

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS DO INSTITUTO DE ARTES
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE**

ANDRESSA AISHA SANTOS COSTA

**DA ENCRUZILHADA À AVENIDA E DE VOLTA À ENCRUZILHADA:
forjas, trânsitos e transformações no Carnaval**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Porto Alegre

2024

RESUMO

Esta pesquisa em História da Arte parte de uma análise intencional diante da performance *Exú*, desenvolvida no Carnaval do Rio em 2022 pelo artista Demerson D'álvaro, a fim de traduzir como, a partir de algumas metodologias encruzilhantes, se forjam algumas das visualidades que são levadas à avenida pelas escolas de samba e como essas visualidades contribuem para que as escolas de samba façam a manutenção de si, de suas comunidades e do Carnaval a partir dos deslocamentos geográficos dessas. E como a História da Arte poderia contribuir para a superação dos desafios enfrentados pelas escolas de samba no estado

Palavras-chaves: Carnaval. Exú. Demerson D'alvaro. Performance. Acadêmicos da Grande Rio.

ANDRESSA AISHA SANTOS COSTA

**DA ENCRUZILHADA À AVENIDA E DE VOLTA À ENCRUZILHADA:
forjas, trânsitos e transformações no Carnaval**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Bacharelado em História da Arte, do Departamento de Artes Visuais, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do título de Bacharel, sob orientação de Eduardo Ferreira Veras e Thiago Pirajira Conceição.

Porto Alegre

2024

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Arte do tema de enredo da escola de samba Grande Rio, 2022.....	15
Figura 2 - Comissão de frente Grande Rio (em perspectiva).....	16
Figura 3 - Carro alegórico “Câmbio, Exú”, da Grande Rio, 2022.....	18
Figura 4 - Carro alegórico “Fala, Majeté”, da Grande Rio, 2022.....	18
Figura 5 - instalação <i>O Barco / The Boat</i> , Grada Kilomba na Somerset House, em Londres (2022).....	19
Figura 6 - Cena do documentário “Estamira”, do diretor Marcos Prado, 2004.....	20
Figura 7 - O Exú de Demerson D’alvaro na comissão de frente da Grande Rio, 2022.....	29
Figura 8 - Cena do espetáculo Corte a Exu, do Balé Folclórico da Bahia.....	29
Figura 9 - O Exú de Demerson D’alvaro na comissão de frente da Grande Rio, 2022.....	31
Figura 10 - O Exú de Demerson D’alvaro na comissão de frente da Grande Rio, 2022.....	32
Figura 11 - Exú das Almas na escola de samba Cova da Onça, 2023.....	35
Figura 12 - Exú das Almas na escola de samba Cova da Onça, 2023.....	35
Figura 13 - Dandara e Raphael, desfile 2023, na escola de samba Paraíso do Tuiuti, Rio de Janeiro/RJ.....	36
Figura 14 - Dandara e Raphael, desfile 2023, na escola de samba Fidalgos e Aristocratas, Porto Alegre/RS.....	36
Figura 15 - Dandara e Raphael, desfile 2023, na escola de samba Unidos do Beco, Cruz Alta/RS.....	37
Figura 16 - Carro alegórico, desfile 2023 na escola de samba Imperatriz da Zona Norte, em Cruz Alta/RS.....	38
Figura 17 - Carro alegórico, desfile 2023 na escola de samba Imperatriz da Zona Norte, em Cruz Alta/RS.....	38
Figura 18 - Carro alegórico, desfile 2023 na escola de samba Imperatriz da Zona Norte, em Cruz Alta/RS.....	39
Figura 19 - Carro alegórico, desfile 2023 na escola de samba Deu Chucha na Zebra, em Uruguaiana/RS.....	39

Figura 20 - carro alegórico, desfile 2023 na escola de samba Deu Chucha na Zebra, em Uruguaiana/RS.....**40**

Figura 21 - carro alegórico, desfile 2023 na escola de samba Deu Chucha na Zebra, em Uruguaiana/RS.....**40**

SUMÁRIO

1.	Introdução.....	11
2.	A proposta temática: Acadêmicos do Grande Rio no Carnaval em perspectiva.....	14
3.	A performance da Comissão de Frente.....	20
4.	Caminhos até Exú: a performance de Demerson D'alvaro.....	23
4.1	“Com o Carnaval, é na barriga da mãe!”.....	23
4.2	A forja do artista carnavalesco.....	25
4.3	A construção da performance.....	26
5.	Exú, da Avenida à Encruzilhada.....	31
6.	Só foi a cabeça	34
7.	Conclusão.....	41

AGRADECIMENTOS

Do lado de dentro rainha sou eu
Mulher que ama e sabe dar adeus
Eu sei que tudo na vida acontece
Quem me conhece pode lhe dizer
Tudo eu espero e toda me entrego

Levanto até as paredes
De um barracão desabado
Mas Deus foi quem me fez nessa vida
E eu cumpro ordens de um bom destino
Se ele quiser, eu posso querer
(MAITA, 2017)

No meio deste caminho, Laroyê, Exú!

Querer é sempre movimento, mas ele nem sempre é e pode ser realizado só. Diante dessa premissa, estendo meu pavilhão e reverencio aqueles que guardam meu corpo e aqueles que anteciparam e solidificaram o caminho que me antecede.

Obrigada minha amada mãe, Ana Lúcia dos Santos Pereira, por me proteger e amar a mim e a minhas irmãs ao longo de nossas vidas e, também, à Bethânia Alencastro (minha mãe do coração), por sempre estarem presentes, por me ajudarem a vislumbrar um futuro bonito e real através da admiração que têm pela educação, pela arte e pela cultura, por arquitetar de forma surpreendente as condições para me apoiar, escutar, socorrer e impulsionar a uma vida digna. Por me ensinarem sobre amor, doçura, partilha e sobre o poder de pertencer e amar minha família e minha comunidade.

Devo agradecer também às minhas irmãs Alessandra Santos Costa e Laura Santos Costa e ao meu pai, Alexandre Roberto Costa, por dar ritmo aos meus dias, por me lembrarem dos meus porquês e por sustentarem meus passos quando eu sozinha não consigo dar conta. Por serem meu elo irrompível e por tanto me amarem.

Agradeço também, aos meus queridíssimos orientadores Eduardo Veras e Thiago Pirajira, pelas trocas, pela receptividade, incentivos e por depositarem tanto carinho neste nada fácil processo.

Junto destes, agradeço também às primeiras e admiráveis leitoras deste trabalho, Joana Bosak e Celina Alcântara – por prontamente aceitarem compor a banca de avaliação desta pesquisa –, e ao queridíssimo e talentosíssimo Demerson D'alvaro pela confiança e disponibilidade para tornar esta pesquisa possível em um curto lapso temporal.

Aos presidentes, carnavalescos, artistas e negociadores por compartilhar suas experiências e Clóvis por sanar dúvidas burocráticas.

Agradeço também à minha amada família materna, em especial minhas queridas e queridos Márcia Pereira, Thelma Pereira e Regina Pereira (*in memorian*), Paulo Pereira, Paulo Ricardo P e João Victor Pereira, por me lembrarem todos os dias que é preciso celebrar a vida e perseverar e, por não soltar minha mão, às minhas amadas primas Lais Pereira e Tássia Rodrigues.

Por me enxergarem e me permitir enxergá-los num universo acadêmico que nos subestima constantemente e por criarmos um território tão bonito e próspero de afeto, intimidade, amor e arte, agradeço à minha amada amiga Kailã Isaías e aos adoráveis Esly Ramão, Gabriel Faryas, Jadson Paim, Matheus Denim, Natan Meneguzzi e Raphael Costa.

Ao Padedê do Samba, agradeço pelo potente território formativo e, em especial, ao meu querido amigo/mestre-sala/beija-flor Jair Filho, por sua parceria, leveza, sabedoria e por partilharmos de dias intensos e felizes juntos.

À velha guarda e baluartes da Sociedade Beneficente Cultural Realeza, por confiarem em mim enquanto pesquisadora em formação e por me acolherem enquanto defensora de seu pavilhão.

E, por fim, aos erês da minha vida Vicente, Isabela, Aurora e Maria Flor e aos meus amados passarinhos calabrianos Isa, Vic, Cami e Ju por me lembrarem que o futuro é agora.

PRÓLOGO

Ao pensar nas roupas como modas passageiras, nós expressamos apenas uma meia-verdade. Os corpos vêm e vão: as roupas que receberam esses corpos sobrevivem. Elas circulam através de lojas de roupas usadas, de brechós e de bazares de caridade. Ou são passadas de pai para filho, de irmã para irmã, de irmão para irmão, de amante para amante, de amigo para amigo.

