frisas, camarotes, cadeiras e afins, estando de modo muito reduzido presente nos quatro dias de desfiles acontecidos na Sapucaí.<sup>52</sup> Sendo assim, acredito que o desfile carnavalesco deva ser sustentado conceitualmente pelas curadorias adotadas através dos mesmos elementos que Maria Augusta ressaltava em sua fala, haja vista a não necessidade intrínseca de imagens serem lidas através do processo de tradução em palavras.

Neste ponto acredito também que a carência e defasagem da educação artística estabelecida no sistema tradicional de ensino em nível nacional sejam estruturas fundamentais nessa dificuldade de fruição das imagens sem referencial textual, pensando o campo do sensível, e rompendo a promoção de diálogo junto das visualidades apresentadas. Ao mesmo passo que há o hábito vicioso de olhar a legenda da ficha técnica informando dados sobre a obra, coexiste também o hábito de necessitar ler o roteiro a fim de entender os simbolismos aplicados no desfile. Em outras palavras, acredita-se que a utilização de recursos textuais não deva ser obrigatória ao grande público, com objetivo de dar conta das narrativas propostas. Friso que não estou falando da não existência dessa escrita, bem como a não veiculação da

---

<sup>52</sup> Aqui falo especificamente dos desfiles de dois grupos. O grupo de Acesso do Rio de Janeiro, também chamado de série A, que utiliza a avenida nas sextas e sábados de carnaval. O grupo Especial utiliza domingos e segundas. Durante os quatro dias são distribuídos de forma gratuita os pequenos roteiros que sintetizam as escolas e suas divisões. Cada dia um roteiro específico é veiculado ao público. Porém, é notório, através da carência do mesmo, o baixo impacto de difusão e leitura.

mesma. Falo neste momento sobre a priorização da imagem e do exercício do olhar em relação à escrita, exigindo, em algum grau, maior inventividade por parte da equipe de criação na produção e/ou manutenção de símbolos que, sempre contextualizados, consigam dar conta da comunicação efetiva.

O recurso do texto-mestre já é de papel fundamental ao crítico-julgador, pois através do detalhamento profuso dos encaminhamentos narrativos o quesito Enredo, por exemplo, poderá ser analisado, por meio do já comentado sistema de pontuação das notas. Assim como informa o Regulamento e o Manual do Julgador, organizados pela LIESA, o quesito em questão é subdividido em dois eixos: Concepção e Realização. Ao primeiro é dado os domínios conceituais e escolhas apresentadas pela escola, geralmente na elaboração anterior à ação performática em si. Já o segundo eixo é encarregado de perceber estritamente se a realização dos elementos concebidos dialoga intimamente e está organizada do modo como à agremiação propôs e defendeu na escrita do Caderno.

Aponto como questão a dificuldade que o G.R.E.S. Unidos da Tijuca teve naquele ano em relação à apresentação desses elementos. Por conta de um problema estrutural, o último carro alegórico, ainda na concentração da escola, não entrou no desfile. Sendo assim, a mesma necessitou rearranjar, já durante o processo performativo, sua estrutura. Esta reordenação foi um aspecto que dificultou a completa explanação do enredo nos moldes apresentados, fazendo com que a percepção de transição entre setores fosse dada de outra forma. Por ser justamente a última alegoria constituinte do desfile, pensa-se que a finalização da trama narrativa tenha sido dada na ordem do imprevisto.

A sinopse de Milton Cunha começa atritando as relações entre os *Agudás*, que não constituem um agrupamento etnolinguístico em si, e a questão do território. Milton Guran (2000) salienta que *Agudás* são um grupo de africanes retornados ao continente e que possuem nomes de origem portuguesa. Entende-se, portanto, que o enredo trata do retorno desses africanes ao seu continente de origem após processos devolutivistas, mas não entendidos com conotação positiva, do sistema escravocrata. Para Guran, a palavra *Agudá* surge através da corruptela linguística de *Uidá*, onde há no Benim, desde o século XVII, a existência de um forte bélico, como referência da cultura brasileira em território do *Dahomé*. Constituem um grupo plural de retornados ao continente que não são unidos estritamente

pelos traços culturais comuns, mas sim pelas marcas do processo escravocrata, que demandaram reorganizações políticas em território americano.

No retorno ao continente, em virtude desses afastamentos com as culturas matríciais daquele território, os *Agudás* foram lidos como brasileiros por conta das hibridizações existentes ao longo dos anos. Friso que o processo de devolução foi dado num espaço-tempo grande; sendo assim, necessariamente os negres que retornaram necessariamente não tinham nascido no continente africano. Em alguns casos eram também crioulos e descendentes do regime escravocrata. Entendiam os autóctones do Benim como selvagens e a partir disso faziam questão de levantar como marca identitária aspectos pautados na “brasilidade”, como a instauração do português como língua comum e a mímese de atos, indumentárias e modos de existir baseados nas matrizes europeias. Portanto, é percebida como traço comportamental dos *Agudás* a questão do embranquecimento no estabelecimento e criação de novas matrizes identitárias ao olhar a etnicidade.

Conforme apontado acima, acredito que a disparidade etnolinguística entre esses negres agrupados e deportados ao continente foi um fator importante na perda dos elos existenciais para com as tradições originárias. Importante frisar que mesmo em território *dahomeano*, cuja influência da cultura *Ewè-Fon* é incisiva, os apagamentos tendem a ser tão intensos de modo a colocar a nagotização como um elemento essencial na distinção entre esses negros. Não só pautados pela relação interétnica mas também pelas distinções entre classes sociais, acabaram se organizando como propagadores da fé cristã em território não cristão.

Parés (2016) ressalta também que as filosofias do cristianismo não tiveram grande disseminação em território beninense, em virtude da rígida e complexa estrutura que o culto *Vodum* já tinha pela herança do culto *Nesuhue*. Sendo assim, a disseminação da fé ao Sr. do Bonfim levada pelos *Agudás* no retorno às terras africanas é também um mecanismo atualizado de difusão dos processos epistemicidas colocados em práticas colonializantes. Feitos de modo tão intenso que manifestam, pela ode ao sincretismo religioso, a perda das matrizes culturais nativas, exigindo-os que estes retornados se validassem e valorizassem enquanto brasileiros. O documentário de Barbieri, comentado anteriormente nesta pesquisa sobre a casa de Pai Euclides, coloca também como questão o nascimento, já em território beninense, de africanos que se identificam e legitimam como brasileiros, por conta da herança de nomes comuns de suas famílias, sendo De Souza a família mais importante.

O início da sinopse de Milton comunica:

Agudás, Negritude Vitoriosa do refluxo dos escravos. Agudás são africanos do Golfo do Benin que compartilham de uma memória comum relativa a um conjunto de realizações (por exemplo, a Construção da Grande Mesquita) e uma maneira de ser "à brasileira, (por exemplo, preparar a feijoada e celebrar o Senhor do Bonfim). São africanos abasileirados: ou descendentes de senhores negreiros brasileiros que se estabeleceram na Costa africana a partir de 1800 (por exemplo Francisco Félix de Souza, o Chachá I) e que se casaram com mulheres africanas; ou descendentes de antigos escravos que retornaram do Brasil a partir de 1835 para se estabelecer na mesma região. A questão da escravatura no antigo Daomé, sempre esteve presente nas relações sociais e pessoais desde o estabelecimento do tráfico, que foi o motor de sua economia durante séculos e uma instituição entre todos os povos envolvidos. Não é de estranhar, portanto que a discriminação social a partir da condição de ter sido escravo continue muito presente nas relações dos Agudás entre si ou com os grupos sociais. (LIESA, 2003, p. 158)

Através do fragmento acima é possível perceber que o enredo atrita também as conotações negativas que os povos escravizados sofreram ao longo dos anos, não sendo, sob hipótese alguma, entendida como discurso pró-endossamento das mazelas sociais acarretadas pela subalternização dos corpos. Acredito no potencial revisionista que a própria curadoria do enredo tentou promover. Além do fragmento introdutório presente na sinopse, outros três fragmentos subsequentes foram colocados no projeto expográfico: descendentes de senhores brasileiros, descendentes de escravos brasileiros e as realizações dos *Agudás* na África.

A primeira subdivisão dá conta de problematizar o estabelecimento de traficantes brancos no território *dahomeano*. Através do ganho de espaço nas estruturas de poder, esses traficantes passaram a ser legitimados pelos privilégios dados pela coroa do *Dahomé*. Luis Nicolau (2016) coloca como questão a diferenciação do regime escravocrata orquestrado pelos próprios monarcas de reinos africanos. O autor não tenta deslegitimar e tirar responsabilidades das mãos de homens brancos que fomentaram a manutenção dessa subalternização de corpos. Comentado anteriormente nesta pesquisa, os aspectos patriarcalista e patrimonialista concentrados nas mãos das figuras de poder, e neste caso os reis do *Dahomé*, faziam que os grupo de escravos comandados por eles fossem entendidos como membros da matriz familiar, o *hennu*. Sendo assim, o rei também possuía direitos e deveres em relação aos escravos que ele controlava. O modo de cooptação dos corpos negros, através da manutenção pelos colonialistas brancos, também difere dos modos de cooptação realizados pelos reinos beninenses, sobretudo o ganho de escravos mantidos em cativeiros por

meio das guerras interétnicas. O casamento formal de homens europeus com mulheres *dahomeanas* de linhagem real - *ahovi* – construía determinado asseguramento das relações imperiais e seus sistemas de compra e venda. A sinopse já aponta que estes colonialistas brancos não eram numerosos mas, por motivos óbvios, concentravam em suas figuras grande acúmulo de bens e *status*, conferindo-lhes assim importância política. Filhos mestiços desses senhores eram criados sob a ótica das culturas europeias, entendidas como mais refinadas e de maior prestígio social.

A segunda subdivisão pensa especificamente as *Agudás* retornadas do continente americano que necessitaram criar um lugar específico dentro do *Dahomé*. Por conta dos afastamentos temporais e da visão pejorativa que as mesmas passaram a ter em relação aos autóctones do Benim, houve promoção de alteridades que mais afastava esses grupos do que os aproximava. Havia o embranquecimento sistêmico desses negres, colocados em pé de comparação, por mais que tivessem maior probabilidade de terem ancestral comum. Sendo assim, acredito que funcionem como cicatrizes de guerra as experiências da “brasilidade” forjadas ao longo dos séculos de regime colonial, gerando determinado *status quo* que diferenciava corpos e seus possíveis lugares na sociedade do *Dahomé*. A sinopse aponta à relação profunda entre as figuras do Rei *Guezô* e de Francisco Félix de Souza, o traficante mais conhecido como Chachá.

