



Recebido em: 10/01/2022

Aceito em: 02/02/2022

Imbricações entre escolas de samba, arte contemporânea e religiões de matrizes africanas na exposição "Semba/Samba: corpos e atravessamentos"

Imbrications between samba schools, contemporary art and religions of African origins in the exhibition "Semba/Samba: corporals and crossings"

Doutorando Gabriel Haddad Gomes Porto¹

UERJ

<http://lattes.cnpq.br/2325791251957693>

Doutor Leonardo Augusto Bora²

UFRJ

<http://lattes.cnpq.br/4590077376576534>

Resumo: O trabalho, a partir do conceito de "encruzilhada" debatido por nomes como Luiz Rufino, analisa a presença de símbolos, termos e imagens de religiões de matrizes africanas, reinterpretados no contexto do carnaval carioca e da arte contemporânea brasileira, enquanto peças fundamentais para a compreensão da narrativa da mostra *Semba/Samba: corpos e atravessamentos*, oficialmente aberta em 2 de dezembro de 2020, no Museu do Samba – Rio de Janeiro. Mais especificamente, observa o processo de tradução da curadoria textual, assinada por Luiz Antonio Simas e Nei Lopes, em projeto expográfico e curadoria artística, movimento realizado pelos autores do ensaio - carnavalescos convidados para a materialização de uma exposição que "incorporou" elementos do desfile de 2020 do

¹ Doutorando e Mestre em Artes pela UERJ, carnavalesco do GRES Acadêmicos do Grande Rio.

² Pós-doutorando (PACC-UFRJ), Doutor e Mestre em Teoria Literária pela UFRJ, carnavalesco do GRES Acadêmicos do Grande Rio.

GRES Acadêmicos do Grande Rio, em homenagem ao pai de santo Joãozinho da Goméia (ato poético e político contra a intolerância religiosa).

Palavras-chave: Encruzilhada; Religiões de Matrizes Africanas; Carnaval; Arte Contemporânea; Samba.

Abstract: The work, based on the concept of "crossroads" debated by names like Luiz Rufino, analyzes the presence of symbols, terms and images of Afro-Brazilian religions, reinterpreted in the context of Rio's carnival and contemporary Brazilian art, as fundamental pieces for the understanding of the narrative of the exhibition "Semba/Samba: bodies and crossings", officially opened on December 2, 2020, at the Museu do Samba - Rio de Janeiro. More specifically, it observes the process of translating the textual curatorship, signed by Luiz Antonio Simas and Nei Lopes, in an expographic project and artistic curatorship, a movement carried out by the authors of the essay - carnival designers invited to materialize an exhibition that "incorporated" elements of the 2020 parade of GRES Acadêmicos do Grande Rio, in honor of the religious leader Joãozinho da Goméia (poetic and political act against religious intolerance).

Keywords: Crossroads; Afro-Brazilian Religions; Carnaval; Contemporary Art; Samba.

Introdução

Dedicado a Aloy Jupiará

Quando, em 1983, o carnavalesco Fernando Pinto foi convidado a expor uma parte de suas criações para o último desfile da Mocidade Independente de Padre Miguel (*Como era verde o meu Xingu*) na Galeria Cesar Aché, em Ipanema, o cenário da arte contemporânea carioca ficou em polvorosa. Se ainda hoje percebemos a reverberação de visões hierárquicas de arte e cultura nos debates que envolvem produções artístico-culturais como aquelas anualmente desenvolvidas pelas escolas de samba, no início da década de 1980 os olhares eram ainda mais encastelados – tanto que o jornalista Zózimo Barrozo do Amaral, em coluna de 20 de fevereiro do mesmo ano, no *Jornal do Brasil*, expunha que o trabalho de Fernando poderia ser comparado “à obra de um verdadeiro artista” (AMARAL, 1983, p. 3). A exposição deslumbrou a jovem estudante de pintura Beatriz Milhazes, cujas experimentações estéticas, nas décadas seguintes, incorporariam materiais e símbolos carnavalescos, misturando-os a elementos religiosos do imaginário católico colonial, como rosários, castiçais, ostensórios e anjos barrocos.