As roupas recebem a marca humana. As jóias duram mais que as roupas e também podem nos comover. Mas embora elas tenham uma história, elas resistem à história de nossos corpos. Duradouras, elas ridicularizam nossa mortalidade, imitando-a apenas no arranhão ocasional.
(STALLYBRASS, 2007, p. 10)

Quando eu, minha mãe e minhas irmãs nos mudamos da zona leste para a zona sul de Porto Alegre para que minha mãe pudesse cuidar e ficar mais próximo de meu avô, lembro que algumas coisas naquela nova casa me deixavam nostálgica. Uma era a extensa área de vegetação que tinha nos fundos da casa, onde volta e meia eu e meus primos íamos brincar. A outra era uma máquina costura de ferro com um enorme pedal e uma fiação de procedência duvidosa, que um dia foi da minha avó. Minha mãe, apesar de gostar muito de criar roupas, sempre carregou o medo de qualquer engenhosidade elétrica que pudesse gerar algum risco, mas quando tinha tempo e/ou precisávamos, ela limpava a poeira dessa máquina e tateava formas de adaptar, criar e recriar nossas roupas. Ver minha mãe transformar tecidos em fios, os fios em tecidos, tecidos e outros materiais em algo totalmente novo, era sempre prazeroso para mim pois era assim que, mesmo com muitas dificuldades, ela nos encantava criando as estratégias dela para o nosso futuro.

Assim foi com as roupas e também nos ambientes em que fomos iniciadas nossa infância e, conseqüentemente, ao longo de nossas vidas. Nessa época, nós morávamos a um beco de distância da Cohab Cavallhada e tudo neste território era (e segue sendo) desafiador para as mães que, vez ou outra, buscavam uma forma de distrair suas crianças da dura realidade do território. Com este intuito eu e minhas irmãs chegamos à escola de samba Unidos da Cohab Cavallhada. Ela conta que *“buscava vocês na escola, a gente passava ali na frente, eu via as crianças dançando e ouvia o som da bateria...Eu ficava feliz e achava muito legal! Tava acontecendo muitas coisas e eu queria ver vocês fazendo uma coisa que eu sabia que era boa.”*

Minha mãe inaugurou para mim uma forma singular de ver o mundo. Iniciar este trabalho com essas memórias é refletir sobre histórias que não se findam unicamente no meu corpo, é refletir sobre as roupagens das quais me visto e os olhares que conduzem e orientam o meu caminhar.

Foi com a dona Ana, minha mãe, que descobri sobre o poder da transformação. Com ela, também descobri o cordão vivo que interliga diferentes porquês e diferentes corpos. Essa rede, chamada Carnaval, transformou a minha vida quando fui apresentada ao pavilhão de uma escola de samba e, através dessa janela singular de corpo-encruzilhada (MARTINS, 1997), que, enquanto porta-bandeira, venho buscando perceber como as histórias, memórias e temporalidades negras se complementam. Quais são as roupagens que vestem as diferentes comunidades carnavalescas e diferentes escolas de samba? Quais são os saberes materiais e imateriais que surgem nestes territórios e atravessam o espaço-tempo? O que é mutável ou partilhado entre diferentes escolas de samba? Essas questões me ajudam a enxergar para onde as diferentes comunidades carnavalescas têm apontado suas flechas a fim de cozer e desviar dos emaranhados raciais, culturais, políticos e sociais que atravessam suas humanidades, buscando formas de reconstruir imaginários outros para os seus, para si e sobre si.

Ao perceber essas flechas, direciono também as minhas para pensar as escolhas visuais que as escolas de samba encontram para disputar, através de uma abordagem educadora e artística, as narrativas sociais.

1. INTRODUÇÃO

Todas as manifestações culturais e artísticas exprimem, de algum modo, a visão de um mundo que matiza sociedades e, nessas, os sujeitos que ali se constituem. Nos conhecimentos culturais incorporados, saberes de várias ordens se manifestam, sejam eles de natureza filosófica, estética, técnica, entre outros; quer nos mais notáveis eventos socioculturais, quer nas mínimas invisíveis ações do cotidiano. Em tudo o que fazemos, expressamos o que somos, o que nos impulsiona, o que nos forma, o que nos torna agregados a um grupo, conjunto, comunidade, cultura e sociedade. Nossos mínimos gestos e olhares, as eleições de nosso paladar e olfato, nossa articulação e resposta aos sons, nossa vibração corporal, nossos torneios de linguagem, nossos silêncios e arrepios, nossos modos e medos de experimentar e interrogar o cosmos, nossa sensibilidade, enfim, em tudo que somos e nos modos como somos, respondemos a cosmopercepções que nos constituem. Respondemos também a concepções de tempo e de temporalidades, tanto em nossos rituais cotidianos quanto nas produções culturais que as manifestam. (MARTINS, Leda. 2021, p. 21)

Hoje, mais do que nunca, acredito que o caminho que meu corpo percorre se desenha no movimento e na possibilidade de escolha diante daquilo que me é oferecido. Durante o processo de graduação, alguns caminhos epistêmicos me foram apresentados, entretanto, nenhum foi tão receptivo à negociação quanto a *encruzilhada* que ao longo deste bacharelado, foi meu principal meio reflexivo. Logo, abdicar dela na finalização deste processo seria (no mínimo) seguir fomentando um pensar e um escrever que restringem o campo e impedem o desenvolvimento social, político e cultural que se forjam (CONCEIÇÃO, 2023, p. 76) no lado de fora dos muros epistêmicos que ainda hoje fundamentam a História da Arte, sobretudo, no Rio Grande do Sul.

Diante dessa consciência, se desenhou o caminho que conduz o tema “Da encruzilhada à avenida e de volta à encruzilhada: forjas, trânsitos e transformações no Carnaval” deste trabalho e, que parte das epistemologias da rua e das matizes sociais – como sugere Leda Maria Martins – para observar como as práticas sociais e coletivas das escolas de samba, além de evidenciar uma manutenção da própria cultura e comunidades carnavalesca, afirmam para a história da arte que a produção material de culturas tradicionais até podem ser lidas por algumas das contribuições já existentes no campo, mas para criar fuga das heranças ocidentais é necessário criar artifícios para uma nova caminhada ou abrir-se à encruzilhada.

De modo geral, o Carnaval se constitui de diferentes linguagens – sejam essas lidas pela academia como artísticas ou não. Essas diferentes formas comunicativas

(que nascem, em sua maioria, a céu aberto) são anunciadas pela organicidade do encontro, da oferta, das trocas e da intenção comunitária de desafiar os limites impostos pelos agentes de controle do corpo. Thiago Pirajira vai dar o nome de *forja* a essa intenção que, a meu ver, corresponde à sacada inteligente e subversiva diante do ataque e da impossibilidade de ser quem (ou aquilo que) se é. Foi observando essa inteligência – que integra sobretudo a vida das comunidades negras e de baixa renda, transbordando e sendo incorporadas nas quadras e barracões das escolas de samba – que nasceu o desejo por este trabalho. Eu queria compreender qual era o fim, ou, a que se destinam as trocas promovidas pelas escolas de samba, fosse este fim manifestado nas trocas sejam essas musicais, nas corporeidades, nas comidas, nas técnicas tradicionais ou não. Sem resposta, mantive meu olhar atento até que encontrei as imagens, essa linguagem do Carnaval das escolas de samba as quais assentamos pelo olhar.

Como um corpo coletivo e carregado de memórias, as imagens não estão fixadas a um tempo ou espaço geográfico. Elas têm o potencial de se mover de um lugar a outro e de se transformar na medida em que seus diferentes corpos se movem e se transformam. E é sob essa transformação que esta pesquisa se debruçou,, observando as imagens partindo do potencial que elas têm de disputar diante das narrativas desumanizadoras; de reconstruir identidades apagadas pelo processo colonial; e de forjar possibilidades de futuro para os sujeitos que dão corpo às escolas de samba.

Desta forma, por intermédio da sua visualidade carnavalesca da performance *Exú* (D'ALVARO, 2022) e no modo como esta se propõe quando em deslocamentos geográficos, fundo as minhas possibilidades de análise. Buscando, a partir do contexto de concepção destas, as forjas que lançam vida para o futuro de Demerson D'alvaro e para o Carnaval das escolas de samba que ele passou. Assim, me convido à escuta de Demerson, o criador da performance *Exú* – que surge para compor o enredo *Fala, Majeté! Sete Chaves de Exú*¹, desenvolvido por Leonardo Bóra e Gabriel Haddad (para o Carnaval de 2022 da escola de samba Acadêmicos do Grande Rio) – e de agentes carnavalescos para compreender, respectivamente, o processo de criação da

¹ No início desta pesquisa, muitas informações partiram de um processo de levantamento de informações minucioso. Entretanto, as informações do desfile da Acadêmicos do Grande Rio do ano de 2022, foram disponibilizadas na íntegra na plataforma Wikipédia Cultural no final de janeiro de 2024, contendo algumas informações mais precisas sobre o desfile.

performance *Exú* (2022) e como dão e qual o intuito das negociações das fantasias, esculturas e artistas entre um Carnaval e outro. Sendo que, neste último, o meu interesse estará nas adaptações diante das realidades impostas pelo espaço e contexto social, buscando compreender, também, alguns dos motivos que conduzem tais deslocamentos.

É importante destacar que este trabalho é firmado sob perspectiva não linear e exusíaca. Logo, não pretende ofertar ponto final, trazer luz ou dar norte, mas refletir e vislumbrar algumas das infinitas possibilidades que se apresentam nas dinâmicas carnavalescas de fazer pesquisas nesta área quando reconhecemos que, às vezes, para enxergar as peculiaridades nas camadas da história social e das artes que estão na nossa frente, precisamos deslocar os nossos referenciais das tradições ocidentais. Desta forma, essa pesquisadora buscará nas contribuições de Thiago Pirajira (orientador) e Leda Maria Martins (elaboradas também sob aspectos não lineares e exusíacos) formas de versar sobre as imagens carnavalescas elaboradas sob o aspectos do *corpo, tempo, performances, memórias e produção de saberes* a partir dos deslocamentos e dos referenciais mais próximos da materialidade analisada. Além disso, encontrará nas didáticas contribuições de Eduardo Veras (orientador) as estratégias para executar entrevistas e, nas contribuições de Nei Lopes, Luiz Antonio Simas, Ademir Borba Junior e Reginaldo Prandi, a principal fonte de compreensão dos termos técnicos e conceitos apresentados no processo. Ou seja, algumas produções de saberes que se constituíram dessa inter-relação entre cosmos fundados do e no Carnaval.