A terceira subdivisão pensa os desdobramentos que os ruídos entre “brasileiros” e “não brasileiros” colocados em território africano possibilitaram nessa interface de contato. Por meio da produção de elementos formais, como alguns marcos arquitetônicos, era possível entender os fenômenos de hibridização entre a “brasilidade” e a “africanidade”. Milton Cunha coloca em seu texto que a cultura *Agudá* começa em bases europeias, mas que ao longo dos anos ela passa a dialogar mais com padrões respectivos da brasilidade. Neste ponto coloco um friso pessoal, problematizando também a construção mítica de uma brasilidade, fomentada através dos regimes nacionalistas no início do século XX.

Pautada na origem pelas três “raças” fundadoras - indígenas, europeus e africanos -, a mitologia de fundação da brasilidade não dá conta de ser representativa do real. Além da ideia forçada trazida pelos discursos sobre democracia racial, resumir as experiências da negritude e das comunidades indígenas em formas genéricas e universalistas, torna-se problemático ao entender as diversidades que fomentaram a construção de uma sociedade

brasileirizada. Na tentativa de construir um sistema voltado ao nacionalismo, as políticas públicas datadas da primeira metade do século XX constituem um grande repertório deficiente dessas pluralidades. E é justamente neste século que o enredo aponta à determinada perseguição aos *Agudás* em território africano, que só passa a ter fim a partir do processo de democratização do Benim, datado em 1989. Com isso há resgates de valor em relação às chefias e culturas tradicionais do território de Porto Novo, bem como o culto ao *Vodum* e demais manifestações religiosas coexistentes, mesmo que em menor número.

A sinopse também utiliza quatro conceitos específicos colocados como vetores na produção do enredo, todos pensando desdobramentos da ideia de Negritude. Estes são: a negritude dolorosa, a negritude agressiva, a negritude serena e a negritude vitoriosa. No intuito de promover reconciliação dialética, há também movimentação através dos recursos textuais de retirar e negre do lugar comum da subalternização africana. Neste sentido, o enredo foi vanguardista ao romper com as narrativas estabelecidas, não só nos desfiles carnavalescos, do ancestral negro que vem de lá para cá. Propõe mudança dessa perspectiva dando luz ao acontecimento contrário. Por mais problemático que seja o embranquecimento latente carregado nos *Agudás* que se reinstalaram no continente, há, em algum grau, promoção de liberdades e autonomias que o regime escravocrata cerceava aos mesmos. O movimento linear entre dor, agressividade, serenidade e vitória reforça na narrativa a noção de uma epopeia gloriosa na sucessão dos fatos, algo evidente também na letra do samba e que será observada mais adiante.

Neste momento, olhando a justificativa do enredo e não mais a apresentação da sinopse, acredito que a mesma tenha relação íntima com o monolinguismo global apontado por Cabanãs. Começa a justificativa fomentando a ideia de ser um exercício de revisão pelas relações interpovos, atingindo uma civilização de ordem universal, encontro multicultural. Neste sentido, o ensejo de atingir o nível da universalização corrobora com a não possibilidade de idiosincrasias serem apresentadas. Há um silenciamento orquestrado em virtude do monolinguismo que dificultou a curadoria expressar, não do ponto de vista quantitativo, mas sim qualitativo, as verdadeiras vozes que compõem o grito pela liberdade. Mais adiante, na justificativa, está colocado que o enredo surge na tentativa de religar o fio condutor ao passado ancestral. Neste ponto, penso sobre qual ancestral é falado. Não é necessário ir muito longe a fim de entender que, neste caso, trata-se do ancestral genérico



nagotizado, tratado como símbolo perdido e elo de ligação entre os distintos tempos sobrepostos.

De todo modo, concebo que a própria justificativa presente no Caderno possa ser entendida como um possível exercício que visa promover e valorizar matrizes africanas, em específico à alteridade. Através desse sistema, pautam-se na contemporaneidade as pesquisas sobre decolonialidade, que se estruturam a partir de outro campo filosófico e modo de reflexão no mundo. Aponto ao caráter vanguardista de Milton Cunha em trazer, na virada do milênio, um tema tão propositivo e que rompia com a ordem hegemônica de um discurso racializante e epistemicida. Também acompanhando este pensamento, é importante pensar a festa carnavalesca como um ambiente possível dessas manifestações plurais que, ao longo dos anos, construiu impactos na sociedade ao apresentar narrativas recolocadas.

Ainda partindo da contextualização histórica que a datação de 2003 apresenta ao enredo na análise desta monografia, a carência de referenciais teóricos diretos que pudessem sustentar a produção de um desfile não nagotizado é um dado importante. Neste momento não quero me colocar como detentor de uma verdade absoluta, porém minhas pesquisas evidenciam que um marco na produção de estudos exclusivos sobre os povos *Ewè-Fon* e as vivências da diáspora esteja concentrado no trabalho de 2006, assinado por Marcos Carvalho, *Gaiaku Luiza: e a trajetória do Jeje-Mahi na Bahia*. Mesmo que de modo sintético, a produção do autor acaba sendo pioneira ao pensar estritamente as influências *jeje* nos candomblés brasileiros e como essas pautas culturais podem ser lidas através de uma escrita não mascarada pela Nagotização das tradições. Sendo assim, o carnaval assinado por Milton Cunha é produzido dentro de um sistema mais precarizado nos referenciais teóricos possíveis. Acredito que os trabalhos de Vivaldo Costa Lima, na segunda metade da década de 70, e de Sérgio Ferretti, na segunda metade da década de 80, também tenham relevância como estudos iniciais vanguardistas sobre povos não *yorubanos*. Entretanto, percebo no trabalho de Carvalho maior condensação de elementos profusos e específicos dessas narrativas. O desfile de 2003 da Unidos da Tijuca é construído a partir de um conjunto referencial escasso no tangente à não nagotização dessas matrizes. Abaixo segue a tabela presente no Caderno Abre-Alas contendo as referências utilizadas.

Milton Cunha e Unidos da Tijuca					
	Livro	Autor	Editora	Ano da Edição	Páginas Consultadas
01	Fluxo e Refluxo dos Escravos entre o Recôncavo Baiano e o Golfo de Benin	Pierre Fatumbi Verger	Corrupio		
02	Agudás: Os Brasileiros do Benin	Milton Guran	Nova Fronteira		
03	A Casa da Água	Antonio Olinto			
04	Os Brasileiros na África	Alberto Costa e Silva	Palestra		
05	Lenda dos Orixás	Caribe e Fatumbi	Corrupio		
06	Orixás	Fatumbi	Corrupio		
<b>Outras informações julgadas necessárias</b>					
O documentário <i>Atlântico Negro: A Rota dos Orixás</i> , foi de grande valia para informações visuais sobre a ponte sobre o Atlântico entre África e Brasil.					

157

Figura 4 - Print screen do Caderno Abre-alas contendo as referências utilizadas no desfile. Fonte: LIESA, 2003, p. 157

Conforme a imagem acima, os trabalhos de Pierre Verger, também conhecido pelo nome ritualístico *Fatumbi*, são utilizados na construção do trabalho<sup>53</sup>. Aponto que o mesmo tem produção ímpar no tocante às matrizes africanas, mas é possível perceber uma predileção em sua escrita pelos modelos cosmogônicos *yorubanos* em relação aos *Fons*. Por mais que os *Agudás* não sejam entendidos exclusivamente como pessoas *fon* retiradas de seu território e escravizadas, há expressiva incidência numérica de beninenses nesse grupo, justificando assim o retorno em maior parte a *Uidá*. As dinâmicas poderiam ser mais pautadas na manutenção de um culto *Vodum*, em relação às tradições que dão conta do culto ao *Orisá*.

<sup>53</sup> O carnavalesco Milton Cunha realizou em 1998 no G.R.E.S. União da Ilha do Governador enredo inspirado em Pierre Verger. Portanto, justamente por ser o mesmo carnavalesco que concebe artisticamente o desfile de 2003 do G.R.E.S. Unidos da Tijuca, acredita-se que este último seja um desdobramento das pesquisas realizadas pelo autor nos anos noventa.

O documentário *Na Rota dos Orixás*, utilizado também como referência nesta monografia, aparece no enredo fomentando os pensamentos a respeito dos *Agudás*, exibindo cenas específicas nessa busca pela brasilidade no continente africano. Assim como salientado anteriormente por Mundicarmo Ferretti, o mesmo foi produzido sob uma ótica de maquiagem e engendramento específico entre o lado de lá e o lado de cá, no intuito de validar a Casa *Fanti Ashanti* como detentora e propagadora dos saberes específicos dos povos *Ewè-Fon*. Coloco como questão a disparidade do título do documentário em não mensurar o culto ao *Vodum*, não sendo o culto ao *Orisá* mais difundido naquele território. Coloco também o grande apagamento no desfile que o *Vodum* teve, mesmo existindo referência a ele no documentário que serviu como fonte. Neste sentido percebo a importância que o documentário de 2014 assinado por Mazé Mixo - *HÛNDÀGBENÀ. O ninho da serpente* – tem, no intuito de ser uma nova fonte audiovisual pautada nas tradições diaspóricas dos povos *jejes*. Este último já não sendo uma produção nagotizada, dando luz especificamente ao candomblé *Jeje Mahi* praticado no território do Rio de Janeiro.

O jornal O Globo promove a premiação Estandarte de Ouro que, independentemente das notas oficiais da competição, premia categorias específicas dos desfiles. Algumas estão intimamente ligadas aos quesitos, outras já são menos sistematizadas, assim como as categorias Revelação e Personalidade. No ano de 2003 o G.R.E.S. Unidos da Tijuca foi premiado com 3 Estandartes: um na categoria Enredo, um na categoria Samba-Enredo e o último na categoria Porta-bandeira<sup>54</sup>. Sendo assim, esta pesquisa promove um processo revisionista num desfile aclamado pela crítica de arte carnavalesca, justamente pelas suas questões curatoriais e discursivas serem colocadas através de outro modo de olhar o processo escravocrata. O júri da premiação na época era composto de Adelzon Alves, Aloy Jupiara, Argeu Affonso - coordenador do júri -, Bernardo Goldwasser, Carlos Lemos - presidente do júri -, Fernando Pamplona, Haroldo Costa, Helena Theodoro, José Carlos Rêgo, Lygia Santos, Marcelo de Mello e Roberto Moura.

