

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

SAMARA MIRANDA DA SILVA

"É DENDÊ, É CATIÇO"

Macumbas, narrativas, Joãozinho da Gomeia e resistências: um estudo do livro abre-alas da
GRES Acadêmicos do Grande Rio em 2020

Juiz de Fora
2024

Samara Miranda da Silva

"É DENDÊ, É CATIÇO"

Macumbas, narrativas, Joãozinho da Gomeia e resistências: um estudo do livro abre-alas da
GRES Acadêmicos do Grande Rio em 2020

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado
em Comunicação do Programa de
Pós-graduação em Comunicação da
Universidade Federal de Juiz de Fora como
requisito parcial à obtenção do título de
mestre.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Cláudia de Albuquerque Thomé

Juiz de Fora
2024

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Silva, Samara Miranda da.
"É DENDÊ, É CATIÇO" Macumbas, narrativas, Joãozinho da Gomeia e resistências: um estudo do livro abre-alas da GRES Acadêmicos do Grande Rio em 2020 / Samara Miranda da Silva. -- 2024.
93 f.

Orientadora: Profª. Drª. Cláudia de Albuquerque Thomé
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2024.

1. Escola de Samba. 2. narrativas. 3. veículos de comunicação. 4. Joãozinho da Gomeia. 5. Candomblé?. I. Thomé, Profª. Drª. Cláudia de Albuquerque, orient. II. Título.

Samara Miranda da Silva

"É DENDÊ, É CATIÇO"

Macumbas, narrativas, Joãozinho da Gomeia e resistências: um estudo do livro abre-alas da GRES Acadêmicos do Grande Rio em 2020

Dissertação apresentada Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Sociedade.

Aprovada em 14 de março de 2024

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Cláudia de Albuquerque Thomé - Orientadora

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Marco Aurelio Reis

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^a Dr^a Edna de Mello Silva

Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. Vinícius Ferreira Natal

Centro Federal de Educação Tecnológica-RJ



Documento assinado eletronicamente por **Claudia de Albuquerque Thome, Professor(a)**, em 14/03/2024, às 10:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **MARCO AURELIO REIS, Usuário Externo**, em 14/03/2024, às 10:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Edna de Mello Silva, Usuário Externo**, em 14/03/2024, às 10:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Vinícius Ferreira Natal, Usuário Externo**, em 14/03/2024, às 10:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1720462** e o código CRC **97355E84**.

Dedico este trabalho, assim como os meus sinais vitais, caminhos e passos, à Oyá, Esú e Ogum.

Às Encruzilhadas, Rosas e Cais.

À Maitê, minha erê, à luz dos meus dias e dendê do meu acarajé.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Olodumaré, pai criador pela oportunidade de voltar ao ayê. Ao meu orí, força primordial ao qual eu saúdo e rogo que esteja ao meu favor todos os dias. Oya, força feminina, forte e valente, doce e leve. Que me deu a honra de renascer e ser conhecida como tua filha. Esú pelos caminhos concedidos e a perspicácia de ser comunicadora. Ogun, o ferro que corre no meu sangue, o guerreiro que me concede estratégia e as ferramentas para sobreviver.

Sueli e Sidinei (in memorian), meus pais. Agradeço por tudo vivido e pela oportunidade de ser filha de vocês. Sulamara, minha irmã e parceira de todas as horas, aos meus irmãos Claudinei e Claudinice, meus familiares de sangue e de vida. Agradeço ao meu zelador Babalorixá Deivid d' Bará por ouvir até os lamentos que não verbalizo e ao companheiro que divide comigo os delírios e loucuras da maternidade e paternidade Jhonathan.

Agradeço ao ensino público de qualidade, ao Programa de Pós de Graduação da Universidade Federal de Juiz de Fora, à querida orientadora Cláudia Thomé e ao professor Marco Aurélio Reis por todas as trocas e caminhos concedidos até aqui. Agradeço também ao companheiro Rafael Rezende por construir a bancada do carnaval comigo.

Sou grata a todos e todas que cruzaram o meu caminho, conduzindo para os caminhos do samba, das macumbas, do bem e da comunicação.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

*Esu Lonan
Modilê lodê e legbara
Lebara mirê Exu tala kewa ô*

*Chegou a hora, não dá mais pra segurar
Quem me chamou? chamou pra sambar
Não mexe comigo, eu sou a menina de Oyá
Não mexe comigo, eu sou a menina de Oyá*

*Raiou... Senhora mãe da tempestade
A sua força me invade, o vento sopra e anuncia
Oyá... Entrego a ti a minha fé
(GRES Estação Primeira de Mangueira, 2016)*

RESUMO

Com origem nos povos Iorubás, Daonicianos, Mandingas e Bantus, o samba de roda tem na sua espinha dorsal a cultura das tribos do continente africano. As primeiras manifestações datam do século XIX, ganhando nas casas das tias baianas, no início da XX, a legitimação, a força e a organização conhecidas contemporaneamente. Veículos comunicacionais (nos seus enredos, suas manifestações e nos seus toques de tambor), as escolas de samba, nascidas do samba de roda, são meio de informação, perpetuação e oposição a narrativas hegemônicas. O livro abre-alas sobre os desfiles das escolas de samba é o material entregue aos jurados e à imprensa que norteia o julgamento e a cobertura jornalística, onde estão contidas a ficha técnica, o enredo, a justificativa e a letra do samba. Após os festejos, são fontes ricas de pesquisa e investigação. A partir da metodologia de Luiz Gonzaga Motta (2013), a pesquisa analisa a narrativa concebida pelo Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Grande para o desfile de 2020, no livro abre alas, investigando o narrar resistente e a eclosão da memória subterrânea do sacerdote do Candomblé de Angola João Alves de Torres Filho, o Joãozinho da Gomeia. A pesquisa detectou que a narrativa concebida agremiação é resistente, tanto pelos temas que concebem as narrativas, tanto pelas maneiras como as fazem, reforçando o seu posicionamento contra o racismo, preconceito e intolerância religiosa. O resgate da memória da Escola através da eclosão da memória subterrânea do personagem, a criação de novas narrativas e potência comunicativa da agremiação também foram resultados encontrados.

Palavras-chave: Escola de Samba; narrativas; veículos de comunicação; Joãozinho da Gómeia; Candomblé

ABSTRACT

Originating from the Yoruba, Daonic, Mandinga and Bantus peoples, samba de roda has in its backbone the culture of the tribes of the African continent. The first manifestations date back to the 19th century, gaining in the homes of Bahian aunts, at the beginning of the 20th, the legitimacy, strength and organization known today. Communication vehicles (in their plots, their manifestations and their drumming), samba schools, born from samba de roda, are a means of information, perpetuation and opposition to hegemonic narratives. The open-wing book about the samba school parades is the material given to the jurors and the press that guides the trial and journalistic coverage, which contains the technical details, the plot, the justification and the lyrics of the samba. After the festivities, they are rich sources of research and investigation. Using the methodology of Luiz Gonzaga Motta (2013), the research analyzes the narrative conceived by Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Grande for the 2020 parade, in the book opens wings, investigating the resistant narration and the outbreak of the priest's underground memory of Candomblé of Angola João Alves de Torres Filho, Joãozinho da Gomeia. The research detected that the narrative conceived by the association is resistant, both due to the themes that conceive the narratives and the ways in which they are created, reinforcing its position against racism, prejudice and religious intolerance. The rescue of the School's memory through the emergence of the character's underground memory, the creation of new narratives and the communicative power of the group were also results found.

Key words: Samba school; narratives; communication vehicles; Joãozinho da Gómeia; Candomblé

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Foto 1	– Carro abre- alas do GRES Grande Rio no Desfile de 2020.....	12
Foto 2	– Apresentação da comissão de frente	20
Foto 3	– Início da evolução da comissão de frente.....	37
Foto 4	– Ala performática no desfile da GRES Grande Rio 2020.....	55
Foto 5	– Respeita o meu axé.....	67

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	– Enredos da GRES Acadêmicos do Grande Rio	60
Tabela 2	– Movimentos de análise das narrativas adaptados para estudo de enredo...	69

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AESCRJ Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro

LIESA Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	NARRATIVAS DE RESISTÊNCIA E MEMÓRIA SUBTERRÂNEA.....	23
2.1	NARRATIVA RESISTENTE	23
2.2	MEMÓRIA SUBTERRÂNEA.....	32
3	ENREDOS NEGROS NA AVENIDA – O POTENCIAL ANCESTRAL DAS ESCOLAS DE SAMBA.....	40
3.1	RAÍZES FORMADAS NO ALÉM MAR.....	40
3.2	PRETAS ESCOLAS DE SAMBA.....	44
3.3	NARRATIVAS QUE SAMBAM.....	47
3.4	ENREDO- NARRATIVAS CARNAVALESCAS.....	53
4	OS VÁRIOS JOÃOS NA AVENIDA E NA MÍDIA.....	58
4.1	DA BAHIA A CAXIAS.....	58
4.2	JOÃOZINHO DA GOMÉIA, FAMOSO E ESQUISITO"	59
4.3	“QUILOMBO, CAXIAS” – CONHECENDO A ACADÊMICOS DA GRANDE RIO.....	61
4.4	O JOÃO DA GOMEIA NO ENREDO DE 2020	66
5	PELO AMOR DE DEUS, PELO AMOR QUE HÁ NA FÉ, EU RESPEITO O SEU AMÉM, VOCÊ RESPEITA O MEU AXÉ”.....	70
5.1	O ENREDO.....	73
5.2	PROJETO DRAMÁTICO.....	74
5.3	EPISÓDIOS.....	75
5.4	CONFLITOS CARNAVALESCOS.....	76
5.5	CENTRALIDADE DO PERSONAGEM.....	79
5.6	AS ESTRATÉGIAS ARGUMENTATIVAS.....	81
5.7	PRINCÍPIOS ÉTICOS E MORAIS DA HISTÓRIA.....	83
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	84
7	REFERÊNCIAS.....	89



Foto 1- Carro abre- alas do GRES Grande Rio no Desfile de 2020
Fonte: G1

1 INTRODUÇÃO

Mukuiu. Kolófé. Motumbá. Toda manifestação das religiões de matriz africanas inicia-se com a troca de bênçãos. A primeira saudação é usada para as nações que vem do Bantu. O povo Jejê utiliza-se do segundo cumprimento. Os nagôs, empregando o iorubá, utilizam-se da terceira saudação. Esses povos, que eram divididos em tribos no continente africano, chegaram ao Brasil por volta de 1530. O pesquisador negro Abdias do Nascimento ressalta que “há uma estimativa cujos números me parecem abaixo do que seria razoável, dando 4 milhões de africanos importados e distribuídos” (Nascimento, 2017, p.58).

Laroyê Exú. Paó. Bará foi saudado e reverenciado. É sempre o primeiro em qualquer ritual e somente após a sua evocação, podemos iniciar a festa. Toca-se o adja, dobra-se o couro, avamunha resoa, inicia-se o xirê. Corpos soberanos rezam dançando, na circularidade dos ritos, o mais novo encontra o mais velho. Saberes ancestrais são passados, reafirmados, aprendidos girando. Os Orixás são saudados e convocados a participarem do festejo e desbravando vem Ogum, seguido de Oxóssi, Omolu, Ossaim, Oxumaré, Ewá, Oxum, Logunedé, Oyá, Xangô, Obá, Nanã, Iemanjá e Oxalá. A matéria transcende e o mover ancestral, nas células de cada participante, iniciado ou não, exala. Impossível sair ileso ou ficar parado diante de cada batida no candomblé.

Vira-se a banda, troca o segmento de trabalho. Hoje é dia de Umbanda. Inicia-se a gira. Cumprimenta-se, alimenta-se, convida para participar, ou não sendo seu dia, pede-se que tome conta da porteira, *laroyê Esú*. Misturado e sincretizado, reza-se orações de origem católica apostólica romana, prece espírita, canta-se em iorubá... Chamam-se os ancestrais para “trambucar”: Caboclos, Boiadeiros, Pretos-Velhos, Erês, Baianos, Marinheiros, Malandros, Exús, Pombagiras, Malandros, Ciganos, aconselham, rezam, gargalham, bradam, curam. E nessa junção de africano, cristianismo, indianismo, kardecismo e orientalismo somado a cultura da sociedade a qual está inserida, que são formados os terreiros. De misticismo, curiosidade, macumbas e fé.

O samba é espírito, alma, gênio, faculdade, talento, privilégio, poder, merecimento e combustível. Feliz daquele que pode se tornar verdadeiramente, o samba. Avoengo, desenvolveu os primeiros passos em terras africanas. Na brasilidade, a partir da mistura de povos, nas cozinhas, nos terreiros, candomblés, umbandas, nas favelas, na condução, no dia a dia, ganhou corpo. Nas Escolas de Samba, criou raízes e desenvolveu sua característica negociadora. É mecanismo perpetuador de conhecimentos nascidos no além-mar, veículos comunicacionais, somam, agregam e refletem a sociedade a qual se insere.

O ponto de partida do presente trabalho é na fundamentação e consideração das escolas de samba como veículos comunicacionais, capazes de agendar a sociedade, eclodir memórias subterrâneas e, através das variadas manifestações artísticas, criar e propagar narrativas resistentes. O Grêmio Recreativo Escola de Samba Grande Rio, com sede na cidade de Duque de Caxias, na Baixada Fluminense do estado do Rio, elaborou e construiu a narrativa resistente para o desfile de 2020, cujo enredo “*Tata-Londirá – O Canto do Caboclo no Quilombo de Caxias*”, foi em homenagem a Joãozinho da Gomeia (1914-1971), sacerdote do candomblé caboclo. O personagem já tinha sido citado em refrão no desfile de 2007, em homenagem à cidade de Duque de Caxias, e retorna sendo o elemento central da narrativa da agremiação. A história passa pela infância humilde, a mudança para Salvador, a iniciação no candomblé e a adoção da dijína (na nação de Angola, após passar pelo processo iniciático, ganha-se um novo nome, sendo este, que o fará ser conhecido na comunidade) e que ilustra o título do enredo, a mudança para o Rio de Janeiro, a participação no carnaval das Escolas de Samba, salão, clubes, as lutas pela liberdade, do sagrado e do profano João Alves Torres Filho, o João Pedra Preta na Bahia, o Joãozinho da Gomeia, no Rio.

A partir do referencial teórico de memória (Sarlo, 2007; Huyssen, 2014; Barbosa, 2007), memória subterrânea (Pollak, 1989), narrativas (Motta, 2013), narrativas e resistência (Bosi, 1996) propõe-se analisar como se formou a narrativa resistente de Tatá Londirá concebida pela Acadêmicos da Grande Rio através dos textos contidos no produto comunicacional que é entregue ao corpo de julgadores e para a imprensa antes do desfile. Esse emaranhado de informações é denominado livro abre-alas. Procurou-se compreender como, a partir da eclosão da memória subterrânea do babalorixá, novas narrativas resistentes foram sendo criadas, pontos evidenciados e como desenvolvida a justificativa com posicionamento político e a missão de combater a intolerância e racismo religioso. Não pretende esgotar o tema e sim iniciar discussões sobre o papel social das escolas de samba enquanto propagadores de conhecimento, visibilidade e resistência ao preconceito.

O enredo é o assunto principal do abre -alas, livro entregue aos julgadores antes dos desfiles e disponibilizado no site oficial da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (Liesa), após os cortejos carnavalescos. Dividido em duas partes, domingo e segunda e na ordem em que desfilarão as escolas de samba, contém as informações técnicas de todas as componentes do grupo especial, sendo 13 ao todo no ano de 2020. No site da Liesa, os abre-alas são definidos como “formulários preenchidos pelos representantes das agremiações, quesito por quesito, com detalhes que ajudam os julgadores a consolidarem a sua avaliação” (Liesa, 2020).

A apresentação do livro do abre-alas da Grande Rio no carnaval de 2020 contém três parágrafos, sendo intitulados, respectivamente:

1. Jorge Amado, em *Bahia de Todos-os-Santos*, que retrata a beleza do candomblé, os ritos, o trajeto difícil para chegar até o terreiro que nos primórdios se encontrava na zona rural e o seu cargo nesta casa, ogã, responsável pela entonação dos cânticos e dos toques do atabaque.
2. O segundo parágrafo traz Roger Bastide, sociólogo e explica a soma de cultos, orixás e caboclos que incorporam na mesma pessoa.
3. Por último, e não menos importante, o documento apresenta um trecho do texto de Abdias do Nascimento para o Quilombo, associando a cidade de Duque de Caxias a um grande terreiro. Neste último parágrafo, de forma poética, é narrada a benção concedida pelas divindades, os rótulos impostos ao homenageado, como nordestino, homossexual, candomblecista e como o mesmo enfrentou o racismo e os estereótipos.

A sinopse do enredo é aberta com a citação do samba enredo da agremiação do carnaval de 1992, “Águas claras para um rei negro”, citação do “O canto do Caboclo Pedra Preta”, de Baden Power e Vinícius de Moraes, e “A morada do rei dos índios”, de Luiz Antônio Simas. Em seguida traz duas saudações: “Mukuiú”, palavra de origem Bantu, que significa um pedido de bênçãos, prática primordial, ao chegar e ao sair, nas religiões de matriz africana, e “*Xetruá, Maromba Xeto*” que é uma saudação utilizada pela linha de caboclo de couro e de boiadeiros na Umbanda, de origem desconhecida, que significa “Salve aquele que tem braço forte, pulso forte”. Após a sinopse, vem a justificativa do enredo e a divisão em seis setores, sendo “SETOR 1 – A noite: visões ancestrais, caminhos abertos”, “SETOR 2 – O terreiro: a magia dos orixás na Gomeia de Salvador”, “SETOR 3 – A aldeia: candomblé de caboclo na Gomeia de Caxias”, “SETOR 4 – A rua: carne de carnaval”, “SETOR 5 – O palco: candomblé-espetáculo” e “SETOR 6 – O quilombo: resistência e re-existência, respeito e eternidade”.

A pesquisa acredita que as agremiações são veículos de comunicação, sendo o principal meio no qual a cultura afro diaspórica, como as religiões de matriz africana, Candomblé e Umbanda, serão divulgadas, defendidas e preservadas. Neste ambiente, desde a fundação e principalmente a partir da década de 1960, tornou-se importante recurso para se combater a intolerância e o racismo religioso. Movimentam as narrativas para além das comunidades nas quais estão inseridas, indignações, revoltas, belezas e mistérios, recriando outras formas de contar e, neste processo, o livro abre- alas é uma fonte rica de conteúdos, informação e pesquisa.

O problema de pesquisa se concentrou em questionar se existe uma narrativa de resistência e afirmação negra no livro abre -alas da escola de samba. Se existe, como é desenvolvida? Como hipóteses, questionou-se a existência de narrativa de resistência e afirmação, com históricas contra-hegemônica das escolas de samba, que (re)constroem a história e a memória da comunidade negra. Se a narrativa concebida pela escola de samba pode ser considerada resistente tanto pelo tema (resgate da memória subterrânea de Joãozinho da Gomeia) quanto pelo fato de existir (devido todas as perseguições e imposições ao samba e sambistas). O livro abre-alas é um produto de comunicação, fonte de consultas posteriores, se tornando obra histórica, memorialística e educacional.

A presente dissertação teve como objetivos gerais estudar as escolas de samba como veículos comunicacionais sendo um dos principais repositórios e divulgação das histórias dos povos africanos e ameríndios, compreender a elaboração de narrativas resistentes a partir da eclosão de memórias subterrâneas, e entender como a narrativa elaborada pela agremiação desenvolve outras perspectivas diferentes das referenciadas, sabendo que o livro abre-alas possui variadas referências bibliográficas incluindo materiais de variados veículos.

A pesquisa pretendeu também, entre seus objetivos específicos, analisar os textos contidos no livro abre alas, analisar como é construída a narrativa resistente da própria escola, investigar como é construída a narrativa resistente da cultura negra e das religiões de matriz africana, e entender como é construída a narrativa e a resignificação da história do Joãozinho da Gomeia.

As agremiações vêm conquistando espaço e sendo objetos de estudo em variadas áreas do conhecimento. Justifica-se pesquisá-las no campo da comunicação, visto que ao narrarem histórias, acontecidas ou inventadas, se tornam veículos de comunicação com a sua comunidade e espectadores (Prudente; Costa, 2020). Levam mensagens intencionais por meio do canto, do ritmo e da estética. Possuem tamanho poder negociador, que ora sofre com as imposições da mídia, descaso, ao não ter espaço para a divulgação ou ficar somente engessada na programação nos dias que antecedem a folia, ora que agendam e pautam as divulgações, influenciando as comunidades primeiramente, bem como, em seus admiradores e espectadores.

Pretende-se, assim, elucidar a narrativa resistente sobre Joãozinho da Gomeia, sua cultura, processos históricos, apontamentos relativos aos Orixás e entidades das religiões brasileiras foram descritos pelo Acadêmicos do Grande Rio e consolidados no livro abre-alas, estabelecendo diálogo com a cultura envolvida, a fim de registrá-la e perpetuá-la.

Tendo também por finalidade inserir a presente pesquisa nos estudos acerca da ligação ancestral das escolas de samba com os povos africanos, observa-se o papel social das agremiações, suas características decorrentes da origem preta e periférica. Assim, busca-se contribuir para a reflexão sobre a falta de subsídios e sobre a perpetuação de estereótipos, em particular, e para o samba de enredo, de maneira geral. Partindo do livro *Abre-alas e todos os textos contidos como a apresentação, justificativa, letra do samba enredo e cronograma do desfile*, nos quais mais de um Joãozinho é narrado. Pretende-se, assim, elucidar a narrativa resistente sobre Joãozinho da Gomeia, sua cultura, processos históricos, apontamentos relativos ao sagrado, Orixás e entidades afro ameríndias e como estes elementos foram descritos pela escola de samba Acadêmicos do Grande Rio, estabelecendo diálogo com a cultura envolvida, a fim de registrá-la e perpetuá-la.

O trabalho foi dividido nos seguintes capítulos, sendo o 1º a introdução, que lê presentemente. O 2º apresenta dois termos que irão guiar todo o desenvolvimento deste trabalho, que são narrativas resistentes e memórias subterrâneas. Pesquisadores e teóricos da narratologia são revisitados como Motta (2013), Bosi (1996), Barbosa (2007), Barthes (2011), Gancho (2002), Genette (1980), Reis (2019), Todorov (2011), buscando trazer para o estudo conceitos importantes sobre o mundo das narrativas, como estão presentes e o que seria uma narrativa resistente. O segundo momento do capítulo apresenta os conceitos de memória e memória subterrânea, baseando-se em Bâ (2010), Huyssen (2014), Pollak (1989 e 1992), Ricoeur (1994), Sarlo (2007), Soster e Piccinin (2017).

O 3º capítulo desta dissertação trará a formação, a raiz, de onde vieram as escolas de samba, como os povos moçambicanos, angolezes, nações iorubás e islâmicos influenciaram a estrutura da cultura e os primeiros enredos com temáticas afros. O 4º capítulo revisita a história do personagem principal do enredo da Acadêmicos do Grande Rio, o grêmio recreativo e também os enredos narrados nesses mais de 30 anos de fundação.