2. A PROPOSTA TEMÁTICA: A PERFORMANCE “CÂMBIO,EXÚ!” DA COMISSÃO DE FRENTE PARA ACADÊMICOS DO GRANDE RIO NO CARNAVAL EM PERSPETIVA

A pequena cidade do Estado do Rio, Caxias, se transformara num grande, imenso quilombo. Seu povo é todo negro. Cada fundo de casa é um "terreiro", em cada encruzilhada se topa com um despacho pra Exú. Não é sem motivo que já chamam Caxias de Roma sem torres de igrejas... É um dos raros lugares onde o negro ainda pode usar o direito se praticar seu culto sem ser aborrecido pela polícia. Exceto a Bahia, em nenhuma outra cidade do Brasil se exerce com tanto fervor o culto do "orixás" que nossos antepassados trouxeram de África. Era dia de São João em Caxias. Os terreiros embandeirados: o lugar dos atabaques ocupado pelos músicos, a sanfona em primeiro plano chorando os amores de Galati pela "Françana" mais tarde ceismada de "Saudade de Matão". Nós "Cartolinas de Caxias" a festa transcorreu animadíssima. Houve o tradicional casamento na roça, foguetorica, o pó dourando a carapinha da negrada que nem ligava... Dansamos também no terreiro do famoso pai-de-santo Joãozinho da Goméa, que apesar de ser filho de Oxóssi, é um fervoroso devoto de São João. (NASCIMENTO, 1949, p. 12)²

A Acadêmicos Grande Rio é uma escola de samba fundada no município de Duque de Caxias, no estado do Rio de Janeiro, em 1988, a partir da reunião de grupos carnavalescos preexistentes. Desde o seu primeiro desfile, a Grande Rio levou para a Avenida enredos sobre a negritude, a afroreligiosidade, os contextos sociais pós-abolição e outras temáticas recorrentes diante dos contextos que se destacaram em solo brasileiro. Em 2022, não foi diferente. Com o enredo *Fala, Majéte! Sete Chaves de Exú*, o objetivo da Grande Rio era tecer reverência às características que fundamentam o chão duquecaxiense – de onde a escola de samba fala –, o qual, após dois anos de isolamento social devido à pandemia de Covid-19, viria a experimentar uma forma de acessar seu corpo comunitário.

O Carnaval, enquanto manifestação viva, passou por instabilidades em diferentes momentos históricos, mas nada comparado aos anos de 2020 e 2021. A pandemia balançou as estruturas físicas e emocionais no mundo, obrigando a todas e todos a se adaptarem às faltas promovidas por ela. Desta forma, inspirados pelas energias daqueles que um dia animaram as ruas de Duque de Caxias, os carnavalescos da Grande Rio apostaram em um tema enérgico em 2022.

² Transcrição direta sem adaptação ortográfica atualizada.

Partindo das tensões diante dos estereótipos construídos em torno da divindade Exu e de pessoas cujas personalidades e trajetórias foram diretamente associadas à loucura, a escola de samba buscou na desordem comunicativa desses (que ergueram grandes reflexões para a história social brasileira) uma forma de reconectar-se às suas raízes. Assim, levando em consideração as adaptações materiais no pós-pandemia, os carnavalescos Gabriel Haddad e Leonardo Bóra, a partir da movimentação de seus acervos, elaboraram o conceito visual das alegorias e das fantasias.

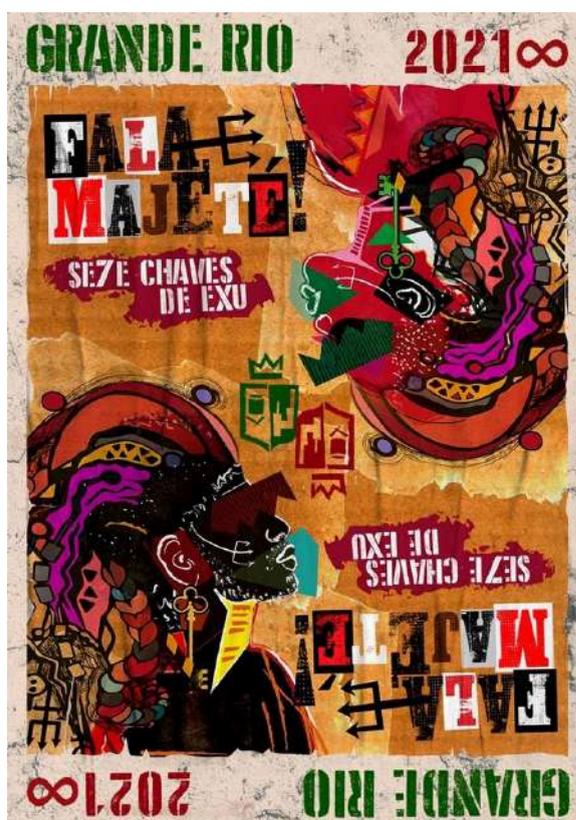


Figura 1

Arte do tema de enredo da escola de samba Grande Rio, 2022.

Fonte: Acervo do site Grande Rio³

Em 2022, após resgatar o provérbio “Sem Exú não se faz nada” e oferecer um grande espetáculo à sociedade brasileira e ao júri, a Grande Rio consagrou-se campeã. Além de reverenciar os diferentes arquétipos deste, saudou também os diferentes momentos da sua própria trajetória, trazendo para o desfile os agentes que a ajudaram a se solidificar enquanto escola de samba.

³ Em razão da Pandemia de Covid-19, o Carnaval previsto para acontecer em 2021 foi lançado no ano de 2022. Por essa razão a arte gráfica tema traz a data de 2021.

Dentre os elementos destacados pela escola, incluem-se o seu desfile de Carnaval de 1993, a participação do bloco Sete da Lira, em 1972⁴, liderado por Seu Sete da Lira⁵, e a alusão marcante à dona Estamira⁶. Sendo esta última a principal inspiração estética para o carro alegórico que compõe o cenário da comissão de frente da Grande Rio, objeto de análise deste trabalho, o qual apresentarei a seguir a partir dos seus aspectos visuais e simbólicos.



Figura 2
Comissão de frente Grande Rio (em perspectiva)
Foto: Gabriel Monteiro / Riotur

As comissões de frente no Rio de Janeiro, com frequência são compostas por 15 dançarinos(as) em cena⁷. Neste desfile emblemático da Grande Rio, a comissão apresentou a performance *Câmbio, Exú*, que buscou evidenciar uma das diferentes acepções ligadas a Exú e, além dos 14 dançarinos(as), a escola de samba trouxe também o ator Demerson D'alvaro, sobre o qual essa pesquisa se debruçou com maior atenção no segundo capítulo.

⁴ SIMAS, 2019.

⁵ Seu Sete da Lira é o nome dado à Dona Cacilda de Assis quando Exú Sete da Lira baixava em seu corpo. Segundo pesquisas de Luiz Antonio Simas, Seu Sete da Lira foi responsável por colocar o primeiro bloco de referência direta a Exú na rua. Em 1972, o bloco Sete da Lira desfilou cantando um samba *chiclete* e em homenagem à Exú e tocando para este. Foi o samba mais cantado nos blocos que desfilaram naquele ano, recebendo uma premiação por este feito.

⁶ A trajetória e vida de Estamira, ficaram mundialmente conhecidas a partir do documentário *Estamira*, do diretor Marcos Prado, lançado no ano de 2004. Neste filme, o enredo conduz o espectador a refletir sobre os conceitos de *lixo* e poder a partir da percepção de Estamira que, em uma das cenas, pega um telefone, pressiona seus botões, o leva ao ouvido e diz: "Câmbio, Exú! Fala, Majeté!". Tanto essa fala quanto elementos visuais do documentário foram incorporados ao desfile da Grande Rio.

⁷ Com frequência, as Comissões de Frente levam mais artistas para o desfile, que ficam escondidos e substituem os colegas quando é necessária uma troca rápida de ambientação ou quando ocorre algum acidente.

Apesar da informação a seguir parecer irrelevante diante do contexto social contemporâneo, é notável como as características individuais dos(as) dançarinos(as) foram incorporadas aos figurinos. Nestes, embora todos fizessem uso de calças com características similares às do uniforme das empresas de limpeza urbana, os dançarinos usavam capas e as dançarinas usavam saias seguindo um o contexto da orixalidade e a referência simbólica direta à Maria Mulambo e Exú Tranca–Rua⁸, erguido pela Grande Rio.

Enquanto profissionais que precisam repetir a performance diversas vezes sem pausas, a materialização do figurino da Comissão de Frente, antes de receber os adereços alegóricos, passou por uma análise antropométrica⁹ que, além de definir os recortes desse figurino, também definiu os materiais que contribuíram para o melhor desempenho e evolução dos artistas durante a performance na Sapucaí. Neste figurino, é notável a utilização de materiais como tule, organza, cetim e outros tecidos que são leves, mas, que, apresentam um volume grandioso que, aliados às cores e adereços, auxiliaram na semiótica do desfile da Grande Rio.