Novamente partindo das ideias de Maria Augusta, acredito que o samba-enredo da agremiação tenha sido o ponto mais problemático ao sintetizar ideias outras aos *Agudás*. A obra musical foi assinada por Jorge Melodia, Alexandre Alegria e Rono Maia. Não discordo da premiação recebida pelo Estandarte, afinal, de fato, a obra é ímpar nas questões melódicas

---

<sup>54</sup> Informação retirada de: <<http://www.apoteose.com/siteantigo/estandarte2.htm#2003>>

e discursivas. Um samba aclamado também pela comunidade e pela arquibancada trouxe à avenida uma sustentação feita pela proeminência das caixas na bateria da Tijuca. Friso também que o mesmo foi acelerado no desfile em relação à gravação oficial, exigindo maior dinamismo dos componentes. O que coloco como algo problemático foi a massiva negotização presente na escrita, utilizando, na maior parte dos versos, apenas referenciais da cultura *Yorubá*. Transcrevendo o samba informado no Abre-Alas:

*Obatalá*

*Mandou chamar seus filhos*

*A luz de Orunmilá*

*Conduz o Ifá, destino*

*Sou negro e venci tantas correntes*

*A glória de quebrar todos grilhões*

*Na volta das espumas flutuantes*

*Mãe África receba seus leões*

*No rufar do tambor ô ... ô ...*

*Atravessando o mar, de Yemanjá*

*No sangue trago essa chama verdadeira*

*Raiz afro-brasileira, sou agudá!*

*Quem chega a Porto Novo*

*É raça, é povo e se mistura*

*De semba se fez samba*

*Um carnaval, pelas culturas*

*Na fé de meus orixás*

*Axé meu Delogun*

*Temor e proteção ao anel do dragão de Dagoun*

*A união é bonita*

*E a gente acredita na força do irmão*

*No continente africano a ecoar*

*A epopéia agudá, vitoriosa face da razão*

*Tem cheiro de benjoim no xirê, alabê*

*Prepare o acarajé no dendê*

*Salve o Chachá, salve toda a negritude*

*A Tijuca vem contar uma história de atitude*

Analisando as possibilidades de comunicação que o samba informa, tem-se já na primeira estrofe massiva referência à tradição *yorubana*. Começando pela questão dada na centralização de *Obatalá* como o grande pai, chamar seus filhos pode ser entendido como movimento migratório na deportação de homens, mulheres e crianças retornando ao seu continente ancestral. Ao elencar *Obatalá* como *griô*, penso na exclusão possível que os seus não-filhos teriam. Entendendo a massa *Agudá* como pluriétnica mas de maior concentração de negres cujas heranças culturais estão pautadas na interface *fon-nagô*, a não utilização de símbolos e referenciais linguísticos que dão conta da vivência na área *Gbé* é problemática.

Ainda na primeira estrofe há referência sobre a figura oracular de *Orunmilá* e de *Ifá*, o jogo divinatório. De acordo com os processos de hibridização existentes pela interface apresentada, antes mesmo do maior fluxo escravocrata e ainda no continente, Parés aponta ao reprocessamento do sistema oracular de *Ifá* em território beninense, já tendo registros de datação por volta de 1650. Trata-se de um sistema matemático e ritualístico de adivinhação, acompanhado posteriormente de oferendas e sacrifícios. De acordo com o pesquisador, evidências materiais sobre a corte de *Aladá* constataam o exercício desta prática pela existência da bandeja utilizada no processo - em *Fongbè* chamada de *fátè*. Vale ressaltar que, em virtude das corruptelas linguísticas existentes nesses reprocessamentos da interface, a palavra *Ifá* - que é de origem *Yorubá* - passa a ser referenciada apenas como *Fá* na tradição *Fon*.



Figura 5 - Bandeja de Fá - fátè. Aladá, 1650. Fonte: PARÉS, 2016, p. 115.

De acordo com as palavras de Parés:

Por outro lado, sabemos que o Fá introduzido na área gbe vem, muito provavelmente, do leste iorubá. A palavra Fá seria uma evolução fonética de Ifá, pois é sabido que as palavras iorubás absorvidas pelas línguas gbe perdem a vocal inicial. A origem remota de Fá/Ifá está ligada aos “povos do deserto” e em especial à difusão do islã<sup>83</sup>. A presença de muçulmanos ou malês em Uidá está documentada no início do século XVIII, mas restringia-se a comerciantes, e não foi expressiva o bastante para justificar a difusão grande do Fá naquele momento<sup>84</sup>. Como vimos, essa técnica estava presente em Aladá desde a primeira metade do século XVII, num contexto, aliás, extremamente influenciado pela cultura iorubá. (PARÉS, 2016, p. 118)

Através do fragmento acima é possível perceber a existência de notas de rodapé criadas pelo autor. Neste momento a nota de número 83 traz relação com a divindade apresentada no samba-enredo, tentando, possivelmente, perceber através de qual influência deriva. Sendo assim, a nota de Luis evidencia:

Brenner, “Muslim Divination”. A adivinhação islâmica é conhecida como “escrita na areia” (Yanrin Tite) em iorubá, ou ar-Raml em árabe. Deste último nome, como sugere John Peel (comunicação pessoal, Michigan, 2/04/2011), talvez derive o nome do orixá Òrúnmìlà associado ao Ifá. (PARÉS, 2016, p. 379)

É no final da primeira estrofe que o samba comunica, de modo poético, o aspecto libertário que estes povos africanos tiveram ao romper com o sistema vigente e retornar ao continente onde África, personificada no samba através da prosopopeia, encarrega-se de acolhê-los.

Seguida pelo primeiro refrão, tem-se colocada à travessia transatlântica estabelecida como mote. Ambientada pela sonorização do tambor, instrumento de percussão muito característico das tradições macumbísticas, a travessia é dada sob os domínios do *Orisá Iyemonjá*, cujo culto no Brasil está intimamente ligado aos domínios das águas salgadas (praias), mas que em território africano a mesma tem ligação aos rios. O primeiro refrão também trata dos processos de hibridação entre aquilo entendido como brasilidade e africanidade, cuja raiz passa a confluir ambas as seivas. A questão dessa dualidade afro-brasileira tende a ser danosa ao pensar os achatamentos provocados pela construção matricial genérica no processo de diáspora. Ao elencar a divindade *yorubana* como aquela responsável pelos domínios da travessia, uma gama de outras divindades, não só de origem *Fon*, passam a ser antagonizadas/ofuscadas nesse processo. Penso em como a ausência, tanto no samba como nas questões visuais do desfile, de *Aziri Togbosi*, *Naetè*, *Hú*, *Avlekete*, *Agbè* e outres restringe o universo simbólico abordado no trabalho de arte que tentou dialogar com as tradições *jeje*.

A terceira estrofe, situada logo abaixo do primeiro refrão, ambienta o enredo na chegada a Porto Novo, indicando a pluralidade étnica colocada nesse espaço pela mistura de raças e povos. Uma região mercadológica de compra e venda desses corpos, onde ex-escraves são devolvides à terra ancestral. Pela relação de escambo situada na região portuária, a menção a *Vodum Ayzan* seria de grande poética, ao colocar a Natureza africanista como movimentadora desses fluxos, haja vista que *Ayzan* é um *Vodum* feminino intimamente ligado à família de *Sakpatá*.

“Na fé de meus orixás” é frase síntese ao olhar o fenômeno do mascaramento nagô no samba. Em virtude da utilização de símbolos imediatos na afeição ao público, acredito que trazer elementos mais difundidos na cultura de massa, neste caso o recorte poético dado aos orixás, seja realizado como mecanismo de cooptação e torpor. Aproximar, tanto do samba como da curadoria, o *Orisá* é dar maior probabilidade de alçar a obra carnavalesca ao apelo da massa. Por meio desse sistema de códigos, por exemplo, houve a torção desejada na procissão da agremiação pela Marquês de Sapucaí, possibilitando o recebimento de uma premiação comparativa em relação a todos os outros sambas-enredo produzidos para o grupo Especial

de 2003. Entretanto, mesmo que a questão apelativa ao desejo da massa seja uma justificativa possível ao sustento das escolhas adotadas no samba, aponto que no ano de 2001 o G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis realizou enredo sobre *Ná Agotimé*, a *kpojító* que foi traficada ao Brasil e tida como fundadora da Casa das Minas no Maranhão. Tratava-se de um enredo completamente pautado nas matrizes *Ewè-Fon*, e, justamente por essa demanda curatorial, os termos utilizados no samba da escola nilopolitana não foram de ordem nagô, mas sim arraigados no *Fongbè*. A escola em questão foi a vice-campeã do grupo Especial no ano de 2001, perdendo apenas por meio décimo e deslegitimando um discurso pró-massa na questão apelativa e de afeição, presente no samba da Unidos da Tijuca dois anos mais tarde.

Retomando a análise ao samba da escola do Borel, a rima feita entre as palavras *delogun* e *Dagoun* evidencia o aparecimento de uma referência *Vodum* no samba, mesmo que de modo indireto e pouquíssimo explícito. *Delogun* refere-se ao conjunto de fios de contas - miçangas - utilizado na ritualística do candomblé brasileiro, onde cada cor tem uma referência a divindades distintas. Existem diversas tipologias de fios de contas utilizados nos barracões, sendo *delogun* uma nomenclatura utilizada de modo genérico. A questão da cor do fio, por exemplo, pode ser alçada como um elemento de distinção das nagotizações presentes nas casas de candomblé onde, de acordo com determinada nação, o referencial às divindades muda, evocando assim suas idiossincrasias de culto.

De modo sintético, há diferencial simbólico existente nos cultos de *Osumarè* e *Dan*, dois modos sistemas ritualísticos aproximados pela experiência da transculturação; o primeiro sendo de ordem *Yorubá* e o segundo sendo *Fon*. As contas em preto e amarelo indicam relações profundas com *Osumarè*; já as contas, geralmente, em verde e amarelo ou somente verde são utilizadas na ritualística de *Dan*. De acordo com o achatamento construído na figura de *Osumarè* pelas hibridizações, informo também que *Dan* é um modo genérico de se referir a todo um panteão de *Voduns* cobras. Sendo assim, existe um número maior de divindades cobras no panteão *Fon* que podem ser ritualizadas através de miçangas com cores distintas das sintetizadas aqui. Portanto, a questão cromática também é um elemento referencial utilizado, não só no trabalho de arte, como sistema de comunicação onde há imediata capacidade semântica dentro da produção visual dos barracões. Tanto os barracões carnavalescos como os barracões de candomblé.

A palavra *Dagoun*, assim como informa Guran, é uma corruptela à palavra dragão e está intimamente ligada à figura do traficante Chachá. Há um mito fundador a respeito da



utilização de um anel pertencente a Chachá que tinha gravada a figura de um dragão, que posteriormente se tornou o símbolo dos *Agudás* e foi trabalhado na quarta alegoria do desfile da Tijuca. Os africanos autóctones acreditavam que o anel era enfeitiçado. Através dessa mitificação apresentada no retorno dos *Agudás*, o *Dagoun* passa a ser entronizado no panteão *Vodum* como uma das manifestações de *Dan*, ou seja, uma cobra ancestral. O culto das serpentes foi centralizado como marco de identidade do império *dahomeano* em virtude dos possíveis benefícios que as oferendas a elas poderiam produzir, numa espécie de retorno em riquezas. Acredito que o acúmulo de capital do traficante seja um elemento que confluíu na legitimação dessa ritualística aplicada em território litorâneo. Mesmo com a existência desse mito fundador, o samba e o enredo não contextualizam informações necessárias que pudessem comunicar *Dagoun* enquanto *Vodum*<sup>55</sup>.

