



## Memórias de Pesquisa

### *Enredo , “Em rede” : trajetórias e cruzamentos de narrativas na escrita de um texto carnavalesco\**

*Plot, “In network” : trajectories and intersections of narratives in the writing of a carnival text*

Vinicius Natal\*\*

\* Recebido em: 03.03.2019. Aprovado em: 23.09.2019.

\*\* Graduado em História pela UFF, Mestre e Doutor em Antropologia Cultural pela UFRJ. Atuou como Diretor de Pesquisa do Museu do Samba, Diretor Cultural do GRES Unidos de Vila Isabel e Coordenador de Promoção das Políticas de Igualdade Racial do Rio de Janeiro (CPIR). Email: [vnatal@gmail.com](mailto:vnatal@gmail.com).

**Resumo:** Nesse espaço, apresento pedaços da minha experiência enquanto parte da equipe que elaborou a narrativa de enredo do GRES Acadêmicos do Grande Rio no ano de 2020, demonstrando de que maneira minhas trajetórias como sambista e acadêmico se complementaram e contribuíram para a identificação de uma rede de atores envolvida em torno da narrativa construída. Entendendo o enredo como uma mensagem que pulsa na agremiação e direciona todo o esforço da escola em aderir e ressignificar sua proposta, perceberemos como o enredo é uma narrativa que tece uma malha de sentidos em que seus fragmentos são reelaborados constantemente.  
Palavras-Chave: Carnaval; Escolas de Samba; Enredo

**Abstract:** In this space, I present pieces of my experience as part of the team that elaborated the narrative of the GRES Academicos do Grande Rio in 2020, demonstrating how my trajectories as a samba lover and academic complemented each other and contributed to the identification of a network of actors involved around the constructed narrative. Understanding the plot as a message that pulsates in the association and directs all the school's effort to adhere and reframe its proposal, we will realize how the plot is a narrative that weaves a mesh of meanings in which its fragments are constantly reworked.  
Keywords: Carnival; Samba schools; Plot



<sup>1</sup> As escolas de samba do Rio de Janeiro dividem-se em sete grupos em uma hierarquia competitiva. o grupo principal é chamado de grupo especial e é gerenciado pela Liga das Escolas de Samba, desfilando no domingo e segunda-feira de carnaval. Logo abaixo, organiza-se uma escala gradativa, chegando até o último grupo, que desfila no Sábado após o carnaval, na estrada Intendente Magalhães, no bairro de Campinho.

<sup>2</sup> carnavalesco é o artista responsável, nas escolas de samba, por elaborar - mesmo que com a ajuda de assistentes - e assinar o projeto de confecção da narrativa plástica e visual do desfile.

A grande paixão que foi inspiração do poeta é o enredo...  
(*Pra tudo se acabar na quarta-feira*, Martinho da Vila, 1984)

Ao tatear os descaminhos das escolas de samba, entendemos a ampla dimensão social que a narrativa de um enredo alcança a partir do envolvimento de múltiplos atores em seu entorno. A escola se "veste" do tema durante todo o ano, mobiliza sujeitos, internos ou externos ao seu cotidiano. O carnaval daquele ano, por fim, assume uma identidade e uma "cara" a partir do enredo que, em conjunção com os aspectos visuais e musicais – o samba de enredo, a alegoria, a fantasia, o adereço – ganha o espaço urbano a partir do desfile carnavalesco e sua transmissão mundial, via internet ou televisão.

Nesse espaço, apresento pedaços da minha experiência enquanto parte da equipe que elaborou o enredo do GRES Acadêmicos do Grande Rio no ano de 2020, demonstrando de que maneira minhas experiências pessoais como sambista e acadêmico se complementaram e contribuíram para a identificação de uma rede de atores envolvidos em torno da narrativa construída. Entendendo o enredo como uma mensagem que pulsa na agremiação e direciona todo o esforço da escola em aderir e ressignificar sua proposta, perceberemos, nesse breve relato, como se tece uma malha de sentidos em que seus fragmentos são reelaborados constantemente.

Desde muito pequeno fui impactado pela produção artística e visual das escolas de samba do Rio de Janeiro. A exibição das vinhetas que antecipavam o dia do desfile, anunciando a ordem das apresentações no carnaval e mostrando alegorias do ano anterior, era

um momento valorizado por mim. Exibidas pela TV Globo, cada posição era proferida por um narrador, com a imagem ao fundo de um trecho de desfile. Aquele momento me entretinha tal qual um desenho animado. Meu contato com esse universo das escolas de samba se estreitava a largos passos em minha adolescência, muito por minha familiaridade com a Unidos de Vila Isabel, escola na qual minha avó exerce a função de compositora. Se a quadra se fazia um ambiente de livre acesso para mim, o barracão, entretanto, era o ambiente proibido, pouco frequentado e até misterioso. Ir ao barracão da Vila Isabel era um programa muito aguardado em data próxima ao carnaval, quando, faltando uma ou duas semanas para o desfile, íamos ver como estava "a plástica" da escola. Visitar esse espaço era expandir meus sentidos. Enxergava o cheiro de cola fria, do som dos martelos e do calor da solda das estruturas de ferro dos carros.

A partir de 2012, comecei a atuar em escolas de samba do grupo de acesso, no formato de Comissão de Carnaval, primeiramente na Mocidade Unida do Santa Marta, localizada em Botafogo e que, à época, pertencia ao grupo E, o último grupo na hierarquia carnavalesca<sup>1</sup>. O carnavalesco<sup>2</sup> Eduardo Gonçalves, reunindo um grupo de jovens sambistas – e que mantinham uma relação estreita de amizade –, a fim de realizar um "resgate" da escola que fora rebaixada no ano anterior, convidou a mim, a Rafael Gonçalves, Vitor Saraiva, Leonardo Bora, Gabriel Haddad e Fábio Fabato para participarem. O último ficou responsável pelo texto de enredo e os quatro primeiros, pelos desenhos e pela parte das artes plásticas da escola. Com uma participação discreta, pude acompanhar de perto, pela primeira vez, o processo de confecção de um carnaval



<sup>3</sup> Não há como, portanto, descolar a função de narrador de minha atuação em bateria como ritmista, dançarino de comissão de frente, compositor e desfilante de alas, além de minha própria formação - graduação em História pela Universidade Federal Fluminense, mestrado e doutorado em Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Essas duas perspectivas foram fundamentais para a construção de um modo de construção de narrativas conectado ao espaço da escola de samba.

<sup>4</sup> Cavalcanti (2015, p.138), por exemplo, aponta que a noção de "uma temática, e do que seriam os valores próprios a uma cultura negra são construções sociais, e não dados brutos de uma realidade autêntica"

<sup>5</sup> Em meu livro *Culturas e Memórias nas Escolas do Samba do Rio de Janeiro: Dramas e Esquecimentos* (2016), problematizo a ideia de enredos dotados como culturais e a relação com patrocínios do capital privado.

inteiro, ajudando no que era possível.

Nessa primeira tentativa, debatia-se muito a ideia de fazer um enredo "conectado à comunidade". Mesmo não sabendo exatamente o que isso significava, decidimos criar uma narrativa em que demos vida a um personagem fictício, a "Dona Marta", e ela seria o fio condutor para narrar o cotidiano do morro. O desfile foi bem sucedido, e a escola foi campeã do carnaval, ascendendo ao grupo D. Nesse contexto, considero que nasceu a centelha por assumir a minha faceta de narrador não só no mundo acadêmico, mas também no mundo social das escolas de samba, com o qual já era familiarizado<sup>3</sup>.