Sob este aspecto de elaboração de sentido no figurino da performance, destaco ainda o uso de coroas prateadas (usado pelas dançarinas) e os lenços *durags*¹⁰ (usados pelos dançarinos) que, respectivamente, vão associar-se ao símbolo da Grande Rio e uma releitura do gorro de Exú. Sobre esse último, é importante destacar que o gorro é um elemento emblemático de Exú nas suas diferentes representações, e, de acordo com entrevista de Vagner Gonçalves (autor do livro *Exú – Um Deus Afro-Atlântico no Brasil*) ao canal Umbanda EAD, o gorro representa justamente a dubiedade dessa divindade, que “não seria um ser da criação, mas, também, não seria apenas um guardião [...] mas um princípio interior a isso que (se a gente fosse comparar), talvez, a uma teoria judaico-cristã, [...] está mais próximo de uma ideia de Espírito Santo [...], com uma ideia de mundo que se constrói na força do verbo” (GONÇALVES, 2023).

Diante destes aspectos, me questiono se a intenção dos carnavalescos para a comissão de frente era representar essa enquanto o primeiro verbo, tendo em vista

⁸ Falange de Pombagira, na Umbanda.

⁹ Antes de qualquer figurino carnavalesco ser finalizado e entregue à comissão julgadora do Carnaval, são feitos ajustes de tecidos, medidas e adereçamento, para aqueles que atuam com performance são considerados nos ajustes os possíveis movimentos coreográficos, para que o figurino não interfira no trabalho performático.

¹⁰ Durag é um acessório simbólico das culturas afro urbanas. É usado para proteger os cabelos, mas também como um marcador de um estilo de vida.

que, intencionalmente, a escola de samba abriu e fechou o desfile com carros alegóricos de mesma estética visual ligada à figura de Exú que, juntos, reanimaram o documentário Estamira. Sendo o carro alegórico que fechava o desfile, nomeado como “Fala, Majeté!” e o carro que abria o desfile, junto da comissão de frente, nomeado “Câmbio, Exú!”, em referência a cena em que Estamira (em documentário), após pressionar teclas de um telefone móvel, o leva ao ouvido e verte as palavras “Câmbio, Exú! Fala, Majeté!”. Em ambos os carros, estava inserido o discurso visual do lixão do Jardim Gramacho.



Figura 3

Carro alegórico “Câmbio, Exú”, da Grande Rio, 2022
Foto: Fabio Mota / Prefeitura do Rio



Figura 4

Carro alegórico “Fala, Majeté”, da Grande Rio, 2022
Foto: Magaiver Fernandes / Site CARNAVALESCO

Junto aos figurinos, o carro alegórico é composto por dezenas de referências visuais. Diante disso, foi necessário fazer uma seleção dos elementos mais interessantes, como os aspectos deste carro que evocam as formas de um barco de rejeitos. Um carro alegórico que ascende na avenida, mas que parece acenar simbolicamente para um passado negro e mítico. Um barco que parece refazer o caminho de travessia do Atlântico e, que, assim como Grada Kilomba, em *O Barco / The Boat*, parece recriar a visualidade da estrutura de uma nau enquanto denúncia de um passado que segue vivo nas experiências dos corpos negros durante o regime colonial no Brasil.



Figura 5

instalação *O Barco / The Boat*, Grada Kilomba, na Somerset House, em Londres (2022)
Foto: Tim Bowditch

Estamira foi uma mulher cuja trajetória esteve fortemente associada ao que foi o aterro de lixo do Jardim Gramacho, o maior da América Latina, localizado em Duque de Caxias. Na composição cênica da comissão de frente, essa referência vai se apresentar nos figurinos (como já mencionado) e na visualidade do carro, que, ao incorporar materiais empilhados, sacolas plásticas rasgadas, isopores, tecidos, junto às três cabaças de Exú, denota as particularidades dessa alegoria a partir da inserção da confusão visual do aterro e das influências da divindade Exú na vida mundana. A confusão, enquanto aspecto da performance *Exú*, foi um elemento estético que esteve presente na visualidade no carro, na performance dos(as) dançarinos(as) e na própria atuação de Demerson, enquanto Exú, a qual retomarei no próximo capítulo.



Figura 6

Cena do documentário “Estamira”, do diretor Marcos Prado, 2004

3. A PERFORMANCE DA COMISSÃO DE FRENTE

A performance *Câmbio, Exú*, coreografada por Hélio e Beth Bejani, apresentou a conexão do ser terreno com Exú e foi dividida em duas diferentes cenas: uma, que se passou no chão da Sapucaí e referência os cultos afro religiosos (sobretudo, do Candomblé e da Umbanda), e outra, que se passou sob o carro alegórico, recriando o território sagrado onde Exú está atuando. Esses dois ambientes foram conectados pela performance dos(as) dançarinos(as).

Segundo estudos de Vagner Gonçalves, Exú – enquanto uma divindade transatlântica – surge no Brasil a partir das divindades comunicadoras já cultuadas na iorubalândia e na região do Benin que atuam nos pontos de contato com a ancestralidade. Por esse motivo, são chamadas de Bombo Njila e Elegbará. Quando chegam a este continente, após a travessia do Atlântico, vão ter suas nomenclaturas aproximadas, e, então, encontraremos Pombagiras e Bará. Na performance da comissão de frente, são apresentados também os Tranca-Ruas que, sob uma categorização, seriam uma falange de Exú que atuam como agentes de controle dos caminhos da humanidade.

Na performance que se dá no chão da Avenida, existe uma corporeidade marcada por elementos imagéticos dos terreiros que se criam em circularidades e que se fazem no *bater cabeça* e nas danças de pés aterrados, bastante característicos das danças de terreiro no Brasil. Enquanto os(as) dançarinos(as) dançavam, Demerson,

enquanto Exú, brincava, gargalhava, debochava e fazia um fuzuê no entorno, levando o público à loucura ao evidenciar as personalidades incapturáveis da divindade.

Demerson conta que a principal referência para a construção espacial deste momento da performance, além das giras nos terreiros, foi o Balé Folclórico da Bahia e os espetáculos em homenagem ao Exú. Nestes, como mostra a figura 8, fica evidente a estratégia cênica da comissão de frente, que se inicia no plano terreno e, na cena subsequente, se ascende à outra esfera onde, após ser içado sob um globo terrestre, devora um *padê* de forma visceral.

Existe um *itã* muito difundido pelas culturas e religiões brasileiras de matrizes africanas, que discorrem sobre o surgimento de Exú enquanto *aquele que tudo come*. Neste é contado que, quando ele nasceu, logo esvaziou os seios de sua mãe, lemanjá, tamanha era a sua fome. Como nada o saciava, para dar conta de sua fome, também tentaram o alimentar com frutos e grãos, tudo, sem sucesso. Até que, ele, em momento de descontrole, devora lemanjá.

Orunmila, vendo tudo acontecer, pediu a ajuda de Ogum, que decidiu matá-lo. Entretanto, cada vez que Ogum lançava sua espada em Exú, este se multiplicava em outro de si, igualmente faminto.

Ao perceber que nada adiantaria, Ogum decidiu conversar com Exú e ofereceu a ele que, se ele devolvesse tudo aquilo que comeu, seria o primeiro a ser reverenciado, homenageado e o primeiro a comer, antes mesmo de qualquer orixá.)

Nesta etapa, os(as) dançarinos(as) que antes dançavam no terreiro, agora, sob o carro alegórico, simulam um processo de incorporação, agenciando a iminência que recai sob Exú. Um ponto interessante é que eles são levados a outra temporalidade e plano espiritual a partir desta cena. E, se, antes eles eram filhos(as), agora parecem poder ser associados aos orixas Catiços¹¹. Ou seja, Exús que estão atuando em um plano intermediário.

Existe um aspecto dessa passagem que me leva a refletir sobre uma estratégia compositiva de simultaneidade na cena. Essa diz, justamente, de como a temporalidade da cena de incorporação que – diferente daquelas dadas pelas vestes do orixá no terreiro – é solucionada a partir da ambientação do carro revelando uma face da cena que não se separa da experiência cultural (PIRAJIRA, 2024, p. 3) um

¹¹ Exús Catiços são responsáveis pela condução de um bom Ori. Ou seja, ajudam a orientar os seres do mundo.

aspecto afro referenciado que forja o carnaval, mas que se manifestou especialmente nos diferentes aspectos no decorrer deste desfile, sobretudo, nos relatos que Demerson evoca no terceiro capítulo desta pesquisa.

Além de Thiago, Leda Maria Martins vai refletir sobre orientações temporais exusíacas em contraponto àquelas experimentadas pelo Ocidente, dizendo que essas ideias são diversas e “opostas de um tempo que se expressa pela sucessividade, substituição, por uma origem definida de direções e sentidos progressivos, cujo horizonte é um fim inexorável, muitas vezes apocalíptico, como na tradição judaico-cristã” (MARTINS. 2021, p. 31) revelando uma percepção temporal que se dá de forma simultânea, a qual discutirei melhor no capítulo final.