Nas décadas subsequentes, outras exposições levaram o público a refletir sobre a porosidade de tais fronteiras simbólicas, levantando discussões sobre a existência ou não de limites entre “arte carnavalesca” e “arte contemporânea”. Em 1989, Joãosinho Trinta ocupou o SESC Pompéia, em São Paulo, propondo uma expografia inspirada no “universo prodigioso, lúdico e mágico do romance de Lewis Carroll” (GOMES e VILLARES, 2008, p. 165) - *Alice no País das Maravilhas*.³ O mergulho criativo levou o artista a pensar o enredo que iria desenvolver, à frente da Beija-Flor de Nilópolis, em 1991: *Alice no Brasil das Maravilhas*. Rosa Magalhães, em 1990, levou ao palacete do Parque Lage, no Rio de Janeiro, desenhos, fantasias e esculturas que compuseram a narrativa visual do último desfile do GRES Acadêmicos do Salgueiro, *Sou amigo do Rei*, sobre a presença do imaginário medieval em manifestações culturais brasileiras, com destaque para o Armorial nordestino. A mostra gerou o documentário *Salgueiro no Parque*, de Dermeval Netto⁴. Na película, o crítico Walmir Ayala exalta a iniciativa de dar a uma “escola de arte” os contornos

³ Uma rápida descrição da exposição revela o caráter experimental da empreitada: “Dirigida principalmente às crianças, a mostra reúne 42 quilômetros de samambaias de plástico, quatro mil metros de plumantes imitando nuvens, um gigantesco Chacrinha, brilho em profusão de purpurina e brocal, animais gigantescos de pelúcia, centenas de espelhos e 14 aparelhos de televisão, numa instalação fantástica que congrega videoarte, desenho, pintura, computador, literatura, *happening*, escultura, performance, luz, sombra, cor” (GOMES e VILLARES, 2008, p. 165).

⁴ O documentário está disponível no seguinte sítio: https://www.youtube.com/watch?v=kjAQqQxY-hY&ab_channel=ChristianoQuadros. Acesso em 10/05/2021.

de um “laboratório de criatividade popular” (forma como o teórico se refere aos barracões das escolas de samba). Magalhães, sem dúvidas, é a artista do carnaval em atividade que mais participou de exposições ao redor do mundo, tendo criações expostas na Quadrienal de Praga, na Bienal de São Paulo, na Bienal de Veneza, no Museu de Arte do Rio etc.

Mais recentemente, o carnavalesco Leandro Vieira (indicado ao Prêmio PIPA Online de 2020) expôs projetos de alegorias e fantasias do desfile de 2017 da Estação Primeira de Mangueira no Paço Imperial, no centro do Rio de Janeiro. O enredo *Só com a ajuda do Santo* foi traduzido na mostra *Bastidores da criação – Arte aplicada ao carnaval*. Já os carnavalescos Gabriel Haddad e Leonardo Bora (autores deste ensaio) viram o desfile de 2018 da Acadêmicos do Cubango, em homenagem a Arthur Bispo do Rosário, desdobrado em exposições que ocuparam 3 diferentes espaços da cidade do Rio de Janeiro: o Museu da História e Cultura Afro-Brasileira (*Chegança – Bispo do Rosário na Acadêmicos do Cubango*), o Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (*O Rei que bordou o Mundo: poéticas carnavalescas da Acadêmicos do Cubango*) e o Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea (*Eu vim me apresentar – Encontros, festas e celebrações*), todas curadas por Leonardo Antan.

Este breve mapeamento traz exemplos (poucos, dadas as dimensões planetárias, as complexidades culturais e simbólicas e a importância sócio-histórica dos desfiles das escolas de samba) de diálogos entre a produção estética assinada por carnavalescos, artistas por vezes menosprezados aos olhos de certos representantes da “arte institucionalizada” (ecos do decrépito conceito de “alta cultura”), e espaços dedicados à arte contemporânea. O que se pretende, neste trabalho, é expandir tal reflexão a partir dos diálogos que enredaram a construção da mostra *Semba/Samba: corpos e atravessamentos*, aberta no dia 2 de dezembro de 2020, no Museu do Samba, situado aos pés do Morro da Mangueira, Zona Norte do Rio de Janeiro – espaço essencial para o pensar da cultura do samba carioca, situado à margem dos circuitos mais festejados de galerias e museus. Mais especificamente, o que se pretende é, a partir de leituras decoloniais e do conceito de “encruzilhada” debatido por nomes como Luiz Rufino, analisar a presença de símbolos, termos e imagens de religiões de matrizes africanas, reinterpretados no contexto do carnaval carioca e das artes visuais brasileiras, enquanto peças fundamentais para a compreensão do projeto expográfico.