Uma comissão de carnaval ou equipe de criação em uma escola de samba possui formatos variados de acordo com a necessidade de cada carnavalesco. Como figura central, diretiva, temos a figura do carnavalesco, que arregimenta assistentes em razão de suas necessidades técnicas. Por exemplo, um carnavalesco pode desenhar, dispensando assim a figura do figurinista; caso saiba como projetar alegorias, dispensa-se a figura do projetista, etc. Essas movimentações e diferentes níveis de organização são altamente cambiantes. No caso da experiência aqui apresentada, o caso do G.R.E.S. Acadêmicos do Grande Rio para o carnaval de 2020, pude exercer a função de pesquisador do enredo, junto aos carnavalescos Gabriel Haddad e Leonardo Bora, muito pelo passado de trabalho que nos unia – atuamos, juntos, no ano anterior, no GRES Acadêmicos do Cubango, e a escola foi vice-campeã do carnaval, na série A, com o enredo *Igbá Cubango: A alma das Coisas e a Arte dos Milagres* – e, mais ainda, pelo que acredito ser uma afinidade no trabalho: entendemos o enredo de escola de samba como uma narrativa

importante para se pensar e refletir sobre a sociedade brasileira.

Após a saída do GRES Acadêmicos do Cubango, a dupla foi contratada pelo GRES Acadêmicos do Grande Rio, onde fui convidado a fazer parte da equipe de criação juntamente com o compositor e *designer* Antônio Gonzaga e Patrick Thomaz, este último responsável pela logística e administração nos processos burocráticos que envolvem um desfile de escola de samba.

Logo após o anúncio de nossa contratação, era frequente o recebimento de mensagens solicitando que fizéssemos um enredo de temática "afro". Mesmo que, em nossa visão, as ideias de um enredo que remetesse à África fossem plurais e parte de uma construção social do que é ser negro no Brasil<sup>4</sup>, entendíamos que esse construto baseava-se em um passado de sucesso vivido pela própria escola.

O GRES Acadêmicos Grande Rio ficara notadamente conhecido, na década de 1990, por dois enredos de "temática afro" que foram bem sucedidos em sua trajetória: o de 1992, *Águas Claras para um rei Negro*, que versava sobre festejos em louvação ao orixá Oxalá; e o de 1994, *Os Santos que a África não viu*, que falava sobre a trajetória da religião Umbanda no Brasil. Somado a isso, era corrente o discurso – muito por parte da imprensa carnavalesca em fóruns virtuais e debates em *podcasts* e programas no Youtube – que a Grande Rio possuía um histórico de enredos "culturais", linha narrativa que fora abandonada por adotar enredos de temáticas "comerciais"<sup>5</sup>. Com isso, gerou-se uma imensa expectativa sobre o enredo a ser escolhido para o carnaval de 2020, muito pela espera de que atendêssemos aos pedidos de muitas pessoas que defendiam que o enredo a ser feito deveria ser sobre o pai de santo Joãozinho da



Gomeia.

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. Exímio bailarino e costureiro, veio ao Rio de Janeiro e, na cidade de Duque de Caxias, sediou seu terreiro, fazendo parte de um movimento mais amplo em que muitas casas de Candomblé rumaram ao interior do estado como estratégia de fuga de repressões policiais. Ficou famoso entre as décadas de 40 e 60 por atender famosos como Cauby Peixoto, Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek, Emilinha Borba, entre outros. Por se tornar uma personalidade do período, estampava, comumente, não só as páginas de jornais e revistas, mas também estudos acadêmicos como os de Rute Landes, Pierre Verger, Edison Carneiro, dentre outros nomes do movimento moderno/folclorista.

As memórias de Joãozinho pairavam em Caxias e, ao sermos inquiridos constantemente sobre realizar um enredo sobre uma figura local, nos questionamos a respeito de nosso papel enquanto artistas e pesquisadores em uma escola de samba, local em que o espaço de criação narrativa na agremiação poderia, em nossa visão, também ser utilizado como um espaço de reflexão sobre a própria comunidade. No entanto, para tal ação, seria necessário um amplo contato com a base comunitária da escola, a fim de que fosse realizada a escuta e o entendimento dos anseios sobre o que deveríamos abordar na construção narrativa do enredo.

É preciso marcar que a construção de um desfile carnavalesco de escola de samba se dá de forma densa e árdua. Quem já teve a felicidade de vivenciar um processo assim, internamente, pode

compreender a dificuldade que é conseguir, em dado momento, ao mesmo tempo planejar e agir, principalmente no meses que antecedem o desfile. A ação prática – o “meter a mão na massa” – é valiosa e cada segundo perdido pode custar o acabamento perfeito da fantasia, o rodopio do casal de mestre-sala e porta-bandeira a ser corrigido, o título de campeão. Os apontamentos que trago aqui são notas de campo recolhidas “na medida do possível”. Estar imerso no cotidiano de um barracão torna o pesquisador, mesmo sem uma função bem definida, uma ferramenta abduzida pela engrenagem carnavalesca. Se alguém pisa em um barracão apenas para visita e oferece ajuda, quando se dá conta está com um amontoado de placas de acetato no colo, tesoura na mão e dá-lhe picote. Já estará reclamando de fome, cansaço, rindo e bebendo café ou cerveja ou fofocando sobre o que as escolas concorrentes irão apresentar.

Entendo que, em uma perspectiva histórica e antropológica, muitos dos temas aqui relacionados mereceriam um aprofundamento teórico: a ideia de raça no pensamento social brasileiro, a ideia de objetos sagrados e a relação ritual com a devoção, a interação social em um campo, seja na perspectiva de Simmel ou Bourdieu, as relações de poder e trocas sociais bem como os processos de memória e identidade locais e globais sobre a diáspora negro-africana. Entretanto, privilegio meus apontamentos como uma maneira de observar como esses próprios relatos podem nos dar pistas para entender a complexa teia de relações sociais acionadas. A partir de meu lugar híbrido como observador do meu próprio ofício, demonstro de que maneira a categoria enredo se desenvolve não somente em forma narrativa, mas como um dispositivo de



reconhecimento identitário e conexão territorial.

### O barracão, a sala aberta

Logo que iniciamos o processo de desenvolvimento do enredo, na Grande Rio, a partir da escuta de diversos atores no campo, entrei em contato com o jornalista Carlos Nobre, via rede social. Por minha atuação prévia, atuando como Coordenador de Promoção das Políticas de Igualdade Racial (CPIR) do município do Rio de Janeiro, eu possuía um breve mapeamento a respeito das iniciativas em relação à preservação da memória sobre a cultura negra na cidade. Por isso pude identificar o nome do jornalista como um dos especialistas na figura de Joãozinho da Gomeia. Ao telefone, encomendei alguns volumes da biografia *Gomeia João – A Arte de Tecer o Invisível* (2017) e agendamos uma conversa no Largo da Carioca, centro do Rio de Janeiro.