Sob o olhar geral da composição, aquilo que se desenha a partir dos diferentes ajustes cênicos e da performance, vão dar à cena suas possibilidades de leitura. Aqui já foi mencionada a composição dos figurinos do corpo de baile e parte da composição da cenografia do carro alegórico, mas existem outros referenciais comunicativos importantes que serão apresentados nos próximos capítulos deste trabalho que vão, justamente, expressar a orientação não linear do enredo e os marcadores culturais que vão se expressar pela corporeidade das performances.

4. CAMINHO ATÉ EXÚ: PERFORMANCE DE DEMERSON D'ÁLVARO

Permeado por diversas percepções e contextos, o Carnaval do Rio de Janeiro revela as mudanças promovidas pelas estruturas sociais e econômicas de um Brasil que passou por diferentes momentos desde o surgimento e desenvolvimento das primeiras escolas de samba, que carregavam no seu espírito coletivo intenções específicas que, com o também surgimento de escolas de samba em diferentes territórios, espaços e tempos, se fortaleceram, se adaptaram ou foram completamente substituídas, ao passo que novos públicos iam se somando e novos valores e propósitos atualizavam as tradições das comunidades carnavalescas.

Diante disso, surgem as variações das tradições culturais das escolas de samba, com marcações simbólicas coletivas que se alteram ao passo que as demandas sociais e políticas se atualizam ou que se esquecem os porquês de suas existências, uma pauta retomada através de *Exú* para refletir sobre as delícias e as contradições que residem na vida humana.

Exú é extensamente cultuado nas religiões afro-brasileiras. Para essas, Exú é o primeiro a ser saudado e agradado, uma vez que a ele também foi designado ao papel de interligar a vida terrena ao plano espiritual dos orixás. O que a Grande Rio faz, então, é levar à Sapucaí os distintos elementos que forjam a influência deste orixá na vida terrena e em Duque de Caxias, que é o chão desta escola de samba.

Demerson foi o corpo que representou junto à comissão de frente a cena mais arrebatadora de Exú. Em parte, pela vivacidade da performance (que permitiu ao público espectador criar um imagético da recepção que o orixá tem ao receber uma oferenda) e, por outra, pela complexidade dos movimentos, gestos, composição corporal, de sua performance.

4.1 “Com o Carnaval, é na barriga da mãe!”

A partir do acelerado processo de diluição das tradições vivenciado pelas escolas das duas últimas décadas do século XX, as comissões de frente tradicionais foram perdendo espaço para grupos ensaiados por coreógrafos profissionais. Inseridas no enredo, mas formada muitas vezes por dançarinos remunerados, sem laços comunitários com as agremiações, as comissões apresentam as escolas de forma

espetacular e, não raro, surpreendente. [...] Espetáculos a parte, desvinculada da tradição, a comissão de frente perdeu sua função original: a de apresentar as agremiações a partir do aval da presença das figuras dignas das respectivas comunidades. (NEI; SIMAS, 2023)

Neste momento da pesquisa, a contribuição de Demerson traz para a discussão uma das variações ocorridas como consequência da espetacularização comercial dos desfiles de Carnaval das escolas de samba no Rio de Janeiro. Essa espetacularização comercial, certamente, não foi o motivo do surgimento das escolas, mas, pela beleza e receptividade, se tornou um dos caminhos.

Demerson, que foi introduzido na cultura carnavalesca ainda na barriga de sua mãe e, quando pequeno, por seus familiares, conta que sua participação no Carnaval é marcada por diferentes caminhos até se tornar parte de uma comissão de frente. Para ele, mesmo tendo experiência com diferentes estilos de dança, compor uma comissão de frente era algo inatingível, uma vez que nunca cumpriu os pré-requisitos para fazer parte de uma. Assim como Lopes e Simas (LOPES; SIMAS, 2015, p. 62-3) descrevem, ele menciona que hoje as companhias e os coreógrafos das comissões de frente do Rio de Janeiro exigem e priorizam profissionais da área da dança, que tenham essa como atuação principal ou apresentem um desempenho corporal avançado (informação oral).¹²

Tirando esses casos, para um componente (LOPES; SIMAS, 2015, p. 62) comum tornar-se parte das comissões é raríssimo. Apesar disso, muitos percorrem um caminho dentro das escolas de samba, vislumbrando essa e outras possibilidades. Esse caminho também foi trilhado por Demerson, que desfilou como componente comum até 2009, quando foi convidado a desfilar no carro alegórico da Acadêmicos do Salgueiro. Neste ano, após ser eleito Melhor Componente de Carro pela agremiação, foi convidado por Carlinhos do Salgueiro a compor a sua ala coreografada do ano seguinte. Essa última experiência, junto da sua formação em teatro, deram a ele os conhecimento e as experiências que ele precisava para desenvolver a sua consciência corporal e as técnicas interpretativas que o permitiram em 2014 disputar uma vaga na comissão de frente do Salgueiro e, depois, ser convocado para integrar a comissão de frente da Grande Rio. (Informação oral)¹³

¹² Informação fornecida por Demerson D'alvaro, em 5 de janeiro de 2024.

¹³ Informação fornecida por Demerson D'alvaro, em 5 de janeiro de 2024.

4.2 A FORJA DO ARTISTA CARNAVALESCO

“Quando recebeu ordens de Olorum para criar o homem, Oxalá se utilizou, sem sucesso, de várias matérias-primas. Tentou o ar, mas o homem se desfez rapidamente. Experimentou a madeira, mas o homem ficou muito duro. O mesmo, e com mais intensidade, aconteceu com a pedra. Com o fogo, nada feito, pois o homem se consumiu. Oxalá tentou outros elementos, como água e azeite. Então Nanã, com seu ibiri, apontou para o fundo do lago e de lá retirou a lama que entregou a Oxalá para ele fazer o homem. Deu certo: o homem foi modelado de barro e, com o sopro de Olorum, ganhou vida. Quando morre, o corpo físico do homem retorna à terra – de onde veio por empréstimo de Nanã”. (JUNIOR, 2017, p. 46)

Ao revisitar meu diálogo com Demerson e explorar sua trajetória como artista do Carnaval, percebo a existência de duas interpretações que ele faz diante do seu entendimento de si como artista. Uma onde ele compreende que sua trajetória artística é moldada numa experiência carnavalesca que antecede seu nascimento e, posteriormente, se desdobra em diversas perspectivas sobre a gênese da sua expressão artística; e, outra, na qual ele reconhece a existência de um caminho cujos critérios para ser e fazer arte estão vinculados a uma série de fatores que, segundo ele, lhe conferiram este título.

Não é surpreendente que alguém vinculado a uma família carnavalesca raiz de escola de samba, ao ser questionado sobre sua presença neste meio e sua experiência artística, responda que ela se desenvolve desde os primeiros momentos na barriga materna. Diante da resposta de Demerson, me devolvo a Nanã e Oxalá para pensar sobre os aspectos que forjam, também, o meu corpo enquanto mulher negra em diáspora. Aspectos que, em razão da supervalorização das narrativas universalizantes do Ocidente, podem ser pouco perceptíveis a depender do sujeito, mas que evidenciam preceitos intimamente conectados às cosmopercepções e temporalidades africanas, que antecedem o ser. Logo, abrir este capítulo com o *itã* de criação do mundo sob perspectiva afro-brasileira, é intencional. Não por uma tentativa de criar para a experiência carnavalesca uma caixa universal das artes, mas porque este *itã* lança ao chão as teorias essencialistas da História da Arte ocidental ao evidenciar um relato (que atravessa gerações) de um fazer que é, sobretudo, artístico.

Ora, se sob perspectiva da orixalidade, Nanã modela o primeiro ser do mundo, não seria este a própria arte? E, se, sendo este, animado pelo sopro de vida de Oxalá, não seria a manutenção dessa vida (que retoma o seu passado e se lança para o futuro) um fazer igualmente artístico?

Ao sopro de vida de Oxalá, as comunidades Bacongo darão o nome de *Emí*. Para essas, cada ser da comunidade que nasce, possui um Sol Vivo do qual todos são responsáveis pela manutenção deste Sol. Assim, fazer a manutenção da vida nada mais é do que avivar o tempo lançando as pedras hoje para que exista a possibilidade de um amanhã, uma ação que não pode ser feita de forma individual.

Assim, impulsionada pela perspicácia de Leda e Thiago, optei por explorar a faceta da trajetória de Demerson vinculada ao universo das escolas de samba. Não porque a outra abordagem não careça de interesse ou relevância, mas porque essa perspectiva se aproxima mais das cosmovisões e dos alicerces filosóficos que orientam e dão base para as produções comunitárias das escolas de samba.

4.3 A construção da performance

“[...] oralitura designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais, destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporeidades se processam. E alude também à grafia desses saberes, como inscrições performáticas e rasuras da dicotomia entre a oralidade e a escrita. A oralitura é do âmbito da performance, seu agenciamento, e nos permite abordar, teórica e metodologicamente, os protocolos, códigos e sistemas próprios da performance, assim como o *modus operandi* de sua realização, de sua recepção e afetações, assim como suas técnicas e convenções culturais, como inscrição e grafia de saberes.” (MARTINS, 2021. p. 41).