Num primeiro momento, serão debatidas as linhas norteadoras da exposição, com base nos textos explicativos elaborados por Luiz Antonio Simas e Nei Lopes. Depois, serão tecidas reflexões a partir da tradução da curadoria textual em projeto expográfico e curadoria artística, movimento realizado pelos autores do ensaio - carnavalescos convidados para a materialização de uma exposição que, para além

da presença de nomes da arte contemporânea brasileira, como Ayrson Heráclito, Rosana Paulino e Mulambö, “incorporou” elementos (esculturas, desenhos, fantasias) do desfile de 2020 do GRES Acadêmicos do Grande Rio, cujo enredo *Tata Londirã – o Canto do Caboclo no Quilombo de Caxias* prestou homenagem ao pai de santo Joãozinho da Goméia (ato poético e político contra a intolerância religiosa, em defesa da liberdade e da diversidade). Observar este enredamento poderá contribuir para que pensemos as múltiplas conexões entre escolas de samba e religiões afro-brasileiras, num espaço simbólico em que a arte contemporânea também ganha destaque, lançando provocações.

Semba/Samba

No dia 30 de maio de 2020, em meio ao contexto pandêmico da Covid-19, fomos convidados pelo Museu do Samba, nas figuras dos curadores gerais Nilcemar Nogueira e Felipe Ferreira, para a participação de uma “junta de curadores” cujo objetivo seria elaborar uma exposição dedicada às matrizes do samba, ainda sem nome definitivo, a ser aberta no dia 2 de dezembro, quando se comemora o Dia Nacional do Samba. Aceitamos o convite e uma primeira reunião virtual foi marcada para o dia 26 de junho. No encontro, realizado via plataforma *Zoom*, tomamos conhecimento da “estrutura humana” do projeto. A presidenta da instituição, Nilcemar Nogueira (neta de Dona Zica e de Angenor de Oliveira - Cartola), junto de Rachel Valença, Aloy Jupiara e Felipe Ferreira, pesquisadores renomados do universo das escolas de samba, membros do júri do Estandarte de Ouro (oferecido pelos jornais *Extra* e *O Globo*) e diretores do Museu do Samba, com o auxílio das produtoras Janaína Pinheiro e Luzinete Lima, idealizaram uma exposição de longa duração (1 ano – até dezembro de 2021, portanto) que pudesse expressar múltiplas facetas das culturas sambistas, destacando as possíveis origens lexicais da palavra “samba” e as conexões com as religiões de matrizes africanas. Nei Lopes e Luiz Antonio Simas foram convidados para a “curadoria textual” - a eles caberia pensar e redigir o roteiro a ser seguido pelos visitantes. Lopes, inclusive, já havia redigido um primeiro roteiro, apresentado ao museu no dia 8 de junho. Nós, carnavalescos do GRES Acadêmicos do Grande Rio, ficaríamos responsáveis pela “curadoria artística”, ou seja, a tradução da narrativa concebida por Lopes e Simas em imagens, salas temáticas, cores, experiências imersivas e sensoriais.

O projeto era ambicioso e foi gestado enquanto “ato de resistência” (expressão utilizada repetidas vezes, nas reuniões, pelo corpo diretivo), num momento em que as agremiações sambistas se viam publicamente atacadas por lideranças neoconservadoras e enfrentavam, de maneira pouco enfática, um conjunto de crises: “das crises econômicas e políticas, chegamos, em meados de

março, à crise sanitária” (BÁRTOLO e SOUSA, 2020, p. 196). Tratava-se de um ato político em defesa da salvaguarda das práticas culturais sambistas, que se viram profundamente afetadas no contexto tão difícil gerado pela crise sanitária de dimensões globais e pela triste escalada de óbitos vivenciada no Brasil (ligada a visões negacionistas que se desdobravam em ações e omissões, na esfera federal: críticas ao distanciamento social, estímulo à feitura de aglomerações, desencorajamento do uso de máscara, recusa de ofertas de vacinas, recomendação de medicamentos sem eficácia comprovada. Na época, o país vivenciava a “primeira onda” da doença; a “segunda onda”, infelizmente, iria se mostrar ainda mais letal).