Ainda na terceira estrofe, a parte final faz referência ao modelo de epopeia que a narrativa *Agudá* foi apresentada em desfile, rompendo com as memórias clássicas de subalternização de pessoas pretas colocadas na condição escravista. Há um desejo iminente de reunião através da empatia na utilização do termo irmão como elemento referencial. Tal dado remonta ao aspecto patriarcalista que a cultura *Fon* traz ao olhar as genealogias das principais famílias. Ou seja, a incorporação da identidade de irmão/irmã é um modo de aquilombamento dessas subjetividades, encontrado até à contemporaneidade, pois é um vocativo muito usual na vivência das casas de santo.

O segundo refrão aponta aos elementos marcadores das práticas litúrgicas do candomblé brasileiro. Benjoim é um produto derivado da árvore Benjoeiro, podendo também ser aplicada como resina balsâmica, e muito utilizado nos defumadores dos terreiros. Defumadores são instrumentos de barro ou metal, também podendo ser chamados de turíbulo, utilizados na queima de ervas ou outros materiais orgânicos no intuito de proporcionar uma limpeza energética ao ambiente. Situar através do samba a utilização do benjoim no xirê, é informar que há a execução de uma ritualística pública - neste caso o Xirê é um vínculo linguístico aportuguesado derivado da tradição *Yorubá* - onde a queima desse material visa proporcionar o equilíbrio dos fluidos na casa de santo, concentrados na figura do alabê - em *Yorubá*, *Alagbè* -. Este último é um substantivo utilizado como vocativo no samba que faz

---

<sup>55</sup> Para mais informações, ver: <<http://acervoaguda.com.br/pt/conjuntos-tematicos/dagoun-o-vodum-do-chacha>>

referência a uma tipologia de *ogan*, ou seja, pessoa de gênero masculino que não é ativada pelo estado vodunizado.

O preparo do acarajé no dendê indica a execução de uma prática do candomblé brasileiro que consiste em ofertar comidas. A palavra acarajé é de origem *yorubana* e tem tradução aproximada a bola de fogo, cuja composição é uma massa de feijão frita em azeite de dendê, um produto derivado do dendezeiro - também chamado de palmeira africana. O dendê é interpretado nas casas de santo como um elemento vinculado aos domínios ígneos, e presente na ritualística de diversas divindades, tanto *Orisás* como *Voduns*. Para além das utilizações gastronômicas, ao dendê é vinculada enorme gama de propriedades místicas, aplicadas de modos diversos em segmentos da casa de santo. Em virtude dos mistérios pormenorizados, não acredito que seja interessante esmiuçar quais práticas outras são essas.

Por fim, a última parte do segundo refrão faz referência em formato de ode ao próprio Chachá. O traficante, ao se manter em território de beninense, constrói uma dinastia da família De Souza, aquela responsável pela manutenção do culto ao *Vodum Dagoun* até a atualidade. Acredito que esta ode a um traficante seja demasiadamente romantizada, concentrando na figura dele a experiência de um herói da diáspora, fato afastado da realidade. Durante a transmissão do desfile os comentaristas identificam que no ano de 1795 o traficante migrou da Bahia com sua família e seus escravos para morar no continente africano. Filho de pai português e mãe indígena, já demonstra, através da miscigenação, determinado lugar de prestígio social na sociedade brasileira ao ter possibilidade de subsidiar a escravatura. Esta data do final do século XVIII é entendida no enredo como a primeira leva de *Agudás* ao solo da mãe África, onde a segunda leva só aconteceria quarenta anos mais tarde, pela deportação dos negres envolvidos na Revolta Malê. Também foi informado na transmissão que numericamente são, de modo aproximado, 10.000 sujeitos multiétnicos retornados a Porto Novo.

Sendo assim, “salvar” o Chachá por “contribuir” na construção da epopeia *Agudá* pode ser entendido como um descuido e endossamento da figura problemática que Francisco Felix de Souza teve na agressiva alienação de corpos e sujeitos amarrados em grilhões. Mesmo aqueles quebrados na tentativa de transpassar as espumas flutuantes, não deveriam ser lidos sob determinada ótica demasiadamente positivista, de modo a contribuir com um pensamento

não racializado, que reverbera até a atualidade com a promoção de discursos cujos apontamentos informam não existir racismos em nossa sociedade.

Do ponto de vista das setorizações, a agremiação não informou em seu cronograma no Caderno as possíveis divisões apresentadas de modo formal no escopo da curadoria. O enredo foi escrito em segmentos possíveis conforme comentado anteriormente a respeito das quatro negritudes conceituais: dolorosa, agressiva, serena e a vitoriosa. A introdução da narrativa foi dada pela comissão de frente, cuja performance recebeu o título de *Pregoeiros do Destino Africano*. De acordo com os escritos do Abre-Alas, a mesma sintetiza, por meio de sua dança, os pregoeiros das delícias baianas, situados na cidade de Salvador durante o século XIX. É no caldeirão que há mistura de diversos povos e culturas e o tabuleiro representaria a coexistência desses mundos. Há, já na cabeça do desfile<sup>56</sup>, um elemento discursivo que dá luz ao aspecto multiétnico do agrupamento *Agudá*, sintetizados pela utilização de símbolos como: o barco de *iyawòs*, danças ritualísticas, a influência da arquitetura islâmica e a adoração ao *Vodum Dagoun*.



Figura 6 - Fotografia da comissão de frente. Fonte: <[http://liesa.globo.com/2007/por/05-fotos/fotos2003/2003\\_Fotos\\_UnidosDaTijuca/2003\\_Fotos\\_UnidosDaTijuca\\_meio.htm](http://liesa.globo.com/2007/por/05-fotos/fotos2003/2003_Fotos_UnidosDaTijuca/2003_Fotos_UnidosDaTijuca_meio.htm)>

---

<sup>56</sup> Expressão do mundo do samba que informa o início da escola, composto geralmente pelo primeiro setor partindo da comissão de frente e indo até o carro abre-alas.



Figura 7 - Fotografia da comissão de frente. Fonte: [http://liesa.globo.com/2007/por/05-fotos/fotos2003/2003\\_Fotos\\_UnidosDaTijuca/2003\\_Fotos\\_UnidosDaTijuca\\_meio.htm](http://liesa.globo.com/2007/por/05-fotos/fotos2003/2003_Fotos_UnidosDaTijuca/2003_Fotos_UnidosDaTijuca_meio.htm)



Figura 8 - Carro abre-alas do desfile, com o título O pavão e o Destino: a luz de *Orunmilá* conduz o *Ifá*. Fonte: [http://liesa.globo.com/2007/por/05-fotos/fotos2003/2003\\_Fotos\\_UnidosDaTijuca/2003\\_Fotos\\_UnidosDaTijuca\\_meio.htm](http://liesa.globo.com/2007/por/05-fotos/fotos2003/2003_Fotos_UnidosDaTijuca/2003_Fotos_UnidosDaTijuca_meio.htm)

Uma escolha estética interessante adotada por Milton Cunha foi a não utilização de uma estrutura que mascarasse a barra dos carros alegóricos, também chamada de saia. As

ferragens da alegoria são chamadas de chassis e, para o curador carnavalesco, a escolha em não adotar a utilização de estruturas que escondessem a totalidade dos chassis foi tida no intuito de proporcionar maior leveza plástica à produção apresentada. Parafraseando o autor, a África flutua sobre luzes e ferragens decoradas nos chassis das alegorias romaneando através de recursos plásticos a vertente heroica da epopeia desenvolvida.

É possível perceber no corpo do desfile a presença de blocagens e o equilíbrio entre as alegorias e as alas, sendo constituídas, em sua maioria, pela presença de quatro a cinco alas entre os carros alegóricos. Por meio desse recurso o estabelecimento dos dinamismos de trocas entre os setores, mesmo que não esmiuçados, é facilitado pela padronização desses elementos. Ao longo de aproximadamente uma hora de exposição performativa e itinerante, o fruidor alocado nas arquibancadas, passa a perceber, mesmo que de modo inconsciente, a difusão desse recurso cênico.

Partindo dessa lógica organizativa, o desfile é iniciado pela blocagem da comissão, carro abre-alas e o conjunto posterior de quatro alas. Nesta primeira blocagem a relação divinatória de *Ifá* funciona como mote místico ao indicar o refluxo transatlântico que os *Agudás* realizam no retorno ao continente mãe. A ala das baianas, de mesmo nome do abre-alas e posicionada logo após ele, traz em sua fantasia os quatros símbolos básicos das formas de adivinhação do destino trazido pelas matrizes africanas: o *opelé*<sup>57</sup>, a peneira, a *fâtè* e o *obi*<sup>58</sup>. É possível perceber a presença dessa indumentária em foco no tempo 32:45 da vídeo disponível online.

Nesta mesma blocagem há a construção da dualidade afro-brasileira, nas alas de número 02 e 04, cujos títulos são respectivamente *Africanos* e *Brasileiros*. Intermediados pela ala de número 03 - *Atravessando o Mar de Iemanjá* -, há o exercício de reforço entre esses povos colocados na alteridade. Destaco a descrição problemática da ala de número 02 no livro *Abre-Alas* utilizando o termo primitivo, muito comum nas equivocadas sínteses da História da Arte, ao se referenciar a produção das máscaras africanas.

---

<sup>57</sup> Cordão ritualístico existente no culto de *Ifá*. Distingue-se do *delogun* comentado anteriormente neste trabalho.

<sup>58</sup> Semente da noz-de-cola que passa a ser ritualizada e incorporada aos fenômenos básicos de adivinhação.



Figura 9 - Ala 03, baianinhas. Título da fantasia *Atravessando o Mar de Iemanjá*. Fonte: [http://liesa.globo.com/2007/por/05-fotos/fotos2003/2003\\_Fotos\\_UnidosDaTijuca/2003\\_Fotos\\_UnidosDaTijuca\\_meio.htm](http://liesa.globo.com/2007/por/05-fotos/fotos2003/2003_Fotos_UnidosDaTijuca/2003_Fotos_UnidosDaTijuca_meio.htm)

A segunda blocagem é iniciada pelo carro alegórico de número 02, que tem o mesmo nome da ala 03 comentada no parágrafo acima, até a ala 08 - *Dagoun, a serpente dragão* - seguida da terceira alegoria, chamada *Temor e proteção ao anel do dragão de Dagoun*. A tônica narrativa apresentada nesta blocagem coloca como mote a fábula mítica entre o anel de Dagoun utilizado por Chachá e a relação com os voduns cobras, trazendo na ala de número 07 uma indumentária generalista batizada de *A serpente na mitologia africana*. Aqui levanto um questionamento sobre qual mitologia e qual África se fala com precisão na produção desse elemento, afinal não há ritualização uniforme de divindades que são cobras de modo igualitário por todo o território continental. O texto descritivo da ala informa de modo superficial que em todas as etnias africanas, sem exceções, é possível encontrar lendas sobre aspectos místicos envolvendo cobras.