Enquanto os(as) bailarinos(as) recriam os ritos afro religiosos, *Exú* performer, brinca gargalha, debocha e faz um fuzuê no entorno. Assim se abre a apresentação da comissão de frente na transmissão¹⁴ que logo de início deixa evidente elementos que tornam essa divindade tão emblemática. Nesta abertura, existem duas performances ocorrendo simultaneamente, a dos(as) dançarinos(as) e a de *Exú*, performado por Demerson, que, generosamente, em entrevista, compartilhou o processo de elaboração desta.

¹⁴ Disponível na plataforma Globoplay.

Comumente, na formulação de personagens malignos estereotipados, faz-se alusão a essa faceta atribuindo deformações visuais às corporeidades destes. Em contraponto às narrativas pejorativas associadas a Exú, como performer, Demerson, visando não corroborar para a intolerância diante deste orixá, apresenta suas escolhas alegóricas dizendo que nos momentos de interação com o público, precisava manter um sorriso pleno, pois “o pessoal não está preparado para ver Exú.” (Informação oral)

Como ator, Demerson relata que, antes de performar *Exú* (2022), performou Ossain e Exú Tranca Rua das Almas nos desfiles de 2014 e 2016, pela Acadêmicos do Salgueiro. Apesar disso, a dedicação dada por ele ao personagem de 2022, é de extrema relevância. Ele conta que não segue uma religião definida, mas que, foi importante para ele cuidar-se no âmbito espiritual ao compreender a energia que estava prestes a mover neste trabalho. Foi com esse pensamento criou seu caminho referenciais teóricos e metodológicos que, buscando cada mínimo detalhe, chegou à Mãe Ruth (terreiro de Candomblé) e ao sacerdote Ifatalú (terreiro de Ifá) que, além de promoverem os cuidados que ele precisava, foram também os espaços onde pode, através através da prática religiosa, aprimorar as diferentes cenas da performance de *Exú*, em 2022.

“No começo, eu só faria o que eu fiz no chão e quando subisse a bola, não ia ter o que fazer. Seria só Exú assistindo tudo de cima, [...] aí, vi que ele (*sacerdote de Ifá*) cuspiu três vezes. Eu perguntava o porquê dele fazer? Por que disso? Porque daquilo? [...]”(Informação oral)

Ele conta que, por querer homenagear Exú sem promover mais um imaginário negativo sobre este, sua experiência de observação e aconselhamento no terreiro foram importantes uma vez que foi ali que ele se apropriou das éticas que depois aplicou respeitosamente em cada cena. Além do sacerdote, suas pesquisas envolveram também a colaboração de familiares, como sua esposa e referências teóricas, sonoras e gestuais de rituais sagrados.

Para auxiliá-lo na composição e elaboração de uma performance significativa, ele determinou quais aspectos visuais seriam adequados para os diferentes momentos concebidos por Helio e Beth Bejani para os(as) dançarinos(as) e, em conjunto, elaboraram seu percurso cênico.

“Minha seleção era: axé, leitura, vídeos, [...] incorporação de Exu, no Candomblé. Vídeos de trabalhos em festivais para Exu, na África. Eu ia

pegando um pedacinho de um [...], o braço de outro e começava a montar. Uma das fontes que eu mais bebi e a mais importante pra mim foi o Ballet Afro da Bahia.” (Informação oral)

Segue contando:

“Existe um espetáculo, uma dança [...] que é o Exu comendo o padê. Só tem uma apresentação do espetáculo do Balé da Bahia, que é o Exú comendo o padê. Depois eles rodaram em vários lugares do Brasil e até na Bahia mesmo. Porém, eles tiraram o padê. Eu ainda não perguntei. Eu ainda vou para a Bahia, vou perguntar para a Zefinha: por que eles tiraram o Padê? [...] Quase certeza que eles chamam... era uma cena muito forte, muito visceral. [...] Todo mundo estava preocupado com aquela cena ali [...] eles trocaram aquela cena e fizeram de outra forma. Tiveram quatro bailarinos que fizeram esses espetáculos [...] cada um tem uma leitura diferente desse filme. Aí eu peguei um pouquinho de cada um também, catei um pouquinho de cada um. Aí eu fui juntando e transformando no meu corpo [...] para não ficar nem igual ao deles (para não ficar uma cópia), mas também entendendo que eu estou no carnaval [...] que tem todas aquelas técnicas de palco para não sair caricato.”(Informação oral)

O espetáculo a que Demerson se refere é o *Corte a Exú*, da companhia de dança Balé Folclórico da Bahia.¹⁵ No registro desta em vídeo, é possível perceber as passagens que, em repouso, se assemelham à performance de Demerson junto aos dançarinos e dançarinas. É possível identificar também o porquê da montagem da simultaneidade cênica e das manifestações que se provocam até Exú tocar e comer o Padê.



Figura 7

O Exú de Demerson D'alvaro na comissão de frente da Grande Rio, 2022
Foto: Registro da plataforma de Globoplay

¹⁵ Balé Folclórico da Bahia: *Corte a Exú*. Ôbakainan Vânia. **Youtube**. 24 mai. 2012. 7min15s. Disponível em: <<https://youtu.be/HHJaq5y3A-c?feature=shared>> Acesso em: 6 jan. 2024.



Figura 8

Cena do espetáculo Corte a Exu, do Balé Folclórico da Bahia

O aspecto mais intrigante na análise comparativa das duas obras performáticas, tanto do Balé Folclórico da Bahia quanto da comissão de frente da Grande Rio, é a observação dos momentos em que os performers, para evidenciar melhor os arquétipos deste orixá, dilatam o tempo dos movimentos corporais dos momentos mais importantes, permitindo que o público fizesse uma leitura melhor das performances. Esses intervalos de repouso ocorreram, tanto no Balé Folclórico da Bahia quanto na performance de Demerson como Exú. No entanto, no desfile da Comissão de Frente, foi crucial considerar o fator tempo e espetacularidade¹⁶, ajustando o momento cênico cuidadosamente para garantir que as cenas fossem lidas, interpretadas e julgadas de forma eficaz.

Demerson relata que alguns profissionais foram envolvidos nos ensaios da comissão de frente para pensar na melhor forma de realizar as cenas com os suportes utilizados. No entanto, as estratégias para performar em diferentes planos (baixo, médio, alto), derivam das técnicas que ele desenvolveu em sua formação em teatro. Para ele e para a escola Acadêmicos do Grande Rio, era importante que ele conhecesse o posicionamento das câmeras de transmissão, estar dentro do campo de visão do corpo de jurados e dos diferentes setores de arquibancadas, frisas ou camarotes.

Dessa forma, surge o carro alegórico com o globo terrestre, que substitui o pano branco usado na performance do Balé Folclórico da Bahia, onde Exú é içado. Esse

¹⁶ O fator espetacularidade informa sobre escolhas técnicas que na performance vão incitar no público as diferentes reações.

globo, ao erguer-se, se transforma em um grande palco de arena, nivelando-se ao nível dos jurados e da plateia das arquibancadas da Sapucaí. Nele, ao destacar Exú e distanciá-lo do cenário promovido pelo carro, recria-se uma ambientação através do jogo de iluminação, que, na minha opinião, é uma grande sacada técnica. Nesta última cena, antes da escola retornar ao início do samba, Demerson que está no cume do globo terrestre, consome o Padê de forma visceral, ingere um líquido e regurgita aquela massa em três grandes cusparadas. Agora, satisfeito, Exú tem sua energia amainada em um sorriso.

5. EXÚ, DA AVENIDA À ENCRUZILHADA



Figura 9

O Exú de Demerson D'alvaro na comissão de frente da Grande Rio, 2022
Foto: Gustavo Domingues / Riotur

Exú, enquanto guardião do caminho entre o Orun e o Aiê, foi apresentado de diferentes formas. No figurino, distintas facetas deste orixá são aludidas, demarcando o lugar de onde a sua performance emerge. Orientado por diferentes iconografias de Exú, baseadas em antigas esculturas e indumentárias ritualísticas africanas, em que o corpo tende a ficar mais exposto e adornado com tecidos, colares de contas, brincos, tangas e pinturas, este figurino apresentou tons terrosos e escurecidos, incluindo um grande colar e uma tanga – adereçados sutilmente nas cores vermelha, preta e prata. Sob esses adornos, foram aplicados cordões feitos de contas de madeira, suspensos no colar e na tanga. Por ser um figurino pensado para um momento performativo, o performer não carregava instrumentos simbólicos nas mãos; em contrapartida, eles eram incorporados no aplique capilar usado por Demerson.