Logo no início da conversa, ele me contou da dificuldade que foi elaborar a obra sobre alguém que, em sua visão, era “muito polêmico e, ao mesmo tempo, um líder visionário”. Falando em relação às disputas que ocorreram após a morte do pai de santo pela sucessão do trono, explicou que o “axé da Gomeia” – como definiu a estrutura formada na antiga casa de santo de João – havia se dividido para vários lugares: a cadeira em que sentava durante os cultos – o “trono” – segundo contara, estaria em uma casa de santo em São Paulo, cuja liderança reivindicaria uma autenticidade em relação à herança do axé da Gomeia; em Duque de Caxias, havia o apelo por Seci Caxi, a “herdeira do trono da Gomeia”, reabrir uma casa de

Santo e continuar o legado que lhe foi dado pelo jogo de Búzios; Em Salvador, uma leva de filhos de santo que, após a morte de Joãozinho teriam voltado para a capital baiana, reivindicaria que o axé do pai de santo estaria naquela cidade, pois parte dos seus assentamentos foram levados para lá e, assim, sua energia só poderia ser evocada, originalmente, naquele terreiro.

Nobre apresentara um panorama complexo e multifacetado desenhado a partir da morte do babalorixá e que, em sua previsão, anteciparia o cenário complexo em que teríamos de lidar com múltiplas narrativas que reivindicariam a legitimidade e o protagonismo em torno de “contar a verdadeira história”.

O jornalista, sempre muito gentil com nossa equipe e bastante entusiasmado com a oportunidade “de ver o seu livro na avenida”, infelizmente não pôde ver o desfile ser concretizado, vítima de um infarto meses antes do carnaval. Entretanto, muito do que propôs nessa primeira conversa e em uma posterior, já no barracão – Figura 01 –, serviram como norte para as ações subsequentes na formulação da narrativa, principalmente em relação à complexa rede de disputas em torno da memória de Joãozinho.

Nosso barracão, localizado na Cidade do Samba, região da Gamboa, centro do Rio de Janeiro, iniciou seus trabalhos no mês de Maio. Logo após ocupamos nossa sala de trabalho, que se localizava no segundo andar, conseguimos levar livros, premiações dos carnavalescos e organizamos mesas e cadeiras a fim de começarmos a desenvolver, presencialmente, o enredo. Nesse sentido, começamos a receber, diariamente, visitas de muitas pessoas da escola: desde diretores do alto escalão, que gostariam de desejar boa sorte, até



curiosos querendo descobrir alguma informação ou novidade sobre o enredo. Essas visitas não eram agendadas e geravam um certo transtorno em nossa agenda e programação diárias. Geralmente em tom tímido, os visitantes pediam “licença” para entrar; após nossa receptividade em conversar e conhecê-los - afinal, estávamos em nosso primeiro carnaval na escola - muitos faziam comparações com profissionais anteriores que se mantinham trancafiados na sala com avisos de “não perturbe”, ou mesmo colocando rígidos limites no processo de criação, para o qual “nunca aceitavam sugestões”. Entendiam, assim, que nossa postura era diferente e “nossa sala estava sempre aberta”. Essa categoria da “sala aberta” fora repetida diversas vezes e entendi, ali, que dizia muito sobre nossa postura de entender e ouvir componentes da escola, integrantes do movimento negro de Caxias, ex-filhos de santo de Joãozinho da Gomeia, dentre outros membros que queriam opinar e dar sua versão dos fatos. Consideraríamos cada versão, tecendo uma complexa teia de saberes.

“Realizar um enredo afro”, voltado para a “Comunidade”, era um apelo comum de todos que ali circulavam e, ao mesmo tempo, tornava-se um desafio, levando em consideração a imensidão de vozes que buscavam legitimidade em relação ao homenageado. Se, no âmbito das escolas de samba, estávamos atuando em relação à comunidade do GRES Acadêmicos do Grande Rio, lidávamos, também, com outras múltiplas comunidades – a de terreiro, a do movimento negro, a do movimento LGBTQ, a das religiões de matriz africana, todos que percebiam em João um reflexo de suas próprias trajetórias de vida.

**Figura 01** - Vinícius Natal, Leonardo Bora, Carlos Nobre e Gabriel Haddad. Reunião de pesquisa sobre o enredo, no barracão, na “sala aberta”



Fábio Pavão (2005) nos alertou para o sentido expandido de comunidade em escolas de samba, o qual estaria muito mais ligado a uma conexão identitária, espiritual e simbólica do que, de fato, territorial. A ideia de uma bandeira capaz de conectar os sentimentos de uma comunidade em seu entorno passaria, então, pelo afeto e o sentimento de pertencimento. A figura de Joãozinho da Gomeia, enquanto tema central, acabava gerando um sentimento de intimidade e pertencimento de diversos outros segmentos que não ligados diretamente à escola de samba, mas vinculados a uma ideia de negritude e de africanidade despertadas pelo homenageado.

Fomos avisados pela diretoria da escola que, caso quiséssemos prosseguir com o enredo, seria fundamental uma



<sup>6</sup> Além da explanação de Seci, aprofundamos os conhecimentos sobre esse tema em Mendes (2014).

<sup>7</sup> Gabriel e Leonardo, por exemplo, compareceram a uma feijoada que ocorre mensalmente entre os participantes do enterro de Joãozinho da Gomeia, considerado, como dito por Seci Caxi, como “um dos mais marcantes eventos da história de Duque de Caxias”. Esse episódio foi fundamental para o entendimento da figura do pai de santo no município, visto que muitos dos participantes se reúnem e rememoram, mensalmente, passagens sobre a vida do homenageado.

conversa com Seci Caxi, herdeira do trono da Gomeia. Seci ainda era uma menina de oito anos quando foi eleita pelo jogo de búzios como a sucessora do trono de Joãozinho da Gomeia. Entretanto, muitos alegaram, à época, que o jogo fora uma tentativa política para abrandar as brigas por sucessão no comando da casa - ogãs, mães e pais pequenos, além de filhos de santo, almejavam ocupar o lugar principal no sacerdócio. Seci assumiu o trono, porém, por diversas questões internas, a casa não resistiu e fechou. Ainda assim, havia se tornado uma figura de vulto no movimento negro e de axé do Município de Duque de Caxias, sendo conhecida como “a herdeira da Gomeia”.

No horário marcado, Seci Caxi chegou junto de um amigo, Tata Jitu. Cumprimentou-nos cordialmente e iniciamos uma conversa em que fez uma longa explanação sobre sua história de vida e conexão com a história de João da Gomeia – e de como a sucessão ao trono, de fato, impactou na sua vida pessoal. Declarou seu apoio ao enredo, enfatizando que estávamos “mexendo em coisa grande, mas que já era hora”. Seu alerta dizia respeito à importância e amplitude que o personagem possuía para a consolidação do candomblé no Brasil onde, a partir de sua atuação religiosa, teria consolidado uma linha de candomblé, ramificação da nação de Angola, a “linha da Gomeia” - baseando sua atuação na cruz dos cultos de caboclo, usuais nas regiões Norte e Nordeste, com os entes divinos bantus *Inkices*<sup>6</sup>.

Junto às explicações de Seci Caxi, vieram muitos nomes de interlocutores sugeridos pela mãe de santo para que fizéssemos entrevistas, a fim de coletar, também, informações para a formulação

da narrativa do enredo. Percebemos que o processo da “sala aberta” significaria não somente um ato físico de a porta de nossa sala manter-se, na maior parte das vezes, sem a chave cerrada, mas uma postura intelectual de entender as tensões existentes entre as múltiplas narrativas que constituem a memória do nosso homenageado, como já nos adiantara Carlos Nobre.