A terceira blocagem diz respeito às influências malês na comunidade *Agudá* e de como há um possível sentimento saudosista no retorno ao Brasil e/ou à brasilidade. Este bloco é composto por cinco alas, variando entre a de número 09 a 13. Em ordem, suas indumentárias foram batizadas como *Noite Árabe*, *Gala Malê*, *Malês com saudades do jeitinho brasileiro*, *Malês com saudades da liberdade africana* e *Paraíso selvagem e a grande mesquita*.<sup>59</sup> Finalizado o

---

<sup>59</sup> Em virtude da escassez de registros disponíveis na internet, bem como a baixa qualidade desse material, não foi possível neste trabalho apresentar maior número de imagens que servissem de sustento ao elucidar as indumentárias apresentadas. Sempre que possível, haverá referência do tempo no vídeo, disponível na plataforma online.

bloco com o quarto carro - *Quem chega ao Porto Novo: malês e a grande mesquita* - o enredo de Milton Cunha tangencia justamente o aspecto da deportação forçada em 1835 após a Revolta dos Malês. Neste sentido há delação do ato agressivo de deportação/expatriação já colocado em letras garrafais na primeira acoplagem da alegoria. É possível verificar tais detalhes no tempo 21:40<sup>60</sup>. Neste carro alegórico de número quatro é possível observar as influências arquitetônicas do Barroco e Rococó em território beninense como símbolos que legitimam a brasilidade desses retornados.

O quarto bloco pode ser sintetizado pelo nome da alegoria de número 05 que o finda, chamada de *Um carnaval pelas culturas: o samba dos Agudás*. Composto também pelas alas 14.1 a 17.1<sup>61</sup> o bloco em questão comenta sobre as tradições populares de festejos públicos existentes no território brasileiro, como a *Burrinha*, e a incorporação destas no Benim. Ao falar disso, Milton Cunha decide também retratar o carnaval abasileirado e africanizado de forma metalinguística nas alas 14, 15 e 16 trazendo figuras clássicas da festa de Momo como Arlequim, Pierrot e Colombina, mas colocados sob a estetização de produção artística colonial africanista na utilização de materiais e símbolos já dados na construção desse negro genérico.

A blocagem seguinte de número cinco também tem mote poético dedicado aos processos de hibridização apresentados no desfile, entretanto diferencia-se do bloco anterior por aproximar questões não dadas especificamente em festejos, mas nas simbioses arquitetônicas e gastronômicas. A influência de pratos remodelados na brasilidade como acarajé, moqueca, feijoada, cozido e até o próprio açúcar - como referencial ao sistema de engenhos - são encontradas nas indumentárias correspondentes às alas 18 a 22. Neste ponto acredito que seja interessante citar a própria escrita do carnavalesco na descrição da alegoria de número 06, *A herança Agudá é mistura de raça e povo*.

---

<sup>60</sup> Infelizmente, a alegoria teve problemas no início do desfile em virtude de um erro na acoplação na entrada da Sapucaí próximo ao setor 03. Tal acidente provocou a queda da atriz Neuza Borges, cujo fato acabou sendo um marco infeliz desse desfile, também prejudicando os quesitos Harmonia e Evolução em virtude do buraco aberto na passarela. A expressão buraco não trata-se da abertura de um buraco físico na pavimentação da pista, mas é de uso coloquial no universo do carnaval objetivando informar que houve erro técnico da harmonia durante o desfile. Tal erro ocasiona notório afastamento entre os elementos, como alas e alegorias, provocando a quebra da compactação da performatividade no desfile. Outro termo utilizado que designa tal ação é a expressão “abrir um clarão”

<sup>61</sup> Confesso não ter entendido as questões de numeração dessas alas em específico no Caderno. Entretanto é necessário pontuar a presença de alas 14 e 17 sem a utilização do número 1. Através dos registros não pude perceber tratar de uma mesma ala composta de duas indumentárias distintas ou se seriam, de fato, alas diferentes, mas com uma contagem aproximada.



O grande leão de pedra marca a porta das habitações Agudás nos bairros brasileiros. Ele é uma das tradições descritas no ensaio de Roger Bastide *O Leão do Brasil atravessa o Atlântico*. Muitas destas moradias são réplicas do estilo colonial brasileiro. E lá foram construídas por pedreiros Agudás. Portanto a arquitetura brasileira protege e envolve nossos irmãos. Na culinária os Agudás levaram a feijoada, a cocada e a muqueca; e na religiosidade, as baianas adoradoras do Senhor do Bonfim marcam presença na costa atlântica da África, a herança brasileira Agudá sobrevive bravamente duzentos anos depois e oito gerações após a partida dos primeiros brasileiros rumo à África, ainda que já não se fale mais o português como no século XIX, algumas expressões como "Bom Dia" e "Como tem passado" ainda são ouvidas pelas ruas das cidades. (LIESA, 2003, p. 168)

A última blocagem da agremiação foi a mais prejudicada pela quebra da última alegoria, ainda na concentração do desfile. *Obatalá mandou chamar seus filhos* surgiu no intuito de ser utilizada como elemento de união no encontro interétnico desses negres, colocados num mesmo território e tendo que, mais uma vez, fomentar rearranjo cultural. Aponto novamente o elenco de *Obatalá* como símbolo nagô possível e responsável de subsidiar um encontro que, numericamente, não contemplava, de modo majoritário, os povos não nagôs. A alegoria representava a festa acontecida em 1996 no Palácio do *Abomé*, onde houve encontro de diversas etnias após um longo período de antagonismos e protagonismos dados naquele território. O bloco final era composto de seis alas, pensando determinados purismos culturais das civilizações tradicionais dessas matrizes etnolinguísticas.

Destaco em especial as últimas três alas (24 a 26), chamadas respectivamente de *Fons e o machado de Hevioossô*, *Yorubás/Nagôs de Ketou* e *Obatalá-Lissá-Oxalá-Bonfim*. As três realizam um movimento curatorial onde são informadas possíveis matrizes que se unificam no sincretismo forçado de figuras que podem, ou não, dialogar entre si. Há uma proposição semântica vetorizada num mesmo sentido, na qual a ode à agregação não deu conta de legitimar suas individualidades. A respeito da ala referenciando *Vodum Hevioossô*, o texto descritivo no Caderno é demasiadamente reduzido, informando apenas que significa a justiça representando a tradição desta etnia, de modo a não contextualizar quem são os *Fons*. Durante todos os textos apresentados pelo livro encaminhado à equipe de julgadores, não há aprofundamento sobre quem seriam os *Ewè-Fon*, tampouco a importância fundamental que os mesmos tiveram na vinculação de diversas práticas culturais, tanto aquelas mais afastadas do que pensa-se a brasilidade como aquelas mais aproximadas.

Sobre a segunda ala comentada no parágrafo anterior, dedicada à indumentária nagô, o texto descritivo informa, também de modo negativamente simples, que representa a etnia que tanto



contribuiu à formação da brasilidade. Sem esmiuçar diretamente como essa contribuição foi realizada e entendida ao longo dos anos. Já a ala de número 26, última do desfile, promove, de modo descuidado, a síntese entre as figuras patriarcais de diversas matrizes culturais, colocando, neste caso, os deuses *Fon*, *Yorubá* e as práticas cristãs estabelecidas na colonialidade.

O texto descritivo informa apenas que trata-se da representação do deus todo poderoso em diversas etnias que participaram da festa no Palácio do *Abomé*. Acredito que a ideia de poderio total colocado nessa concepção seja mais arraigada nas matrizes cristãs, pensando a construção de um deus onipresente, onipotente e onisciente. Aponto também para o problema em sintetizar na figura de um deus único a relação monoteísta que essas matrizes não têm, sobretudo que, dentro do repertório de *itans* específicos dos *Ewè-Fon*, a questão primordial e puntiforme na construção do mundo se dá pela relação com *Vodum Mawú*, que é uma divindade feminina. Sendo assim, elencar *Lisá* também pode ser entendido como um mecanismo de silenciamento da leitura *Fon* sobre a concepção da vida baseado nas potências primordiais do sagrado feminino.

De modo destacado das blocagens do desfile, o carnavalesco identifica no Caderno a existência de um setor móvel, composto apenas pela Bateria, ala de assistas e o primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira, não trazidos necessariamente nesta ordem durante o desfile. Por ser móvel e pelas dificuldades na transmissão, não foi possível identificar os momentos exatos em que esses elementos foram incorporados no grande fluxo de desfilantes.

É sabido que a Bateria tende a sair do primeiro recuo, existente entre os setores 01 e 03 das arquibancadas, desfilar dentro do fluxo e entrar no segundo recuo, próximo ao setor 09. Este movimento é revertido, geralmente ao final do desfile, com a saída da Bateria em direção à Praça da Apoteose. A ala de assistas entra nesse fluxo no intuito de tapar os possíveis buracos que são abertos pela Bateria na entrada e saída de recuos. Sendo assim, ora estão na frente ora estão atrás do principal segmento musical da escola, acompanhado também do carro de som. Vale ressaltar que no regulamento atual não é necessário que a Bateria realize este movimento de entrada e saída dos recuos de modo obrigatório. Em virtude de possíveis demandas complicadoras da Harmonia ou Evolução no decorrer do desfile, pode ser que seja necessário abdicar desse ato performativo para não ultrapassar o limite máximo de tempo permitido.

Tanto as fantasias da Bateria e sua respectiva rainha, assim como as fantasias dos passistas e do primeiro casal foram feitas de modo mais genérico, podendo ser elementos de fácil incorporação ao fluxo principal. Ao primeiro segmento foram confeccionadas indumentárias que representavam a pantera, símbolo tradicional da família real do *Abomé*. Neste sentido, já comentado anteriormente neste trabalho, a vinculação à pantera está intimamente ligada ao *itan* fundador do império do *Dahomé* e suas dinastias, concentrado na figura de *Vodum Kpó*, de caráter antropozoomórfico. A descrição da mesma informa que representa o poder e a determinação à paz dos povos africanos. A fantasia do primeiro casal trouxe indumentária referente à riqueza do marfim como um dos elementos em destaque nas trocas do mercado, controlado por *Ayzan*.