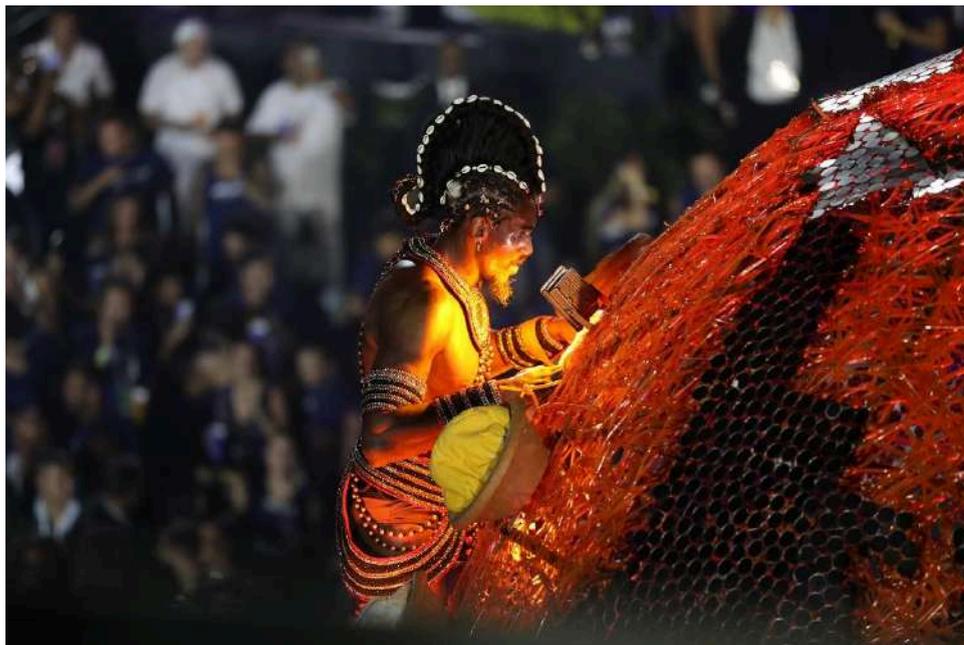


Figura 10

O Exú de Demerson D'alvaro na comissão de frente da Grande Rio, 2022
Foto: Gustavo Domingues / Riotur

Nas religiões que cultuam Exú, comumente se protege a cabeça com um lenço, que pode ser branco ou apresentar as cores dos diferentes orixás. Como mencionado, Demerson, até o momento da entrevista, dizia não seguir uma religião específica, embora mantivesse uma relação respeitosa com o universo espiritual dos Orixás. É dessa maneira que este aplique capilar – que também pode ser representado por um falo, uma galinha ou a cabeça de uma cobra – se torna tão interessante. Pois, além das aplicações simbólicas de patuás, chaves e penas, Demerson menciona ter colocado, ali, umas “coisinhas” a mais.

A *proteção*, enquanto força motriz, tem uma significativa importância neste trabalho, sobretudo, no contexto carnavalesco aqui apresentado. No Carnaval, existe uma tradição de lavagem da Avenida, semelhante às realizadas nas escadarias das igrejas católicas, também, por mulheres de Axé. Essas lavagens têm o propósito de pedir proteção e abrir caminhos prósperos, mas elas não são feitas apenas nas avenidas de desfile, pois cada sujeito desfilante que busca a sua própria proteção pede também a do coletivo e a da escola de samba – desejando, sobretudo, a vitória desta.

Enquanto porta-bandeira, também tive meus momentos de Axé, mas minhas memórias mais marcantes desses momentos remetem à Mãe Helena de Xapanã. Ela, sempre que a ala de passistas (e, às vezes a bateria), pisava na concentração para o

desfile da Bambas da Orgia, jogava um pouco de água de cheiro nos pés de cada um, com o intuito de manter o resguardo do corpo espiritual e a condução desses pezinhos para uma boa colocação da escola naquele ano.

No Carnaval, o Axé, enquanto força vital de manutenção da vida, pode surgir sob diferentes aspectos, mas todos tem como intuito proteger um corpo individual ou coletivo no hoje, visando o futuro. Sob estes aspectos, o alicate capilar usado por Demerson se destaca, pois ele revela algumas outras práticas protetivas que denotam as estratégias de sobrevivência do Carnaval e de suas comunidades em outros territórios geográficos.

6. Só foi a cabeça

Em direção a forma como o Carnaval das escolas de samba vem inscrevendo suas memórias na segunda década deste século XIX, Demerson evidencia uma vontade consciente na construção de um desfile de escola de samba, que busca fazer denúncias e colocar em xeque a maneira como a sociedade se comporta e reage aos corpos e às manifestações culturais e religiosas das comunidades afro-brasileiras, um aspecto sobre o qual venho me debruçando nos últimos anos. Essa vontade se expressa, sobretudo, a partir do agenciamento de uma raiva motriz, que, em contexto periférico ao Carnaval do grupo especial do Rio de Janeiro, se nega à morte, ao racismo, aos controles do corpo e, se negando a estes, se transforma em um potencial criativo, educativo, que é coletivo, que busca proteger-se contra as diferentes dinâmicas e tentativa de apagamento e assujeitamento de suas comunidades às dinâmicas de embranquecimento.

As escolas de samba nas regiões sul e sudeste do Brasil, exceto às que pertencem ao grupo especial do carnaval do Rio de Janeiro (escolas que segundo se ouve falar recebem maior investimento financeiro no Brasil) com frequência lidam com a falta de recurso para a elaboração de seus desfiles e manutenção da cultura nas suas comunidades e, como possibilidade de resistência, encontram na adaptação de fantasias, alegorias e performances as possibilidades de existir diante das necessidades de espetacularidades fomentadas pelas escolas de samba do grupo especial do Rio de Janeiro. E, apesar de existirem diferentes contextos e motivos, no Rio Grande do Sul, região de onde parte esta pesquisa, essa atividade se mostrou enquanto uma prática comum que, inclusive, culminou na adaptação da performance Exú na escola de samba Cova da Onça. Ou seja, uma performance feita por um carioca para o carnaval carioca, atravessou estados até a fronteira sul-riograndense.

Neste processo, foram entrevistados dirigentes, carnavalescos, artistas e também os agentes que promovem a negociação das fantasias, alegorias e artistas, no estado do Rio Grande do Sul, com o intuito de compreender algumas das razões desses trânsitos geográficos visuais que, em resumo, foram justificados: pela falta de verba ou por uma verba que não chega a tempo da preparação do desfile, pela consciência de que as escolas de samba no estado enfrentam uma crise de gestão; pela falta de mão de obra qualificada para a confecção das fantasias e peças carnavalescas; pelo alto

custo do material base para a confecção das fantasias e peças; por não ter e/ou não conseguir conscientizar artistas diante das tradições carnavalescas; por terem a consciência que suas comunidades carnavalescas, mesmo diante das adversidades, merecem um espetáculo bonito sem ter que optar por uma viagem até o Rio de Janeiro, e, o mais interessante; por estes agentes terem a consciência de que a cultura carnavalesca (sendo uma cultura afro-gaúcha) não tem o mesmo valor e não recebem a mesma energia do setor cultural e turístico que outras manifestações locais para se desenvolver culturalmente.

Nesta pesquisa, o interessante é perceber como (através das diferentes razões elencadas e outras) as escolas de samba do Rio Grande do Sul, conseguem elaborar enredos inteiros adaptando as alegorias que chegam de enredo totalmente diferentes. E, mesmo que nem sempre o enredo consiga ser totalmente amarrado, essa prática por si só evidencia uma inteligência diante da lida com as adversidades que o setor cultural afro-gaúcho e, também, diante das possibilidades de releitura das histórias sociais.

Então, se de início o Exú da encruzilhada — interpretado por Demerson — comia um padê na Grande Rio; com o mesmo aplice capilar e um figurino adaptado às representações brasileiras deste, em 2023, ele retorna abrindo um desfile como Exú das Almas, para compor o enredo “Atotô Ajuberó – Para Todo Mal Há Cura”, sobre Obaluaê na escola de samba Unidos da Cova da Onça.



Figura 11
Exú das Almas na escola de samba Cova da Onça, 2023.
Foto: Marcio Leite



Figura 12
Exú das Almas na escola de samba Cova da Onça, 2023.
Foto: Marcio Leitte

A Unidos da Cova da Onça é uma escola de samba localizada na fronteira do Rio Grande do Sul com o Uruguai, em Uruguaiana, que, por ser uma região com investimento sob o seu potencial multicultural, acaba oferecendo um desfile que se constrói por elementos visuais que emigram de diferentes regiões do Brasil, sejam estes artistas (mestre-sala, porta-bandeira, porta-estandarte, comissão de frente, cantoras), fantasias ou peças para compor as alegorias.

Abaixo destaco alguns exemplos de trânsitos, elencando também pontos de partidas e chegadas.



Figura 13
Dandara e Raphael, na escola de samba Paraíso do Tuiuti, Rio de Janeiro, 2023.
Foto: Allan Duffes e Nelson Malfacini



Figura 14

Dandara e Raphael, na escola de samba Fidalgos e Aristocratas, Porto Alegre, 2023
Foto: Gerson Pereira



Figura 15

Dandara e Raphael, na escola de samba Unidos do Beco, Cruz Alta/RS, 2023
Foto: Gerson Pereira

Dandara Ventapane e Raphael Rodrigues, casal de porta-bandeira e mestre-sala da escola de samba Paraíso do Tuiuti (grupo especial Rio de Janeiro, 2023), partem com um figurino e performance *Flor de Lótus* e, na sequência, vão aparecer com o figurino e performance nos desfiles das escolas de samba: Unidos do Beco, em Cruz Alta/RS (enredo: "O Futuro é orixá, Unidos no Renascer da Vida"); Fidalgos e Aristocratas, em Porto Alegre/RS (enredo: "Laroyê, Xica da Silva. Xica é Modjubá. Um Legado Africano, a Resistência de Uma Raça"); Unidos da Ilha do Marduque, em Uruguaiana/RS (enredo: "A Grande Obra da Criação: Ancestralidade que Ecoa nos Tambores Sagrados da Ilha"), entre outros. Não foram encontradas informações acerca

da representação do casal em cada desfile, porém é perceptível que o véu presente no primeiro desfile, que cobria o cabelo de Dandara, não vai aparecer nos demais.