No capítulo 5 há o desenvolvimento da metodologia que analisará o livro *Abre-alas*, baseada nos sete movimentos para análise crítica da narrativa desenvolvidos por Luiz Gonzaga Motta (2013). A metodologia compreende a essência da história, personagens, as mudanças, evoluções, conflitos, intenções, estratégias, discursos explícitos, ocultos e as intenções. O 1º movimento pretende observar o enredo com agente estruturador da comunicação, que será desmembrado em diversas partes, para compreender os recursos de linguagem e “as estratégias e astúcias textuais que criam situações de comunicação” (Motta, 2013, p.146). O 2º movimento observa a lógica do paradigma narrativo, observando o texto, o

desenrolar das situações e os efeitos a serem criados juntamente com o leitor ou espectador. O 3º movimento analisa os episódios, descortinando as relações como são compostas e apresentadas às partes e como se ligam para contar a história. No 4º movimento, o autor ressalta a importância de identificar os conflitos existentes, funcionando “como *frame cognitivo* que estrutura o enredo da narrativa, aglutina os acontecimentos isolados em sínteses compreensíveis” (Motta, 2013. p. 171). O 5º movimento investiga os personagens apresentados nas narrativas, reais, fictícios, humanos, objetos ou animais. Todos possuem características, peculiaridades, atributos e propriedades de seres humanos. Sabendo-se que nenhuma narrativa é pueril e isenta.

Já o 6º movimento destrincha os argumentos, atos táticos e planejados, astutos e habilidosos que compõem as narrativas. E o que está presente, mas não explicitamente dito é o que o 7º movimento busca analisar. Aspectos morais, éticos, ideológicos serão desvendados, sendo a parte mais profunda, íntima à fragrância do produto investigado.

Os recursos metodológicos apontados acima serão aplicados nos textos contidos no livro abre-alas da escola de samba Grande Rio de 2020, a partir dos movimentos descritos por Motta, com foco nas estratégias de comunicação, na intenção narrativa e nos efeitos de sentido. Compreendendo as complexidades das narrativas elaboradas pelas escolas de samba, buscou-se ainda estruturar uma tabela norteadora para análise narrativa especialmente para os livros de abre-alas das agremiações, observando as particularidades dos textos elaborados, e os unindo aos movimentos do autor, de modo a contribuir para futuros estudos sobre a narrativa das escolas de samba presentes nos livros abre-alas, elemento comunicacional das agremiações com poder memorialístico e pedagógico não-formal.

O 6º capítulo é dedicado às conclusões finais, à praça da apoteose deste desfile-trabalho. É o momento de olhar, ala a ala, capítulo a capítulo, fazendo uma retrospectiva do enredo-pesquisa abordado. Pretende-se observar, a partir dos sete movimentos do Motta (2013) como a narrativa resistente da Grande Rio foi desenvolvida, a eclosão da memória subterrânea do João da Gomeia, as intenções argumentativas, personagens e tramas neste produto comunicacional.

São negras memórias que se entrelaçam,

em ciranda, com o tempo.

Tempo Rei, compositor.

Nzara, Senhor Kitembo!

(Abre- alas, Grande Rio, 2020)

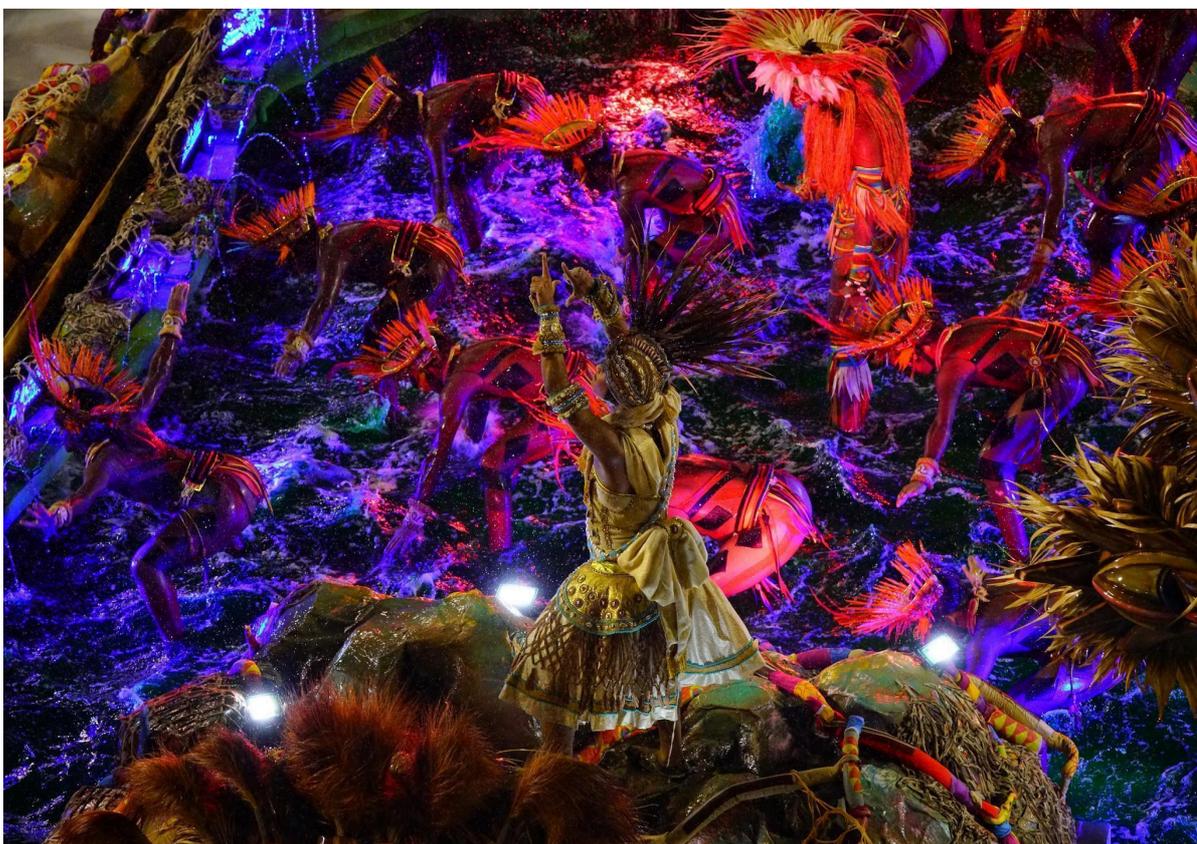


Foto 2: Apresentação da comissão de frente
Fonte: Fernando Grilli | Riotur

2- NARRATIVAS DE RESISTÊNCIA E MEMÓRIA SUBTERRÂNEA

As narrativas estão presentes desde que o mundo é mundo. Narramos de diversas formas e maneiras. E como nada é ingênuo ou puro, algumas narrativas irão possuir características, ou pelo tema ou como são escritas, de serem combativas e resistentes, exatamente como as que são propostas anualmente pelas escolas de samba do carnaval do Rio de Janeiro desde as primeiras décadas do século passado. Esse é o assunto abordado neste capítulo.

No segundo momento, abordaremos os conceitos de memória e memória subterrânea e o poder de trazer à superfície conhecimento e histórias que as estruturas dominantes da sociedade tentam manter escondidas, como as narrativas sobre negros, escravidão e preconceito racial estrutural. Essas eclosões são importantes formas de contrapor as narrativas hegemônicas, criando narrativas resistentes em ambientes dos mais diversos, como os enredos das escolas de samba e sua apresentação em documentos como o livro abre-alas.

2.1 Narrativa resistente

Antes mesmo de organizar e pensar nas narrativas como ciência “o homem narra: e narrar é uma experiência enraizada na existência humana. É uma prática humana universal, trans-histórica e pancultural. Vivemos mediante narrações” (Motta, 2013, p. 17).

Para Soster e Piccinin, a narrativa é a tradução da própria existência (2017, p.6). Pensando mais amplo, “inumeráveis são as narrativas do mundo [...] Além disso, sob estas formas, quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades, a narrativa começa com a própria história da humanidade” (Barthes, 2011, p.19).

Pensando no conceito de narrar como algo que nos atravessa, pode-se enfatizar que “nossas vidas são as nossas narrativas” (Motta, 2013 p. 18). O anseio de contar e perpetuar histórias escolta todo o desenvolvimento da sociedade. “O homem, por meio de desenhos nas cavernas, contou como caçava; por meio de cartas, cantou o amor; e, ouvindo relatos jornalísticos no rádio, informou-se” (Reis, 2019, p.8).

Refletindo mais profundamente sobre a relação que as narrativas possuem nas nossas existências, pode-se acrescentar que “nossa vida é uma teia de narrativas na qual estamos enredados” (Motta, 2013, p.17). As estórias, fictícias e/ou reais, nunca findam, nos emaranham, nos retratam, embalam e instituem, sendo que repassar histórias é uma atividade

feita no seio familiar, privado, até na vida pública. Baseado na relação com a sociedade, pode-se embasar que seja uma relação dilatada e com:

uma cadeia de signos com sentidos sociais, culturais e/ou históricos particulares, e não gerais. Esta definição significa que narrativas podem implicar conjuntos de signos que se movimentam temporalmente, causalmente ou de alguma outra forma socioculturalmente reconhecível e que, por operarem com a particularidade e não com a generalidade, não são redutíveis a teorias. Nesta definição, a narrativa pode operar em várias mídias, inclusive em imagens imóveis (Squire, 2014, p.273).

Narrativa é um “tipo textual baseado em uma sequência de ações e de fatos” (Reis, 2019, p.9). Atos, que descendem do verbo trânsito narrar. Pode ser definido como uma ação que descreve acontecimentos relevantes para os seres, argumentados na passagem do tempo e conduzido a um desenlace. A “narratividade, é uma sucessão de estados de transformação responsável pelo sentido. A palavra chave é *sucessão*. Ela introduz a questão da sequenciação, ou desenvolvimento temporal” (Motta, 2013, p.71).

Palavra de variados significados, explicação e interpretação, pode-se categorizar em três concepções distintas, segundo Gérard Genette (1980). A primeira interpretação “designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assumo a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos (Genette, 1980, p. 23). A segunda percepção, “designa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objeto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc.(...) conjunto de ações e de situações consideradas nelas mesmas, com abstração do *médium*, linguístico ou outro, que dele nos dá conhecimento” (Genette, 1980, p.24). A terceira, ao que tudo indica é a mais decrépita, “*narrativa* designa, ainda, um acontecimento: já não, todavia, aquele que se conta, mas aquele que consiste em que alguém conte alguma coisa: o acto de narrar tomado em si mesmo” (Genette, 1980, p.24).

Pensando na relação dos seres humanos com o tempo, pode-se dizer que a extensão do tempo é uma distensão da alma (Ricoeur, 1994, p. 34). Narrativa e tempo são emaranhadas conceituações, onde “o tempo torna -se humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal (Ricoeur, 1994, p.15).

Existe uma conexão nessa relação que está distante da causalidade. Assim sendo, o “tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal”

(Ricoeur, 1994, p.85). Segundo Genette, “A narrativa é uma sequência duas vezes temporal...: há o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa (tempo do significado e tempo do significante)” (Genette, 1980, p.31). A duplicidade que permite, alterações temporais como descrever acontecimentos ocorridos em anos em apenas poucas palavras, nos levando a atentar-se que uma das aplicabilidades da narrativa é “cambiar um tempo num outro tempo” (Genette, 1980, p.31).

O tempo duplicado, chamados de tempo da história e tempo da narrativa, sendo

O tempo do discurso é, em um certo sentido, um tempo linear, enquanto o tempo da história é pluridimensional. Na história, muitos acontecimentos podem-se desenrolar ao mesmo tempo; mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um em seguida ao outro; uma figura complexa encontra-se projetada sobre uma linha reta. É daí que vem a necessidade de romper a sua cessação “natural” dos acontecimentos mesmo se o autor desejava segui-la de mais perto. Mas a maior parte do tempo o autor não tenta encontrar essa sucessão “natural” por que utiliza a deformação temporal para certos fins estéticos (Todorov, 2011, p.242).

O tempo da história é pluridimensional e permite

Retornos e antecipações, ora suspendendo a irreversibilidade, ora acelerando ou retardando a sucessão temporal, não só em virtude do fato de que pode ser dilatado em longos períodos de duração, compreendendo épocas e gerações, ou encurtado em dias, horas ou minutos como no romance, mas também porque em geral se pluraliza pelas linhas de existência dos personagens, e dimensionam os acontecimentos e suas relações (Nunes, 1995, p.28).

Já o discurso, o tempo segue solidificado na escrita e na difusão proferida pela oralidade, sendo

Tanto no sentido material do seguimento das linhas e páginas (cantos na epopeia, livros, ou capítulos na novela e no romance) quanto no sentido da ordenação das sequências narrativas (cenas, diálogos, exposição, descrição/narração), dependendo, de certa maneira, do ato de leitura e, portanto, no percurso que o leitor realiza no espaço do texto (Nunes, 1995, p.28).

O autor acrescenta ainda que o discurso, proporciona a narrativa, um significado global, onde tudo possui significado. Na história, o aspecto episódico dos acontecimentos e suas relações, juntamente com os motivos que os concatenam, ambos impondo à narrativa um limiar de inteligibilidade cronológica e lógica, traduzível num resumo” (Nunes, 1995, p.28).

Finalizando o autor acrescenta ainda que habitualmente, em ambos, o tempo segue lado a lado “corre paralelamente ao do outro”.

Todas as histórias expostas possuem algum propósito, não desenvolvendo apenas atribuição estética, alheia de desejos, com táticas, propósitos e impactos pretendidos. “É um dispositivo argumentativo de linguagem para convencer, provocar efeitos, mudar o estado de espírito de quem ouve, lê ou vê uma história” (Motta, 2013, p.74). Considerando as narrativas, não exclusivamente como teoria literária e suas manifestações fantasiosas, mesmo que alguns entendimentos sejam sustentados, e a aplicando como ambiente antropológico e de intercâmbios culturais, podemos empregar “como um procedimento analítico para compreender os mitos, as fábulas, os valores subjetivos, as ideologias, a cultura política inteira de uma sociedade” (Motta, 2013, p.80).

As organizações narrativas são episódios culturais que as confirmam e fundamentam.

Quando narramos algo, estamos nos produzindo e nos constituindo, construindo nossa moral, nossas leis, nossos costumes, nossos valores morais e políticos, nossas crenças e religiões, nossos mitos pessoais e coletivos, nossas instituições. Estamos dando sentido à vida. Aquilo que incluímos ou excluimos de nossas narrações depende da imagem moral que queremos construir e repassar (Motta, 2013, p. 18).

Pensando nas narrativas orais e escritas, pode-se enfatizar que “O testemunho, seja escrito ou oral, no fim não é mais que testemunho humano, e vale o que vale o homem” (Bâ, 2010, p. 168). Na África se diz que

cada partido ou nação “enxerga o meio-dia da porta de sua casa” – através do prisma das paixões, da mentalidade particular, dos interesses ou, ainda; da avidez em justificar um ponto de vista(...) O que se encontra por detrás do testemunho, portanto, é o próprio valor do homem que faz o testemunho, o valor da cadeia de transmissão da qual ele faz parte, a fidedignidade das memórias individual e coletiva e o valor atribuído à verdade em uma determinada sociedade. Em suma: a ligação entre o homem e a palavra. (Bâ, 2010, p. 168).

A narratologia “é a teoria da narrativa e os métodos e procedimentos empregados na análise das narrativas humanas” (Motta, 2013, p.75). Agrega todas as criações dos seres humanos, sendo um acontecimento coletivo, culturalmente amplo, sendo um mecanismo de observação e investigação da sociedade.

As narrativas não são apenas, nem principalmente, puras representações da realidade, mas formas de organizar nossas ações em função de estratégias culturais em contexto. As narrativas e narrações são dispositivos discursivos que utilizamos socialmente, em contexto, de acordo com nossas pretensões. Narrativas e narrações são formas de exercício de poder e hegemonia nos distintos lugares e situações de comunicação” (Motta, 2013, p. 82-83).

Na perspectiva do autor, a narrativa é um artifício que permite ao homem desvendar a vida e o recinto que ocupa. Com ela, os acontecimentos adventícios podem ser dispostos e atinados, tornando íntimo aquilo que previamente era incomum e, por isso, advertia a normas sociais.

Em última instância, é esse o lugar cognitivo do relato (a notícia, o boato, o conto, o comentário): uma estratégia simbólica destinada, em nível individual e coletivo, a fazer frente aos estragos da negatividade e a voltar a integrar o todo ameaçado, consolidando o conjunto social e evitando a sua desestruturação pela angústia, ansiedade e medo diante da contingência (Motta, 2013, p. 57).

As características e disposição para estar disponível que uma cultura possui, negociando, articulando e amenizando conflitos “é possível graças ao aparato narrativo de que dispomos para frente simultaneamente à canonicidade (normas) e à excepcionalidade (desvios, diferenças)” (Motta, 2013, p. 72).

Tudo que é dito proporciona inclinações, juntando o contemplativo com o real. Narrar não é apresentar inocentemente um episódio e, conforme Motta “Todo o discurso é poder, um poder que se exerce na relação entre quem fala e quem escuta”. A crítica rígida e metódica da comunicação narrativa no conjunto de sua conformação pode despontar esse jogo de poder, descortinar a correlação de forças que se exerce nas relações discursivas interpessoais e coletivas” (2013, p.19).

Michael Foucault (2010) enfatiza que o poder não é algo inerte entre as pessoas que o exercem ou o sofrem, ou seja, “Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns [...]. O poder funciona e se exerce em rede” (p.183). É uma relação de domínio oscilante e que deverá ser analisada como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia, sendo “nas suas malhas os indivíduos não só circulam mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão” (Foucault, 2010, p.183).

As relações de forças se estabelecem entre quem emite e quem recebe a mensagem, sendo também manifestado nas interações narrativas e discursos, “indo e vindo, mudando

constantemente de lugar ou posição. Ainda que o mando e a competência estejam com o sujeito que narra na maioria das vezes, há sempre uma contraforça de quem escuta, vê ou ouve a estória” (Motta, 2013, p.20). No ato de permuta exercida durante a interlocução narrativa é que “em cada situação concreta que o sentido e a verdade serão construídos”.

A infraestrutura das diversas narrativas que compõem o dia a dia dos seres humanos, segundo Cândida Gancho (2002), é basicamente firmada em cinco pilares: enredo, personagens, tempo, espaço e ambiente e narrador. O primeiro item a ser estudado é o enredo que segundo a autora é “O conjunto dos fatos de uma história” (Gancho, 2002, p.09). Esses fatos, organizados, precisam ser verossímeis para quem o lê ou observa, portanto o que torna o enredo verídico é a verossimilhança.

Os fatos de uma história não precisam ser verdadeiros, no sentido de corresponderem exatamente a fatos ocorridos no universo exterior ao texto, mas devem ser verossímeis; isto quer dizer que, mesmo sendo inventados, o leitor deve acreditar no que lê. Esta credibilidade advém da organização lógica dos fatos dentro do enredo. Cada fato da história tem uma motivação (causa), nunca é gratuito e sua ocorrência desencadeia inevitavelmente novos fatos (conseqüência) (Gancho, 2002, p.10).

A parte constituinte, organizadora dos acontecimentos no enredo, é denominada *conflito*, podendo ser definido como “qualquer componente da história (personagens, fatos, ambiente, idéias, emoções) que se opõe a outro, criando uma tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção do leitor” (Gancho, 2002, p.11), ou seja, aponta os segmentos do enredo: exposição, complicação, clímax e desfecho. O primeiro, localiza o leitor diante da história, “exposição: (ou introdução ou apresentação) coincide geralmente com o começo da história, no qual são apresentados os fatos iniciais, os personagens, às vezes o tempo e o espaço” (Gancho, 2002, p.11). Em segundo momento, os conflitos serão expandidos, denominando-os complicação ou desenvolvimento. O momento em que o conflito atinge o maior grau, sendo que “outras partes do enredo, que existem em função dele” (Gancho, 2002, p.11), é definido como clímax. A solução dos conflitos, boa ou má, vale dizer configurando-se num final feliz ou não, denomina-se desfecho.

Personagem pode ser caracterizado como o “responsável pelo desempenho do enredo; em outras palavras, é quem faz a ação” (Gancho, 2002, p.14).

O personagem é um ser que pertence a história e que, portanto, só existe como tal se participa efetivamente do enredo, isto é, se age ou fala. Se um determinado ser é mencionado na história por outros personagens mas nada

faz direta ou indiretamente, ou não interfere de modo algum no enredo, pode-se não o considerar personagem (Gancho, 2002, p.14 a 16).

Podem ser classificados quanto a função cumprida a caracterização. No primeiro time, estão incluídos os protagonistas, que pode ser subdivido em herói e anti-herói, antagonistas e secundários.

Protagonista: é o personagem principal. - Herói: é o protagonista com características superiores às de seu grupo; -anti-herói: é o protagonista que tem características iguais ou inferiores às de seu grupo, mas que por algum motivo está na posição de herói, só que sem competência para tanto(...)

Antagonista: é o personagem que se opõe ao protagonista, seja por sua ação que atrapalha, seja por suas características, diametralmente opostas às do protagonista. Enfim, seria o vilão da história (...).

Personagens secundários: são personagens menos importantes na história, isto e, que têm uma participação menor ou menos frequente no enredo; podem desempenhar papel de ajudantes do protagonista ou do antagonista, de confidentes, enfim, de figurantes (Gancho, 2002, p. 16-17).

Já a caracterização, os personagens podem ser planos, que podem-se subdividir em tipo ou caricatura, ou redondos que serão classificados como física, psicológicas, sociais, ideológicas e morais.

Personagens planos: são personagens caracterizados com um número pequeno de atributos, que os identifica facilmente perante o leitor; de um modo geral são personagens pouco complexos. Há dois tipos de personagens planos mais conhecidos:

- tipo: é um personagem reconhecido por características típicas, invariáveis, quer sejam elas morais, sociais, econômicas ou de qualquer outra ordem. Tipo seria o jornalista, o estudante, a dona-de-casa, a solteirona etc.(...)

caricatura: é um personagem reconhecido por características fixas e ridículas. Geralmente é um personagem presente em histórias de humor.

Personagens redondos: são mais complexos que os planos, isto é, apresentam uma variedade maior de características que, por sua vez, podem ser classificadas em:

- físicas: incluem corpo, voz, gestos, roupas; - psicológicas: referem-se a personalidade e aos estados de espírito; - sociais: indicam classe social, profissão, atividades sociais; - ideológicas: referem-se ao modo de pensar do personagem, sua filosofia de vida, suas opções políticas, sua religião; - morais: implicam em julgamento, isto é, em dizer se o personagem é bom ou mau, se é honesto ou desonesto, se é moral ou imoral, de acordo com um determinado ponto de vista (Gancho, 2002, p. 16-18).

O tempo fictício pode estar conectado em diversos graus, sendo a época em que passa a história, incidindo no “pano de fundo para o enredo” (Gancho, 2002, p. 20). A duração da história, desenrolando em extensos ou limitados. O tempo que é organizado e que pode ser

medido denomina-se tempo cronológico. “transcorre na ordem natural dos fatos no enredo, isto é, do começo para o final. Está, portanto, ligado ao enredo linear (que não altera a ordem em que os fatos ocorreram)” (Gancho, 2002, p. 21). Contrariamente, o tempo em que não se segue a diretriz orgânica é denominada tempo psicológico, e “transcorre numa ordem determinada pelo desejo ou pela imaginação do narrador ou dos personagens, isto é, altera a ordem natural dos acontecimentos. Está, portanto, ligado ao enredo não-linear (no qual os acontecimentos estão fora da ordem natural)” (Gancho, 2002, p. 21).