Outrora Centro Cultural Cartola, o espaço físico do Museu do Samba, na rua Visconde de Niterói, alberga um precioso acervo de gravações formado por centenas de depoimentos orais de sambistas, como Leci Brandão, Tia Suluca, Mary Marinho e Nãñã da Mangueira, além de objetos pessoais, vestes e álbuns de nomes como Cartola, Dona Neuma, Vilma Nascimento, Dona Ivone Lara, Tia Glorinha, Aracy de Almeida e Nelson Cavaquinho. O Centro Cultural Cartola foi o proponente do Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro (partido alto, samba de terreiro e samba-enredo), com supervisão e financiamento do Iphan e apoio da Fundação Cultural Palmares, em dezembro de 2006 – processo finalizado em outubro de 2007. Nas palavras de Nilcemar Nogueira, “em audiência pública, na 54ª Reunião do Conselho Consultivo, no Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro, em 9 de outubro de 2007, após avaliação e por unanimidade, o samba foi aclamado Patrimônio Cultural brasileiro” (NOGUEIRA, 2015, p. 82). O sucesso da empreitada contribuiu para que o Centro Cultural ganhasse o status de Museu e visse reforçada a responsabilidade para com a difusão e a salvaguarda das culturas sambistas. A exposição a ser pensada para o final de 2020 deveria expressar esse forte compromisso com a memória, a história e o respeito às tantas particularidades do samba, expressão musical e modo de vida, passando pelos terreiros.

A própria Nilcemar Nogueira destaca, na sua tese de doutoramento, que a compreensão das matrizes do samba passa pela atuação das “tias baianas”, lideranças femininas “que promoviam encontros de todo o tipo, concentradoras de gente, com sessões de candomblé e de samba” (NOGUEIRA, 2015, p. 116). A figura mítica de Ciata, a baiana Hilária Batista de Almeida, nascida em Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo, está inserida nesse contexto de cruzas culturais vivenciadas em um Rio de Janeiro que passava por intensas transformações, na região da Pequena África – complexo urbano formado por bairros como Saúde, Gamboa e Santo Cristo, nos arredores do Morro da Providência e da zona portuária, onde também ficava, até o século XIX, o Cais do Valongo, lugar de chegada de

milhões de escravizados sequestrados de territórios africanos. No entendimento de Luiz Antonio Simas:

escolas de samba e terreiros são, em larga medida, extensões de uma mesma coisa: instituições associativas de invenção, construção, dinamização e manutenção de identidades comunitárias, redefinidas no Brasil a partir da fragmentação que a diáspora negreira impôs. O tambor é talvez a ponde mais sólida entre o terreiro e a avenida (SIMAS, 2019, p. 32).

Ainda para se pensar as relações entre “terreiros de santo e terreiros de samba” (BORA, NATAL e PORTO, 2020, p. 228), é interessante notar que o “primeiro ensaio de um concurso entre escolas de samba” (MUSSA e SIMAS, 2010, p. 15) foi promovido por uma liderança candomblecista, o pai de santo Zé Espinguela, em 20 de janeiro de 1929 – data em que é celebrado, no Rio de Janeiro, o padroeiro São Sebastião, sincretizado, nos terreiros cariocas, com o orixá Oxóssi e o inquice Mutalambô. Cada bateria de escola de samba, explica Simas, expressa o toque consagrado a uma determinada entidade do panteão afro-ameríndio: “O toque de Oxóssi (o aguerê) marca a bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel, por exemplo” (SIMAS, 2019, p. 30). Não é possível, portanto, desconectar uma coisa da outra: trata-se de uma teia fortemente amarrada.