Tais tensões – que se refletiam nas atuações de João como pai de santo, bailarino afro, exímio costureiro de roupas de santo e de carnaval – são constitutivas, mais além, das próprias escolas de samba enquanto organizações comunitárias que, ao mediar com o espaço urbano e com as instituições sociais, sobrevivem, cotidianamente, ao tensionamento que as move, em um ritmo “sempre pra frente” (CAVALCANTI, 1994; FERREIRA, 2005).

A partir de múltiplas referências bibliográficas e orais <sup>7</sup>, entendemos que a saída para a construção do nosso enredo seria considerar as diferentes visões acerca de Joãozinho da Gomeia e, a partir disso, compreender o seu lugar ativo e central no debate sobre a história da cultura negra no Brasil.

### **A quadra, o texto escrito, as tensões**

O anúncio do enredo na quadra, geralmente entendido como o movimento de uma entrega de um texto corrido, chamado “sinopse”, e sua posterior leitura diante de compositores e componentes da agremiação, chegava em seu dia derradeiro. Cavalcanti (1994, p. 108) destaca, sobre a entrega do enredo de 1992, da Mocidade Independente de Padre Miguel, a tensão gerada entre



<sup>8</sup> Termo utilizado nas religiões de matriz afrobrasileiras quando ocorre o fenômeno de incorporação de um espírito em seu “cavalo”, nome dado ao médium que o recebe

um olhar a partir dos carnavalescos, criadores da narrativa, e a recepção que o mesmo tinha diante dos compositores. Segundo a autora, muitos entre os últimos se queixavam de que era necessário ser “letrado” para se fazer um samba “à altura”. Estávamos cientes de que tais tensões seriam uma constante no decorrer do desenvolvimento do processo – e havia quem dissesse, mesmo, que não seria possível fazer um enredo sobre Joãozinho da Gomeia sem polêmica, pois, afinal, ele adorava polêmicas!

Chegamos na quadra sob olhares desconfiados: de alguns, por sermos jovens e novos na escola; de outros, por abordarmos um enredo de “macumba”, o que já era algo a se preocupar, naturalmente, dentro do ambiente de uma escola de samba. Após as apresentações realizadas pela diretoria, empreendemos a leitura da sinopse, a qual pareceu ser muito bem sucedida, visto os efusivos aplausos e as parabenizações que recebemos. Já no apagar das luzes, uma importante militante do movimento negro do município questionava, veementemente, um dos carnavalescos, afirmando que havíamos cometido um erro grave. A querela se deu por conta da seguinte citação de Jorge Amado, exibida logo no início do texto da apresentação da sinopse:

Porém nenhuma macumba é tão espetacular como essa da roça da Gomeia, ora Nagô, ora Angola, candomblé de caboclo quando das festas de Pedra Preta, um dos patronos da casa. Nos ritos nagôs, os santos do Pai de Santo da Gomeia são Oxóssi e Iemanjá; do Pai de Santo Joãozinho da Gomeia ou da Pedra Preta, um maravilhoso bailarino, digno de palcos de grandes teatros. Esse caminho de São Caetano, que leva à estrada difícil da Gomeia, é percorrido por quanto

artista, quanto escritor e quanto sábio passa por essa cidade. Sou ogã desse candomblé, levantado por Iansã. (AMADO, 2012, p.154)

A citação, realizada por Jorge Amado, ogã da Gomeia levantado por pai João, descrevia o dia de uma festividade no terreiro, afirmando que Joãozinho da Gomeia era filho de Iemanjá e Oxóssi. Inserimos tal trecho na apresentação da sinopse a fim de mostrar a importância que o pai de santo tinha perante nomes das artes e da intelectualidade do Brasil. No texto da sinopse, a entidade Iemanjá não era mencionada, uma vez que boa parte das narrativas orais e bibliográficas davam conta de que, na realidade, João era filho de Oxóssi e Iansã. O enredo, portanto, narrava a versão mais conhecida. As palavras de Jorge Amado, porém, causaram polêmica na visão da militante, que nos acusava de haver cometido um erro crasso em confundir os “santos” de João.

Mesmo que explicássemos que a citação era de Jorge Amado e que fora utilizado por sua relevância como literato, nada a conformava. Após o mal estar superado, ela nos disse que haveria uma festa em seu terreiro, localizado no município de Duque de Caxias e que nossa presença era fundamental, pois “O caboclo pedra preta iria baixar<sup>8</sup>, o mesmo de João”. Automaticamente, uma diretora da escola – que era iniciada no culto do Candomblé – a questionou, em tom de deboche: “Ah, é? Ele vai baixar em quem?”

Um silêncio “baixou” na roda de conversa e um tom desconsolado tomou a face da mulher, que se despediu apressadamente. Esse episódio, em específico, evidenciou-nos a tensão e a disputa por um certo protagonismo no envolvimento com



<sup>9</sup> Texto publicado na rede social dos carnavalescos. Pode ser acessado na defesa do enredo aos jurados, chamado de livro Abre-Alas, espécie de livro que comporta o projeto geral do desfile, croquis, fotografias, referências visuais e bibliográficas, etc. (BORA, HADDAD, NATAL, 2020, p 268). Link: <https://liesa.globo.com/downloads/carnaval/abr-e-alas-domingo.pdf>. Retirado em 14 de Maio de 2020.

o homenageado.

Depois de muito refletir sobre o episódio, percebemos a grande controvérsia que há, por parte de alguns integrantes do movimento negro, em relação a autores que, por fruto da produção intelectual de seu tempo, direcionavam olhares em relação à cultura negra e, mais especificamente, focavam Joãozinho da Gomeia. Intérpretes do pensamento sociocultural – como Ruth Landes, Edison Carneiro, Roger Bastide, Arthur Ramos entre outros –, ao analisarem as culturas dos “batuques africanos”, como o samba e o candomblé, acabaram por dar contornos que, vistos à luz contemporânea, são lidos, muitas vezes, com desconfiança.

É interessante, por exemplo, o caso da antropóloga estadunidense Ruth Landes que, ao chegar à Bahia, em 1938, possuía a intenção de analisar um país que, segundo ouvira, não apresentava conflitos raciais. De acordo com o livro *A Cidade das Mulheres*, resultante da etnografia realizada pela antropóloga a partir dessa estada em Salvador, à época, contrastando com o matriarcado baiano que dominava a cena do candomblé à época, emergiam cultos que misturavam a adoração de orixás e caboclos, fato que causava estranheza em uma sociedade que considerava os ritos de linha nagô como rituais puros e com maior conexão à ancestralidade africana. Sobre Joãozinho da Gomeia, a antropóloga apontava que “João, por exemplo, veio aos 10 anos dos distantes campos de criação do Estado e viveu na cidade com a canalha das ruas [...] naturalmente, como proscrito, João era um delinquente” (LANDES, 1967, p. 330). A autora, no mesmo livro, observa a presença massiva de homossexuais nos cultos de candomblé de Salvador, assumindo uma posição irônica

em relação à liderança de João no local. Afirma que figuras como João da Gomeia eram “recrutados, todos entre os proscritos homossexuais do submundo baiano” (LANDES, 1967, p. 326).