Como última etapa analisada neste estudo de caso, coloco de modo reduzido o conjunto de notas e suas equiparações por quesitos. Um dado que dificultou entender ainda mais essa dinâmica foi o não acesso às justificativas escritas pelos críticos julgadores da época. Não consegui encontrar material online e, sendo assim, o único recurso possível de análise dessas críticas foram as notas<sup>62</sup>. Mesmo não sendo julgadores oficiais da LIESA, os comentaristas da Rede Globo, Haroldo Costa e Maria Augusta, apontam em suas análises grande defasagem e disparidades em relação ao conjunto apresentado no desfile. Não só pelas questões plásticas, mas também pela produção das alegorias e alas, de modo muito variado, os problemas técnicos que a agremiação teve ao longo do desfile, bem como os acidentes, foram fatores que grifaram ainda mais esses desencontros.

O ano de 2003 foi marcado pelo não descarte das notas, nem maiores e nem menores. Nos últimos 10 anos os regulamentos têm sido constantemente atualizados objetivando modelos mais coerentes de julgamento, a fim de construir uma média por quesitos. Sendo assim, o corpo julgador de cada quesito foi composto de quatro críticos. Abaixo, segue tabela criada informando as notas obtidas e o somatório de décimos perdidos, quesito a quesito.

---

<sup>62</sup> Para ver o detalhamento dessas notas, ver: <[http://liesa.globo.com/por/03-carnaval03/resultado/resultado\\_principal.htm](http://liesa.globo.com/por/03-carnaval03/resultado/resultado_principal.htm)>

Tabela 1 – Notas atribuídas ao desfile de 2003 do G.R.E.S. Unidos da Tijuca.					
Quesito	Nota I	Nota II	Nota III	Nota IV	Desconto
M.S. e P.B. <sup>63</sup>	10	10	10	10	0
Comissão de Frente	10	9,5	9,5	9,9	-1,1
Fantasia	9,8	9,8	9,6	10	-1,0
Alegorias <sup>64</sup>	9,7	9,6	9,2	10	-1,5
Conjunto	8,7	9,3	9,6	9,7	-2,7
Enredo	9,8	9,8	9,8	9,8	-0,8
Evolução	9,9	10	9,8	9,9	-0,4
Harmonia	9,3	9,8	9,1	9,8	-2,0
Samba-enredo	9,9	9,9	10	10	-0,2
Bateria	9,5	10	10	9,8	-0,7

Tabela 1 - Notas atribuídas ao desfile de 2003 do G.R.E.S. Unidos da Tijuca. Elaborada pelo autor. Fonte: [http://liesa.globo.com/por/03-carnaval03/resultado/resultado\\_principal.htm](http://liesa.globo.com/por/03-carnaval03/resultado/resultado_principal.htm)

Através da análise desses descontos foi possível construir uma tabela pensando a questão dos quesitos ordenados pelos seus decréscimos. Abaixo tal tabela informa os quesitos mais críticos que ocasionaram à escola do Borel ficar na nona posição, tendo somatório de 389,8 pontos.

Tabela 2 – Divisão por quesitos e decréscimos.	
Quesito	Decréscimo
Conjunto	-2,7
Harmonia	-2,0
Alegorias e Adereços	-1,5
Comissão de Frente	-1,1

<sup>63</sup> Abreviaturas de mestre-sala e porta-bandeira.

<sup>64</sup> O nome inteiro do quesito é Alegoria e Adereços.

Fantasia	-1,0
Enredo	-0,8
Bateria	-0,7
Evolução	-0,4
Samba-enredo	-0,2
Mestre-sala e porta-bandeira	0

Tabela 2 - Divisão por quesitos e decréscimos. Elaborada pelo autor. Fonte: [http://liesa.globo.com/por/03-carnaval03/resultado/resultado\\_principal.htm](http://liesa.globo.com/por/03-carnaval03/resultado/resultado_principal.htm)

Não tendo a possibilidade de ler, até o presente momento, as justificativas apontadas pelos críticos, torna-se difícil compreender se os fatores realçados como problemáticos nos quesitos foram dados na concepção ou na realização. Friso que apenas o quesito Enredo tem subdivisão marcada de modo mais rígido, de acordo com o Manual do Julgador. Mas em outros quesitos, como Fantasia e Alegorias, pensam não só a questão da execução - acabamento e pluralidade visual - como também a comunicação efetiva no sistema de códigos utilizados. Em outras palavras, por conta da carência de acessos às justificativas esta pesquisa não dá conta de observar com tal nível de profundidade.

De toda forma, também já explicitado aqui neste trabalho, os acidentes envolvendo a agremiação foram determinantes no processo crítico, haja vista que uma quantidade significativa de pontos foi perdida em Conjunto e Harmonia. Acredito que a problemática envolvendo a comissão de frente possa ter sido acarretada por uma difícil leitura de sua proposta cênica manifestada através da performatividade dos corpos. Conceitualmente a mesma encontrava-se defendida de modo coerente no material informativo destinado aos julgadores. Porém, durante o ato performático, uma espécie de bomba de gás era acionada, e sua lenta difusão no espaço gerava uma cortina de fumaça. Talvez este fato aliado a possíveis equívocos que aconteceram por parte do corpo coreográfico no decorrer do desfile tenham sido determinantes na perda de praticamente 01 ponto nos módulos situados no meio da Sapucaí.

Destaco também a coerência do quesito Enredo em não ter obtido nenhuma nota 10, mantendo padrão em ser subtraído em -0,2 durante todo o decorrer da parada. Mesmo tendo

recebido a premiação do Estandarte de Ouro, acredito que provavelmente a ausência da alegoria de número 07 tenha sido um fator contribuinte na perda desses décimos. Não saberia informar se algum julgador, assim como esta pesquisa tenta se ater, manifestou pensamento de ordem revisionista a respeito da negociação presente no escopo curatorial. Entretanto, não penso que tenha acontecido este tipo de justificativa, haja vista as dificuldades sistêmicas de ensino pautadas na difusão de saberes não negô e o acesso a esse material.

Conforme comunicado, o samba-enredo, muito aclamado pela crítica da época, também foi um elemento que não sofreu tantos descontos. Provavelmente pela sua riquíssima construção melódica, e também empolgante, e de como o chão<sup>65</sup> da escola tomou para si esse cântico, fazendo-o ecoar de modo intenso durante a ação artística.

Sendo assim, este capítulo tentou promover através do levantamento de dados e produção de pensamentos um dispositivo possível de olhar a artialização de saberes projetados na cultura material de modo negociado. No intuito de legitimar a produção carnavalesca enquanto produção artística de ordem tão importante como aquela apresentada em espaços tradicionais, pensar o papel do carnavalesco-curador como ordenador de pensamentos é legitimá-lo enquanto construtor de discursos. As relações intrínsecas entre os costumes carnavalescos e as experiências de terreiragem nas casas de santo, também colocam a questão do saber afro como rico de oralituras importantes e necessárias nos revisionismos e reconstruções das matrizes filosóficas. A manutenção do barracão, seja ele a casa de santo ou o ateliê das escolas de samba, é uma forma de suspender o saber outro e dar luz às experiências que comumente tendem a ser apagadas.

A possibilidade de difusão desses saberes por meio dos recursos artísticos instalados no desfile de carnaval é um mecanismo de historicização e difusão, tornando-o assim registrável e possível de análise. Este capítulo da monografia foi produzido, praticamente em sua totalidade, pelo enviesamento do olhar nas propostas curatoriais presentes no trabalho de Milton Cunha através de rastros e pegadas. E pesquisadore Jota Mombaça (2016) traz através de seu trabalho *Rastros de uma Submetodologia Indisciplinada* os pensamentos sobre a

---

<sup>65</sup> Termo utilizado para referenciar o conjunto de componentes que desfilam nas escolas de samba. Refere-se, sobretudo, a comunidade que faz parte da região onde as quadras das agremiações se alocam. Neste sentido, ao pensar o chão também se pensa a maior incidência de alas da comunidade, cujo preço das fantasias tende a ser nulo e/ou baixo custo, em relação às alas particulares.

Teoria Monstro<sup>66</sup>, evocando a possibilidade de reconstituição de saberes por meio dos cacos/restos deixados pelo caminho. Na experiência da diáspora, onde os rasgos com a cultura material são infinitos, todo corpo negro jogado ao mar durante as viagens de 90 dias no oceano Atlântico é um ambiente de memória utilizável na reconstituição da ancestralidade e das possibilidades que a mesma empodera.

---

<sup>66</sup> Para mais informações sobre a Teoria Monstro, ver: COHEN, Jeffrey Jerome. *Monster Culture (Seven Theses)*. In: COHEN, Jeffrey Jerome (Ed.). *Monster Theory: Reading Culture*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1996.

#### 4. TASÈN WÁ: O momento de alimentarmos o *Orí* (Considerações Finais)

Há um ritual específico no candomblé de raiz *jeje* chamado *Tasèn Wá*. De caráter restrito, o mesmo consiste na oferta de frutas e pratos litúrgicos no intuito de realizar, sempre junto da Natureza, limpezas e fortificações energéticas. A cabeça, parte ritualística onde habita a energia denominada *Orí*, é o epicentro dessa prática em virtude de ser o canal direto nas ritualizações, ao constituir a ligação *Vodum-vodunsi*. O desdobramento desse vínculo é percebido pela manifestação do estado vodunizado, que ressignifica o corpo de *vodunsi* na experiência de outra temporalidade, dessa vez ancestral. O *Tasèn Wá* envolve um período de recolhimento em espécie de meditação, no qual a própria Natureza se encarrega de (re)ordenar os fluxos dos pensamentos.

Em virtude dessa representação ritualística, esta monografia convida, através do *Tasèn Wá*, a alimentarmos nossos *Orís* no desejo de produzirmos saberes juntas. Reprocessando nesta aba a parte textual, geralmente denominada “considerações finais”, acredito trazer, de modo mais sintético, reflexões sobressaltadas a partir dos capítulos anteriores. Pontuo também a não intenção de promover uma conclusão *stricto sensu*, na qual iria fechar assuntos dentro de seus próprios ecos numa maneira estanque. Acredito que também não consigo, neste momento, concluir nada, pela extrema fragilidade que esta pesquisa evoca. Coloco aqui possíveis escritas que deverão, ao invés de encerrar em si, abrir mais portas e questionamentos. Não há intenção de atingir denominador comum, mas sim promover reflexões diversas, a partir da perspectiva de cada *Orí*.