Além destes, houveram as fantasias e as esculturas que – segundo o presidente Everlei Martins, da Imperatriz da Zona Norte, de Cruz Alta – saíram de acervos no Rio de Janeiro para integrar o último desfile da escola de samba e, na sequência, foram repassadas para a escola de samba Deu Chucha na Zebra (Uruguaiana/RS).



Figura 16

Carro alegórico da escola de samba Imperatriz da Zona Norte, em Cruz Alta, 2023
Foto: Everlei Martins



Figura 17

Desfile da escola de samba Imperatriz da Zona Norte, em Cruz Alta, 2023

Foto: Everlei Martins



Figura 18

Desfile da escola de samba Imperatriz da Zona Norte, em Cruz Alta, 2023
Foto: Everlei Martins



Figura 19

Carro alegórico da escola de samba Deu Chuca na Zebra, em Uruguaiana/RS, 2023
Foto: Print de vídeo no canal Carnavalesco, do Youtube.



Figura 20

Desfile da escola de samba Deu Chuca na Zebra, em Uruguaiana/RS, 2023
Foto: Print de vídeo no canal Carnavalesco, do Youtube.



Figura 21

Desfile da escola de samba Deu Chuca na Zebra, em Uruguaiana/RS, 2023
Foto: Print de vídeo no canal Carnavalesco, do Youtube.

CONCLUSÃO

Esse princípio magno ordena as relações sociais, as dimensões religiosas, metafísicas e seculares, as dinâmicas de produção, os valores éticos e estéticos, as medidas e intercâmbios, interlocuções e interdependências entre todos os entes e seres e dos seres do cosmos. No cosmos, as interlocuções com as divindades, a acoplagem dos princípios de existência genérica e individual, a aliança necessária entre a vida e a morte, a distribuição da energia vital, tudo, enfim, se ordena e se estrutura no seio da concepção ancestral fundante dos frisos civilizatórios, porque contemplam em si os princípios masculino, feminino e coletivo em relação complementar, porque restituem a força vital aos seus descendentes, tanto aos anelados por vínculos consanguíneos, quanto aos constituídos e agregados por relações familiares de escopo mais amplo, agrupados por imaginárias e simbólicas redes de pertencimento, porque balizam a vivência espiralar nas temporalidades e do espaço, o princípio filosófico da ancestralidade e é motriz do corpo individualizado, do corpo coletivo e do corpo escultural, de todo o pensamento sobre a condição humana, de toda a plumagem ética e estética, de toda a produção de conhecimento em todos os âmbitos em que a mesma acontece, dos mais técnicos aos mais transcendentais e rotineiros. (MARTINS, 2021, p. 58-9)

Existem lugares muito potentes nas forjas carnavalescas e foi partindo dessa consciência que esta pesquisa foi iniciada. Observar a performance de Demerson D'alvaro, foi de extrema importância para fundamentar a pontinha de um imenso iceberg que avança ao passado, revelando um lastro de resistências e variações culturais que, a partir elucubrações visuais, sonoras e performáticas, permite que as escolas de samba negociem o seu futuro no meio social.

Não é novidade que o carnaval das escolas de samba de maior destaque no Rio de Janeiro, que outrora se constituíram de fundamentos afro-referenciados, tem aberto espaço para dinâmicas ocidentais. Com efeito, essa abertura também acaba refletindo na criação de necessidades (às vezes impossíveis de sanar) em escolas de samba que percebem o carnaval carioca como referência.

Ainda assim, enquanto a extensão de comunidades que vivem e sobrevivem a constantes disparadores, é preciso reconhecer que as decisões tomadas pelas escolas de samba que adquirem esses (agora) produtos carnavalescos, não são desinteressadas pois, nas suas imagens, nos seus gestos ou naquilo que parece ser um simples tom fora da curva, se comunicam discursos intencionais que assumem uma posição deliberada diante ou sob das feridas estruturais da sociedade brasileira.

Assim, seja tematizando essas feridas ou desviando dessas, ao focar a compreensão das imagens enquanto linguagens comunicadoras dos atravessamentos ocidentais no Carnaval das escolas de samba, pude, também, perceber que, a História da Arte da qual me formo (no Rio Grande do Sul), apesar dos desdobramentos em vias decoloniais, tende a se deslocar rumando ao norte. E, diante disso, surge a encruzilhada enquanto possibilidade de caminho metodológico nesta pesquisa.

Analisar a performance *Exú* e os deslocamentos geográficos das materialidades carnavalescas, ampliou minha compreensão diante da consciência social, ambiental e criativa que impulsionam o fazer do Carnaval em cada novo ano. No caminho evidenciou-se a reconstrução de identidades e memórias apagadas sob a complexa relação entre pensar/criar/desenvolver/difundir, mas, também, aspectos que (sob outra óptica) poderiam sugerir um esvaziamento das tradições criativas das comunidades das escolas de samba, uma das facetas desse trânsito das alegorias carnavalescas que ainda pode ser explorada tendo em vista o seus distintos caracteres.

REFERÊNCIAS

- LIMA, Caroline Barreto de. Modativismo: práticas feministas e antirracistas em processos criativos decoloniais. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) - Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia. Salvador, p.310. 2022
- BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. 16 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- CONCEIÇÃO, Thiago Pirajira. **Forjas pedagógicas: rupturas e reinvenções nas corporeidades negras em um bloco de carnaval (Porto Alegre, Brasil)**. 2019. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/202493> > Acesso em: 15 jan. 2024.
- CONCEIÇÃO, Thiago Pirajira. **Afrotempo: criação, deslocamentos e produção de vida nas artes da cena**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/258354>.> Acesso em: 2 jan. 2024.
- VERAS, Eduardo Ferreira. Entre ver e enunciar : o uso da entrevista em estudos sobre o processo de criação artística. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/10299>>
- GOMES, Gabriel. **Série Barracões: Em segundo ano da dupla Bora e Haddad, Grande Rio aposta na energia de Exu para conquistar o carnaval de 2022**. Site Carnavalesco, Rio de Janeiro, 23 abr. 2022. Disponível em:<<https://carnavalesco.com.br/serie-barracoes-em-segundo-ano-da-dupla-bora-e-haddad-grande-rio-aposta-na-energia-de-exu-para-conquistar-o-carnaval-de-2022/>>
- Grande Rio: “Fala, Majeté! Sete Chaves de Exu”**. Liesa: Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <<https://liesa.globo.com/memoria/outros-carnavais/2022/grande-rio/enredo.html>>
- LOPES, N.; SIMAS, L. A. **Dicionário da História Social do Samba**. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- MARTINS, L. M. **Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- NASCIMENTO, Abdias. **João no Quilombo de Caxias**. Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro. Rio de Janeiro, ano I, n. 4, jul. 1949. 12 p. Disponível em: <https://issuu.com/institutopesquisaestudosafrobrasil/docs/jornal_quilombo_ano_i_n4?ff&e=2653076/31608707>

PIRAJIRA CONCEIÇÃO, T. Afrotempos: criação e deslocamentos em Mesa Farta, do grupo Pretagô (Porto Alegre, Brasil). **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [S. l.], v. 14, n. 1, 2024. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/131511>>. Acesso em: 9 fev. 2024.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SILVA, Vagner Gonçalves. **Exu: Um Deus Afro-Atlântico no Brasil**. 1º edição. São Paulo: Edusp, 2022.

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

SIMAS, L. A. Seu Sete no Bloco de Carnaval.GGN, Rio de Janeiro, 7 jun. 2019. Disponível em: <<https://jornalggn.com.br/musica/seu-sete-no-bloco-de-carnaval/>>

STALLYBRASS, Peter. O casaco de Marx. Roupas, memória, dor. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

STRESSER, Jonathan. **Lendas de Exú: Orações e Magia**. Flores em casa: jan 2018. Disponível em: <<https://floresemcasa.blogspot.com/2018/01/lendas-de-exu.html?m=1>>

ENTREVISTAS:

Exu: Um Deus Afro-Atlântico no Brasil no Brasil Entrevista com Vagner Gonçalves. Umbanda EAD. 20 jan 2023. Disponível em Acesso em: 18 jan 2024.

VÍDEOS:

BALÉ FOLCLÓRICO DA BAHIA: Corte a Exú. Ôbakainan Vânia. **Youtube**. 24 mai. 2012. 7min15s. Disponível em: <<https://youtu.be/HHJaq5y3A-c?feature=shared>> Acesso em: 6 jan. 2024.

BFB – HERANÇA SAGRADA – TCA 2015. Balé Folclórico da Bahia. **Youtube**. 19 mar. 2021. 1h40min53s. Disponível em: <https://youtu.be/m_0zhH48Ocs?feature=shared> Acesso em: 9 jan. 2024.

BFB 20 ANOS - “A CORTE DE OXALÁ” - TCA 2008. Balé Folclórico da Bahia. **Youtube**. 19 mar. 2021. 31min29s. Disponível em: <<https://youtu.be/AdGCNaI6u1A?feature=shared>> Acesso em: 9 jan. 2024.

Espetáculo Cosmogonia Africana - A Visão de Mundo do Povo Iorubá. Tambor de Cumba. **Youtube**. 13 mar. 2021. 2h15min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/live/5oisqVaOQfk?feature=shared>> Acesso em: 9 jan. 2024.