Diante dessa imbricação ancestral, Nei Lopes e Luiz Antonio Simas enfatizaram a religiosidade nos textos norteadores redigidos para a exposição. O roteiro prévio elaborado por Lopes, autor de inúmeras obras literárias que tocam nessas questões (como *O preto que falava iídiche e Mandingas da mulata velha na cidade nova*), destacava:

As escolas de samba, apesar das circunstâncias adversas ou reagindo a elas, tornaram-se, nos últimos anos, um importante veículo de difusão da visão de mundo expressa na religiosidade africana tradicional, reconhecida em seu real significado por altas instâncias de legitimação, como a Unesco. Assim, as escolas, mesmo tacitamente, aliam-se numa ampla frente de combate a todos os tipos de intolerância, os quais afetam a população afrodescendente, ou seja, mais de 55% da população brasileira (LOPES, 2020).

Segundo as proposições de Lopes, as imagens de divindades do candomblé deveriam encerrar a mostra, sintetizando o complexo cultural em que o samba se insere. A linha pensada pelo autor começava com reflexões acerca do território do continente africano, desembocando, pouco depois, nas raízes da palavra “samba”. O texto explicava:

No Brasil colonial e imperial, as várias danças de origem africana, nas quais a umbigada era a principal característica, foram referidas como ‘batuque’ ou ‘samba’, que é uma palavra originária de uma ou várias línguas dos povos bantos. A língua cokwe, do povo Quioco, de Angola, registra um verbo samba, com o sentido de ‘cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito’. No idioma quicongo, palavra de grafia semelhante, sàmba, designa uma espécie de dança em que um dançarino bate o peito contra o de outro ou outra participante do

bailado. Segundo as primeiras opiniões a respeito da origem da palavra, o étimo do termo 'samba' teria vindo do idioma quimbundo, também de Angola, do verbo semba, no sentido de 'rejeitar', 'separar', em referência ao movimento físico produzido na umbigada, que é a característica principal das danças dos povos bantos, na África e nas Américas. Outra provável origem estaria no verbo quimbundo: semba, agradar, encantar, galantear. Em outras línguas africanas, a palavra também aparece. Mas com outras ideias, diferentes do campo de 'movimento', 'dança' etc. Então, salvo argumentos mais fortes, parece ser incontestável a origem da palavra entre os povos bantos da África Centro-Occidental, com o sentido de dança, como ocorre no Brasil (LOPES, 2020).

Ao estudo filológico seguiam-se trechos dedicados ao samba-de-roda da Bahia, ao samba na Pequena África do Rio de Janeiro e aos enredos de escolas de samba que abordaram, em suas narrativas escritas e visuais assinadas por diversos artistas e pesquisadores, as múltiplas Áfricas presentes no continente africano. Lopes punha em evidência a importância do samba no contexto da indústria fonográfica brasileira e destacava, por fim, duas experiências carnavalescas: o desfile de 1988 da Unidos de Vila Isabel, *Kizomba – a Festa da Raça*, emblemático "grito de reconhecimento social do negro" (NATAL in CAMÕES et al., 2014, p. 67)⁵; e a fundação do Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo, em 1975, símbolo da militância antirracista do cantor, compositor e agente cultural Antonio Candeia Filho, articulado com outros bambas⁶.

Na sequência de reuniões virtuais realizadas para a discussão da expografia, ao longo dos meses de julho e agosto de 2020, destacava-se que o roteiro de Lopes, sofisticado e detalhista do ponto de vista narrativo, terminava por sugerir um "modelo expográfico" mais convencional e linear, com a utilização de imagens de domínio público, mapas geográficos, infográficos e documentos históricos (atas, cartas, certidões de nascimento etc.). A Luiz Antonio Simas coube reinterpretar a proposta textual escrita, imaginando algo mais "imersivo" e espiralado, próximo das experiências vivenciadas no Museu do Futebol, localizado no estádio do Pacaembu, em São Paulo, e na Casa do Carnaval da Bahia, localizado no complexo do Pelourinho, em Salvador. Havia, também, a intenção de conferir à mostra um caráter diferenciado daquele observado na megaexposição *O Rio do Samba – Resistência e Reinvenção*, em cartaz no Museu de Arte do Rio (MAR), de 2018 a 2019⁷.

Simas dividiu a sua proposta em três momentos: 1 - O Atlântico como encruzilhada; 2 - O samba como complexo cultural e o corpo como terreiro; 3 - As

⁵ O desfile gerou o documentário *Kizomba – 30 anos de um grito negro da Sapucaí*, dirigido por Nathalia Sarro e lançado em 2018.