De modo sintético, a pesquisa observou relações possíveis, e a meu ver legítimas, entre três campos de manifestação das ancestralidades africanas, das mais diversas raízes, deuses e línguas. Portanto, os universos das Artes, dos Carnavais e das Macumbarias foram essenciais na estrutura e na inspiração desse processo acadêmico, nascendo com o ensejo de propor revisão da própria historiografia da arte, absurdamente branca e europeizante. Sendo assim, ao longo dos cinco anos de graduação, perceber a carência do bacharel em História da Arte ao apresentar manifestações artísticas pautadas nas experiências diaspóricas dos povos pretos foi um agravante na possibilidade de acesso e reflexão que sustentassem o assunto.

Apesar da reformulação da grade curricular do curso de História da Arte - EBA/UFRJ - que entrou em vigor a partir do segundo semestre de 2019, justamente o mesmo em que este

trabalho de conclusão de curso surge, ainda existem muitas carências na formação, ao promover ensinamentos sobre diversas matrizes africanas e indígenas. Tratando-se especificamente do primeiro grupo, haja vista que tento enviesar esse trabalho dando luz aos *Ewè-Fon*, mesmo tendo cursado mais de 45 disciplinas obrigatórias, apenas uma delas, ofertada na antiga grade curricular datada de 2009, dava conta de pensar as Artes Africanas e Afro-brasileiras. Aponto também ao aspecto anacrônico em que a disciplina em questão comumente era lecionada, sendo demasiadamente sintética e problemática ao pensar essas produções de modo superficial. Uma pequena carga-horária na grade curricular deveria dar conta de apresentar mais de 400 anos de projeção cultural sobre o suporte obra de arte.

Acredito que o tom deste apontamento possa ser ainda mais crítico ao pensar diversas outras disciplinas obrigatórias do curso que tinham estrutura rígida, contendo também bibliografia profusa e em português, sobre os assuntos tratados. Diversos textos foram lidos sobre as construções coloniais de igrejas e catedrais brasileiras inspiradas nos moldes estilísticos vigentes na Europa; mas raríssimos textos capazes de dar conta dos saberes outros. E, quando existiam, geralmente eram pautados num sistema de pesquisa da Antropologia Moderna, pelas viagens de reconhecimento e inserção, na promoção de ruídos nas culturas tradicionais e do, quase pecaminoso, processo de tradução dos povos sob a ótica de, na maior parte dos casos, homens brancos. Sendo assim, os saqueamentos desses povos, até hoje encontram-se como memórias de guerras presentes em diversas coleções ao redor dos mundos. A própria instauração de um acervo tem início a partir da promoção dos gabinetes de curiosidades, onde o termo maravilhas sempre esteve ligado às intensas exotizações e fetichismos.

A dificuldade extrema que a História da Arte, enquanto campo de conhecimento, demonstra até os dias atuais apresenta a fragilidade no processo pedagógico existente na formação de futuros bacharéis, caso em que me insiro. Penso que este possa ser um exemplo concreto, assinalado por Rogério Almeida e Júlio Boaro (2016), sobre como, mesmo com a existência da lei 11.645/2008, o ensino/estudo das matrizes africanas e indígenas ainda não são ofertados de maneira plausíveis. Mesmo com a mudança nas diretrizes e bases da educação, iniciadas em 2003 e revisadas em 2008, até hoje, 11 anos após a modificação, ainda existe grande carência no sistema de ensino, em nível nacional, em dar conta desses assuntos, tratados na maioria dos casos de modo muito superficial. Acredito que seja danoso neste processo entender, com profusão de detalhes, as diferenciações entre as mais variadas formas dos Modernismos e não conseguir dar conta de perceber pluralidades africanas tão essenciais



na construção da “base popular”. Muito ainda é falado sobre o Cubofuturismo, mas pouco é pensado sobre a produção artística contemporânea no Senegal, Benim, Angola, Moçambique, Nigéria etc.

Observando os escritos de Almeida e Boaro, os mesmos ressaltam:

A questão é como se efetiva esse ensino, uma vez que a escola é herdeira de uma tradição branco-ocidental que serviu de base para as práticas de colonização, com a imposição de valores europeus, consolidados por meio de uma tradição assentada no predomínio do logos, da história escrita, do conhecimento científico etc. (...) A escola exerce – entre uma série de outros dispositivos políticos, sociais e culturais – uma pressão pedagógica. (...) O que se questiona são as condições para o efetivo cumprimento dessas leis. (...) A palavra é o veículo primordial do conhecimento e sustenta-se em tradições orais e em narrativas mitológicas, distintas da dinâmica da palavra escrita, do conhecimento científico. (ALMEIDA; BOARO, 2016, p. 123)

A proposição desta monografia é tentar, assumindo o modo fragilizado, produzir e historiografar saberes que ainda não estão incorporados no sistema de ensino e que, erroneamente, tendem a ser vistos como não detentores de rigor científico. Sobretudo pela utilização das perspectivas afrocentradas existentes nas casas de santo, destaco a experiência da oralitura como essencial na inspiração desta monografia. A partir da vivência e da escuta, sendo filho de santo do *Xwè Kplé Núnyá Àyixósú*, pude perceber a carência que minha formação acadêmica apresentava, mesmo existindo proposições de ensino fomentadas por lei. Em outras palavras, o candomblé preencheu espaços deixados vazios pela academia na formação como historiador da arte. Por essa dinâmica dada no âmbito coletivo, tem-se:

Enquanto o modelo branco-ocidental recorre a instituições racionalmente estruturadas para a formação (com divisões de faixa etária, grade curricular etc.), com tempo e dinâmica determinados e para fins específicos, a educação de matriz africana se dá ao longo de toda a vida e por um processo de iniciação pelo qual se atualizam as potencialidades de cada um, num contexto de convivência social de colaboração mútua. (ALMEIDA; BOARO, 2016, p. 125)

Em virtude desse modelo embranquecido e enrijecido do academicismo, há também extrema dificuldade na promoção de diálogos, geralmente sendo subvertidos a monólogos, nos quais apenas um dos emissores estimula a apresentação de saberes. Há, portanto, carência de intercessores teóricos específicos do assunto abordado. Como contraponto, ao elencar os referenciais que constituem essa monografia, é possível se perceber diversos campos de conhecimentos utilizados, desejando construir pensamento estruturado. Além de autores das

artes visuais, utilizo pensadores da antropologia, história, arquitetura, paisagismo, linguística, educação, carnaval e cinema. Mas destaco a possibilidade fundamental de acessar conhecimentos por meio das figuras religiosas que tive contato, não só líderes das casas de santo, mas também todo o povo de santo. Nesse sentido, a comunidade que movimenta as macumbarias foi aquela que proporcionou, por meio da vivência em coletividade, diálogo ao pensar as carências que a Nagotização constitui, não só na liturgia dos cultos como também na percepção das suas próprias ancestralidades. Há um apagamento latente dessas raízes, uma vez que o próprio registro das relações de parentesco é escasso e de difícil reconstituição.

Utilizar a linguagem carnavalesca também é um dado importante na protagonização dos saberes afrocentrados na produção de arte. Destaco a ideia de saber popular e não de arte popular, no intuito de justamente não contribuir com os enquadramentos que a História da Arte tentou legitimar ao longo desses anos. Por não acreditar na dicotomia entre o erudito e o popular, penso a produção de arte como não necessitada de maiores adjetivações. Termos conceituais como *Naif*, *Bruta*, *Outsider*, *Popular*, *Negra*, *Povera* e afins não são interessantes ao pensar apenas a produção de arte em si, tão diversa quanto qualquer outra ramificação.

A problemática do *Fongbè* e sua aprendizagem é fator importante a ser destacado neste momento. Tanto pela ausência da língua no samba-enredo da Unidos da Tijuca como na explanação do enredo, a necessidade de utilizar a língua francesa como mediadora desse aprendizado é danosa ao sistema de contatos possíveis de estabelecimento. Com isso, é percebido que a branquitude não só domina, mas também é detentora de um sistema epistemicida capaz de bloquear acessos que possibilitem restabelecer elos. Neste caso, eu e minha experiência com a negritude somos despotencializados frente ao contato direto com o *Fongbè*, em virtude da subalternização da língua no próprio continente e como as colonizações - portuguesa e francesa, respectivamente - foram alienadoras daquele capital intelectual. Sendo assim, o *Yorubá* passa a ser alçado ao patamar de língua representativa dessa africanidade genérica que a monografia investiga, existindo, de modo difuso, tanto nas casas de santo quanto nos espaços não ritualísticos.

Ainda pensando a questão da língua, é possível perceber também maior incidência de artistas e produções, carnavalescas ou não, dadas na herança do *Orisá* em solo brasileiro. Essa antagonização de diásporas outras é percebida pelo não reconhecimento/afetação de símbolos. Pontuo também que não há tentativa de frear as produções pautadas na africanidade

*yorubana* que estão sendo estimuladas por esse mecanismo estruturado, cuja ação denomino como nagotizar. Não acredito na instauração de disputas pretas no protagonismo desse processo, mas sim penso a necessidade de preencher novos e velhos espaços com discursos plurais. Em outras palavras, acredito que cada vez mais seja necessário abrir caminhos possíveis na explanação dessas idiosincrasias, desejando construir representatividades mais próximas daquilo que é entendido como real.

Acredito que a escrita registrada neste trabalho seja modificada ao longo dos tempos. Por mais que me coloque como apresentador desses assuntos, não acredito deter conhecimento profundo, possuindo apenas, até o presente momento, o mínimo necessário. As carências nos ensinamentos das africanidades, não só aquelas pautadas através de liturgias, são pontos fragilizados em minha formação. O processo de (re)conhecimento se dá todos os dias. Portanto, por acreditar na pungência do revisionismo da História da Arte, espero que daqui a alguns anos eu releia este trabalho com maior embasamento, solidificando os pensamentos que explano.

Penso também que o encontro entre o processo de pesquisa e o processo de escrita são pautados na vivência nos barracões. Dentro das práticas ritualísticas, o/a *vodunsi*, ao ser iniciada, precisa experimentar, de modo intenso, durante os sete primeiros anos, o início desse contato. Não por uma medida punitivista, mas o saber do candomblé é oferecido em pequenas doses, a partir das quais as experiências do corpo serão trabalhadas durante um longo tempo. Após os sete anos, o/a *vodunsi* se torna um *etemi* - mais velho - e, apenas a partir desse momento, terá acesso a uma série de novos ensinamentos. Sendo assim, entendido enquanto mais velho, o/a *etemi* irá também passar a ter novas responsabilidades. Após essa “maioridade” ritualística, ainda existem duas outras grandes práticas envolvidas ao se completar quatorze e vinte e um anos de iniciada no candomblé *jeje*. Apresento esses dados, já muito difundidos nas casas de santo, a fim de equiparar a duração do processo de saber da tradição de matriz africana com o tempo na construção de uma carreira acadêmica.