Edison carneiro, pesquisador que também possuía estreitas relações com o samba, também assumia um posicionamento controverso em relação ao pai de santo. Gama (2013, p.77) cita um diálogo entre Landes e Edison Carneiro, em que o antropólogo afirma “(...) Há um simpático e jovem pai Congo, chamado João, que quase nada sabe e que ninguém leva a sério, nem mesmo as suas filhas-de-santo, como se chamam em geral as sacerdotisas; mas é um excelente dançarino e tem certo encanto. Todos sabem que é homossexual, pois espicha os cabelos compridos e duros e isso é blasfemo.” (LANDES, 1967, p. 326).

Tais pensamentos, na primeira metade do século XX, foram fundamentais para a consolidação de um pensamento acerca das culturas afrobrasileiras. Entendíamos, nesse sentido, que seria necessário, a partir da narrativa em desfile, assumir as múltiplas tensões, incertezas e posicionamentos divergentes, mas sempre de forma a desconstruir a imagem estigmatizada tanto da figura de João da Gomeia quanto das culturas negras brasileiras. Os carnavalescos Gabriel Haddad e Leonardo Bora, em rede social, sobre a feitura da sinopse, apontaram o caminho a ser seguido na construção do visual, a partir da divulgação do texto do enredo:

Perder-se, às vezes, é o caminho para os achamentos. Não gostamos de planificações e consensos: gostamos das vielas pedregosas, dos ossos que quebram dentes, do embate permanente e do florir das interrogações – árvores de cascas grossas. Este texto é um duelo entre os relatos escritos de nomes como Jorge Amado e as



<sup>10</sup> Os desfiles de escolas de samba possuem presença de alegorias e tripés. As alegorias são definidas, por regulamento, como estruturas que contenham rodas, podendo ser acopladas em um ou mais chassis. Já o tripé, no desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro, possuem uma dimensão menor que as alegorias e só comportam, no máximo, duas pessoas que podem compor sua cênica, diferente das alegorias em que o número de composições humanas é ilimitado.

narrativas de matriz oral; este texto intencionalmente mais sugere do que atesta veracidades; este texto é uma obra aberta, maleável feito o barro, conflituoso feito a própria vida de um sujeito de diferentes nomes e incontáveis saudações, agente mediador, diplomata em trânsito, personagem central de um sem-fim de histórias e estórias – queremos da “verdadeira” História? – ecos de Guimarães Rosa. Quantos são os fios embolados e quantas são as vozes narrativas? É impossível fechar as portas, as pontas, as pontes. Este texto é uma e apenas uma entre dezenas, centenas, milhares de leituras possíveis. Joãozinho abraçava as polêmicas, atrevido e inclassificável. Não há criação sem conflito. Se este texto gerar debates, aí ficaremos felizes<sup>9</sup>.

### Os fios narrativos que tecem o visual

Diante da diversidade de informações coletadas - e as frequentes contestações que recebíamos acerca dos dados que apresentávamos sobre Joãozinho da Gomeia, durante o processo de construção do carnaval –, sempre procuramos referenciar os dados, fossem eles de matriz bibliográfica ou oral. Muitas foram as histórias ouvidas a respeito do personagem e muitas delas acabaram sendo incorporadas ao nosso desfile, como, por exemplo, aquela nos relatada pela carnavalesca Maria Augusta Rodrigues. Contou-nos que Joãozinho da Gomeia foi o responsável por apresentar o primeiro Orixá a desfilar na avenida, no GRES Império da Tijuca, durante o carnaval do ano de 1969.

Com o enredo *O Negro na Civilização Brasileira*, Augusta contara que foi à casa de santo de João, em Caxias, onde foi muito bem recebida. O espaço do terreiro estava convertido em uma espécie de ateliê, onde filhos de santo costuravam e decoravam roupas. Após

conhecer a casa e o quarto de João – segundo seu relato, “era limpo, com colcha de seda cor de rosa e, na penteadeira, uma vasta coleção de perfumes importados” –, foi ensinada por João a confeccionar a roupa do orixá Omulu – Figura 02 – utilizando palha e ráfia. Essa narrativa foi traduzida em nosso desfile na ala “Omulu”, seguindo assim a justificativa apresentada em nosso livro *Abre-Alas*:

No mesmo ano em que encarnou o líder Ganga Zumba, na apresentação do Império Serrano, João da Gomeia confeccionou uma fantasia de Omulu para o desfile da Império da Tijuca (escola em que saía desde 1965, quando se vestiu de Pedro II – fato amplamente noticiado pelo jornal “Correio da Manhã”), conforme o narrado pela carnavalesca Maria Augusta Rodrigues, que descreveu o processo de confecção dos desenhos dos figurinos ao antropólogo Nilton Santos. Trata-se de um fato bastante curioso: por mais estranho que possa parecer, não era comum a presença de orixás em desfiles de escolas de samba até a década de 1970. Segundo as pesquisas de Luis Antonio Simas e Alberto Mussa, os primeiros sambas de enredo que citaram explicitamente os nomes de orixás apareceram em meados de 1960, ou seja, mais de trinta anos depois do primeiro concurso de escolas de samba oficialmente organizado. É um dado que chama a atenção porque todos sabem das fortes ligações entre escolas de samba e casas de santo: os toques das baterias, as lideranças religiosas que também eram líderes sambistas (Tia Ciata, Zé Espinguela, etc.), o fato de que as quadras eram chamadas de terreiros. Diante disso tudo, não é difícil entender que Joãozinho da Gomeia causou polêmica ao confeccionar a fantasia de Omulu, o orixá da cura. De acordo com as memórias de Maria Augusta Rodrigues (que, juntamente com Alaíde Reis e Cláudia Miranda, todas indicadas por Fernando



Pamplona, desenvolveu o projeto de figurinos do Império da Tijuca), a roupa foi feita com rafia e palha e estava inserida no enredo “O negro na civilização brasileira”. Por divergências internas, Augusta e Cláudia Miranda deixaram o projeto, que, na bibliografia carnavalesca, aparece como tendo sido executado pelo carnavalesco Arnaldo Pederneira. O samba exaltava, em seu refrão de meio, o orixá Xangô. Como tudo o que envolve a vida de João é marcado por particularidades, o desfile da escola do Morro da Formiga foi suspenso por problemas no som. No desfile da Grande Rio, vemos uma releitura muito afetuosa do Omulu de Joãozinho da Gomeia. O figurino apresenta, assim como as demais fantasias do setor, elementos das saudosas decorações de rua que criavam um clima muito especial pelas avenidas da cidade. A máscara de crochê é um elemento fundamental, posto que Omulu não revela o próprio rosto. Atotô! Que Omulu dance e encante, espalhando a sua generosidade! (BORA, HADDAD e NATALI, 2020, p. 345).