Para localizar os feitos dos personagens, gerando interatividade, seja com o meio, seja absorvendo ou induzindo, o espaço é “lugar onde se passa a ação numa narrativa” (Gancho, 2002, p. 23), sendo “lugar físico onde ocorrem os fatos da história” (Gancho, 2002, p. 23). Já o ambiente é caracterizado como “o espaço carregado de características socioeconômicas, morais, psicológicas, em que vivem os personagens. Neste sentido, ambiente é um conceito que aproxima tempo e espaço, pois é a confluência destes dois referenciais, acrescido de um *clima*” (Gancho, 2002, p. 23). A unidade idealizadora da história é denominada narrador e os tipos são apresentados quando narrados em primeira ou terceira pessoa do pronome pessoal. O narrador que se comporta mais longe e externamente dos fatos é conhecido como narrador em terceira pessoa e possui como marcar a “onisciência: o narrador sabe tudo sobre a história; onipresença: o narrador está presente em todos os lugares da história” (Gancho, 2002, p. 27). Contado em primeira pessoa, o narrador assume a característica de narrador personagem, sendo o que “participa diretamente do enredo como qualquer personagem, portanto tem seu campo de visão limitado, isto é, não é onipresente, nem onisciente” (Gancho, 2002, p. 28). Entretanto, pode-se assumir papéis de ser o narrador testemunha, cujo “não é o personagem principal, mas narra acontecimentos dos quais participou, ainda que sem grande destaque” (Gancho, 2002, p. 28) ou de narrador protagonista, ou seja, aquele em “é também o personagem central” (Gancho, 2002, p. 29).

O ato de contar algo, narrar histórias e episódios, não é puramente oco ou carente de finalidades. Os intuitos poderão ser explícitos e francamente identificados, como, por exemplo, um réu defendendo a sua inocência. Ele utilizará de todos os argumentos, provas e dados possíveis para se livrar das acusações. Em outras ocasiões, os alvos serão obscuros e camuflados e as narrativas apresentadas como sendo o único ponto de vista possível e insuscetível de questionamento. O propósito, tenebroso e manipulador, apresenta-se nas reportagens jornalísticas, nas campanhas publicitárias e nos livros de história dita como “oficial” do Brasil. Os desígnios abrigados não permanecem ocultos para sempre e, ao ser

discutido e estudado, dão luz a outras vertentes silenciadas anteriormente. Nesse processo, pode-se combater e resistir à narrativa única.

Resistência para o dicionário virtual Dicio (2019) é a “Ação ou efeito de resistir, de não ceder nem sucumbir”. Pode ser definida, também como envergadura para tolerar diversas adversidades que podem acarretar aos seres humanos, por exemplo, cansaço, escassez, miséria, indignação. Ampliando os conceitos, segundo o dicionário Priberam (2019) é a “força por meio da qual um corpo reage contra a ação do outro corpo”. Resistir é se opor ao mando de outros. Na física, resistência significa força que se contrapõe ao movimento.

Alfredo Bosi (1996) no estudo intitulado *Narrativa e Resistência* propaga que resistência é “um conceito originalmente ético, e não estético. O seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia” (p.11). Acredita-se que se têm várias fisionomias podendo regenerar o sentido social comum ausente, em outros momentos, a melodia dos apegos totalmente na retranca, ora por julgamentos críticos sem desvios ou pelo desalinho encoberto ajustado (p.143, 144).

Para o autor, a resistência tem, quando acordada com a narrativa, ocorrido de duas formas, que não se eliminam obrigatoriamente. A primeira ideia, ela se promove como tema e a segunda opção seria como procedimento característico no ato de se escrever. Como tema “a escrita resistente (aquela opção que escolherá afinal temas, situações, personagens) decorre de um a *priori* ético, um sentimento do bem e do mal, uma intuição do verdadeiro e do falso, que já se pôs em tensão com o estilo e a mentalidade dominantes” (Bosi, 1996, p.22). Quanto à forma de escrita, utiliza-se “a própria ideia de resistência, o conceito de tensão” (Bosi, 1996, p.22). Esse conflito

se exprime mediante uma perspectiva crítica, imanente à escrita, o que torna o romance não mais uma variante literária da rotina social, mas o seu avesso [...] A vida como objeto de busca e construção, e não a vida como encadeamento de tempos vazios e inertes[.] A escrita resistente, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa “vida como ela é” é, quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida (Bosi, 1996, p.23).

Pensando nas narrativas e como conduzem a vida, ressalta-se que “o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições” (Bosi, 1996, p.22). A resistência tem

variados semblantes, podendo reconquistar o significado coletivo, “ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da sátira, da paródia, do epos revolucionário, da utopia) (Bosi, 1977, p.143, 144).

Narrativa é uma relevante ferramenta em atos resistente e contra a discursos hegemônicos e dominantes, desmantelando discursos podendo o ato de resistir ser visível ou não.

resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos (...). Resiste ao contínuo "harmonioso" pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia. Quer refazendo zonas sagradas que o sistema profana (o mito, o rito, o sonho, a infância, Eros); quer desfazendo o sentido do presente em nome de uma liberação futura, o ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes. (Ainda que nem sempre possa impedir de tudo que um ou outro pseudo valor formal vigente — e, daí, obliquamente ideológico — venha a cruzar o seu jogo verbal.) A luta é, às vezes, subterrânea, abafada, mas tende a subir à tona da consciência e a acirrar-se porque crescem a olhos vistos as garras do domínio. Em termos quantitativos, nunca foram tão acachapantes o capital, a indústria do veneno e do supérfluo, a burocracia, o exército, a propaganda, os mil engenhos da concorrência e da persuasão. A ferida dói como nunca. Os seus lábios estão sempre abertos. Não os fechará quem feche os olhos (Bosi, 1977, p.145).

Alfredo Bosi define a escrita resistente como decorrente de “um sentimento do bem e do mal, uma intuição do verdadeiro e do falso, que já se pôs em tensão com o estilo e mentalidade dominantes” (Bosi, 1996, p.130). Ao optar por uma escrita resistente, o escritor, através das técnicas da narrativa, apresenta-nos essa tensão da representação da realidade e demonstra sua resistência aos anti valores. O autor alega em relação à escrita resistente: “todo esforço da escrita se voltará para conquistar a liberdade da expressão” (Bosi, 1996, p. 122).

Neste capítulo apresentamos as definições de narrativas e narrativa resistente. Como ela se apresenta, podendo ser tanto pela forma quanto pelo conteúdo. No próximo tópico, será discutido conceito de memória subterrânea e a forma como eclodem.

2.2 Memória subterrânea

O substantivo feminino memória tem por definição ser a “faculdade de reter ideias, sensações, impressões, adquiridas anteriormente. Recordação que a posteridade guarda: memórias do passado. Papel usado para anotar coisas que não se deve esquecer; lembrete. Relato feito escrita ou oralmente sobre uma situação; narração” (Dicio², 2020). Em termos discursivos, “o papel da memória é aquele que dá viabilidade ao acontecimento histórico, já

que a própria estruturação do discursivo constitui a materialidade da memória social” (Souza, 2000, p. 144).

Ainda no panorama da argumentação, “o implícito trabalha sobre a base de um imaginário que o representa como memorizado, e cada discurso, ao pressupor esse imaginário, recorre à (re)construção, dando lugar a urna filiação parafrástica, constituindo uma rede de sentidos” (Souza, 2000, p. 144). Mesmo decorado ou guardado, o que ocorreu em outros tempos, só conseguirá intermediar as novas falas, consentindo harmonizar no discurso o qual se depara. “A escrita trabalha não só com a memória das coisas realmente acontecidas, mas, com todo o reino do possível e do imaginável” (Bosi,1996, p.15)

Partindo do pressuposto que memória pode ser fenômeno tanto coletivo quanto individual, Pollak, ressalta que “individualmente, assemelha-se a intimidade, algo próprio do ser. Já no âmbito social, é entendido como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes” (Pollak, 1992, p.201). Porém, há sinais nas duas formas, quase regularmente, que são constantes e inalteráveis. O autor acrescenta ainda que os fatos vividos individualmente, presenciados pelo grupo a qual o ser está inserido, sujeitos e localidades são as partículas características da memória individual e coletiva.

Nos episódios “vividos por tabela”, o sujeito esteve ou não nos acontecimentos, entretanto “no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não” (Pollak, 1992, p.201). Aprofundando, todas as ocorrências dessa categoria específica, ocorreram em outros períodos, distintos dos que vivem os conglomerados ou indivíduos “É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada” (Pollak, 1992, p. 201).

Assim como as narrativas, as memórias não são apartidárias ou retilíneas. Conflituosas, retornar ao “passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento uma captura do presente” (Sarlo, 2007, p. 09). As recordações persistem, desejando ou não, quase indomáveis. Fortemente entrelaçada com o momento, “a lembrança precisa do presente porque (...) o único tempo apropriado para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando -o próprio” (Sarlo, 2007, p. 10).

Na totalidade, não se arquivam, registra, salvam integralmente as informações. Patrimônio repassado, a memória não reflete somente a existência de alguém, pois também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo

expressa. “As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória” (Pollak, 1992, p. 204). No âmbito coletivo, as negociações e disputas de poder vão basear o que a sociedade rememorar e o que ficará arquivado nos livros, nas estátuas, nos feriados, ou o que será inferiorizado e esquecido.

A memória é sempre o que passou, pensada no instante agora, sendo o passado comemorado e produzido no presente, que inclui, de forma invariável, pontos cegos e evasões. Toda atividade de recordação implica, sobretudo, um ataque do presente ao passado. De acordo com Freud, a memória é seletiva, fragmentada e contaminada por processos de esquecimento, deslocamento e condensação, e, devemos insistir na instrumentalização (Huysen, 2014, p. 181-182).

As relações tempo e memória são outras. Ao contrário das crenças que marcaram o início do século XX, a memória emerge como uma das preocupações de trabalho, deixando de ser “futuros presentes” para “passados presentes”, segundo Huysen (2000, p. 09). Ao contar a vivência, o interlocutor une a estrutura física ao fato do passado fazendo com que “a linguagem libera o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no comum” (Sarlo, 2007, p. 24). A ação, “inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (...), mas a de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar” (Sarlo, 2007, p. 25).

“A memória é considerada crucial para a coesão social e cultural da sociedade” (Huysen, 2014, p. 157), servindo assim tanto para a análise de falhas quanto para prestar homenagens. “Sem memória, sem a leitura dos restos do passado, não pode haver o reconhecimento da diferença [...], nem a tolerância das ricas complexidades e instabilidades de identidades pessoais e culturais, políticas e nacionais” (Huysen, 2000, p. 72). Sabe-se dos apontadores que consistem no acervo de um determinado grupo, e são “estruturada com suas hierarquias e classificações, (...) que, ao definir o que é comum a um grupo e o que, o diferencia dos outros, fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento e as fronteiras sócio culturais” (Pollak, 1989, p. 03)

A atualidade estabelece uma nova condução da memória, proliferando as plataformas de recordação. Mesmo que voláteis, espelham o anseio “de ancorar um mundo em crescente mobilidade e transformação e de compensar a perda de elementos mais sólidos e concretos que, antes, serviam de referência para os sujeitos” (Barbosa, 2007, p. 41). A rapidez do tempo implica em novos modos de comportamento, inibindo a desmemória afinal de contas, “sem

lembança, o sujeito não existe". Por outro lado, é a memória que funda as identidades coletivas, constituindo-se como identidade em ato" (Barbosa, 2007, p. 41).

Sabendo de toda a trama que envolve as memórias coletivas, é preciso pensar em "como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade" (Pollak, 1989, p.03). Sendo oposta à considerada "memória oficial", as subterrâneas privilegiam "a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias" (Pollak, 1989, p.03). Sendo um mecanismo que dá voz aos que estão à margem da história oficial, subvertendo o "silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados. A memória entra em disputa. Os objetos de pesquisa são escolhidos de preferência onde existe conflito e competição entre memórias concorrentes" (Pollak, 1989, p. 04).

A partir do momento em que rompem com a clandestinidade, ocupam a discussão pública, reclamam por espaço e se associam a essa contestação pela memória.

mostra a necessidade, para os dirigentes, de associar uma profunda mudança política a uma revisão (autocrítica) do passado. Ele remete igualmente aos riscos inerentes a essa revisão, na medida em que os dominantes não podem jamais controlar perfeitamente até onde levarão as reivindicações que se formam ao mesmo tempo em que caem os tabus conservados pela memória oficial anterior. Este exemplo mostra também a sobrevivência durante dezenas de anos, de lembranças traumatizantes, lembranças que esperam o momento propício para serem expressas. A despeito da importante doutrinação ideológica, essas lembranças durante tanto tempo confinadas ao silêncio e transmitidas de uma geração a outra oralmente, e não através de publicações, permanecem vivas. O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas (Pollak, 1989, p. 05).

Essas memórias possuem como características como são passadas e perpetuadas. Diferentemente da memória nacional que fica exposta nos museus ou contada nos livros didáticos, "são transmitidas no quadro familiar, em associações, em redes de sociabilidade afetiva e/ou política. Essas lembranças (...) são zelosamente guardadas em estruturas de comunicação informais e passam despercebidas pela sociedade englobante" (Pollak, 1989, p. 08). A memória sistematizada e enfatizada como a correta, oficial, pode ser resumida nos ícones, símbolos "que uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor"

(Pollak, 1989, p. 08). Existe uma grande adversidade relacionada ao tempo em que elas aguardam para eclodir e à transferência sem violação ou perda de informação.

Em contrapartida, existe um grande esforço para manutenção da narrativa oficial e o principal problema que a manterá no poder quando são eclodidas as subterrâneas, é a credibilidade. Ela organiza todo discurso para se manter crível.

A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementaridade, mas também as oposições irreduzíveis. Manter a coesão interna e defender as fronteiras daquilo que um grupo tem em comum, (...), eis as duas funções essenciais da memória comum. (...) Todo trabalho de enquadramento de uma memória de grupo tem limites, pois ela não pode ser construída arbitrariamente. Esse trabalho deve satisfazer a certas exigências de justificação. Recusar levar a sério o imperativo de justificação sobre o qual repousa a possibilidade de coordenação das condutas humanas significa admitir o reino da injustiça e da violência (Pollak, 1989, p. 09).

O exercício de enquadramento se embasa nos vestígios guarnecidos pela história

Esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro. (...), o trabalho permanente de reinterpretação do passado é contido por uma exigência de credibilidade que depende da coerência dos discursos sucessivos. Toda organização política, por exemplo - sindicato, partido etc. -, veicula seu próprio passado e a imagem que ela forjou para si mesma. Ela não pode mudar de direção e de imagem brutalmente a não ser sob risco de tensões difíceis de dominar, de cisões e mesmo de seu desaparecimento, se os aderentes não poderem mais se reconhecer na nova imagem, nas novas interpretações de seu passado individual e no de sua organização. O que está em jogo na memória é também o sentido da identidade individual e do grupo (Pollak, 1989, p. 10).

Toda essa tarefa conta com a ajuda de figuras capacitadas, competentes e hábeis. “Além de uma produção de discursos organizados em torno de acontecimentos e de grandes personagens, os rastros desse trabalho de enquadramento são os objetos materiais: monumentos, museus, bibliotecas etc” (Pollak, 1989, p.10-11). Adiante da fabricação de preleção em volta de fatos históricos e personas, quem está produzindo memória também irá enquadrar o que ser rememorado, consultado e se tornará palpável, ou seja, as bibliotecas, museus, vestígios arqueológicos, precisando de testemunhas que reforcem o viés que evidenciado. As memórias “coletivas são construídas, desconstruídas e reconstruídas, o

procedimento inverso, [...]revela um trabalho psicológico do indivíduo que tende a controlar as feridas, as tensões e contradições entre a imagem oficial do passado e suas lembranças pessoais” (Pollak, 1989, p. 13).

As diversas e plurais manifestações culturais podem resgatar essas memórias, tornando- as conhecidas e tecendo novas narrativas diferentes das registradas em livros escolares ou em outros meios. Dessa maneira, as Escolas de Samba, nos diferentes grupos, da Marquês de Sapucaí, onde desfilam as agremiações do grupo Especial, até as Escolas que desfilam na Avenida Intendente Magalhães, bairro Campinho, Zona Norte do Rio de Janeiro, e que não possuem o mesmo status, recursos e estruturas, ano a ano, são as frestas em que memórias subterrâneas são eclodidas e narrativas resistentes são construídas. O povo possui oportunidade de aprender de maneira diferente e conhecer a sua própria história, que brutalmente foi apagada e marginalizada.

África, misteriosa África
Magia, no rufar dos seus tambores se fez reinar
Raiz que se alastrou, por esse imenso Brasil
Terra dos santos que ela não viu

Enredo- Os Santos Que a África Não Viu
G.R.E.S. Acadêmicos do Grande Rio, 1994



Foto 3: Início da evolução da comissão de frente

Fonte: Fernando Tribino/Carnavalizados

3 – ENREDOS NEGROS NA AVENIDA – O POTENCIAL ANCESTRAL DAS ESCOLAS DE SAMBA

Neste capítulo veremos os primórdios, a espinha dorsal do samba e conseqüentemente das escolas, firmadas nos baobás africanos. Os diversos povos traficados para o Brasil carregaram costumes, modos de vestir, dialetos, toques e danças que influenciaram a criação das agremiações e estão presentes até os dias atuais.

Finaliza-se apresentando os primeiros enredos categorizados como afros ou negros, com o objetivo de conceituar o enredo da Grande Rio no meio acadêmico.

3.1 Raízes Formadas no Além Mar

O Brasil tem em sua fundação elementos essenciais e primordiais, que após o tráfico ultramar, organizaram relações diaspóricas que irão se desdobrar desde manifestações culturais até nas camadas mais profundas do racismo estrutural e institucional. Estima-se que 4 milhões de africanos, de diversas áreas, cultos e costumes diferentes foram trazidos a partir do século XVI e "Todo esse contingente de populações negras foi inserido num sistema de escravidão mercantilista, que os espoliava do direito ao lugar, à memória, e outorgava ao europeu colonizador branco sua propriedade absoluta" (Silva, 2016, p. 247).

Fartamente diversificados, com dialetos, vestimentas e variados níveis de desenvolvimento, os grupos que desembarcaram embasaram não só as diversidades de cultos das religiões de matriz africana, mas também toda a formação cultural e manifestações étnico-raciais dos brasileiros com esta origem.

No século XVI foram traficados, principalmente, povos oriundos da Costa da Mina. Esses povos são os que hoje habitam as regiões de Gana, Togo, Benin e Nigéria, além de povos vindos do Senegal, Guiné, Guiné-Bissau, Serra Leoa, Nigéria, Níger e Gabão. Já no século XVII a predominância foi para os povos oriundos das regiões de Congo, Cabinda e Angola. O século XVIII e XIX viu chegar ao Brasil, além dos povos já conhecidos das regiões anteriores, também os povos do Sudão e de Moçambique. Apesar da grande distância, no século XIX essas escravidões se tornaram vantajosas por conta da grande fiscalização britânica nos portos do atlântico africano (a partir do século XIX a Inglaterra passou a fiscalizar os portos africanos, pois firmou acordo com diversos países europeus e americanos com o fim de acabar com o tráfico negreiro) (Coelho, 2016, p. 31)

Na natureza dos conhecimentos e competências desenvolvidos pelos povos negros, “a memória do corpo-música e a da música-corpo são indissociáveis, dependentes uma da outra,

complementando-se, interpenetrando-se e reelaborando a “África” na sua dimensão rítmica, na palavra oral sacralizada, nas devoções religiosas aos ancestrais, na arte visual e comunicativa” (Azevedo, 2018, p. 47).

O escritor e sambista Haroldo Costa defende que é “com ardor que as escolas de samba, como entidades de congregação comunitária, repositórios de influências e destemidas reveladoras da história marginal do Brasil, começaram a ser urdidas nos porões dos navios negreiros” (Costa, 2009, p.206), construindo a estrutura que forjou esta categoria “popular, absolutamente original, ainda que tenha na sua formação os estilhaços da contribuição de tantas manifestações artísticas, trazidas, vividas ou adaptadas”.

O escravismo obrigou os povos africanos a viver em situações desumanas, os colocando em condições de mercadoria, fazendo parte de inventários e da riquezas de seus senhores e o "não reconhecimento da humanidade do negro escravizado deixou marcas indeléveis em sua história e seu processo de construção identitária"(Silva, 2016, p. 248). Diferente da historiografia dita como original, mulheres e homens escravizados e que foram retratados como seres passivos e servís, protagonizaram muitas revoltas pelas suas libertações, como a Revolta dos Malês, o Quilombo dos Palmares e outros movimentos liderados por André Rebouças, Adelina, Francisco José do Nascimento (dragão do mar), Maria Firmina dos Reis, Luiz Gama entre outros.

Outras formas de resistir às atrocidades surgiram, com deslocamentos mais brandos e leves, porém não pueris e sem intenção, como envenenamentos, barganhas, negociações e o samba, confirgurando novas "possibilidades e formas de empreender resistência, que constituíram espaços de permanência – prolongamentos das culturas africanas ou afro-brasileiras frente à opressão colonialista (Silva, 2016, p. 248). O desenvolvimento da construção da identidade brasileira firmou-se estrategicamente nas concepções racistas e eugenistas e conforme Kabegenle Munanga (1999, p. 101)

A construção dessa unidade, dessa identidade dos excluídos supõe, na perspectiva dos movimentos negros contemporâneos, o resgate de sua cultura, do seu passado histórico negado e falsificado, da consciência de sua participação positiva na construção do Brasil, da cor de sua pele inferiorizada, etc... Ou seja, a recuperação de sua negritude, na sua complexidade biológica, cultural e ontológica.

O compositor e saudoso portelense João Nogueira eternizou um samba, que tange ao lamento, sobre o poder de cantar e os alívios que a música é capaz de trazer: "Quando eu

canto, é para aliviar meu pranto, e o pranto de quem já sofreu tanto. Quando eu canto, estou sentindo a luz de um santo, estou ajoelhando, aos pés de Deus. Canto para anunciar o dia, Canto para amenizar a noite, Canto pra denunciar o açoite, Canto também contra a tirania" (Nogueira; Pinheiro, 1994). Utilizamos esse gancho para exemplificar o poder que a música tem desde muito tempo com os povos, especialmente com os afro diaspóricos, que juntamente aos batuques, são ferramentas primordiais para resistir. E após resistir, sobreviver.

Nas senzalas eram um modo de reconexão e o "som perfaz uma dimensão das culturas negro-africanas, onde é possível perceber um ritmo que produz uma determinada forma de contar o tempo. São matrizes que não se perderam, não morreram, resignificaram-se" (Silva, 2016, p. 250). As canções "produzem o resultado de um encontro, nascido com a possibilidade de refazer ou manter o senso comunitário. E entre batuques e cantos o samba, especificamente, durante as primeiras décadas do século XX vai se constituir como um lugar de manifestação, resistência e permanências" (Silva, 2016, p. 250). É através do ritmo, do gênero musical, que novas maneiras de convívio social se solidificaram na diáspora, fortalecendo como ferramenta de transmissão de memórias coletivas dos grupos nos quais estavam inseridos.

Fazer o ato de movimentar o corpo, para sobreviver, já era relatado pelos colonizadores no Quilombo dos Palmares e ainda conforme Sodré (1988, p. 12)

O "encontrão", dado geralmente com o umbigo (semba, em dialeto angolano) mas também com a perna, serviria para caracterizar esse rito de dança e batuque, e mais tarde dar-lhe um nome genérico: *samba*. Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano.

A cidade do Rio de Janeiro recebeu diversos povos incluindo moçambicanos, angolenses, nações iorubás e islâmicos. Com a abolição institucional, diversos baianos desembarcam na então capital federal trazendo na mala, inclusive a nova religião fundada a partir dos somatórios dos povos mencionados anteriormente, sendo "uma nova liturgia, pois compensa as lacunas na cosmogonia iorubá ocasionadas pela escravatura com uma nova organização ritual, assentando num mesmo terreiro os cultos de diversos grupos e cidades, passando a representar uma pequena África" (Matrizes do Samba, 2014, p.28), precisando ter, inicialmente, os assentamentos camuflados dos senhores e cultos realizados nas matas.