Objetivando o caráter revisionista que tento/tentarei construir ao longo dos anos futuros, pontuo que prosseguir na carreira acadêmica é de grande interesse, pesquisando de modo mais profundo a Nagotização, seus desdobramentos, origens, impactos e possíveis formas de reontologizar a mim mesmo e aos outros. Sendo assim, desejo também utilizar a transversalidade artística como meio de manifestação desses saberes, a fim de debruçar o

olhar sobre essas formas no mundo. Pontuo o grande interesse de realizar mestrado em um programa de Antropologia, mais especificamente na linha de pesquisa sobre Antropologia da Religião. Acredito que agregar esse campo em minhas experiências de conhecimento seja interessante ao abrir ainda mais o leque de referências possíveis a esta escrita.

Por fim, informo também que este trabalho de conclusão de curso, apesar de muito difícil, foi gratificante. Além da oportunidade de enegrecer o *Orí*, acredito estar, junto de pessoas tão queridas, promovendo, mesmo que num grau mínimo, reparação histórica. Ocupo uma vaga na UFRJ - uma das melhores instituições de ensino superior do país -, mais especificamente na EBA, academia de arte mais antiga do Brasil, fundada em 1816. E é justamente na ocupação desse lugar que aproximo determinados saberes pretos, desejando proporcionar devolutivas a quaisquer pessoas interessadas no assunto. Agradeço as experiências tidas na academia e, sobretudo, agradeço aos *Voduns* por fazerem de mim instrumento de propagação. Que *Vodum Legbara* dê voz aqueles que ainda não conseguem falar! *Ahoboy!*

## 5. AVAMUNHA DE ENCERRAMENTO (Referências)

### 5.1. REFERÊNCIAS GERAIS

- <<http://acervoaguda.com.br/>> Acesso em: 05 Nov. 2019
- <<http://acervoaguda.com.br/pt/conjuntos-tematicos/dagoun-o-vodum-do-chacha>> Acesso em: 05 Nov. 2019
- <[http://liesa.globo.com/2007/por/05-fotos/fotos2003/2003\\_Fotos\\_UnidosDaTijuca/2003\\_Fotos\\_UnidosDaTijuca\\_meio.htm](http://liesa.globo.com/2007/por/05-fotos/fotos2003/2003_Fotos_UnidosDaTijuca/2003_Fotos_UnidosDaTijuca_meio.htm)> Acesso em: 10 Nov. 2019
- <[http://liesa.globo.com/por/03-carnaval03/enredos/unidosdatijuca/unidosdatijuca\\_principal.htm](http://liesa.globo.com/por/03-carnaval03/enredos/unidosdatijuca/unidosdatijuca_principal.htm)> Acesso em: 10 Nov. 2019
- <[http://liesa.globo.com/por/03-carnaval03/resultado/resultado\\_principal.htm](http://liesa.globo.com/por/03-carnaval03/resultado/resultado_principal.htm)> Acesso em: 10 Nov. 2019
- <<http://www.apoteose.com/siteantigo/estandarte2.htm#2003>> Acesso em: 05 Nov. 2019
- <<http://www.galeriadosamba.com.br/carnaval/2003/notas/>> Acesso em: 10 Nov. 2019
- <<http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/unidos-da-tijuca/2003/>> Acesso em: 28 Out. 2019
- <<https://www.youtube.com/watch?v=9IXpfsQaDwQ>> Acesso em: 15 Out. 2019
- <[www.slavevoyages.org](http://www.slavevoyages.org)> Acesso em: 25 Out. 2019
- ALMEIDA, Rogério e BOARO, Júlio. Arte, mito e educação entre os *fons* do Benin: A estátua de *Gu*. Rev. Inst. Estud. Bras. 2016, n.63, pp.121-140.
- BASBAUM, Ricardo Roclaw. Manual do artista-etc. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.
- BURKE, Peter. Hibridismo Cultural. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.

- CABAÑAS, Kaira. O Monolinguismo do Global. O que nos faz pensar. S.l., v. 26, n. 40, p. 119-134, Junho 2017. Disponível em: <<http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/552>>. Acesso em: 07 Nov. 2019.
- CARVALHO, Marcos. Gaiaku Luiza e a trajetória do Jeje-Mahi na Bahia. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.
- DOS ANJOS, Moacir. Local/global: arte em trânsito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 7-30.
- FARIA, Guilherme José. Acadêmicos do Salgueiro: Uma Escola de Samba Engajada. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, Julho 2011. Disponível em: <[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300848293\\_ARQUIVO\\_OsAcademicosdoSalgueiro.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300848293_ARQUIVO_OsAcademicosdoSalgueiro.pdf)> Acesso em: 12 Nov. 2019
- FERRETTI, Mundicarmo. Pureza Nagô e Nações Africanas no Tambor de Mina do Maranhão. Ciencias sociales y religion, Ciencias sociais e religiao. Ano 3, nº 3, p. 75-94. 2001.
- FERRETTI, Sérgio. Querebentã de Zomadonu: etnografia da Casa das Minas. Maranhão: EDUFMA, 1986.
- GARCIA, Adriano de Macedo. Os Negros e Suas Representações nos Enredos das Escolas de Samba Através do Jornal do Brasil (1959-1969). Especialização em História Afrodescendente. Rio de Janeiro: PUC, 2016.
- GOLDMAN, Marcio. Os tambores dos vivos e os tambores dos mortos. Revista de Antropologia. v. 46, nº 2. São Paulo: USP, 2006.
- GURAN, Milton. Agudás. De africanos no Brasil a “brasileiros” na África. Hist. cienc. saude. Mangunhos, Rio de Janeiro , v. 7, n. 2, p. 415-424, Out. 2000 . Acesso em 08 Nov. 2019.
- \_\_\_\_\_. Agudás. Os "brasileiros" do Benim. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- KANT, Immanuel. Crítica da Faculdade do Juízo. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2. Ed - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

- KOSELLECK, Reinhart. Espaço de experiência e horizonte de expectativa. In: KOSELLECK, Reinhart. Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-RJ, 2006.
- LIESA (Org.) Caderno Abre-alas: segunda-feira. Rio de Janeiro: LIESA, 2003.
- \_\_\_\_\_. Manual do Julgador: carnaval 2019. Rio de Janeiro: LIESA, 2019. Disponível em: <  
[http://liesa.globo.com/material/materia2019/publicacoesliesa/\\_\\_\\_\\_MANUALDOJULGADOR/Manual%20do%20Julgador%20-%20Carnaval%202019.pdf](http://liesa.globo.com/material/materia2019/publicacoesliesa/____MANUALDOJULGADOR/Manual%20do%20Julgador%20-%20Carnaval%202019.pdf)> Acesso em 08 de Out. 2019.
- \_\_\_\_\_. Regulamento: carnaval 2019. Rio de Janeiro: LIESA, 2019. Disponível em: <  
[http://liesa.globo.com/material/materia2019/publicacoesliesa/\\_\\_\\_\\_REGULAMENTO/Regulamento%20Carnaval%202019%20-%20LIVRO.pdf](http://liesa.globo.com/material/materia2019/publicacoesliesa/____REGULAMENTO/Regulamento%20Carnaval%202019%20-%20LIVRO.pdf)> Acesso em 08 de Out. 2019.
- LIMA, Vivaldo da Costa. O conceito de ‘nação’ nos Candomblés da Bahia. Afro-Ásia 12: 65-90. 1976.
- MARTINS, Leda. Oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org). Brasil afro-brasileiro. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- \_\_\_\_\_. Performances da oralitura: Corpo, lugar da memória. Letras, [S.l.], n. 26, p. 63-81, Jun. 2003. ISSN 2176-1485. Disponível em: <  
<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>>. Acesso em: 07 Out. 2019.
- MBEMBE, Achille. Necropolítica. Arte & Ensaios, [S.l.], n. 32, Mar. 2017. ISSN 2448-3338. Disponível em: <  
<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169>>. Acesso em: 13 Nov. 2018.
- MOMBACA, Jota. Rastros de uma Submetodologia Indisciplinada. Concinnitas, ano 17, volume 01, número 28, setembro de 2016. Disponível em: <  
<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/download/25925/18566>> Acesso em: 08 Nov. 2019
- NORBERG-SCHULZ, Christian. O fenômeno do lugar. In: NESBITT, Kate (org.). Uma nova agenda para a arquitetura. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

- PARÉS, Luis Nicolau. A formação do candomblé: História e ritual da nação jeje na Bahia. 3ª edição. Campinas: Editora Unicamp, 2018.
- \_\_\_\_\_. O rei, o pai e a morte: A religião vodum na antiga costa dos escravos na África Ocidental. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- RASSINOUX, Jean. Dictionnaire Français-Fon, 1987.
- SAID, Edward. Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente, São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.
- SÀKPATÁ, Nagbo Vodúnnón Marcia du. Nukplonwemà Fongbè-Português. Vocabulário do uso da língua fon nos Terreiros Mahû do Rio de Janeiro. São Paulo: Scortecci, 2014.
- SANTOS, Margarete Nascimento. Entre o oral e o escrito: A criação de uma oralitura. BABEL. Revista Eletrônica de Línguas e Literaturas Estrangeiras. nº 01, 2011.
- SILVA, Pedro Henrique. Entre a mensagem e a comunicação: A “oralitura” de Mãe Beata de Yemonjá. 2018. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/29-critica-de-autores-feminios/590-entre-a-mensagem-e-a-comunicacao-a-oralitura-de-mae-beata-de-yemonja-pedro-henrique-souza-da-silva>>. Acesso em: 28 Nov. 2019.
- THOMPSON, Robert Farris. Flash of the Spirit: arte e filosofia africana e afro-americana. São Paulo: Museu AfroBrasil, 2011.
- VERGER, Pierre Fatumbi. Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: EDUSP, 1999.
- WALDMAN, Maurício. O Baobá na paisagem africana: singularidades de uma conjugação entre natural e artificial. USP: África, n. esp, p. 223-235, 25 ago. 2012.
- ZENICOLA, Denise. A coreografia das iabás. In: O percervejo. Programa de Pós-Graduação em Teatro ou Departamento de Teoria do Teatro. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2003.



## 5.2. REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

- FOUS, Les maîtres. Direção de Jean Rouch. França e Gana. 1957. 36 min.
- HÙNDÀNGBENÀ. O ninho da serpente. Direção de Mazé Mixo. Brasil. 2014. 61 min.
- NEGRO, Atlântico. Na rota dos orixás. Direção de Renato Barbieri. Brasil. 1998. 54 min.
- OMINDAREWÁ, Gisele. Uma francesa no candomblé. Direção de Clarice Ethers Peixoto. Brasil. 2009. 71 min.
- VERGER, Pierre. Mensageiro entre dois mundos. Direção de Lula Buarque de Holanda. Brasil. 2005. 82 min.