As narrativas orais, portanto, ganharam força em nosso desfile e na construção de nossa narrativa, inferindo, diretamente, em dois outros pontos do desfile. No tripé<sup>10</sup> três, “Quem faz sua Gira com Fé?” – Figura 03 –, apresentamos duas controversas histórias: os assentamentos que Joãozinho, supostamente, havia feito em Brasília, a pedido de Juscelino Kubitschek, e o apelido de “Rei do Candomblé” dado pela Rainha Elizabeth I. Assim defendemos no livro abre-alas:

Figura 02



Figurino da Ala “Omulu” – Foto: Ademir Junior

Como diz a sinopse do enredo, “foram muitos os notáveis que a ele entregaram a fé...” O terceiro tripé do desfile do GRES Acadêmicos do Grande Rio encerra o setor dedicado à vivência artística de João da Gomeia, entre palcos, telas, câmeras e microfones, celebridades e manchetes jornalísticas, polêmicas e informações desencontradas. A alegoria se divide em duas partes, ambas integradas. Na parte dianteira, tem-se o cenário de um cassino decorado com motivos africanos. Guias, galinhas d’angola, búzios e

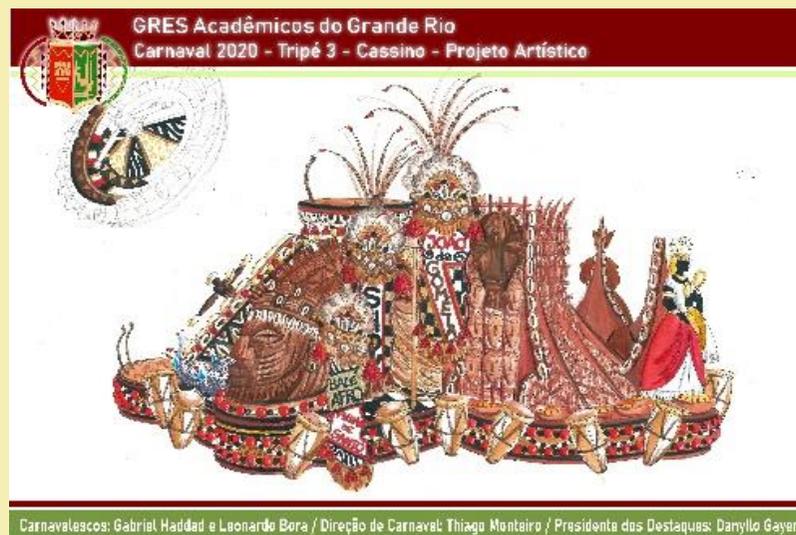


atabaques circundam uma roleta que simbolicamente pode figurar enquanto esteira para o jogo de búzios – a roda do destino, que gira regendo vidas. Trata-se de uma interpretação não-literal para as célebres narrativas orais que falam da passagem de Joãozinho de Gomeia pelo palco do Cassino da Urca – cenário mítico onde, no final da década de 1940, supostamente se apresentou, junto das filhas de santo, para a então princesa Elizabeth, futura Rainha Elizabeth II, *Her Majesty The Queen*. Diante da ausência de dados comprobatórios (a rigor, a primeira e única visita oficial de Elizabeth II ao Brasil se deu em 1968, quando ela já completava 15 anos como Rainha e o Cassino da Urca não mais existia enquanto casa de jogos, mas como sede da TV Tupi), abraçamos a fantasia carnavalesca e unimos os fragmentos narrativos de teor anedótico em uma alegoria que também pode ser lida como “as histórias fantásticas que envolvem João da Gomeia – aquelas jamais documentadas, mas nas quais todos acreditam.” Carlos Nobre menciona a relação com a Rainha, defendendo o seguinte: “Joãozinho frequentemente era chamado para se encontrar com pessoas famosas. Inclusive na vinda da Princesa Elizabeth da Inglaterra ao Rio de Janeiro esta teria ficado encantada com as danças apresentadas por ele. Assim, teria falado que se houvesse um rei nesse negócio de macumba, este seria Joãozinho da Gomeia. Por essa perspectiva, o povo começou a chamá-lo de “Rei do Candomblé”. Conta-se que, na coroação de Elizabeth II, a cerimônia era anunciada por um grande sino de ouro, que, no fim das solenidades, foi derretido para gerar miniaturas que eram distribuídas para convidados especiais. João da Gomeia não foi à coroação, mas Elizabeth II teria enviado um desses sinos, que chegou ao Pai de Santo através das mãos do então embaixador Assis Chateaubriand (curiosamente, o enredo da Grande Rio de 1999). O folclorista Edgar de Souza teria sido um dos poucos a ver esta relíquia que hoje está perdida.” Se tudo isso é verdade ou não, não podemos (nem

queremos) afirmar. Mas que o sabor carnavalesco é intenso, isso não se discute! Circundando a coroa, dois bustos de Exu (releituras das impressionantes peças em madeira confeccionadas por Bamboye de Odo Owa), guardião dos caminhos e mestre em contar proezas. O nome do tripé brinca com um ponto de Exu: “Exu que tem duas cabeças, ele faz sua gira com fé!” Evocando a malandragem, as cartas de baralho – com motivos africanos, criações exclusivas de Antônio Gonzaga. João da Gomeia dizia, segundo José Cândido de Carvalho: “Em troço de anedota, sou especial.” Ninguém há de duvidar disso! Na parte traseira do tripé pode ser observada a interpretação cênica para outra história fantástica que envolve a figura de João: a viagem secreta que levou o Pai de Santo ao canteiro de obras de Brasília, a pedido de JK. Em meio aos andaimes, sobre a terra vermelha, João teria realizado inúmeros trabalhos: arriou mais de cem ebós nas fundações do Eixo Monumental, deu de comer a Exu e, supostamente, versou os candangos nos segredos do Juremá. O único fato comprovado é que o Pai de Santo participou ativamente dos festivais folclóricos realizados na recém-inaugurada Capital Federal – apegou-se tanto a Brasília que, hoje, um galho expressivo da Gomeia está fincado na cidade. (BORA, HADDAD e NATAL, 2020, p. 296)



Figura 03



Tripé 3: “Quem faz sua gira com fé?”. Idealização: Gabriel Haddad e Leonardo Bora

Entendemos, portanto, que, por mais que não houvesse uma comprovação, tais episódios haviam se tornado uma espécie de “verdade mitológica” no imaginário e na memória construída sobre o personagem. Para nós, não cabia exercermos o papel de juízes sobre os fatos, mas sim dar visibilidade às narrativas que faziam parte da construção da figura de Joãozinho.

Durante o processo de transmissão das narrativas orais, bibliográficas e dados observados no campo em formato visual, o uso de alguidares, pontuando a visualidade durante todo o desfile, serviu-nos como um elemento simbólico que daria uma coesão narrativa em torno não só de uma devoção a um elemento religioso pertencente às religiões de matriz afro-brasileira, mas também colocaria em xeque a ideia de crença do espectador em relação ao observado na avenida.

Eram, portanto, macumba ou cena?

Já nas fotografias feitas com os protótipos das fantasias – espécie de pilotos para verificação de material, cromática, peso da roupa, funcionalidade, etc., antes da reprodução final das peças pelos ateliês –, no mês de Outubro, a equipe de criação definiu utilizar os alguidares como um elemento simbólico importante para que essa fronteira entre o real cenográfico e o ilusório espiritual fosse demonstrado, como pode ser exemplificado na fotografia da ala *Yaôs* – Figura 04 –, representada por um componente, também candomblecista, da ala do coreógrafo Bira Dance e também na fantasia *Capoeira Angola* – Figura 05 –, cujo modelo é Cirilo, da GPMS Models.

Figura 04



Ala *Yaôs*, em performance, no cenário para a fotografia oficial dos protótipos.  
Foto: Ademiar Junior.