⁶ Escreveu Abdias Nascimento: Candeia "organizou a Escola de Samba Quilombo, nos subúrbios do Rio de Janeiro, com um profundo senso do valor político-social do samba em função do progresso da coletividade negra." In: NASCIMENTO, 2019, p. 283.

⁷ Nei Lopes atuou como curador convidado de *O Rio do Samba – Resistência e Reinvenção*, ao lado dos curadores Evandro Salles, Marcelo Campos e Clarissa Diniz.

escolas de samba. No primeiro segmento, em diálogo com Pierre Verger, o autor destacava que “no balaio de fluxos e refluxos, entre rasuras, rupturas, cerzimentos, apropriações, redefinições, relações tensas e intensas, nasce o samba brasileiro, como experiência inventiva de sobrevivência física, reconstituição de culturas, saberes, tecnologias, sentidos e linguagens que formam o ser” (SIMAS, 2020). No segundo momento, reforçava a leitura de Lopes de que as raízes lexicais da palavra “samba” são complexas e inapreensíveis em sua totalidade, havendo um feixe de hipóteses ricas e complementares. O último trecho, como o próprio nome indica, enfocava as agremiações sambistas, redirecionando o olhar para as relações entre o samba e as religiões de matrizes africanas:

Ainda que surjam em uma encruzilhada de várias referências, a origem das escolas de samba é indissociável dos terreiros de candomblé e omolokô, linha de umbanda conhecida popularmente como macumba carioca. Terreiros e agremiações são instâncias de integração comunitária, fundamentadas na noção de pertencimento ao grupo e em rituais ancorados nos princípios da tradição, da hierarquia e da etiqueta (um conjunto de procedimentos normativos típicos de sociedades de corte – como eram, aliás, as sociedades africanas desarticuladas pela diáspora) (SIMAS, 2020).

Tanto o texto de Nei Lopes quanto o de Luiz Antonio Simas, portanto, iluminavam as relações ancestrais entre escolas de samba e religiosidade. Entendíamos que a curadoria artística deveria dar destaque a isso, o que nos animava enormemente – afinal, havíamos acabado de desenvolver as narrativas escrita (em parceria com o historiador e antropólogo Vinícius Ferreira Natal, que por anos trabalhou como pesquisador do Centro Cultural Cartola e do Museu do Samba) e visual de um enredo em homenagem ao babalorixá Joãozinho da Goméia, um ator social múltiplo e inclassificável: importante liderança candomblecista, cantor, ator, bailarino, frequentador e destaque de escolas de samba, agente comunitário que fez da Goméia de Duque de Caxias um polo difusor de culturas e dinamizador de práticas de assistência social. Deve-se atentar, ainda, para o fato de que os ritos praticados pelo pai de santo (tanto na Goméia de São Caetano, em Salvador, quanto na Goméia de Duque de Caxias, na Baixada Fluminense) eram considerados híbridos ou “impuros”, uma vez que misturavam cultos a orixás, inquices e caboclos, em festas grandiosas⁸. O que parecia um “problema” para outros líderes candomblecistas,

⁸ Gisèle Omindarewá Cossard descreveu tais festas, narrando a chegada do caboclo cujo nome era automaticamente associado ao nome do pai de santo (“João da Pedra Preta” era uma das formas pelas quais Joãozinho era chamado): “À noite, depois de despachar Exu, a roda se formava e dançava-se um *xirê* de três cantigas para cada Orixá. Então, os ogãs começavam a cantar cantigas de caboclo em português. Era a hora do Seu Pedra Preta chegar, para a alegria geral. Ele dançava um pouco e ia se vestir. Voltava paramentado de penas de todas as cores, e se dirigia para a juremeira. (...) Pedra Preta sentava-se ao pé da juremeira, num banco de pedra, e começava a beber cerveja, dando de beber a todos na mesma caneca. Conversava com uns e outros, dava consultas e conselhos sobre os problemas da vida particular de cada

apegados à chamada “pureza nagô” (MENDES, 2014, p. 126), era, aos olhos de Roger Bastide, uma “solução”:

Os dois cultos, no entanto, ficam mais uma vez afastados, o caboclo não aparece quando a cerimônia é dedicada aos orixás iorubás, nem é, aliás, chamados com os cânticos apropriados e, reciprocamente, os orixás permanecem quietos durante o candomblé dos caboclos. Essa coexistência não deixa de causar certa confusão: não haveria oposição entre o caráter do orixá e o do caboclo que disputam a mesma pessoa? Joãozinho da Goméia responde a essa dificuldade estabelecendo uma série de correspondências entre orixás e caboclos (o mesmo tipo de correspondência, aliás, que se estabeleceu entre os orixás e os santos do catolicismo), de modo que o mesmo “poder” é que, com nomes diferentes, possuiria a mesma pessoa (BASTIDE, 2006, p. 222).