Estima-se que os bantos formaram dois terços dos escravizados que chegaram ao Brasil, deixando enormes marcas dentro da cultura brasileira, sendo

os vários tipos de samba, em suas formas originais; as danças dramáticas e em cortejo, evoluindo dos cucumbis, congadas e maracatus até a escola de samba; a capoeira e o maculelê; técnicas de trabalho; e alimentos preparados de maneira peculiar, como o pirão, o angu e o quibebe. O tipo de organização e defesa dos quilombos era um produto banto, assim como as construções que eles chamavam de “mocambos”. Entretanto, foi no vocabulário do português falado no Brasil que os bantos deixaram sua marca mais forte (Lopes, 2008, p. 55).

As influências bantas enraizadas estão presentes desde os instrumentos musicais como o ganzá, reco-reco, berimbau e cuíca segundo Lopes; Simas (2021, p. 32-33), na origem da palavra samba (Lopes, 2008, p. 89), até nas formas pelas quais se expressa e resiste, sendo

As danças africanas desenvolvidas no Brasil têm também suas matrizes no binômio África Ocidental e África banta (centro-oeste africano). Dos africanos ocidentais, principalmente dos iorubás, a cultura brasileira herdou as danças dos orixás, ricas em mímica e teatralidade. E dos bantos chegaram-nos, principalmente, as danças em círculo e as danças em cortejo, que geralmente expressam um enredo, um drama, sendo, por isso, denominadas “danças dramáticas” (Lopes, 2008, p. 86).

Em África os deuses rezam dançando. Na diáspora, esse fundamento se manteve e se perpetuou. Para Milton Cunha (2016) pode-se definir o culto denominado candomblé pelas seguintes características:

Esses cantos e danças são formas de saudar as divindades. Para os filhos-de-santo, consagrados a um orixá determinado, quando chega a hora de evocar o seu deus, a dança adquire uma expressão mais profunda, mais pessoal, e os ritmos, pelos quais foram sensibilizados, tornam-se uma chamada do orixá e podem provocar-lhes um estado de embriaguez sagrada e de inconsciência que os incitam a se comportarem como o deus, enquanto vivo.

Ainda segundo o autor, o culto é uma reinterpretação dos ritos praticados nas aldeias ou nações, que precisou se auto regular e negociar para sobreviver, adaptando cultos católicos aos Orixás

Os governantes para impedir uma revolta generalizada dos negros contra os brancos permitiram a manutenção de jogos e danças étnicas. Curiosamente, a Igreja se associou a esta política, separando os grupos por raça ou "nação", a fim de catequizá-los em várias línguas e dar-lhes unidade católica. [...] Sob

nomes diversos, sempre dados por brancos para as seitas dos negros (tambor do Maranhão, xangô em Recife e Alagoas, candomblé na Bahia, caboula no Espírito Santo, macumba no Rio, batuque em Porto Alegre), os antigos cultos puderam sobreviver até os nossos dias (Cunha, 2016).

O sincretismo com os santos católicos contribuíram para que os cultos se perpetuassem. Existem discussões para a separação efetiva do processo sincrético, procurando maior independência e ancestralidade aos cultos e dentro do meu Ilê (casa) este tema já anda sendo observado.

3.2 Pretas Escolas de Samba

A decadência das plantações de café e a abolição institucional, impulsionou negros de varias partes do país inciaram o movimento de migração para então capital federal que para Cabral (2011, p. 25), “a comunidade negra, instalada no Centro da cidade do Rio de Janeiro, criava, mais do que um gênero, uma cultura musical”. O morro da Providência surgiu em 1897, sendo considerado a primeira favela do Brasil. Com o processo de higienização "iniciado pelo prefeito Barata Ribeiro e continuado por Pereira Passos, que consistia na demolição dos cortiços no centro do Rio de Janeiro, em um processo de modernização e embelezamento da cidade". Aos ex- residentes e " desabrigados, restou a permissão de se utilizarem da madeira dos casebres demolidos para a construção de outras moradias" (Rezende, 2017, p. 85). Os movimentos permitiram encontros e o nascimento da primeira escola de samba, a Deixa falar.

Felipe Ferreira (2004, p. 339) descreve que era rotineiro à época as associações carnavalescas, vincularem os seus nomes a instituições educacionais, como “rancho-escola”, ou “rancho universidade”. Sobre a ideia de se associar as palavras escola de samba, emerge da necessidade de aceitação e aprovação que os grupos de samba do morro, já marginalizados, partir de finais da década de 1920, procurando assimilação e reconhecimento na sociedade.

As agremiações são ancestrais. Tem suas raízes fincada nos Baobás dos diversos povos traficados para o Brasil e o surgimento estão fortemente ligados à migração interna e à circularidade dos negros pós- abolição legislativa ocorrida em 1888. “As escolas de samba nasceram como associações voluntárias e de caráter integrativo, tendo o surgimento sido motivado pela necessidade social do grupo negro de manter algum tipo de identidade” (Rodrigues, 1984, p.20). O somatório de povos e esses movimentos têm por efeito “um produto cem por cento carioca, surgido através da articulação das muitas influências negras

das macumbas, candomblés, batuques, temperadas pelos encontros de grupos carnavalescos pelas ruas do Rio de Janeiro e de toda uma gama de interesses políticos, sociais e econômicos” (Ferreira, 2004, p.329).

Uma dessas mulheres que se mudaram para o Rio de Janeiro no pós-abolição foi Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata. Mulher negra que migrou do Recôncavo baiano para o Rio de Janeiro na década de 1870 e fixou residência na Praça Onze, localidade que posteriormente faria parte da história conhecida como a Pequena África. E foi nas casas dessas tias que o samba se organizou, ganhou força e musculatura. Segundo Helena Theodoro (2009) "A tradição dos orixás em seus desdobramentos de valores e linguagens aparece no mundo do samba, já que as atuações de Tia Ciata, de Tia Bebiana e de Hilário Jovino, todos ligados ao terreiro de João Alabá, marcam as atividades musicais cariocas.

Terreiros de candomblé e escolas de samba são prolongamentos com a mesma matriz, sendo organizações de inventividade, criação, mutável, variável, de identificação das comunidades solidificadas a partir de frações que a diáspora fixou.

Os terreiros das escolas de samba cariocas (e não “quadras”, como se denominam hoje) obedeceram durante muito tempo a um regimento tácito semelhante ao dos barracões de candomblé. O acesso à roda, por exemplo, era permitido somente às mulheres, que cantavam os sambas girando no sentido anti-horário, conforme giram as rodas de yaôs nas casas de culto. Os fundamentos religiosos das agremiações, em larga medida, se perderam ou estão diluídos a ponto de não serem mais reconhecidos. Apesar dessa “desafricanização” dos fundamentos, as agremiações são, até os dias de hoje, veículos em que a temática africana é recorrente (Simas, 2016).

Apesar de reparar um esvaziamento das tradições, a primazia pelo visual ao invés do samba enredo, falta de oportunidade para mulheres e pesquisadoras negras, por exemplo, a ancestralidade continua viva e latente e um símbolo é a bateria das escolas de samba que executam o que Antonio Simas denomina como "gramática do tambor", a qual é a forma de comunicação e transmissão de saberes através dos sons

Os tambores rituais possuem gramáticas próprias. Eles, afinal, contam histórias, conversam com as mulheres, homens e crianças, modelam condutas e ampliam os horizontes do mundo. [...] Há, portanto, uma pedagogia do tambor, feita dos silêncios das falas e da resposta dos corpos e fundamentada nas maneiras de ler o mundo sugeridas pelos mitos primordiais. Há toques para expressar conquistas, alegrias, tristezas, cansaço, realeza, harmonia, suavidade e conflitos. Há os que anunciam a vida e os que celebram a morte. Anunciadores de reis e de razias. [...] Quem não percebe que existe aí, nesse idioma dos tambores, um manancial educativo vigoroso de elucidação dos mundos e capacitação para interpretar a vida? É sempre

tempo de reconhecer e estudar as possibilidades didáticas que os atabaques tiveram na formação das crianças de terreiro e escolas de samba. As agremiações e suas baterias precisam ter consciência da dimensão educativa que as escolas de samba tiveram um dia. O tambor também é livro e o aguidavi – a vareta sagrada que percute o couro – é caneta poderosa para contar as aventuras do mundo. Eles educaram mais gente que os nossos olhares, acostumados apenas aos saberes que se cristalizaram formalmente nos bancos acadêmicos e escolas padronizadas, imaginam. Saibamos reconhecer, aprender e ensinar as suas falas (Simas, 2015).

A potente gramática dos tambores, mesmo com as tentativas de silenciamentos, apagamento e esvaziamento das raízes africanas, possuem firmes, mesmas que camufladas:

Ao longo da história das culturas da diáspora africana no Brasil, os tambores muitas vezes contaram o que a palavra não podia dizer. No processo, por exemplo, de legitimação das escolas de samba – a partir da mediação e do diálogo com o estado – tal fato se evidenciou com notável perspicácia. Fala-se muito que as escolas de samba, durante boa parte de suas trajetórias, contaram em seus enredos a História oficial, as efemérides da pátria e os propalados grandes personagens. Isso é verdade se atentarmos apenas para os enredos e letras dos sambas. As baterias, todavia, contavam outra coisa, elaboravam outros relatos, perceptíveis para aqueles que conheciam a gramática dos tambores. Exemplifico. [...] Em vários casos o toque das caixas fundamentava-se na batida dos orixás. É notório para quem conhece que o agueré de Oxóssi anunciava a bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel [...] Quem apenas conhece a gramática das letras, ao ouvir o samba de 1968 da Mocidade Independente de Padre Miguel vai identificar a homenagem ao pintor alemão J.M. Rugendas. Quem aprendeu o tambor, todavia, escutará a louvação aos orixás caçadores sintetizados nos mitos de Oxóssi e no toque do agueré. Enquanto as fantasias, alegorias e a letra do samba evocavam o homem das telas, a bateria evocava a cadência e a astúcia do caçador que conhece os atalhos da floresta (Simas, 2015).

Os toques ensinam dentro e fora dos terreiros e nas macumbas

Os atabaques dos rituais afro-brasileiros conversam o tempo inteiro. Cada toque guarda um determinado discurso, passa determinada mensagem, conta alguma história. O tocador dos tambores rituais precisa conhecer o toque adequado para cada orixá, vodum ou inquice. Se o drama representado pela dança de um orixá se refere ao combate, o toque é um; em geral com características marciais. Se a ideia é contar através da dança sacra uma passagem de paz, o toque é outro. Há toques para expressar conquistas, alegrias, tristezas, cansaço, realeza, harmonia, suavidade e conflitos. É importante lembrar que um xirê, a festa de candomblé, é o momento em que os orixás baixam nos corpos das iaôs para representar – através da dança, dos trajes e emblemas – passagens de suas trajetórias míticas. Através da representação dramática, a comunidade se recorda do mito e dele tira um determinado modelo de conduta. [...] Em suma, ritualiza-se o mito em música, coreografia, crença e arte, para que ele continue vivo para a comunidade, cumprindo assim sua função modelar. Apenas a título de ilustração, podemos citar alguns toques mais famosos. Nos terreiros de Ketu,

o toque característico de Ogum é o adarrum e se caracteriza pela rapidez e pelo ritmo contínuo, capaz de evocar o caráter marcial do orixá guerreiro e propiciar o transe (Simas, 2015).

As escolas aproveitam das frestas para fazer festa. Fala o que precisa ser dito, ano a ano através dos enredos, mas também, com os toques, corpos, ritmos, giros e ancestralidade.

3.3 Narrativas que Sambam

Através dos enredos que organizam até os desfiles, as agremiações formam e partilham mensagens desenvolvidas como narrativas, tornando-se ambientes de comunicação. Entretanto, diferentemente das mensagens fruto dos veículos de comunicação tradicionais, elas têm como emissores as comunidades onde as escolas se constituem, formadas por uma expressiva maioria de negros. Ainda que estejam sujeitas à intervenção dos poderes econômicos e políticos, as escolas atuam como locais de negociação entre as suas comunidades e essas influências externas.

Nas culturas de terreiro “as mulheres na tradição afro-descendente (Iyá-mi) são vistas como um sistema de conhecimentos inatos no indivíduo, que dá poder e potencial de realização” (Theodoro, 2009, p.209). Valorosa se torna a captação de todos os cosmos que compõe e é reproduzido na quadra das escolas de samba (Theodoro, 2009). As manifestações artísticas em especial o carnaval e as Escolas de Samba, ofertaram visibilidade e defesa de personalidade e identificação aos negros brasileiros, sobressaindo em todo tempo, o papel das mulheres.

Cada desfile reúne diversas formas de linguagens e manifestações artísticas. Dança, canto, teatro, artes plásticas, poesia e vídeo, entre outras, se somam para transmitir a mensagem que a agremiação deseja passar para o público presente e aos que assistem através da cobertura pela TV e rádio ou acompanham pela cobertura de jornais, revistas e sites, ou posteriormente nas plataformas digitais disponíveis. Esse somatório de manifestações pode-se denominar como “arte total” que vem a ser cada desfile realizado pelas escolas de samba, que mobilizam e reúnem tudo quanto possível em termos expressivos dentro de seu tempo” (Montes, 2016, p. 35).

Arte neste contexto pode ser definida por “um tipo de comunicação que acompanha a humanidade desde os primórdios. Já na época das cavernas os seres humanos se comunicavam por meio dela, a chamada arte rupestre” (Aidar, 2021). Música, dança, pintura, escultura, teatro e literatura são consideradas as primeiras seis artes clássicas. Apenas em 1923, é lançado o “Manifesto das Sete artes”, no qual Ricciotto Canudo inclui o cinema como

a sétima arte. “Esta nova expressão da Arte devia ser uma Pintura e uma Escultura em movimento, desenvolvendo-se no tempo, tal como a Música e a Poesia que ganham vida graças ao ritmo, durante a sua execução, na sua performatividade” (Brandão, 2009, p. 38). Com tais junções, promovendo “a fusão entre os Ritmos do Espaço e os Ritmos do Tempo, o Cinema torna-se capaz de criar uma nova expressão da imagem desenvolvida no tempo, apta a resumir todas as que a antecederam e dando, assim, também origem a uma emoção estética nova, a da Arte Plástica em movimento” (Brandão, 2009, p. 39).

Ora, baseando-se nos conceitos citados anteriormente, questiona-se então, por que não pensar as escolas de samba como manifestação artística? E sendo arte, não pode-se também visualizá-las como veículo de comunicação dessa arte? O samba de enredo é o gênero musical que embala o desfile. A dança está presente desde a comissão de frente, na coreografia dos casais de mestre-sala e porta-bandeira e no corpo dos desfilantes. Pintura e escultura compõem a concepção e decoração dos carros alegóricos e fantasias.

Por último e não menos importante, a literatura está presente na letra do samba e, sobretudo, na sinopse, a narrativa inicial que conduzirá todo o desenvolvimento, desde o samba-enredo quanto aos outros elementos visuais. E pensando nas escolas como veículos comunicacionais, é através da síntese presente na sinopse que ocorre o agregamento das artes, a produção do espetáculo, sua disseminação que comunica e informa uma mensagem cultural de um segmento da sociedade.

O pesquisador Julio Cesar Farias referenda o pensamento acima ao marcar como uma das principais atribuições das agremiações o seu potencial vetorial de saberes e da cultura. “As escolas de samba têm como característica básica serem transmissoras de múltiplas mensagens, advindas de seus enredos, transformados em espetáculo audiovisual que atinge inúmeras e diversificadas pessoas na recepção dessas mensagens” (Farias, 2007, p. 127).

O presente estudo parte do pressuposto que as agremiações carnavalescas são veículos de comunicação produtoras de “uma epistemologia emergente que se estabelece no lugar de fala da africanidade como minoria, cuja visibilidade emergencial da imagem de afirmação positiva ocorre mediante a dialética de ensino de contemporaneidade inclusiva da categoria de dimensão pedagógica” (Prudente; Costa, 2020, p. 286, 287). A música produzida nas agremiações carnavalescas, o samba-enredo, possui características de recuperação do papel do “griot”, que segundo os autores, “tem por vocação preservar e transmitir histórias, tradições, conhecimentos, artes, canções e mitos de seu povo” (Prudente; Costa, 2020, p. 287).

Como meio comunicacional, a escola e seu samba atuam no processo de aquisição, conhecimento e aprendizado, inicialmente, nas comunidades às quais estão inseridas. Com as

redes sociais atingem novos horizontes e diversas comunidades, sendo essas, também muitas vezes marginalizadas, tanto nas coberturas jornalísticas quanto no acesso à educação e à história grupal. Cumprindo a sua missão de ensinar, “sendo espécie de livro didático orgânico dos negros” Prudente; Costa, 2020, p. 287).

Tamanho potencial é concretizado por intermédio das narrativas estabelecidas pelas escolas de samba. Todas as histórias contadas possuem alguma intenção, não desempenhando apenas função estética, destituídas de intuitos, com táticas e impactos pretendidos. “É um dispositivo argumentativo de linguagem para convencer, provocar efeitos, mudar o estado de espírito de quem ouve, lê ou vê uma história” (Motta, 2013, p.74).

Para Maria Laura Cavalcanti, “o desfile é, em essência, a encenação de um enredo, narrado por múltiplos meios em cortejo linear. Os outros elementos formais [...] transformam e ampliam significados já sugeridos pelo enredo” (1999, p. 82). A autora acrescenta que é através desta narrativa que a estética uniformizada do desfile desperta para o contexto histórico e cultural, pois a renovação anual do tema assegura-lhe a atualidade e a diversidade. “Orientando o espetáculo, os enredos promovem a cada ano imensas conversas urbanas sobre os mais diferenciados assuntos. Assim, garantem a continuidade e a renovação do desfile, tornando-o um referencial para a constante construção, reiteração e alteração de identidades” (Cavalcanti, 1999, p. 82).

O estímulo para que as escolas aderissem às narrativas em seus desfiles veio dos ranchos, que titulavam os enredos de ideias e o pioneiro a exhibir um enredo foi o rancho Ameno Resedá que, “em 1908, desfilou sob a inspiração de uma corte egípcia” (Góes, 2016, p.13). Se tratando de agremiações, o pioneirismo é "reivindicado pelos sambistas de Oswaldo Cruz, segundo os quais a Vai Como Pode, que deu origem à Portela, teria apresentado "Sua Majestade, o samba", no carnaval de 1931" (Lopes; Simas, 2021). Com acesso irrestrito a essas casas, “os cronistas de Momo”, jornalistas com livre trânsito entre os sambistas, foram os responsáveis por tornar público o novo ritmo (o samba) e seus admiradores, os chamados foliões reunidos em “escola”. Em 12 de agosto de 1928, floresce a primeira agremiação, a Deixa falar, que “assume o vermelho e branco como suas cores e destina uma ala inteira em homenagem às antigas tias baianas, cuja importância para o samba é seminal” (Oliveira Junior, 2019, p. 33). Apesar do pioneirismo, “jamais, sequer, desfilou como escola de samba. Entre 1929 e 1931, desfilou pelas ruas da cidade junto aos blocos carnavalescos existentes” (Oliveira Junior, 2019, p. 33).

Já nos primeiros passos, as escolas de samba agiram e utilizaram do poder negociador com a sociedade como mecanismo de sobrevivência. “Quando houve o primeiro concurso

entre escolas de samba, em 1932, a Deixa Falar optou por competir como um rancho objetivando conquistar prestígio e reconhecimento social semelhante” (Oliveira Junior, 2019, p. 33).

Haroldo Costa acrescenta que as agremiações dão prosseguimento “ao teor religioso que sempre esteve presente nas diversas manifestações ritualísticas, ou não, o que definiu o contorno da herança atávica” e que certamente e sem eventualidades a primeira competição foi coordenada, em 1929, por Zé Espinguela, sacerdote do Candomblé (pai de santo) e amigo de sambistas famosos da época (Costa, 2009, p.206).

A partir de 1932, o carnaval começa a integrar o calendário de eventos da cidade do Rio de Janeiro e, no ano seguinte, as agremiações passam a fazer parte da programação do evento. “O concurso promovido pelo (jornal) *Mundo Esportivo*¹ contou com a presença de 19 grupos concorrentes” (Ferreira, 2004, p. 344). Passando a despertar, ano a ano, o interesse da imprensa, passariam a ser alvo de uma verdadeira disputa entre os jornais “para definir quem tomaria o lugar do *Mundo Esportivo* na organização do concurso, entre eles o *Jornal do Brasil*, o *Correio da Manhã*, o *Diário de Notícias* e *O Globo*” (Ferreira, 2004, p. 345).

Visando sistematizar os festejos e trazer o que consideravam manifestações controladas e organizadas, os jornais impressos iniciaram concursos que premiavam “a ordem e o esmero”. As regras frisavam que as associações precisavam exibir estandartes e possuir anuência do poder público para que pudessem desfilar. Conforme ressalta Cláudia Thomé (2011), após as reuniões religiosas nos terreiros de Candomblés, adeptos e a vizinhança adentravam madrugadas “batucando e improvisando versos a partir de refrões ou mesmo de uma ou outra batida de tambores”. Era a frequência à casa das ‘tias’ baianas [...] que legitimava o Carnaval popular e o enriquecia com música e letra (Thomé, 2011, p.4).

A sociedade, o cotidiano, os meios os quais estamos inseridos irão influenciar os elementos significativos, as mensagens e o modo como interagimos. Dentro das Escolas de Samba, existem variadas linguagens que se integram e somam, formando a linguagem

¹ “Escola de samba não tinha espaço na Avenida Rio Branco. A principal passarela do carnaval era ocupada por corsos, grandes sociedades e cordões, que não existem mais. As escolas desfilavam na Praça Onze (...). Até que um jornal carioca resolveu promover uma disputa entre elas. O jornal *Mundo Esportivo* precisava de reportagens que mobilizasse e conquistasse os leitores. O campeonato de futebol havia terminado. O concurso aconteceu no dia 7 de fevereiro de 1932. O jornalista Mário Filho, aquele que dá nome ao estádio do Maracanã, formou um júri com jornalistas, escritores e artistas”, in <http://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2012/02/primeiro-concurso-de-escolas-de-samba-no-rio-completa-80-anos.html>, acesso em 1º de agosto de 2021

carnavalesca. A narrativa também assume uma conduta decisiva e é protagonista nas escolas de samba. Existe uma história a ser contada,

E para isso são usados alas, alegorias, grupos coreográficos, além de aspectos não visuais, como o samba-enredo e as bossas de uma bateria. Tudo isso é enredo. Da dança do passista até o toque para um orixá, na maioria das vezes, essas tramas se sobrepõem, criando ambiguidades e contradições" (Antan, 2022).

O racismo e preconceito estrutural estiveram presentes desde o nascimento das instituições carnavalescas que são de formação e maioria composta por negros. Não são campos sociais isolados da sociedade e refletem toda a estrutura social brasileira. Segundo os autores Fabato; Simas (2015), conforme recomendações do radialista Silvio Moreaux, as escolas de samba deveriam “livrar o povo das ideias africanistas” (p. 22-23), satisfazendo as convicções morais da alta sociedade, sendo assim, “canais de promoção de certa pedagogia de exaltação aos valores da pátria. Os enredos e os sambas teriam caráter de instrumentos civilizadores das massas” (Fabato; Simas, 2015, p. 22).