Figura 05



Ala “Capoeira Angola” na fotografia dos protótipos. Modelo Cirilo. Autor: Vinícius Natal

Na construção do cenário, optamos por utilizar diferentes variantes de cores claras, com a predominância do branco. Junto a

macramês e tricôs, produzidos pela artista Ana Bora, o cenário foi montado de maneira que se sobressaíssem os alguidares e as quartinhas. Tratava-se de uma cena circular onde o figurino seria posicionado ao centro, ao redor dos demais objetos. Durante o processo, havia uma dúvida em relação à sacralidade do momento por muitos que passavam pelo barracão – seriam alguidares reais, parte do culto religioso, ou apenas cenografia? Para nós, enquanto pensadores da narrativa, pouco importava uma realidade objetiva, mas sim os múltiplos sentidos atribuídos geradores da inquietude na interação das pessoas com os objetos.

Tais “dúvidas” permaneceram mesmo durante a concentração do dia do desfile, pois, enquanto fazíamos os ajustes finais nas alegorias, tínhamos a proposta de decorar o tripé que representaria o orixá Oxóssi com alguidares e a comida natural do Orixá – composta por Milho Verde e Coco. Nossa responsabilidade era colocar, em tempo, as mais de 300 latas de milho verde nos seus respectivos locais, além de lascas de cocos quebrados na própria avenida e de mais de 200 espigas de milho cozinhadas pelos pais do carnavalesco Leonardo Bora. Durante o processo, era bastante comum o espanto das pessoas ao ver aquela série de latas de milho abertas no chão da Avenida Presidente Vargas. Questionavam quantas latas de milho seriam utilizadas, se haveria tempo suficiente, mas, principalmente, a natureza daquela ação. Um diretor da escola, com o qual eu convivia diariamente no barracão, em dado momento, sentou ao meu lado e questionou:

- Esses milhos são o quê?
- São para o tripé do Oxóssi, vão todos entrar nos alguidares -



respondi.

- Mas é macumba de verdade ou cenográfica? - perguntou novamente.
- Depende do que você quiser que seja – afirmei.

O antropólogo Levi-Strauss, abordando o xamanismo e a crença na eficácia da cura por ele provocada, discorre sobre o processo em que a crença em uma prática ou objeto é, acima de tudo, uma questão relacional entre as partes:

Não há, pois, razão de duvidar da eficácia de certas práticas mágicas. Mas, vê-se, ao mesmo tempo, que a eficácia da magia implica na crença da magia, e que esta se apresenta sob três aspectos complementares: existe, inicialmente, a crença do feiticeiro na eficácia de suas técnicas; em seguida, a crença do doente que ele cura, ou da vítima que ele persegue, no poder do próprio feiticeiro; finalmente, a confiança e as exigências da opinião coletiva, que formam a cada instante uma espécie de campo de gravitação no seio do qual se definem e se situam as relações entre o feiticeiro e aqueles que ele enfeitiça (LÉVI-STRAUSS, 1975, p. 194).

Junto aos olhares de admiração e fascínio por parte de quem passava durante a concentração do desfile, havia também uma dúvida em relação à “eficácia da magia” do alguidar – Figura 05 – e sobre sua função no desfile. Muitos olhavam com receio para esse elemento alegórico com comidas “de verdade” para serem postos em desfile, havendo certo medo e até reprovação. Era possível mesmo ouvir comentário de que “a escola não tinha jeito: ia descer, pois misturava religião e carnaval”. Tais visões seriam postas em ação no

ato ritual do desfile, poucas horas depois. A eficácia da magia seria uma visão íntima de cada participante no processo: haviam, então, os alguidares funcionando?

Figura 05



Alguidares do primeiro carro sendo decorados na concentração do desfile. Os alguidares foram uma presença marcante em muitas das nossas alegorias.  
Foto: Vinicius Natal

### A linha do fim, o descaminho



Quando uma escola de samba cruza a faixa final de desfile, fica a impressão do final de um longo período de preparação e vivência intensa que culmina na festa do carnaval. Entretanto, o final de um desfile é apenas o início de um novo ciclo, que se inicia imediatamente após o término do carnaval anterior. O desfile das escolas de samba, portanto, é um ritual ininterrupto, parte da vida cotidiana da cidade. Após o resultado apurado, a escola já começa a planejar o seu próximo carnaval com renovações, demissões ou contratações que visam dar conta dos erros e acertos executados. Fechada essa etapa – que geralmente ocorre em um curto espaço de tempo, menos de um mês após os desfiles –, ocorre uma aparente calma, na qual tudo parece aguardar o próximo espocar do tamborim. Aparência, pois as cabeças dos artistas criadores e dos presidentes já fervilham em busca de uma nova história para contar.

A construção de narrativa em escola de samba, ao largo dos quase 100 anos de história dessas instituições, possuiu variados momentos. Gonçalves, por exemplo, aponta que os enredos, nos ranchos, funcionavam como uma “unidade temática que costurava os elementos plásticos (...) fazendo com que fossem compreendidos como uma espécie de teatro ambulante” (GONÇALVES, 2007, p. 200). A ideia de uma “história sendo contada” estava presente no carnaval, apresentada, também, nos desfiles das Grandes Sociedades, em que uma temática era apresentada através de alegorias luxuosas e criativas, associada aos cantos e carros de crítica. O enredo funcionava como um tema central em torno do qual se articulavam elementos plásticos, musicais e de sociabilidade das instituições carnavalescas. Pouco a pouco, as escolas de samba, entre as décadas

de 1930 e 1950, consolidaram a prática de narrar uma história como parte importante do processo do seu fazer carnaval. (NATAL, 2019).

Sem perder de vista as disparidades socioestruturais que fazem parte das escolas de samba – racismo, machismo, privilégios de classe –, o movimento de criação artística do enredo pode ser lido enquanto uma atividade coletiva (BECKER, 1986), a qual envolve trocas e mediações em diferentes níveis em que circulam os atores sociais. Muitas mãos e mentes constroem um enredo de escola de samba, que só se finaliza após o último componente cruzar a linha do fim da Marquês de Sapucaí.

Longe de se encerrar no momento em que é definido um tema, elabora-se uma sinopse e desenvolve-se uma narrativa visual. A ideia do enredo transborda o papel e ganha fôlego no tecido social da cidade, influenciando relações, fomentando lutas políticas e mesmo nos servindo como uma referência para pensarmos nossa própria sociedade. A experiência social do enredo do GRES Acadêmicos do Grande Rio em 2020, por exemplo, mobilizou uma série de atores, internos e externos, em torno das pautas e debates sobre o tema da intolerância religiosa e da negritude.

Na quadra de ensaios, realizou-se o evento “Atabaque de Ouro”, premiação promovida pelo ativista Marcelo Fritz, que premia as melhores cantigas de umbanda do Estado do Rio de Janeiro, além de, durante a final de samba de enredo, ser realizado um culto ecumênico com a presença de diversas lideranças religiosas. Já em ambientes externos, houve a participação da equipe de criação em um seminário no Centro Municipal Helio Oiticica sobre intolerância religiosa, organizado por Renato Ferreira, militante negro de Duque



de Caxias, e o grupo Ayô Samba, além da presença da agremiação na 12ª Caminhada pela Liberdade Religiosa – Figura 06 –, organizada pelo Babalawô Ivanir dos Santos, na Praia de Copacabana:

**Figura 06**



Presença do GRES Acadêmicos do Grande Rio na Caminhada religiosa promovida pelo Babalawo Ivanir dos Santos. Foto: Vinícius Natal.