No período de 1930 a 1950, os temas narrados enaltecem a história dita como oficial, na qual o branco vitorioso estava no centro, servindo ao interesse das categorias com maior prestígio e domínio financeiro. Cavalcanti qualifica a vertente como “histórico heróico-ufanista” (1999, p. 31).

As agremiações já narravam histórias negras. Porém, somente na década de 1960, os enredos começaram a ser enquadrados como enredos afros ou pretos.

Mais do que o mito criado da inserção de enredos “negros” nos desfiles das escolas de samba, o período ajudou a solidificar uma série de mudanças estéticas que transformaria as agremiações em um espetáculo artístico reconhecido internacionalmente, estabelecendo uma gramática visual e narrativa que se solidificaria na história da festa e está presente até hoje nas apresentações no Sambódromo da Marquês de Sapucaí (Antan, 2020, p. 200).

Durante esta década, outras agremiações se somam na solidificação das narrativas, como os seguintes enredos: Alejadinho (Salgueiro, 1961), Casa Grande Senzala (Unidos da Tijuca, 1961), Chica da Silva (Salgueiro, 1963), Chico Rei (Salgueiro, 1964), A escravidão (Unidos da Ponte, 1964), História de um preto velho (Mangueira, 1964), Lei do ventre livre (Beija-Flor, 1965), Glória e graças da Bahia (Império Serrano, 1966), Sublime Pergaminho

(Unidos de Lucas, 1968), Bahia de Todos os Deuses (Salgueiro, 1969), Festa para um rei negro (Salgueiro, 1971), Ganga Zumba (Unidos da Tijuca, 1972).

O desfile do Acadêmicos do Salgueiro de 1963 sobre uma mulher preta que foi escravizada e conquista a sua alforria, Xica da Silva, marca o tempo com uma narrativa voltada para as que ficaram, historicamente e propositalmente, à margem da sociedade brasileira. Além da temática, "A inovação do Salgueiro ficou também por conta de uma ala de 12 pares de nobres que dançavam polca ao ritmo de samba: o Minueto de Xica da Silva (Salgueiro, 2023), dançado pela primeira bailarina negra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Mercedes Baptista. O feito chancela também como a narrativa que concede o primeiro título da agremiação sozinha.

Elemento fundamental, é a partir do enredo que todo o complexo criativo é desenvolvido, sendo "o fio condutor de todo o desenvolvimento dos desfiles das escolas de Samba" (Farias, 2007, p. 13). É o tema retratado pelas Escolas e

Geralmente, constitui-se de uma narração de uma história- que pode ser um fato, um conceito, uma crítica, dados biográficos(...) Ao desenvolvimento do enredo enquanto argumento dá-se o nome de sinopse que se compõe do resumo do assunto a ser tratado pela agremiação (Farias, 2007, p. 14).

Todo o enredo dispõe de uma temática centrada, que poderá se desdobrar e conceber outros enfoques narrativos, um exemplo, nas narrativas com foco na temática afro-brasileira, os focos poderão se expressar

pelo viés histórico: a escravidão e a resistência de uma raça; pelo viés religiosos: os deuses e os ritos africanos; pelo viés cultural: a culinária, a dança, o artesanato e outras contribuições de hábitos e costumes intruduzidas oeno negro no Brail; pelo viés étnico: a historia particular de dinastias africanas e a exaltação de personalidades negras do país (Farias, 2007, p. 17).

Os enredos sobre os cultos sagrados afro-brasileiros irão aparecer como tema das narrativas carnavalescas pela primeira vez em 1966 "A primazia coube a duas escolas: o Império Serrano – agremiação destinada também a pioneirismos de toda sorte – e a São Clemente desfilaram, em grupos diferentes, com enredos sobre a Bahia e citaram Iemanjá" (Fabato; Simas, 2015, p.19).

No ano seguinte, 1967, é marcado como pela ousadia Unidos de Lucas em cantar palavras pertencentes ao candomblé nagô. Somente em 1971, é apresentado enredo monográfico sobre os cultos, sendo concedido ao Império da Tijuca o feito. Ainda segundo os

autores, "A escola do Morro da Formiga", embalada por um samba espetacular de Marinho da Muda e parceiros, apresentou referências ao candomblé nagô, aos cultos de Angola e à umbanda. A partir daí, como diria o ditado popular, pela porteira em que passou o primeiro boi, passou a boiada inteira"(Fabato; Simas, 2015, p.19).

As histórias contadas na Avenida possuem uma linguagem específica e rebuscada, formando uma linguagem brasileira, fundada e enraizada de ancestralidade e potência.

3.4 Enredo- narrativas carnavalescas

As narrativas se transformam em linguagem e no caso das escolas de samba, formam, através dos enredos, a linguagem carnavalesca

Existem diferentes e diversificados tipos de linguagem de que nos servimos para transmitir nossas mensagens e interagir com outros indivíduos. [...] Uma dessas linguagens a que estamos expostos é a linguagem da cultura popular. Dentre as inúmeras linguagens da cultura popular, destacamos a linguagem carnavalesca, cujo conteúdo reúne diversas linguagens numa só, constituída pelo desfile de uma escola de samba. Na maioria das vezes, o expectador comum dos desfiles tem uma leitura multifacetada e plurissígnica, que invariavelmente não é entendida na sua totalidade. Num desfile, temos a combinação de várias linguagens artísticas que nos transmitem significados, como a escultura (das alegorias e adereços), a música (do canto do samba-enredo e dos instrumentos da bateria), a literatura (a letra do samba-enredo o tema abordado), as artes plásticas (pinturas, reproduções e utilização de materiais visuais), a dança (dos componentes em suas alas e do mestre-sala e porta-bandeira), o teatro (encenações nos carros alegóricos, da comissão de frente e das alas coreografadas), dentre tantas outras. Entretanto, a peça fundamental que desencadeia o complexo macrotexto audiovisual do desfile das escolas de samba chama-se enredo. [...] é a partir dele que todas as linguagens interligadas aqui referidas se materializam na transmissão da mensagem proposta pela agremiação, da qual se destaca a figura exponencial do carnavalesco. A definição do enredo é o primeiro passo para a elaboração de todos os itens do desfile (Farias, 2007, p. 13).

Ainda segundo o autor mencionado anteriormente "constitui se de uma narração de uma história-que pode ser um fato, um conceito, uma crítica, dados biográficos, etc" (Farias, 2007, p. 14). E sobre a sinopse ela se constituiu como o argumento. Sendo, "o enredo pressupõe um constante emaranhado de significações sobre o mesmo tema. Com efeito, o enredo abordado é desenvolvido numa rede de relações de significados que convergem para o mesmo tópico, proposto no argumento" (Farias, 2007, p. 17)

Assimila-se enredo como o assunto tratado pela agremiação, dividido em capítulos, denominados, setores e organizados para caber no tempo de desfiles. Os setores irão formar ao fim do desfile um raciocínio lógico e diversas mensagens. Segundo o manual do julgador da Liesa "Enredo, em Desfile de Escola de Samba, é o conteúdo da narrativa construída sobre um tema, um conceito ou uma história que é apresentada de forma sequencial, por meio de representações iconográficas como elementos cenográficos (alegorias e adereços) e figurinos (fantasias)" (Liesa, 2024, p. 45).

É dividido em dois sub quesitos, concepção e realização. No primeiro será observado

O argumento ou tema, ou seja, a ideia básica apresentada pela Escola e o desenvolvimento teórico do tema proposto, bem como sua importância e densidade cultural; a clareza, coerência e coesão (unidade lógica) na roteirização do Desfile, de modo a facilitar o entendimento do tema ou argumento proposto no desenvolvimento teórico. A criatividade no enfoque ou "recorte" escolhido pelo pesquisador e/ou carnavalesco para contar a história (Liesa, 2024, p. 45).

Já no sub -quesito realização, serão observados

a sua adaptação, ou seja, a capacidade de compreensão do enredo a partir da associação entre o Conceito, Tema ou Argumento proposto e o seu desenvolvimento apresentado na Avenida através das Fantasias, Alegorias e outros elementos plásticos visuais. a apresentação sequencial das diversas partes (alas, alegorias, fantasias, Tripés etc.) que irá possibilitar o entendimento do tema ou argumento proposto, de acordo com o roteiro previamente fornecido pela Escola (Livro Abre-Alas); a criatividade (não confundir com ineditismo); a Carnavalização do tema e argumento proposto (Liesa, 2024, 2024, p. 45).

Serão penalizados a presença de elementos como alegorias, tripés e fantasias que não tenham sido informados anteriormente no livro abre-alas, ou a ausência destes mesmos elementos que já foram anteriormente comunicados. Também serão penalizados mudança na ordem "em desacordo no Roteiro fornecido pela Escola (Livro Abre-Alas) se, para o Julgador, resultar em prejuízo para o entendimento da narrativa apresentada; a ausência ou inclusão, em Desfile, de integrantes (...) se, para o Julgador, resultar em prejuízo para o entendimento da narrativa apresentada" (Liesa, 2024, p. 45).

Pode-se fazer confusão sobre tema e enredo. "Tema é o assunto geral. Enredo é o subtema que será focado entre as possibilidades existentes. Portanto, o que diferencia os enredos que abordam a mesma temática são os enfoques dados a eles e a forma como estes

são desenvolvidos para serem apresentados em desfile, é do tema ou temática geral que se extrai o enredo" (Farias, 2007, p. 15).

Os assuntos abordados pelas agremiações são múltiplos, podendo classificá-los como "histórico, literário, folclórico, de homenagem a personalidade/biografia, metalinguístico, geográfico, de compromisso e crítica social, de humor, abstrato ou conceitual, sobre objetos, esportivo, de temática infantil, de temática afro-brasileira, de temática indígena e de patrocínio" (Farias, 2007, p. 48).

Farias citando Costa (2006) reforça que "Há também um outro aspecto de relevante importância, que é a redescoberta de fatos e personagens da nossa história, que não fazem parte da história oficial. Isso tem sido uma contribuição inestimável que as escolas de samba, através dos enredos, têm prestado a auto-estima nacional (Costa, 2006, p.48)

O enredo desenvolvido pela Acadêmicos de Grande Rio poderá ser classificado como uma junção de categorias. Como biográfico, pois é uma homenagem, concede foco a uma pessoa "exaltando suas características, seus feitos e mostrando a sua importância para a cultura brasileira" (Farias, 2007, p. 57). Também pode ser categorizado como temática afro "É uma das temáticas preferidas no Carnaval, não só pelas possibilidades de sua constituição plástica, mas porque retoma as origens de uma raça, precursora do samba e do próprio Carnaval brasileiro"(Farias, 2007, p. 76).

No próximo capítulo veremos sobre João da Gomeia e os enredos apresentados pela Tricolor da Baixada Fluminense.

São negras vitórias
que moram nos roncós
das nossas almas
e que na avenida explodem
num grito de pertencimento.

Respeito!

(GRES Grande Rio, 2020)



Foto 4: ala performática no desfile da GRES Grande Rio 2020
Fonte: *Google*

4- OS VÁRIOS JOÃOS NA AVENIDA E NA MÍDIA

Antes da análise desta pesquisa, achou-se necessário apresentar o personagem que ilustra o enredo do Grêmio Recreativo Escola de Samba Grande Rio. Como se poderá verificar nos capítulos seguintes, João possuía grande influência e inserção midiática. Os registros das matérias veiculadas foram algumas das fontes de pesquisa que embasam todo o para a construção do enredo. Apresentaremos assim, o João do interior, “o pai de santo, o bailarino, o folião, o encantado”.

4.1 - Da Bahia a Caxias

Em uma primeira apresentação, o personagem do enredo pode ser definido, segundo Natal (2019, p.178), da seguinte forma: "João Alves Torres Filho foi um baiano, pai de santo iniciado, no culto do Candomblé por Jubiabá – pai de santo baiano e homônimo do personagem do livro de Jorge Amado". Na revista publicada pela Grande Rio para o carnaval de 2020, João é identificado como "Vento de fogo, Oxóssi e Iansã, de espírito valente, aguerrido, conduzido pelo Caboclo da Pedra Preta desde as noites da primeira infância, em Inhambupe, no interior da Bahia (Porto; Bora, 2020, p. 12). O trecho da letra do samba enredo "Malandro, Vedete, Herói, Faraó" complementa essa definição inicial do personagem.

A magia e o encantamento sempre fizeram parte da história e teria herdado de sua avó, uma mulher escravizada, a missão de continuar com os cultos aos Orixás. Nas madrugadas era atormentado com visões, o que o impulsionava a mudar para Salvador para procurar ajuda. Conhece uma senhora que passa a ser chamada de madrinha a agente central para inseri-lo nas “coisas” da religião. “Jovem, João dará consultas com seu caboclo Pedra Preta, ainda no terreiro herdado da madrinha" (Freitas, 2021, p. 74). Logo após passar pelo processo iniciático, se torna "João da Pedra Preta", "Tata Londirá" (Bora; Porto; Natal, 2020, p.227). A procura pelos atendimentos do jovem zelador é tanta que em pouco tempo "João abrirá seu próprio terreiro, em São Caetano" e "ainda na Bahia, inicia seu contato com o mundo das personalidades – políticos e intelectuais " (Freitas, 2021, p. 74). Na década de 1940, muda para o Rio de Janeiro, fundando a Gomeia de Caxias.

Em novas terras, "sua figura pública se construía não somente devido à atuação como líder religioso. Boa parte da fama jornalística se dava por conta de sua agência no cenário carnavalesco, onde vestiu opulentas fantasias nos grandes bailes do Rio de Janeiro (Bora; Porto; Natal, 2020, p.227). E exatamente na época que os destaques de luxo passam a ter visibilidade, apresentando em espaços como o Theatro Municipal, "Joãozinho da Gomeia se

notabiliza como corpo desfilante que trajava, ano após ano, exuberantes fantasias em bailes e desfiles de escolas de samba: D. João VI, Pedro II, Ganga Zumba, Rei Nagô, Omolu, Ramsés II, Cleópatra, Vulcano, Netuno" (Bora; Porto; Natal, 2020, p.236) entre outros personagens.

O público que frequentava o terreiro era o mais plural possível, principalmente quando se realizava a festa para a Orixá Iansã. Personalidades como o presidente Getúlio Vargas, "Folcloristas e diplomatas, gente comum e embaixadores, pessoas do meio artístico, como as cantoras Marlene e Ângela Maria, Cauby Peixoto, Grande Otelo, Carmen Costa, todos afluíam para o terreiro da Baixada" (Mendes, 2014, p. 63). Também se destacou como costureiro e bailarino, integrando as profissões começou a organizar "espetáculos teatrais baseados nas danças dos orixás, e fundou a "Companhia Baiana de Folclore Oxumaré". Além das apresentações realizadas no Rio de Janeiro, era comum que a Companhia fizesse turnês em outras cidades; nessas ocasiões, Joãozinho promovia, além do espetáculo propriamente dito, exposições de indumentárias do candomblé (Mendes, 2014, p. 63).

Apesar de seus variados talentos, histórico de vida e superação, conexões com personalidades e autoridades, Joãozinho não escapou de narrativas preconceituosas e racistas veiculadas na mídia, como será demonstrado a seguir.

4.2 - "Joãozinho da Goméia, Famoso e Esquisito"

Visando compreender quem foi João representado pela mídia, realizou-se uma pesquisa documental no acervo digital do Jornal O Globo, resultando em 128 páginas digitalizadas que continham matérias que o citavam ou eram protagonizadas por ele. Um exemplo da sua ligação com os meios midiáticos e a sua relevância para além do seu tempo, é matéria publicada no dia 13 de novembro de 1956, que já se inicia com "Joãozinho da Goméia, Famoso e esquisito" (O Globo, 1956, p. 9).

A narrativa é toda perpassada com angulações duvidosas e preconceituosas e já na primeira linha utiliza o cargo ocupado dentro da sua religião entre aspas. "Joãozinho da Gomeia" é o mais famoso "babalorixá" da zona carioca-fluminense do reino da macumba. É também o mais opulento e endinheirado" (O Globo, 1956, p. 9).

Se, porém, da Gomeia é famoso popularmente, não o é entre os *babalaôs* e demais praticantes de macumba. Sem exceção, todos lhe fazem restrições quando não o omitem em conversas sobre as "coisas de santé". Por quê? Alegam que Joãozinho não é um sacerdote sério: entende do assunto, dança bem, mas não é um babalaô na expressão rígida da palavra. Suas inovações coreográficas provocam censuras entre os colegas. Isso, porém, não é tudo:

alegam que Joãozinho só trabalha à base de obrigações caras e de luxo. Da Gomeia nada faz sem dinheiro, e muito dinheiro (O Globo, 1956, p. 9)

O que também não se pode negar sobre João era a capacidade de quebrar barreiras e tabus. Para a edição, o envolvimento do médium com o cultura carnavalesca vergonhosa.

Joãozinho não tem inibições, sequer, relativas ao pudor. Durante os dias de carnaval veste-se como mulher com exagerado luxo e desfila pelas ruas do Rio, provocando aplausos de uns e censuras de outros. Costuma participar do vergonhoso desfile de anormais que se realiza num teatro da Praça Tiradentes (O Globo, 1956, p. 9).

Muitas facetas também são nomeadas como o católico humilde, o "filho" famoso na Bahia, o produtor de "filhos". Outro ponto que merece destaque é a abertura dada pelo babalorixá à equipe do jornal, pois relata com detalhes um ritual sagrado para os praticantes do candomblé "Há uma posição especial para a matança, que é feita com faca no pescoço. (...) Feito o sacrifício, procede-se a retirada dos "achés" para a providência seguinte que é a do escalpelo. O sangue do animal inocente suja o chão de terra pisada pelos ágeis pés das iaós"(O Globo, 1956, p. 9). A matéria descreve a relação com os demais zeladores de santo da região e a polícia. "Devido à influência de assistentes em seu bem ornamentado terreiro Joãozinho é combatido pelos babalaôs de Caxias e adjacências. São mais de trezentos, vizinhos incômodos que se espalham pelos distritos de Caxias até às imediações de Petrópolis" (O Globo, 1956, p. 9).

A polícia local, segundo a matéria, era omissa e alegava que não haviam queixas relativas ao terreiro. O que realmente teria seria um certo comodismo, visto que os policiais eram recebidos com "Whisky, champanhe, vinhos finos" e também temor, pois "Receia que dá queixa lhe resulte algum mal". (O Globo, 1956, p. 9). Finalizando analisando a relação da população com os ritos, o repórter registra mais um vez todo o preconceito religioso que o cercava enfatizando que "Esta é uma afirmativa que ousamos fazer: o popular pode não acreditar na macumba, mas teme as consequências de uma reza ou de um *despacho*. Não debocha, não mofa, não menospreza. A macumba é respeitada pela maioria dos que dela descreem- respeito à base religiosa como se macumba fosse uma religião".

Materiais jornalísticos são importantes fontes testemunhais da sociedade do seu tempo. São utilizados como fontes de pesquisas nos mais variados campos do saber. Reescrever narrativas também é uma missão dos enredos carnavalescos. A partir de uma leitura decolonial, pode-se rever o que foi dito e propagado anteriormente, contar a partir de

perspectivas afro-centradas, histórias de homens e mulheres colocados à margem da sociedade e da história dita oficial. O desfile da Grande Rio de 2020, além de toda ancestralidade e defesa dos povos de matriz africana, também foi uma potente oportunidade de narrar por outros vieses e angulações, a história de João da Gomeia, diferente da registrada pelo jornal, produzindo novas memórias e quebrando preconceitos e estereótipos.

4.3 - “Quilombo, Caxias” – conhecendo a Acadêmicos da Grande Rio

A cidade de Duque de Caxias participava ativamente do carnaval carioca na década de 1950 com a Escola de Samba Cartolinhas de Caxias. Desfilou na elite do carnaval carioca nos anos 1951, 1958 e 1959 e nos grupos de acesso nos anos seguintes (Rio Carnival, 2024). Outras agremiações do município também ganharam subvenção da Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro para desfilar: o Capricho do Centenário, a Unidos da Vila São Luiz e a União do Centenário. Milton Abreu do Nascimento, conhecido Milton Perácio, que já estava a frente do bloco do China " articulou a fusão das quatro numa só: a Grande Rio (ainda sem o “Acadêmicos” da atual), que ganhou o verde, vermelho e branco inspirados no Fluminense, clube do coração dele" (Revista da Grande Rio, 2019) em "10 de maio de 1971"(Rio Carnival, 2024).

Os anos seguintes foram de muitas dificuldades e até instrumentos musicais precisavam ser emprestados para que pudessem desfilar. A Acadêmicos de Duque de Caxias foi fundada por Milton Perácio em 22 de março de 1988 e

Para que a agremiação fosse filiada à Associação das Escolas de Samba da cidade do Rio de Janeiro, teria que ser oriunda de um bloco carnavalesco. Para tal, surgiu o G.R.B.C. Lambe Copo, localizado no bairro Prainha, no Município de Duque de Caxias, e filiado à Federação dos Blocos Carnavalescos do Rio de Janeiro (Galeria do Samba, 2023).

A recém-fundada disputaria carnaval no quinto grupo de acesso das Escolas de Samba. Para que isso não acontecesse e pudesse já começar a disputar campeonatos em grupos superiores, há uma fusão e "teria que adotar o nome da antiga escola G.R.E.S. Grande Rio, pois a mesma já fazia parte da acima mencionado" (Galeria Do Samba, 2023). Em 22 de setembro de 1988 é fundada a Acadêmicos do Grande Rio e já no seu primeiro desfile, em 1989, consagra-se vice-campeã subindo para o Grupo A (atualmente série ouro), com o enredo "O mito sagrado de Ifé". Em 1990, apresenta o enredo "Porque sou carioca", alcançando também a segunda colocação, o que lhe permite participar no grupo Especial em

1991, com o tema "Antes, durante e depois, o despertar do homem". Rebaixada neste ano, desfila em 1992 no acesso A com "Águas claras para um rei negro", firmando desde então, até os dias atuais, o seu nome no grupo de elite das agremiações do Rio de Janeiro.

Estimando obter uma visão panorâmica dos temas abordados pela agremiação desde a fundação, abaixo organizamos uma tabela com o ano e os enredos. Observando os títulos e os caminhos percorridos, reforça-se a importância do enredo de 2020, como retorno a sua origem, ao seu povo e comunidade.