Em nosso livro *Abre-Alas*, explicitamos a rede de ações que se formou em torno do enredo, pontuando de que maneira essas e

demais ações contribuíram, positivamente, para a formação de um imaginário em torno de nossa narrativa, além de dar visibilidade à figura do babalorixá homenageado:

Nos últimos anos, algumas iniciativas culturais e artísticas trouxeram à tona o nome do Pai de Santo, como o espetáculo teatral de Átila Bee, “Joãozinho da Gomeia – De Filho do Vento ao Rei do Candomblé”, encenado no galpão Gomeia, em Duque de Caxias, um centro cultural criado por iniciativa de lideranças locais e pesquisadores acadêmicos, no espaço outrora ocupado por uma igreja neopentecostal; e o filme “Joãozinho da Gomeia, o Rei do Candomblé”, de Rodrigo Dutra e Janaina Oliveira, cuja estreia se deu no cinema Odeon, durante o Festival do Rio de 2019. Nesse mesmo fluxo, o GRES Acadêmicos do Grande Rio se propõe a apresentar uma leitura de tão complexa figura, utilizando como palco a Passarela do Samba. 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 e 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. João Alves Torres Filho se mostra enquanto esfinge travestida de incontáveis vivências, figura que tensionou os limites da fantasia e tocou o universo mítico – religioso, carnavalesco, das boates e dos cassinos, dos jornais e das revistas – nas suas mais controversas dimensões. Escavar tal passado não é uma tarefa fácil: antes um exercício com sucessivas mudanças de rumo, a exemplo das escavações realizadas pelo Museu Nacional, no ano de 2015, lideradas pelo arqueólogo Rodrigo Teixeira, que reviraram o chão de barro batido da Gomeia caxiense e resgataram fragmentos, objetos, indagações. Memórias subterrâneas, oclusas pela



<sup>11</sup>Tatá Londirá é a Digina, ou seja, o nome que, no candomblé de Angola, o filho de santo, após sua feitura, recebe, passando a ser reconhecido na comunidade de axé por esse nome.

<sup>12</sup>No dia 26 de dezembro de 2019, o jornal O Globo publicou um editorial denominado "Sinais de agravamento da intolerância", com o seguinte trecho: "O samba-enredo da Acadêmicos do Grande Rio para 2020 — sobre o Pai de Santo Joãozinho da Gomeia — tem versos aos quais as autoridades, a despeito da descontração do carnaval, deveriam prestar atenção: "Pelo amor de Deus/ Pelo amor que há na fé/ Eu respeito o seu amém/ Você respeita o meu axé". 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. A regra sempre foi louvar os orixás, sem necessidade de mandar recados ou reagir a ataques, referindo-se eventualmente ao catolicismo, mas no contexto do sincretismo com o Candomblé e a Umbanda. É um sinal dos tempos, pois indica que o país já não é mais tão sincrético assim. Pelo contrário, a convivência entre diferentes credos é cada vez mais difícil. A Comissão de Combate à Intolerância Religiosa recebeu em torno de 200 denúncias este ano no Estado do Rio até aqui, mais do que o dobro de 2018. Até setembro, 176 terreiros fecharam após ataques de fanáticos ou ameaças de traficantes."

poeira do tempo e pela ingerência do colonialismo – projeto de poder historicamente comprometido com o apagamento das memórias afro-ameríndias que constituíram (e constituem!) a(s) cultura(s) brasileira(s). (Bora, Haddad, Natal, 2020, p.267).

Vimos, portanto, que um enredo foi capaz de acionar e mobilizar uma ampla rede de relações e sentido, que iam desde o corpo da comunidade da escola até atores externos que se sensibilizaram pelo tema. A narrativa sobre "Tata Londirá<sup>11</sup>", então, movimentou a cena cultural da cidade, dialogou com as bases comunitárias da escola e, mais ainda, trouxe à tona uma série de questionamentos acerca do problema da intolerância religiosa no estado do Rio de Janeiro<sup>12</sup> propondo um amplo debate sobre as ideias de memória e identidade no contexto de Duque de Caxias.

Assim como a trajetória multifacetada de nosso homenageado nos oferece múltiplas possibilidades - "malandro, vedete, herói, faraó" - de compreender a ação de um enredo no local em que é realizado, o enredo faz parte de um longo processo de compreensão e debate da cidade e da realidade social dos próprios atores. Provocar o debate, fomentar o questionamento é, dentre tantas facetas, parte de uma estratégia do que entendemos como uma ciência pública, na qual não basta somente teorizar e fornecer informações bibliográficas sobre o homenageado. Mais além, nos interessam as experiências sociais vívidas, que formam um caudaloso rio de narrativas de nós mesmos. Qual é o seu curso?

## REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos*. Ed. Companhia das

Letras, 2012.

BECKER, Howard. *Art Worlds*. Berkeley e Los Angeles: University of Chicago Press, 1986.

BECKER, Howard S. Entrevista. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol.3, n.5, p.114-136, 1990.

BORA, Leonardo; HADDAD, Gabriel; NATAL, Vinícius. *Livro Abre-Alas do G.R.E.S. Acadêmicos do Grande Rio*. Rio de Janeiro: LIESA, 2020. Link: <https://liesa.globo.com/downloads/carnaval/abre-alas-domingo.pdf>. Retirado em 14 de Maio de 2020.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile*. 3 ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006 [1994].

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval, Ritual e Arte*. Rio de Janeiro, Ed. 7 letras, 2015.

GAMA, Elizabeth Castelano. Uma trajetória de muitas histórias: João da Gomeia e o conflito entre Candomblé e Umbanda nos "anos dourados". *Anais do XXVII Simpósio nacional de História (ANPUH)*, 2013.

FERREIRA, Felipe. *Inventando Carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2005.

GONÇALVES, Renata Sá. *Os Ranchos Pedem Passagem: O carnaval do Rio de Janeiro do começo do século XX*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio/Secretaria das Culturas, 2007.

LANDES, Ruth. *A Cidade das Mulheres*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

LEVI-STRAUSS, Claude. O feiticeiro e sua magia. In: *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro. 1975, pp. 193-213

MENDES, Andrea. Candomblé Angola e o culto de Caboclo: de como João da Pedra se tornou o Rei Nagô. *Revista Periferia*, v. 6, n. 2, 2014.

NATAL, Vinícius Ferreira. *Publio Marroig: o artista e a cenografia carnavalesca na cidade do Rio de Janeiro (1878-1956)*. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia), Instituto de Filosofia e



## Vinícius Natal

Ciências Sociais, UFRJ, 2019.

NATAL, Vinícius Ferreira. *Cultura e Memória nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro: Dramas e Esquecimentos*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Terra, 2016.

NOBRE, Carlos. *Gomeia João – A Arte de Tecer o Invisível*. Rio de Janeiro: Ed. Centro Portal Cultural, 2017.

PAVÃO, Fábio. *Uma Comunidade em Transformação: modernidade, organização e conflito nas escolas de samba*. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, UFF, 2005.