ANO	ENREDO	COLOCAÇÃO
1989	O mito sagrado de Ifé	2ª colocada no Grupo 3 (AESCRJ)
1990	Porque sou carioca?	2ª colocada no Grupo A (AESCRJ)
1991	Antes, durante e depois, o despertar do homem.	16ª colocada no Grupo Especial (LIESA)
1992	Águas claras para um rei negro	Campeã do Grupo A (AESCRJ)
1993	No mundo da lua	9ª colocada no Grupo Especial (LIESA)
1994	Os santos que a África não viu	12ª colocada no Grupo Especial (LIESA)
1995	Estória para ninar um povo patriota	16ª colocada no Grupo Especial (LIESA)
1996	Na era dos Felipes o Brasil era espanhol	11ª colocada no Grupo Especial (LIESA)
1997	Madeira-Mamoré, a volta dos que não goram lá no Guaporé	10ª colocada no Grupo Especial (LIESA)
1998	Prestes, o cavaleiro da esperança	8ª colocada no Grupo Especial (LIESA)
1999	Ei, ei, ei, Chatô é nosso rei!	6ª colocada no Grupo Especial (LIESA)
2000	Carnaval à vista - Não fomos catequizados, fizemos carnaval	9ª colocada no Grupo Especial (LIESA)

ANO	ENREDO	COLOCAÇÃO
2001	Gentileza, o profeta saído do fogo	6ª colocada no Grupo Especial (LIESA)
2002	Os papagaios amarelos nas terras encantadas do Maranhão	7ª colocada no Grupo Especial (LIESA)
2003	O Brasil que vale...	3ª colocada no Grupo Especial (LIESA)
2004	Vamos vestir a camisinha, meu amor!	10ª colocada no Grupo Especial (LIESA)
2005	Alimentar o corpo e a alma faz bem!	3ª colocada no Grupo Especial (LIESA)
2006	Anas, o eldorado é aqui	2ª colocada no Grupo Especial (LIESA)
2007	Caxias, dos caminhos de passagem ao caminho do progresso, um retrato do Brasil	2ª colocada no Grupo Especial (LIESA)
2008	Do verde de Coarí, vem meu gás, Sapucaí!	3ª colocada no Grupo Especial (LIESA)
2009	Voilà, Caxias! Para sempre liberte, égalité, fraternité. Merci beaucoup, Brésil! Não tem de quê!	5ª colocada no Grupo Especial (LIESA)
2010	Das arquibancadas ao camarote nº 1, um "Grande Rio" de emoção, na apoteose do seu coração	2ª colocada no Grupo Especial (LIESA)
2011	Y-Jurerê Mirim - A encantadora ilha das bruxas (Um conto de Cascaes)	Escola não incluída no julgamento (LIESA)
2012	Eu acredito em você. E você? (Histórias de superação)	5ª colocada no Grupo Especial (LIESA)
2013	Amo o Rio e vou à luta... Ouro negro sem disputa!	6ª colocada no Grupo Especial (LIESA)

ANO	ENREDO	COLOCAÇÃO
2014	Verdes olhos de Maysa sobre o mar, no caminho: Maricá	6ª colocada no Grupo Especial (LIESA)
2015	A Grande Rio é do Baralho!	3ª colocada no Grupo Especial (LIESA)
2016	Fui no Itororó beber água, não achei. Mas achei a bela Santos, e por ela me apaixonei...	7ª colocada no Grupo Especial (LIESA)
2017	Ivete do rio ao Rio!	5ª colocada no Grupo Especial (LIESA)
2018	Vai para o trono ou não vai?	12ª colocada no Grupo Especial (LIESA)
2019	Quem nunca...? Que atire a primeira pedra	9ª colocada no Grupo Especial (LIESA)
2020	Tata Londirá: o Canto do Caboclo no Quilombo de Caxias	2ª colocada no Grupo Especial (LIESA)
2021	Fala, Majeté! Sete chaves de Exu	Devido à pandemia do coronavírus, não houve desfile neste ano.
2022	Fala, Majeté! Sete chaves de Exu	Campeã do Grupo Especial (LIESA)
2023	Ô Zeca, o pagode onde é que é? Andei descalço, carroça e trem, procurando por Xerém, pra te ver, pra te abraçar, pra beber e batucar!	6ª colocada no Grupo Especial (LIESA)
2024	Nosso destino é ser onça!	3ª colocada no Grupo Especial (LIESA)

Tabela 1- Enredos da GRES Acadêmicos do Grande Rio
Fonte: Construída pela autora a partir de mapeamento dos enredos

Pode-se observar o afastamento das temáticas afro a partir de 1995 e o retorno dos enredos com Tatá Londirá. Esse distanciamento coincide com os estigmas de que a agremiação era lugar para artistas, celebridades e personalidades públicas. Com o resgate das narrativas negras, percebe-se uma mudança também em como a escola é vista e falada.

Ao realizar revisão bibliográfica para se contar a história da Grande Rio, com rigor científico e à atenção que as Escolas de Samba merecem e necessitam ser demonstradas, encontrou-se enorme dificuldade e escassez de informações oficiais. Não foram encontrados dados em repositórios e livros. As informações repassadas acima foram encontradas nos sites especializados em carnaval. As redes sociais oficiais da Escola também são desprovidas de conteúdo histórico. O perfil da Grande Rio na rede social Instagram não possui nenhuma menção ou link para outra página ou conteúdo sobre a história, fatos e dados da sua formação. No site oficial da agremiação, ao acessar a aba história, não foi encontrado nenhum texto ou vídeo, indicando apenas um arquivo denominado “Revista Grande Rio- 2019 para conhecer um pouco mais da história”.

A edição possui capa com foto de João da Gomeia, histórias dos filhos ilustres da casa como o primeiro casal de mestre sala e porta-bandeira, Daniel Werneck e Taciana Couto, mestre de bateria Fabricio Machado e o intérprete Evandro Malandro. A página sobre a história possui 10 fotos que remetem aos primeiros anos de fundação da agremiação. A próxima pauta ressalta os projetos sociais que acontecem na quadra e as parcerias com outras instituições. O texto intitulado "Um outro chamado João" é assinado pelos carnavalescos Gabriel Haddad e Leonardo Bora, o qual narra a concepção do enredo, o texto como uma obra aberta, sendo as fontes matérias jornalísticas, livros e a depoimentos orais. A escrita passa pelas variadas figuras encenadas por João em vida e traz um furo relativo à montagem e organização da Escola para o desfile, visto que a edição é anterior ao desfile e na época da publicação tudo ainda era segredo guardado a sete chaves. Um artigo assinado pela jornalista Flávia Oliveira, ilustra a última página, intitulado "Uma escola que não se intimida", a qual identifica um reencontro da agremiação com a sua origem e o seu povo através do enredo, uma reconciliação e re-africanização com o seu berço e com a festa.

Produtos comunicacionais, como o mostrado anteriormente, possuem estimada relevância para a perpetuação da cultura, construção, solidificação e posicionamento da imagem que se estima passar ou desconstruir. São necessários para a conservação de informações que conceberam a memória recente tanto da Escola quanto da sociedade a qual estava inserida. Entretanto, a manutenção também precisa ser algo trabalhado pelas agremiações e instituições, o que é lembrado e/ou esquecido possui intenção, assim como

vimos no capítulo sobre memórias subterrâneas. No próximo capítulo, analisaremos o livro abre-alas a partir da metodologia de Luiz Gonzaga Motta.

4.4 - O João da Gomeia no enredo de 2020

Partindo da eclosão da memória subterrânea, a proposta do desfile foi resgatar a infância humilde de Joãozinho da Gomeia na cidade rural de Inhambupe, no interior da Bahia; a mudança para Salvador, a iniciação no candomblé e a adoção de seu nome religioso (dijina, uma vez que no candomblé Angola, após passar pelo processo iniciático, o integrante recebe um novo nome, sendo este que o fará ser conhecido na comunidade). E esse novo registro é que ilustra o título do enredo.

O enredo disserta sobre a mudança do religioso para o Rio de Janeiro, a participação no carnaval das escolas de samba, de salão e de clubes, nas lutas pela liberdade. Vai do profano João Alves Torres Filho, ao sagrado João Pedra Preta na Bahia, Joãozinho da Gomeia, do Rio de Janeiro. Depois de 27 anos sem nenhum enredo com temática afro, a Grande Rio voltou a se narrar também, marcando os desfiles de 2020, como o grande e potente grito contra a intolerância e o racismo religioso.

O livro abre-alas é um robusto material comunicacional entregue à imprensa e aos julgadores antes dos desfiles e disponibilizado no site oficial da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (Liesa), após os cortejos carnavalescos. Dividido em duas partes, domingo e segunda e na ordem em que desfilarão as escolas de samba, contém as informações técnicas de todas as componentes do grupo especial, sendo 13 ao todo no ano de 2020. No site da Liesa, os abre-alas são definidos como “formulários preenchidos pelos representantes das agremiações, quesito por quesito, com detalhes que ajudam os julgadores a consolidarem a sua avaliação” (Liesa, 2020).

A apresentação do livro do abre-alas da Grande Rio no carnaval de 2020 contém três parágrafos, sendo intitulados, respectivamente:

1. Jorge Amado, em *Bahia de Todos-os-Santos*, que retrata a beleza do candomblé, os ritos, o trajeto difícil para chegar até o terreiro que nos primórdios se encontrava na zona rural e o seu cargo nesta casa, ogã, responsável pela entonação dos cânticos e dos toques do atabaque.
2. O segundo parágrafo traz Roger Bastide, sociólogo e explica a soma de cultos, orixás e caboclos que incorporam na mesma pessoa.

3. Por último, o documento apresenta um trecho do texto de Abdias do Nascimento para o Quilombo, associando a cidade de Duque de Caxias a um grande terreiro e às festas que o homenageado Joãozinho da Gomeia realizava as quadrilhas juninas e as festas de São João. Neste último parágrafo, de forma poética, é narrada a benção concedida pelas divindades, os rótulos impostos ao homenageado, como nordestino, homossexual, candomblecista e como o mesmo enfrentou o racismo e os estereótipos.

A sinopse é aberta com a citação do samba de enredo da agremiação do carnaval de 1992, “Águas claras para um rei negro”, citação do “O canto do Caboclo Pedra Preta”, de Baden Power e Vinícius de Moraes, e “A morada do rei dos índios”, de Luiz Antônio Simas. Logo em seguida traz duas saudações: “Mukuiú”, palavra de origem Bantu, que significa um pedido de bênçãos, prática primordial, utilizada principalmente quando se chega ou se sai de um templo religioso de matriz africana, e “Xetruá (! Maromba Xeto!)”, que é uma saudação utilizada pela linha de caboclo de couro e/ou boiadeiros na Umbanda, possui origem desconhecida pode-se ser interpretada como “Salve aquele que tem braço forte, pulso forte”. Após a sinopse, vem a justificativa do enredo e a divisão em seis setores, sendo “SETOR 1 – A noite: visões ancestrais, caminhos abertos”, “SETOR 2 – O terreiro: a magia dos orixás na Gomeia de Salvador”, “SETOR 3 – A aldeia: candomblé de caboclo na Gomeia de Caxias”, “SETOR 4 – A rua: carne de carnaval”, “SETOR 5 – O palco: candomblé-espetáculo” e “SETOR 6 – O quilombo: resistência e re-existência, respeito e eternidade”.

No próximo capítulo será apresentado a metodologia de Luiz Gonzaga Mota (2013) e a adaptação criada pela autora para análise de narrativas carnavalescas e de-coloniais.

São negras histórias marcadas
nos pés do nosso passado –
e que num presente tão duro
resistem feito mocambos.

Não quebram!

(Grande Rio, 2020)

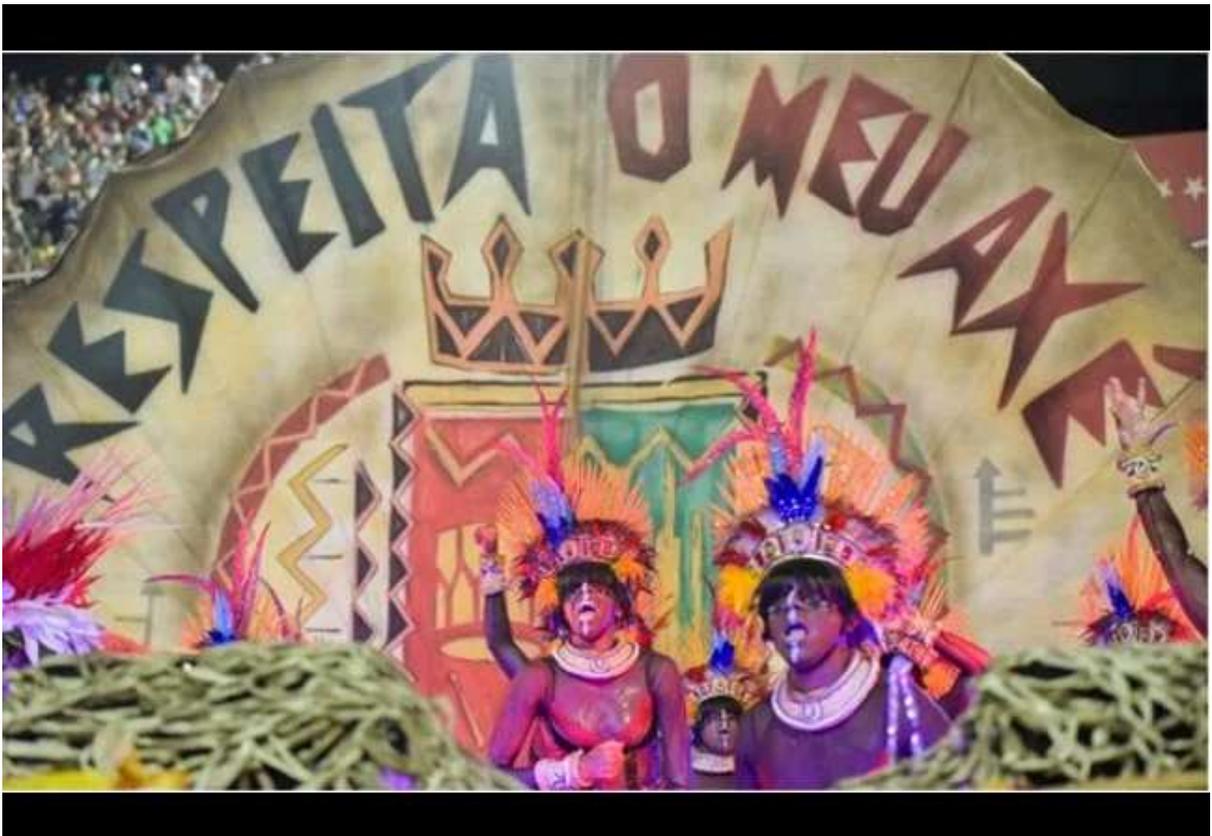


Foto 5- Respeita o meu axé
Fonte: *Google*

5 - PELO AMOR DE DEUS, PELO AMOR QUE HÁ NA FÉ, EU RESPEITO O SEU AMÉM, VOCÊ RESPEITA O MEU AXÉ”

Inicialmente, esta análise considera as escolas de samba como veículos comunicacionais, capazes de agendar a sociedade, eclodir memórias subterrâneas e, através das variadas manifestações, inclusive artísticas, criar narrativas resistentes. São os principais meios em que a cultura afro diaspórica, as religiões de matriz africana, como Candomblé e Umbanda, encontrarão desde a fundação e, principalmente, a partir da década de 1960, importantes recursos para a difusão, afirmação e mecanismo de combate à intolerância e racismo religioso, materializando e documentando, também através dos livros abre alas, a voz de muitos e muitas que, neste processo de apagamento, muitas vezes se entendem as micro violências sofridas.

O trabalho, a partir do resgate de narrativas contidos no livro abre-alas, analisa como a escola de samba Grande Rio elaborou e construiu a narrativa resistente do desfile do ano de 2020, cujo enredo “*Tata-Londirá – O Canto do Caboclo no Quilombo de Caxias*”, foi em homenagem a Joãozinho da Gomeia (1914-1971), sacerdote do candomblé. O personagem já havia sido citado em refrão no desfile de 2007, em homenagem à cidade de Duque de Caxias, e retorna sendo o elemento central da narrativa da agremiação.

A pesquisa tem referencial teórico metodológico baseado na Análise Pragmática da Narrativa de Luiz Gonzaga Motta (2013), que a partir dos sete movimentos elencados pelo autor, procurou-se entender o conteúdo narrativo descrito pela agremiação no livro abre- alas, as intenções, os meandros e desenvolvimento dos conteúdos descritos no livro abre- alas. Como “Toda análise deve ser criativa e inventiva nos seus procedimentos porque, quase sempre, o próprio objeto indica como pretende ser desvendado” (Motta, 2013, p.133) e somado a tabela criada por Glória Maria de Oliveira Baltazar (2017), criou-se uma tabela voltadas às particularidades das narrativas carnavalescas, a qual veremos abaixo.

Os sete movimentos elencados por Motta	Categoria narrativa	Efeitos de sentido	Motta adaptado para Narrativa de Escola de Samba
1º movimento: Compreender a intriga como síntese heterogênea	Enredo	-Pretende-se observar o enredo com agente estruturador da comunicação, que será desmembrado em diversas partes, para compreender os recursos de linguagem e “as estratégias e astúcias textuais que criam situações de comunicação” (Motta, 2013, p.146).	-Analisar a essência do enredo -Os tempos divididos em início meio e fim do enredo -Como foram organizadas as variadas partes -Ponto de virada do personagem
2º movimento: Compreender a lógica do paradigma narrativo	Projeto dramático	-O projeto dramático deixa claras no enredo as estratégias e intenções do narrador conferindo dentro da narrativa os objetos carregados de outras significações.	-Estratégias argumentativas na situação da comunicação
3º movimento: Deixar surgirem novos episódios	A nova síntese/ Episódios Setores	- São ações "relativamente autônomas (motivos) e correspondem às transformações e progressões no transcorrer da estória" (Motta, 2013, p. 160)	- Demonstrar os setores que são desenvolvidos o enredo - Os nomes os episódios foram identificados
4º movimento: Permitir ao conflito dramático se revelar	Frame cognitivo / Controversas carnavalescas / Conflitos	-Peça central de atenção “ o conflito drástico é o frame cognitivo (enquadramento, perspectiva, ponto de vista), através do qual o narrador organiza a difusa e confusa realidade que	-Possíveis conflitos que poderá ter entre a comunidade e enredo proposto? -Conflito no embasamento teórico, -Conflito entre o proposto pela

		pretende relatar” (Motta, 2013, p. 167)	sinopse do enredo e o apresentado pela letra do samba -Conflito intencional -Conflito não intencional
5º movimento: Personagem: metamorfose da pessoa a persona	A centralidade do personagem	-Os personagens criados pelos próprios personagens	-Quem são os personagens apresentados em cada um dos setores
6º movimento: As estratégias argumentativas	Argumentos	-"Nenhuma narrativa é ingênua, neutra, imparcial; toda narrativa é argumentativa"(Motta, 2013, p. 196)	-Quais justificativas presentes no livro abre-alas defendem o enredo?
7º movimento: Permitir às metanarrativas aflorarem	Princípios éticos e morais da história	-"Nenhuma história é contada sem que haja um fundo moral, uma razão ética que a situe"(Motta, 2013,p. 204)	-Quais os princípios éticos e morais presentes nas narrativas?

Tabela 2: Movimentos de análise das narrativas adaptados para estudo de enredo

Fonte: Tabela construída pela autora a partir de Motta (2013) e de quadro elaborado por Baltazar (2017)

A seguir, os subcapítulos analisam cada um dos movimentos propostos por Motta e adaptados pela autora para as narrativas carnavalescas.

5.1 O enredo

No primeiro movimento, o autor ressalta que "análise da comunicação narrativa só pode ser realizada quando se conhece muito bem a estória integral e o enredo no qual ela se estrutura, só assim o analista poderá identificar o seu princípio, meio e final. (...) narrativas fluidas, abertas e relativamente inconclusas como costumam se apresentar muitas narrativas pós modernas da indústria cultural, será preciso reconstruir retrospectivamente a totalidade da estória (Motta, 2013, p.140). Daí a importância de conhecer o meio, a história das agremiações para reconstruir a história. As relações de como os micro eventos se conectam ao enredo total e como "o início, o desenvolvimento e o final do enredo" (p.140) encontrando os pontos que ligam cada uma das fases (Motta, 2013, p.140) serão importantes para entender como a escola foi dividida em setores e como os temas foram sendo apresentados ao longo do desfile.

A sinopse do enredo é dividido em seis partes, seguindo a ordem de acontecimentos na vida de João, sendo o início do tempo cronológico na infância simples no interior, "as vozes dos devaneios indicavam o desenredo: deixar para trás os medos, nos passos do Conselheiro; seguir em direção ao mar e reinar no Trono de Angola. João Alves Torres Filho, menino, vestiu-se de asas de pássaro (Grande Rio, 2020, p. 264). A mudança acontece quando chega ao Rio de Janeiro e funda o terreiro, a participação no carnaval e nos palcos. O final do enredo, é a morte e o seu encantamento.

Seis partes foram separadas com uma frase que segue praticamente a estrutura narrativa e que demonstra qual parte da vida ou morte de João é relatada, sendo: "O Samba é dono do corpo? agô"; "O samba é o dono do corpo. Oxóssi, o Rei caçador: Okê Arô!"; "O samba é o dono do corpo. A carne é de carnaval: Evoé!"; "samba é o dono do corpo. *O show não pode parar*: Bravo! "; "O samba é o dono do corpo. Oyá, nas rosas vermelhas: Eparrei!". Os pontos de viradas do personagem poderão ser divididos em quatro, sendo o primeiro quando ainda menino sai do interior e vai para a capital da Bahia, o segundo momento, é quando após passar pelos ritos de iniciação, torna-se assume a dijina, que ilustra o título do enredo, Tatalondirá e pelo qual as pessoas o reconheciam. O terceiro é a chegada ao Estado do Rio de Janeiro, a fundação do terreiro, a participação em várias manifestações artísticas e o reconhecimento social e o quarto, a morte, ou como diz Simas, o encantamento, o qual se torna ser místico, presente no imaginário de Caxias, segundo a agremiação, até os dias atuais.

5.2 Projeto dramático

Neste segundo movimento são retratados as táticas das narrativas, partindo "do princípio de que um narrador, ao fazer uso da comunicação narrativa, utiliza estratégica e astuciosamente os recursos da linguagem para construir um discurso argumentativo na relação com o seu interlocutor" (Motta, 2013, p. 147). Isto é, "a narrativa é utilizada para atrair, seduzir, persuadir, convencer, obter resultados, efeitos de sentido, satisfazer a um desejo e a um projeto discursivo do narrador" (Motta, 2013, p. 147). Dispondo de técnicas, organizará

O discurso de acordo com uma lógica narrativa que ele pretende empregar, organização esta que cobra por sua vez certas regras e impõe uma ordem discursiva própria. Assim, os componentes da narrativa (...) precisam ser compreendidos como artifícios, truques, artimanhas estratégicas da comunicação narrativa (Motta, 2013, p. 147).

A sinopse é o primeiro texto divulgado pelas agremiações para a mídia e a comunidade e que posteriormente, estará no livro abre-alas. Possui intenção de pautar a imprensa, concedendo mais informações e explicações sobre o enredo e para os compositores do samba enredo, funciona como bússola norteadora para criar a letra e posteriormente música-lá, nascendo assim o samba-enredo. Conterá a ideia principal, o fio condutor para o desenrolar de todo o desfile.

Pode-se observar que várias palavras e ideias que estão na sinopse compõem a letra do samba enredo. A narrativa escrita pelos carnavalescos e o pesquisador, inicia-se saudando o Brasil- Caboclo e nomeando diversas entidades que correspondem a esta falange.

Viva o Brasil-Caboclo e salve o Brasil-Pandeiro! Jurema, Jibóia, Peri, Jupiara, Flecheiro, Jaciara, Aimoré, Tupiaçu, Campina-Grande, Cobra-Coral, Sete-Flechas, Sete-Encruzilhadas, Girassol, Sultão-das-Matas, Guiné, Jaguará, Pena-Branca, Araranguá, Tabajara, Cachoeira, Tupaíba, Rompe-Mato, Guaraná, Mata-Virgem, Sete-Estrelas, Folha-Verde, Treme-Terra, Tira-Teima, Tupinambá, Ubirajara, Águia-Branca, Ventania, Arranca-Toco, Vira-Mundo... em verde, vermelho e branco, as cores dos seus cocares. (Grande Rio, 2020, p. 264).

A letra do samba nas primeiras linhas abre a gira e convoca outros caboclos para estarem com a Escola "É Pedra Preta! Quem risca ponto nesta casa de cabloco; Chama Flecheiro, Lírio e Arranca- Toco, Seu "Serra Negra" na jurema, juremá" (Grande Rio, 2020, p.

372). Ou seja, as estratégias comunicacionais desenvolvidas, as palavras e intenções escolhidas foram absorvidas, analisadas e transformadas em letra e música.

A comissão de frente coreografada por Hélio Bejani e Beth Bejani, apresentou coreografia desenvolvida por 15 dançarinos denominada Ponto Riscado "sintetiza o “rito mestiço” do chamado candomblé de caboclo, tão polêmico e menosprezado a época em que Joãozinho da Gomeia começou a reinar como liderança religiosa nacionalmente conhecida. Trata-se de uma leitura poética que procura apresentar ao público e aos jurados a complexidade da matriz espiritual de João" (Grande Rio, 2020, p. 384). O nome e o início do desenvolvimento coreográfico idealizado e desenvolvido pelos bailarinos, além das referências do Brasil-caboclo descritas inicialmente, também materializam as estratégias narrativas de abrir os trabalhos com os primeiros passos de João dentro do culto, o desenvolvimento e trabalho com o Caboclo Pedra Preta.

5.3 Episódios

As ações dos episódios que, inicialmente parecem independentes, são "conectadas ao todo no qual significativamente se inserem" (Motta, 2023, p.160). A "identificação temática e a nomeação dos novos episódios podem revelar estratégias semânticas do narrador na construção dos sentidos da estória e os papéis funcionais dessas unidades básicas"(Motta, 2023, p.160). Podem evidenciar "como o narrador dispõe estrategicamente personagens, cenários, incidentes, conflitos, tensões, fracassos e conquistas. Ou seja, como ele organiza o plano da intriga a fim de produzir determinados efeitos dramáticos" (Motta, 2023, p.160). Aproximando a teoria que fundamenta a análise com as Escolas de Samba, atreve-se a mudar a nomenclatura de episódios para setores.

O desenvolvimento da narrativa carnavalesca presume que a história seja contada em sequência, ou no "caso de temas abstratos ou meramente descritivos, que destaque seis elementos essenciais. Para tanto, é necessário dividir o desfile da escola em certo número de partes, chamadas de setores"(Ferreira, 2012, p. 167). Para o desfile de 2020, a Grande Rio dividiu em seis os setores sendo:

Setor 1- “A noite: visões ancestrais, caminhos abertos”. É a abertura do desfile, que apresenta o menino João, morador do interior baiano, na Cidade de Inhambupe e que muito jovem já começou a experimentar fenômenos mediúnicos. O caboclo Pedra Preta e os demais caboclos já estão invocados neste momento. O texto finaliza ressaltando que a narrativa será transformada em novo mecanismo de comunicação, as fantasias e elementos alegóricos.

Setor 2 – "O terreiro: a magia dos orixás na Gomeia de Salvador ": Prosseguindo a história, este setor é dedicado a mudança de Inhambupe para Salvador, a iniciação no candomblé pelo Pai Jubiabá, a fundação da Gomeia de Salvador e o incomodo gerado pelo novo zelador nas matriarcas baianas.

Setor 3 – "A aldeia: candomblé de caboclo na Gomeia de Caxias": Neste capítulo, é relatada a mudança da Bahia para Caxias, transformando em Nova Gomeia o solo fluminense. Os ritos, que misturavam o candomblé de caboclo, os cultos da nação Angola e o culto da Jurema sagrada, chamaram a atenção também nas novas terras, tornando o terreiro ainda mais famoso.

Setor 4- "A rua: carne de carnaval": É parte carnavalesca do homenageado, que se transformava nos dias de festejos de salão, rua e Escolas de Samba. Desfilou em três escolas verdes e brancas, sendo Imperatriz, Império Serrano e Império da Tijuca.

Setor 5- "O palco: candomblé- espetáculo": Neste episódio é revelado o João dançarino, artista, que ensinou a dança dos Orixás a Mercedes Batista e brilhou nos grandes cassinos, palcos e teatros. Esse João foi capa de revista, fez teatro, cinema e gravou disco e foi amigos das celebridades.

Setor 6- "O quilombo: resistência e re- existência, respeito e eternidade": Finalizando a divisão narrativa do enredo, o setor apresenta uma mensagem de defesa do sagrado, diversidade cultural e liberdade religiosa. Ao ressaltar que a “Gomeia ainda pulsa nos sangues dos seus herdeiros”, a explanação ressignifica e traz para o presente toda a luta de João, demonstrando que ainda, apesar de todos os ataques, destruição e violências, o terreiro continua vivo. É feita referência ao livro Quilombismo, de Abdias Nascimento, baseando neste sentimento de pertencimento o retorno da Grande Rio para ela mesma, fazendo paralelo aos enredos afros desenvolvidos no início da agremiação e que foram colocados à margem até 2020.

5.4 Conflitos carnavalescos

O conflito na nossa sociedade surge quando não há acordo, ou existe algum dissenso, quebra, discordância de interesses e pode possuir múltiplas origens, como culturais, religiosas, políticas objetivas ou subjetivamente. Segundo Motta (2013, p. 167), ao analisar os conflitos no campo das narrativas que é relevante observar que “o narrador tece de maneira premeditada (consciente ou inconsciente) a trama enquanto um projeto drástico”. O conflito não é uma categoria dos estudos de linguagem, a sua raiz vem do real, do concreto da vida de

“um marco ou enquadramento que se apropria da complexa realidade e a relata de uma determinada maneira” (Motta, 2013, p. 168).

Aproximando o autor das agremiações, pode-se pensar que os profissionais irão calcular e programar, quais as tensões narrativas serão apresentadas, a fim de sistematizar as estratégias argumentativas que sejam eficazes e conquistem o público e os jurados. No jornalismo há uma máxima exaustivamente repetida que “Toda história, possui dois lados”. Nas narrativas, existem “pelo menos dois lados em confronto em qualquer relato, há sempre interesses contraditórios, há sempre algo que se rompe a partir de algum equilíbrio ou alguma estabilidade anterior que se interrompe e gera tensão” (Motta, 2013, p. 169). Pode-se perceber dois pontos de tensão que merecem destaques para a compreensão das narrativas que compõem o livro abre alas, sendo a consciente e a inconsciente. Ambas ultrapassam as esferas do texto, do papel, perpassam o enredo, o desfile, fatores sociais e a própria cultura.

Primeiro ponto a ser salientado, denominamos de conflito intencional, aquele que claramente é explícito nas narrativas e que por questões sociais, irá se posicionar contrário aos acontecimentos e narrativas no meio. Encontramos que a escolha do enredo pode ter sido motivada devido às tensões e problemas os quais a Grande Rio passou nos anos anteriores. Em 2018, a Escola apresentou o enredo “Vai para o trono ou não vai?”, sobre a vida do comunicador Abelardo Barbosa, o Chacrinha. Devido a problemas, incluindo a quebra do último carro alegórico, perdeu pontos, ficando em penúltimo lugar. No regulamento daquele ano, as últimas duas escolas seriam rebaixadas e retornaram para o grupo de Acesso A, juntamente com o Império Serrano. A diretoria se respaldando no precedente gerado em decisão do ano anterior, 2017, que livrou a Unidos da Tijuca do rebaixamento, entra com recurso na Liesa para que o rebaixamento não acontecesse. Após plenária com votação de todas Escolas do grupo Especial e placar de 10 x 2, o rebaixamento é anulado e a Escola permanece no grupo.

No ano seguinte, 2019, leva para a avenida o enredo “Quem nunca...?Que atire a primeira pedra”, com a proposta de discutir educação, convivência e jeitinho brasileiro. O tema e posteriormente o desfile e segundo o Portal Srzd “O pré-Carnaval da Grande Rio já começou problemático quando a escola fez uma mea-culpa no enredo por conta da virada de mesa no ano anterior, quando a agremiação foi rebaixada e acabou não caindo para Série A. O samba-enredo, encomendado, também não caiu nas graças do público e foi criticado por alguns versos como “Quem nunca sorriu da desgraça alheia?” ”(Srzd, 2021). Após o desfile, as análises também não continuaram favoráveis à Escola e a matéria enfatiza que “A ideia não

foi bem aceita pelo público e pelos jurados, que deixaram a tricolor de Caxias na 9ª colocação do Grupo Especial” (Srzd, 2021).

Em 12 de março de 2019, pouco tempo depois do carnaval, a tricolor da baixada noticia a contratação dos jovens carnavalescos estreantes no grupo especial, Gabriel Haddad e Leonardo Bora. Em nota oficial, a agremiação já enfatiza o que consideramos como a virada de chave. “Seguindo no espírito de renovação da agremiação e resgate de toda a sua potência artística e comunitária, a Grande Rio aposta nesses jovens talentos para o Carnaval de 2020. Sejam bem-vindos”. Nas primeiras entrevistas concedida após o anúncio, Leonardo Bora ressalta que a oportunidade possibilita uma reconexão da Grande Rio com ela mesmo, através do enredo e que a proposta era desenvolver temas que abrace-se a cultura popular “Deixamos isso bastante claro nas negociações e temos a certeza de que se fomos procurados pela escola é porque ela quer uma mudança nesse sentido”.

Após os fatos relatados previamente acima e 24 anos depois, a agremiação volta a cantar um enredo negro, como forma de resgatar a sua essência, raiz e base para trilhar novos caminhos. Ao cruzar o livro abre-alas, os fatos mencionados e a metodologia, entende-se que a escolha do tema pela agremiação já se configura como um produto da tensão descrita por Motta, visto que se origina em um conflito social. Narrativas são redes que estão emaranhadas nas nossas vidas, tudo que foi mencionado possui alguma direção, alvo, intenção. Ao reforçar o seu olhar para ela mesma, a escola rompe com mais de duas décadas de assuntos diversos e que não a transversa, sem cantar a ancestralidade que permitiu que se formasse as Escolas de Samba, inclusive ela, por exemplo. Neste mesmo tempo, observou-se a crescida exponencial dos canais de comunicação neopentecostais, discursos de ódio cada vez mais direcionados e impulsionados para as religiões de matriz africana e o nascimento do movimento dos traficantes de Jesus, que possuem como território de atuação principalmente as favelas da baixada fluminense.

A sinopse do enredo saúda Brasil Caboclo, os Orixás Exú, Iansã e Oxossi, e escreve as fases da vida de Joãozinho, a mudança para o Rio de Janeiro, a participação no carnaval e as fantasias até o seu encantamento. Toda a narrativa é escrita de forma lúdica e poética, com emprego de elementos, palavras e até saudações em Yorubá. É essa narrativa que guiará os compositores para escreverem a letra do samba enredo.

A letra do samba escolhido após concurso em 2019 realizado na quadra da agremiação, composto por Derê, Robson Moratelli, Rafael Ribeiro e Toni Vietnã, canta no refrão principal um elemento que inicialmente não estava na narrativa e se torna o grande acontecimento no pré e pós carnaval, o posicionamento contra o racismo religioso. A letra

ressalta: “Salve o candomblé, Eparrei Oyá, Grande Rio é Tata Londirá; pelo amor de Deus, pelo amor que há na fé; eu respeito seu amém você respeita o meu axé”. A composição além de musicalizar palavras chaves da narrativa inicial, concede viés de luta e posicionamento político para o enredo. Acredita-se que este seja o segundo conflito que nomearemos como tensão inconsciente. A narrativa resistente, só de se rememorar a história de vida de um homem negro, nortentino, homossexual, pai de santo, já estava assumindo um compromisso público de defesa e luta dos povos de terreiro. Já era combativo antes mesmo de ser. Com o refrão, o samba ultrapassa o microcosmo do carnaval, ganha as páginas de jornais, sites de notícias e aflora a tensão inconsciente deste enredo.

A justificativa do enredo inicia citando o editorial do jornal O Globo de 26 de dezembro de 2019, que conta sobre a narrativa, o refrão citado acima e reforça “Enredos sobre religiões de matriz africana são comuns, mas não se tem notícia de registrarem de forma tão clara os conflitos com religiosos fundamentalistas como desta vez” (O Globo, 2019). O editorial também apresenta estatísticas preocupantes referentes aos números de terreiros fechados no Estado do Rio de Janeiro, sendo a Baixada Fluminense a maioria dos casos de terreiros fechados. Em matéria do RJTV de 27 de maio de 2019, a reportagem conta que houve ação coordenada pelos traficantes de uma facção para fechar todos os terreiros localizados nas regiões onde eles atuam. O grêmio recreativo fez uma escolha narrativa ao preferir o samba afro-político. A tensão inicialmente era inconsciente, torna-se consciente e bem estruturada, uma vez que a escola está sediada na cidade com os maiores números de ataques e destruição das casas de santo. Componentes poderiam e podem estar vivendo situações de opressão e violência justamente pela sua fé. A tensão deixa de ser somente narrativa e passa a ser também um mecanismo de contra por e quiçá de sobrevivência de toda uma comunidade.

5.5 Centralidade do personagem

Definidos os conflitos carnavalescos, partimos para o personagem principal desta narrativa. O protagonista desta narrativa é complexo, dúbio e intenso, e baseado em Motta (2013), é responsável pelo desdobramento do enredo, ou neste caso, da narrativa e se coloca como realizador das ações. “As personagens vivem e realizam as ações, são elementos-chave na projeção da estória e na identificação dos leitores com o que está sendo narrado” (Motta, p.173, 2013). Os vários Joãos apresentados, existe consistem em "uma construção não apenas

do texto e de seu autor, mas igualmente uma reconstrução do receptor. Melhor dizendo uma *coconstrução*" (Motta, p.173, p 193). Abaixo apresentam as múltiplas faces do protagonista.

O primeiro João apresentado na sinopse é o João menino, morador do interior, que presenciou os primeiros fenômenos mediúnicos muito cedo "No fundo, no escuro da casa, as aparições teciam destinos emaranhados. Causos, sopros, quebrantos. Olhos pretos de carvão! Rede que balançava a Lua nas lamparinas. Um clarão e o vulto ali: era homem?, era bicho? Voo de vaga-lumes, raízes tão retorcidas"(Grande Rio, 2020, p.264).

O segundo João apresentado, é o João da Pedra Preta. Nesta fase, o personagem irá realizar o desenvolvimento mediúnico ao mudar para Salvador. Foi iniciado no culto aos Orixás e abriu o seu primeiro terreiro. "Foi na roça da Gomeia, aos pés de uma gameleira, que João da Pedra Preta firmou o seu Candomblé. Foi na roça da Gomeia, caminho de São Caetano, que as gentes mais afamadas fizeram mandinga e fuzarca. Dendezeiros, mesa farta. Axoxô e aluá. Quem não viu o bailado forte da Corte dos Orixás? "

A terceira fase é a mudança do zelador para Duque de Caxias e o início da Gomeia fluminense, que "Encontrou no chão de Caxias o ponto da nova Gomeia. Plantou os ensinamentos colhidos na roça baiana. Aldeia contemporânea, evocação ancestral. Baixavam os caboclos na Baixada, Auê!, no mesmo transe dos deuses d'África (oceanos de travessias)".

O quarto personagem é o João malandro e vedete. Em terras novas, aproxima-se do carnaval das Escolas de Samba e dos salões. "Qual não foi o bafafá quando ousou se vestir de Cleópatra? Foi ainda Faraó – “Saravá, meu pai Ramsés!” Do Teatro de Revista, herdou os leques de plumas. E nas escolas de samba foi “herói da liberdade”: Ganga Zumba, líder quilombola da saga de Palmares!".

O quinto personagem é sobre o João bailarino, "A arte o transfigurava: nos palcos da Zona Sul, nas luzes de hotéis e cassinos. Deixou no Municipal o aroma de benjoim. Deixou com Mercedes Baptista o sumo do seu bailado"

O último personagem, é o João que se encantou, partiu cedo, mas deixou filhos de santo, legado e muitas histórias. "Nas folhas não maceradas, João avoou encantado – e pode ser redesenhado, andorinha no arrebol; e pode ser reinventado, enfim Labá-Labá. (...) Podem ser revisitados os encontros na Gomeia, podem ser reinstalados o desejo e a magia. De ver os terreiros floridos nas tardes de luz e festa".

Cada um dos personagens apresentados constituem a concepção narrativa e possuem função ativa no enredo, pois é através de cada uma dessas fases que a história se desenvolve, sendo cada uma delas um setor, divisão da narrativa e do desfile.

5.6 As estratégias argumentativas

Para Motta (2023, p.196) "Toda narrativa é um permanente jogo entre os efeitos do real (veracidade) e outros de sentido (a comoção, a dor, a compaixão, a ironia, o riso, etc), mais ou menos exacerbados pela linguagem dramática". A arte de convencer estimula um certame entre quem conta e as assimilações de quem receberá as informações e esta troca "É quase sempre polissêmica, polifônica, híbrida, transitando contraditoriamente nas fronteiras entre o objetivo e o subjetivo, denotação e conotação, descrição fática e narração metafórica, *realia* e poética, premissas mais verossímeis (*eikós*) ou menos verossímeis (*éndoxon*)" (Motta, 2023, p. 197). A narrativa carnavalesca possui a característica de ser um espetáculo fluido, onde há a todo o momento troca com quem lê os textos, quem assiste in loco ou quem verá através da transmissão, por exemplo. É uma obra nunca acabada.

Os pesquisadores utilizam dados, editorial jornalístico, citam outras manifestações culturais como filmes e peças de teatro, assumem as dualidades presentes na persona. Todos esses elementos se juntam para justificar o enredo, a proposta a qual a agremiação pretende levar para a avenida. A abertura é a transcrição do editorial do Jornal O Globo que ressalta os números de terreiros atacados e o posicionamento que a agremiação assume no combate à intolerância religiosa. No segundo parágrafo, acrescenta que "Era chegada a hora, portanto, de revisitar a própria memória e revitalizar tal posicionamento. O caminho escolhido para tal não poderia ser outro: um clamor antigo, um desejo da comunidade, um pedido que se fazia ouvir há tempos, pelas ruas de Duque de Caxias: a homenagem a João da Gomeia, Tata Londirá"(Grande Rio, 2020, P. 267). Ou seja, joga para a própria comunidade a raiz da escolha para se narrar o Joãozinho e como este caminho de se voltar para dentro, também é um posicionamento referente a todo ataque e violência sofrido pelos povos de terreiro e agravados nos últimos anos.

Outras manifestações artísticas anteriores ao desfile jogaram luz ao personagem, em um contexto midiático e cultural que faz eclodir a memória subterrânea. A peça teatral "Joãozinho da Gomeia - De Filho do Vento ao Rei do Candomblé", de Átila Bee e o filme "Joãozinho da Gomeia, o Rei do Candomblé", de Rodrigo Dutra e Janaina Oliveira são exemplos citados para justificar este movimento. A narrativa se baseia nos acontecimentos sendo

"O nosso enredo faz parte, então, de uma rede não- intencional de iniciativas que buscam dar visibilidade à figura de Pai João, liderança que projetou o nome de Caxias para o Brasil" persona este que " reunia em si, em um mesmo corpo híbrido, uma amálgama de identidades - negro, homossexual, candomblecista, nordestino, os rótulos se sobrepõem e complexificam a importância política de se revisitar a memória do personagem homenageado" (Grande Rio, 2020, p. 268).

A construção do enredo baseia-se no entrelace das memórias orais e a revisão bibliográfica, sendo valorizados e reconhecidos os depoimentos colhidos com personalidades, autoridades dentro do culto aos orixás, pessoas que conviveram com o homenageado. Justifica-se o destaque como "construção de conhecimento e discurso, contra-hegemônica e muito mais pluralista". Os pesquisadores reforçam na justificativa onde foram empregadas as oralidades coletadas, sendo

tanto na dimensão escrita (a feitura da sinopse e o posterior desdobramento nas justificativas) quanto na visualidade (a concepção de fantasias e carros alegóricos). Procuramos valorizar histórias e detalhes desconhecidos do grande público, abraçando as vozes dissonantes, as lacunas e os delírios – afinal, é Carnaval! (Grande Rio, 2020, p. 269).

Legitimando a importância do enredo e como ele se encaixa na sociedade, dialogando com o meio o qual é inserido e cumprindo o seu papel de transmissora de saberes decoloniais, a agremiação traz a informação que a cidade de Duque de Caxias é um dos municípios que mais aglutinam terreiros de candomblé do Estado do Rio de Janeiro e também o que lidera os números de ataques. Ou seja, um narrativa temática que aborda um zelador de santo negro, nordestino e homossexual é "automaticamente uma resposta aos ataques às religiões de matriz africana, ao livre-pensamento, à cultura popular, aos fazeres artísticos, ao samba e ao carnaval (no caso específico da cidade do Rio de Janeiro) e à diversidade como um todo" (Grande Rio, 2020, p. 270).

O posicionamento é para além das redes de sociabilidade de pessoas que estudam, trabalham, gostam e torcem pelas escolas e para o estado do Rio de Janeiro, visto que as agremiações possuem visibilidade dentro e fora do Brasil. É cabível ressaltar também que o desenvolvimento do enredo se concebeu no período de discursos extremamente ultra conservadores e neofascistas. Portanto, desfilar João “É, pois sim, um ato político e poético de suma importância, pois dá visibilidade à luta por igualdade e respeito - pilares que devem sustentar as escolas de samba enquanto instituições culturais".

5.7 Princípios éticos e morais da história

Ao analisar o livro abre-alas a fim de destrinchar aspectos sociais, culturais, midiáticos que puderam influenciar na concepção e construção do enredo, buscou-se, a partir da metodologia amplamente difundida, além de adaptá-la para as narrativas carnavalescas, também enxergar para além dos escritos e segundo o autor a análise das narrativas alude "na verdade, às questões culturais anteriores à própria narrativa" (Motta, 2013, p. 205). E independente da raiz semântica e categoria que se encaixa elas se constroem "*contra um fundo moral e ético*" (Motta, 2013, p. 205).

A tricolor da baixada fluminense deixou bem claro toda a intenção e persuasão narrativa com o enredo proposto e desenvolvido. Na justificativa o princípio ético e moral dos pesquisadores é evidenciado:

É diante deste cenário nebuloso que o GRES Acadêmicos do Grande Rio situa o seu enredo para 2020, assumindo o seu papel social de Grêmio Recreativo que começou a trilhar os caminhos carnavalescos bebendo da fonte das narrativas ancestrais afro-ameríndias, "dando um banho de cultura" (a frase- síntese do samba-enredo de 1996, tão reverberada nos anos seguintes) e se posicionando em defesa da liberdade e da diversidade, contra a intolerância e a opressão. "Chega de violência, sofrimento e dor", cantavam os versos do samba-enredo de 1992, "Águas Claras para um Rei Negro". Tais versos permanecem, infelizmente, atuais. Mais atuais do que nunca! Era chegada a hora, portanto, de revisitar a própria memória e revitalizar tal posicionamento. O caminho escolhido para tal não poderia ser outro: um clamor antigo, um desejo da comunidade, um pedido que se fazia ouvir há tempos, pelas ruas de Duque de Caxias: a homenagem a João da Gomeia, Tata Londirá (Grande Rio, 2020, p. 267).

As intenções são claras e muito bem demarcadas. Ao citar sambas de anos anteriores, se auto referenciam e demonstram que possuem fundamento, ou seja, já no passado se falava das questões que estavam defendendo no enredo. Esta raiz que foi abandonada por anos pela escola é revista e revitalizada, ganhando ares de modernidade sem perder a essência. Exercem o mencionado na citação que abre este último movimento, que as narrativas possuem meandros antes mesmo de se consolidarem como textos. Agendam, agregam, concedem espaços para que memórias subterrâneas possam eclodir e se tornar visíveis e conhecidas e criam e organizam narrativas resistentes. Essas são alguns dos pilares dos Grêmios recreativos desde a sua fundação.

6 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

As Escolas de samba são mundos construídos a partir da diáspora, do enfrentamento, da negociação e da resistência de um povo que canta e dança para não sucumbir. Grandes aglomerados de saberes, através e por elas, pode-se estudar os mais diversos temas. De física, química, cálculos e ciências exatas, como, por exemplo, o peso das estruturas e quantas pessoas podem subir em um carro alegórico. Na área da saúde pode-se estudar as reações emocionais, o poder desenvolvidor de coordenação motora, em crianças, por exemplo, ou o controle de doenças crônicas, como hipertensão e diabetes, e idosos através das atividades nas quadras. Nas ciências humanas, pode-se investigar o ensino de história, geografia e português através das letras de samba-enredo, a relação das comunidades com as agremiações e as representações, comportamentos e no que afetam as pessoas que a frequentam. Na comunicação, os enquadramentos usados para retratá-las nos jornais, como a cobertura dos desfiles, o que os narradores contam, o que é verídico ou achismo, a falta de preparo dos profissionais, as imagens veiculadas no pré-carnaval e como podem reforçar estereótipos, a associação com determinadas marcas para atingir certos públicos, os planos de marketing, enredos patrocinados, o poder de se comunicar com as comunidades inseridas, entre outros assuntos.

Os estudos tiveram início na pandemia de coronavírus. A mudança imposta pela doença também repercutiu nos objetos e na forma de pesquisar. Todos os impactos físicos, psicológicos e metodológicos sofridos impactaram nas metodologias de pesquisa. Escrever, nunca havia sido tão difícil. A reinvenção precisou ser fundamentada em todos os sentidos.

O projeto apresentado durante o processo de seleção em 2019, possuía como objeto de pesquisa as Escolas de Samba de Juiz de Fora. Ou seja, outra cultura, outros vieses e fontes. Com a interrupção das rotinas e mudanças impostas, todo o projeto precisou ser repensado e refeito. Dois artigos foram produzidos com os materiais coletados durante as pesquisas iniciais, sendo “O quilombo da Juventude Imperial nas páginas do Diário Mercantil e do Diário da Tarde”, apresentado no Erecom (2019) e “Aqaltune, 2014. Juventude Imperial canta a memória subterrânea da princesa do Congo” apresentado no I Encontro de pesquisadores negras (os) Quilombo do Samba (2020).

O novo objeto e o encontro com o enredo do GRES Grande Rio como possibilidade de pesquisa aconteceu durante as aulas do Pensamento Social do Samba. O curso desenvolvido por Mauro Cordeiro e Vinícius Natal possibilitou a ampliação dos conhecimentos relativos às agremiações, novas referências bibliográficas e possibilidade de

discussões com outras pesquisadoras e pesquisadores dos múltiplos temas e assuntos que perpassam as instituições. Neste fluxo de troca, academia e encruzilhadas, pode-se agregar as fundamentações teóricas desenvolvidas nas aulas do Programa de Pós- Graduação, percorrendo caminhos epistemológicos díspares e preciosos.

As narrativas guiam as nossas vidas. As estórias, fictícias ou reais, jamais finalizam, nos emaranham, condicionam, retratam e instituem. Todas as estórias contadas possuem alguma intenção, não desempenhando apenas função estética, destituída de intuítos, com táticas e impactos pretendidos. São instrumentos a serviço do convencimento, procurando diversos impactos e implicações que modificam os sentimentos de quem ouve, vê ou lê uma história. Analisando as narrativas, não somente como teoria literária e suas manifestações fantasiosas, mesmo que alguns conceitos sejam mantidos, e a empregando como espaço antropológico e de interações culturais, podemos empregá-la como método de captação de metáforas, imaginários, princípios subjetivos, éticos e morais da sociedade.

Toda expressão proporciona inclinações, integrando o abstrato com o real. Narrar não é descrever ingenuamente um fato e envolve poder, na troca do emissor com o receptor. A análise rigorosa e sistemática da comunicação narrativa no contexto de sua configuração pode denotar esse jogo de influências e dominação, evidenciando concomitante as forças que se exercem nas relações discursivas interpessoais e coletivas.

O ato de contar algo poderá conter ter marcas explícitas e diretamente identificadas, utilizando-se de todos os argumentos, provas, dados possíveis para se embasar e não deixar dúvidas. Em outros momentos, os alvos serão obscuros e disfarçados, sendo as narrativas apresentadas, verídicas, fidedignas e o único ponto de vista possível e insuscetível de questionamento. O propósito, tenebroso e manipulador, apresenta-se nas reportagens jornalísticas, nas campanhas publicitárias e nos livros da história dita como “oficial” do Brasil. As finalidades camufladas não permanecem escondidas para sempre e ao ser questionada e analisada, tomarão luz a outras vertentes silenciadas anteriormente. Nesse processo, pode-se combater e resistir à narrativa única.

Resistência é uma marca das narrativas dos povos negros. Manifesta-se no canto, nas pinturas, artes, sons, literatura ou até nos corpos em silêncio. No campo de estudo sobre narrativas resistentes, divide-se em duas formas, que não se eliminam obrigatoriamente e podem acontecer simultaneamente. Como tema, promove a escrita com instintos éticos, optando por figuras, assuntos e conteúdos, que já se colocaram em tensão com a maneira e pensamentos predominantes. Quanto o narrar é desenvolvido como forma de escrita, acontece

através da utilização das técnicas da narrativa, apresentando-se tensão da representação da realidade.

Os enredos das escolas de samba são os canais que metamorfoseiam o cortejo carnavalesco para a instância comunicacional, sendo o desfile a narração por variados meios e ferramentas do enredo. É presenciado por milhões de pessoas, contabilizando os que veem presencialmente na Marquês de Sapucaí e aos que assistiram também ao vivo, através da transmissão pela Tv, por lives feitas pelas pessoas que assistem ou imprensa e posteriormente, nos mais diversos portais e meios. A narrativa é o elemento responsável pela renovação do espetáculo, ano a ano, atualizando o tradicional formato carnavalesco para o contexto histórico e cultural. Promove, assim, imensas conversas urbanas, ao unir os mais diversos grupos sociais em torno da apresentação, tornando um manancial de referências em incessante construção, afirmação e ressignificação das identidades. A sinopse é a síntese do tema escolhido pela agremiação. O texto inicial será distribuído para os compositores, divulgado na imprensa, sendo narrativa inicial das agremiações. Todos os outros elementos do complexo artísticos serão fundados a partir dessas explicações.

A memória é construída e argumentada com os desejos de quem a narra. Excludente, é evitada por procedimentos e processos de apagamento, aglutinação, esquecimentos. É mais do que necessário e urgente pensar em como fatos marcados nos livros de história, estátuas, nomes de ruas, por exemplo, se tornaram memórias sólidas e que são perpassadas nestas magnitudes. Em contramão do que se perpetua, priorizam o estudo dos colocados à margem da história oficial, proporcionando oportunidade de fala e subversão do silêncio. Eclodem na crise, provocando conflito e contestação na memória coletiva, até então, dita como sendo considerada oficial e verídica. Após romperem com a clandestinagem, contestam espaço e exigem que ocupem os locais devidos e destacados.

Eclodidas, inicia um caminho sem volta. Questionam os estabelecidos, provocam revoltas e destroem tabus. Quem mantém e reproduz a memória não sabe mensurar o tamanho dos efeitos. O próprio desfile estudado é um exemplo de eclosão de memória subterrânea. João da Gomeia permaneceu décadas fora dos holofotes e pautas da mídia. A estrutura física da construção, a qual foi o terreiro da Gomeia, foi demolida e a Prefeitura de Duque de Caxias estava programando a construção de uma creche no terreno. A repercussão do desfile, meses após o cortejo e a pressão pública, influenciaram a desistência pela construção da obra em um local, que continua sendo sagrado.

A pesquisa desenvolvida perpassou por conceitos de variados autores e vertentes do pensamento. Buscou-se observar a raiz das agremiações, a origem dos povos traficados para o

Brasil, que resistirão e construirão a cultura. Buscando-se os sentidos mais primordiais, estimou-se observar a importância de existirem, o tamanho do que significam e também por que continuam sendo tão atacadas.

Em um outro momento, os referenciais foram concentrados em apresentar Joãozinho da Gomeia, mostrando o preconceito, homofobia e racismo contidas nas matérias jornalísticas e o possível impacto para a memória do zelador, visto que a mídia é um importante reservatório de fatos sociais. Ou seja, o tamanho do prejuízo para a sua memória e para os povos de religião de matriz que matérias como a do O Globo representam são imensos e quase irreparáveis. O desfile de 2020 também tem por missão elaborar outras narrativas do personagem, o colocando no patamar de sacerdote de Orixá, múltiplo artista e potente. Pode-se perceber o cuidado com a memória, criando narrativas resistentes e decoloniais.

A partir dos sete movimentos do Motta (2013) e a tabela desenvolvida para a análise do produto comunicacional, pode-se observar que o enredo foi desenvolvido de forma estratégica para contar a história de João da Gomeia, estruturado na divisão narrativamente já dos setores e sequência que desfilarão na avenida. O primeiro movimento analisado estudou o enredo as informações das narrativas escritas no livro abre-alas e como são organizadas em confluência com o que é apresentado na Avenida. Caso haja mudanças, a agremiação poderá ser despontada justamente no quesito enredo.

No projeto dramático, segundo movimento, pode-se observar o emprego de palavras e termos que os pesquisadores colocaram na sinopse e que desejaram que estivessem na letra do samba enredo. No terceiro movimento que observa os episódios, ou seja quais setores possuem lugares específicos, como a Bahia, o terreiro de Caxias, a Rua, o palco e o quilombo Caxias. Este espaço, não possui endereço físico como os demais, sendo um lugar no campo das ideias e do espiritual. Acredita-se ser este o principal local de acontecimento das ações, visto a complexidade que fazer um levantamento biográfico exige. A falta de registros fidedignos, os conflitos das memórias orais.

O quarto movimento são os conflitos carnavalescos. Ao analisar as conjunturas sociais que implicaram na escolha no enredo, pode-se observar as múltiplas narrativas que o cruzam. A chegada da nova equipe de carnaval é motivada pelo quase rebaixamento, virada de mesa, repercussão negativa e resultados não muito satisfatórios. Ou seja, fatos para além do enredo e do desfile. A sistematização dessas informações com as narrativa carnavalesca, pode ser considerada o ápice desta pesquisa. Precisou cruzar com o real, assim como ressalta Motta (2013) para entender os meandros. Os personagens, quinto movimento, conversam com os capítulos apresentados sendo cada fase do João um episódio. As

estratégias argumentativas empregadas foram utilizadas para conversar com a bolha do carnaval, mas para além, com textos que se comuniquem com aquelas que estão para além da bolha. A sexta estratégia observou os argumentos e as narrativas que defende o enredo.

Concluindo, os princípios éticos e morais finalizam a análise com o sétimo movimento, sendo mostrados claramente os desígnios estruturados e pensados. As intenções de resgate da memória da própria escola e cruzando com as histórias do personagem, a defesa dos povos de terreiro e a luta contra o racismo religioso. A memória subterrânea é eclodida criando narrativas resistentes, ressignificando e reconstruindo representações midiáticas anteriores em um reposicionamento proposto e trabalhado pela escola de samba.

Independente do grupo que ocupam, se desfilam na Marquês de Sapucaí ou na Avenida Intendente Magalhães, as agremiações possuem, desde o fato de existirem até pelos locais os quais estão inseridas, a capacidade catalisar, descobrir ou desbravar memórias subterrâneas. Importante contraponto das histórias cristalizadas como oficiais e únicas, comunicam e ensinam primeiramente para dentro, aos componentes, terreiros e barracões. Com o desenrolar do ano, conectam pessoas de locais distintos e distantes com as ideias que planejam passar na Avenida.

Com canto, dança, teatro, literatura e artes, narram os mais diversos temas e estéticas. Pode, em um primeiro momento, supor que as insígnias ancestrais se perderam ou que não habitam mais naquela cultura. Mas, não se rompe com o que lhe sustenta. Os toques e gramáticas vindas de além mar, continuam vivos. Tia Ciata, Tia Bebiana e Tia Perciliana continuam presentes em cada giro que as alas de baianas fazem nas ruas e quadras. E, enquanto tiver axé plantado e tambores tocando, pode-se balançar, tremer, mas jamais irá sucumbir. Escola de Samba é ancestral, preta e matriarcal. É vento, água salgada, suor, e lágrimas. É magia, feitiço, orô. É marafo, dendê, farinha, risadas e encruzilhadas. É fundamento vivo. É o Brasil que sobrevive, apesar dos pesares, todos os dias, com balanço e encanto. E macumba.

Mukuiu. Kolófé. Motumbá...

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACADÊMICOS DO GRANDE RIO. Disponível em: <https://www.academicosdogranderio.com.br/>.

Acesso em fevereiro de 2024.

AIDAR, Laura. Tipos de arte. Toda Matéria. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/tipos-de-arte/>. Acesso em julho de 2021.

ANTAN, Leonardo dos Santos. “Exaltando o negro pro mundo inteiro cantar”: inovações e influências da “revolução salgueirense” nos desfiles das escolas de samba entre 1959 e 1963. *Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som*, Rio de Janeiro, ed. esp., p. 197-233, dez. 2020. Acesso em dezembro de 2023.

ANTAN, Leonardo. Linguagem de carnaval: como os quesitos de um desfile se relacionam. *Carnavalesco*. 22 de março de 2022. Disponível em: <https://carnavalesco.com.br/leonardo-antan-linguagem-de-carnaval-como-os-quesitos-de-um-desfile-se-relacionam/>. Acesso em dezembro de 2023.

AZEVEDO, Amailton Magno. Samba: um ritmo negro de resistência. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil. Acesso em agosto de 2018.

BÂ, Amadou Hampatê, “A tradição viva” [Cap. 8]. In: Joseph Ki-Zerbo (Editor). *História Geral da África – Volume I*. Comitê Científico Internacional da UNESCO para Redação da História Geral da África. 2.ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010 .

BARBOSA, Marialva Carlos. *Percursos do olhar: comunicação, narrativa e memória*-Niterói: Ed UFF, 2007. Disponível em: <http://www.eduff.uff.br/index.php/livros/344-percursos-do-olhar-comunicacao-narrativa-e-historia>. Acesso em setembro de 2020.

BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*/ Roland Barthes; 7 ed., -Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

BRANDÃO, Helena Sofia Miranda. “A fábrica de imagens”. *O cinema como arte plástica e rítmica*. Lisboa, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/341>. Acesso em julho de 2021.

BORA, Leonardo. A., Haddad Gomes Porto, G., & Ferreira Natal, V. (2021). Candomblés e carnavais: corpos desfilantes de Joãozinho da Goméia. *Periferia*, 12(3), 224–252. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/55012/0> Acesso janeiro de 2024.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

_____. *Narrativa e Resistência*. ITINERÁRIO (UNESP. Faculdade de Ciências e Letras. Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários). Araraquara, SP - Brasil, 1996.

Disponível <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2577>> Acessado em abril 2019.

CABRAL, Sérgio. Escolas de samba do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Lumiar, 2011.

COELHO, Denilson Alexandre . O Brasil mais consciente de si: as origens do Brasil negro e o tráfico de escravizados. 2016. Monografia (Curso de Pós-graduação Lato Sensu em História, Sociedade e Cidadania)- Centro Universitário de Brasília (UniCEUB/ICPD), Brasília, 2016. Disponível em: <https://repositorio.uniceub.br/jspui/bitstream/235/12347/1/51500270.pdf>. Acesso em fevereiro 2024.

COSTA, Haroldo. O Rio negro no carnaval. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.6, n.1, p. 197-210, 2009. Disponível em: http://www.tecap.uerj.br/pdf/v6/haroldo_costa.pdf. Acesso em outubro de 2019.

CUNHA, Milton. Fatumbi, a Ilha de Todos os Santos. 2016. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/carnavais/uniao-da-ilha-do-governador/1998/25/>>. Acesso em agosto de 2021.

DICIO, <https://www.dicio.com.br/resistencia/> . Acesso em setembro de 2020.

DICIO², 2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/memoria/>. Acesso em setembro de 2020.

FABATO, Fábio; SIMAS, Luiz Antonio. Pra tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

FARIAS, Julio Cesar. O enredo de escola de samba. Rio de Janeiro: Litteris, 2007.

FERREIRA, Felipe. O livro de outro do carnaval brasileiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

Foucault, Michael. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal, 2010.

GALERIA DO SAMBA, 2023. Disponível em : <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/academicos-do-grande-rio/carnavais/>

GANCHO, Cândida Vilares. Como analisar narrativas. São Paulo. Editora Ática, 2002. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/philosophos/article/view/31689>.

GENETTE, Gérard. Discurso da Narrativa. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, 1980.

HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MANGUEIRA, Estação Primeira de, 2016. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/mangueira-rj/samba-enredo-2016-maria-bethania-a-menina-dos-olhos-de-oya/>. Acesso em fevereiro 2024.

LIESA, 2024. <https://liesa.globo.com/downloads/carnaval/manual-do-julgador-2024.pdf>. Acesso: Fevereiro 2024.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. Dicionário da História Social do Samba. 8 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

_____. História e cultura africana e afro-brasileira. São Paulo: Barsa Planeta, 2008.

MATRIZES DO SAMBA DO RIO DE JANEIRO: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. – Brasília, DF : Iphan, 2014. Disponível em : <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi-%20Matrizes%20do%20Samba.pdf>. Acesso em Outubro 2023.

MENDES, Andrea. O rei do Candomblé nas páginas da revista: Joãozinho da Goméia Em O Cruzeiro (1967) Recôncavo: Revista De História Da Uniabeu Volume 4 Número 6 Janeiro – Junho De 2014

MONTES, Isaac Caetano. A “obra de arte total” das escolas de samba: particularidades de um carnaval operístico. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.13, n.2, p. 33- 53, nov. 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/19180/22162> . Acesso em julho de 2021.

MOTTA, Luiz Gonzaga. Análise crítica da narrativa/ Luiz Gonzaga Motta- Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

MUNANGA, Kabengele Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra I Kabengele Munanga. Petrópolis, RJ : Vozes, 1999.

NASCIMENTO, Abdias do. O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado/Abdias do Nascimento. -2. ed. –São Paulo: Perspectiva, 2017.

NATAL, Vinícius. Enredo “Em rede”:trajetórias e cruzamentos narrativos na escrita de um texto carnavalesco. 2019 <https://periodicos.unb.br/index.php/CMD/article/view/31663/27515>. Acesso em janeiro 2024

NOGUEIRA, João; PINHEIRO,Paulo César. Poder da Criação. 1994. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/joao-nogueira/180740/>. Acesso em fevereiro de 2024.

NUNES, Benedito. O Tempo na Narrativa. São Paulo: Editora Ática S.A., 1995.

POLLAK, Michael. *Memória, Esquecimento e Silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n3, 1989. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>. Acesso em agosto de 2020.

_____, Michael. *Memória e identidade social*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>. Acesso em agosto de 2020.

PORTO, Gabriel Haddad Gomes; BORA, Leonardo Augusto; NATAL, Vinícius Ferreira. 2021. "Joãosinho da Goméia". Disponível em: <https://www.finotracoeditora.com.br/e-book-joaosinho-da-gomea>. Acesso em novembro 2023.

Priberam, Dicionário da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://dicionario.priberam.org/resist%C3%A0ncia>. Consultado em junho de 2019.

PRUDENTE, Celso Luiz; COSTA, Haroldo. Escola de Samba: Comunicação e pedagogia para a resistência do quilombismo. Extraprensa, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 274 – 294, jul./dez. 2020.

REIS, Marco Aurelio. Narrativa midiática / Marco Aurelio Reis. Rio de Janeiro: SESES, 2019. 144 p.. Disponível em: https://issuu.com/marco_prof/docs/narrativa_midi_tica. Consultado em agosto de 2021.

REVISTA GRANDE RIO, 2019: Disponível em: https://www.academicosdogranderio.com.br/_files/ugd/2fe5d8_49bea3c10d274cb7ac301cabcdcf2a9c.pdf. Consulta em fevereiro 2024.

REZENDE, Rafael Otávio Dias. O negro nas narrativas das escolas de samba cariocas : Um estudo de Kizomba (1988), Orfeu (1998), Candaces (2007) e Angola (2012). / Rafael Otávio Dias Rezende. 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/4513>. Consultado em novembro de 2023.

RICOEUR, Paul, 1913- Tempo e narrativa (tomo 1) / Paul Ricoeur: Campinas, SP: Papirus, 1994.

RIO Carnival, 2024. Disponível em: <https://www.rio-carnival.net/escolas-de-samba/grande-rio/>. Consulta em fevereiro de 2024.

RODRIGUES, Ana Maria. Samba negro, espoliação branca. São Paulo: Hucitec, 1984

RJ 2 Traficantes ordenam para que 100 terreiros fechem no estado do RJ 27 de mai. de 2019 : <https://globoplay.globo.com/v/7647281/>. Consulta em fevereiro de 2024.

SALGUEIRO, 2023. Anos 60- Anos de ouro para o Salgueiro. Disponível em: <https://www.salgueiro.com.br/anos-60/>. Consulta em fevereiro de 2024.

SARLO, Beatriz. Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo, Companhia das Letras/ Belo Horizonte, UFMG, 2007.

SIMAS, Luiz Antonio. A gramática dos tambores. Disponível em: <<http://www.pedromigao.com.br/ourodetolo/2015/07/a-gramatica-dos-tambores/>>. Consulta em julho 2019.

_____. Espaços de encantamento. Disponível em: <<http://odia.ig.com.br/opiniaio/2016-03-16/luiz-antonio-simas-espacos-de-encantamento.html>>. Consulta em novembro de 2019.

SILVA, Sheila Alice Gomes da. . Entre batuques e cantos: o samba como arma de resistência negra. *Revista De História Da UEG*, 5(1), 321-332. (2016) Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revistahistoria/article/view/4603>. Consulta em Novembro 2023.

SODRÉ, Muniz. Samba, o dono do corpo. 2a ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOSTER, Demétrio de Azeredo; Piccinin Fabiana, Quatrin, Narrativas midiáticas contemporâneas: perspectivas epistemológicas [recurso eletrônico] / Demétrio de Azeredo Soster, Fabiana Quatrin Piccinin – Santa Cruz do Sul: Catarse, 2017.

SOUZA, Tânia C.C. *Carnaval e memória: das imagens e dos discursos*, Contracampo, Niterói, RJ: 5, UFF, 2000. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17316/10954>. Consulta em setembro de 2020.

SQUIRE, C. (2014). O que é narrativa? *Civitas - Revista De Ciências Sociais*, 14(2), 272-284. <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/17148>, Consulta em julho de 2021.

SRZD, 2021. <https://www.srzd.com/carnaval/rio-de-janeiro/se-errei-peco-perdao-enredo-e-samba-controversos-marcam-desfile-da-grande-rio-de-2019/>. Consulta em dezembro de 2023.

THEODORO, Helena. *Guerreiras do Samba. Textos escolhidos de cultura de arte popular*, Rio de Janeiro, V.6, N.1, P.223-236, 2009. Disponível em: http://www.tecap.uerj.br/pdf/v6/helena_theodoro.pdf. Acesso em novembro de 2023.

THOMÉ, Cláudia. Identidades construídas no ritmo do carnaval carioca. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/neolatinas/media/publicacoes/cadernos/a9n7/claudia_thome.pdf>. Acessado em novembro de 2018.

TODOROV, Tzvetan. *Análise estrutural da narrativa/ Roland Barthes. / tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto; 7 ed- Petrópolis, RJ: Vozes, 2011*