Uma palavra saltava aos olhos, diante do desafio de traduzir os textos de Lopes e Simas em imagens: *encruzilhada*. É de Luiz Rufino a ideia de que os nós do colonialismo, perceptíveis em palavras como “negro”, “África”, “América”, “índio” e “escravidão” (“invenções assentes em um substantivo comum, a raça” (RUFINO, 2019, p. 97)), devem ser desembaraçados e (re)lidos a partir de uma visão crítica “assentada” em conceitos como *terreiro* e *encruzilhada*. Nos termos do autor:

As noções de *encruzilhada*, *assentamento* e *terreiro* são potentes para uma releitura das conceituações de cultura a partir de categorias afrodiaspóricas. Atravessar as noções de cultura forjadas no cerne da ciência por noções forjadas no âmbito das experiências sociais pretas e ameríndias é estar a praticar parte do que compreendo e defendo como Pedagogia das Encruzilhadas.

A vinculação do conceito de diáspora africana à noção de encruzilhada acrescenta ainda a perspectiva de que os fluxos transatlânticos não se encerraram com o fim do comércio de humanos, ou seja, do regime escravagista. A diáspora africana é um empreendimento inacabado que continua cotidianamente a traçar fluxos e travessias, configurando a formação de uma rede de *encruzilhadas*. A encruzilhada potencializa a compreensão das experiências de deslocamento, nos favorecendo a pensar esses trânsitos, fluxos ou travessias como possibilidades de constantes recriações das culturas (RUFINO, 2019, p. 106).

O trecho de Rufino expõe o caldo conceitual que serviu de base para a concepção expográfica, o que será observado na sequência, em diálogo com a produção de artistas cujas obras revelam giros decoloniais conectados às culturas dos terreiros.

Corpos e atravessamentos

A leitura das proposições de Nei Lopes e Luiz Antonio Simas fez com que optássemos por intercessões: à “linha do tempo” de Lopes seriam amarradas as visões espiraladas de Simas, de modo que o volume textual a ser exposto nas

um. Ele se expressava por figuras e provérbios populares, entendidos por todos” (COSSARD, 2014, p. 209).

paredes seria grande. Paredes de 7 espaços expográficos, incluindo 4 salas adaptadas especificamente para a mostra, um corredor amplo, uma escadaria e o *hall* de entrada do museu. Já era do interesse do corpo diretivo da instituição a aquisição de algumas esculturas que ajudaram a compor a cenografia dos carros alegóricos do GRES Acadêmicos do Grande Rio, no desfile de 2020 – este foi o ponto de partida (e de chegada) de uma concepção expográfica que proporia diálogos entre obras assinadas por artistas ligados ao “mundo do samba” (em específico, os barracões das escolas de samba do Rio de Janeiro) e artistas cujos trabalhos, na cena contemporânea brasileira, tocam em temas presentes nas reflexões de Lopes e Simas, como as simbologias das religiões de matrizes africanas e os saberes encantados dos terreiros. Desejávamos, ainda, uma exposição diversa, com participação equânime de artistas homens e mulheres, a presença de artistas indígenas e transgêneros e a predominância de artistas negros. Entendíamos que a responsabilidade colada ao convite era enorme – por isso buscávamos um olhar dialógico e não-hierárquico no que diz respeito a concepções artísticas e/ou culturais.

O GRES Acadêmicos do Grande Rio doou ao Museu do Samba 3 esculturas de orixás da segunda alegoria do desfile de 2020 (*Xirê* – “*foi na Roça da Goméia, aos pés de uma gameleira*”), 5 reproduções de máscaras do povo Yaka (confeccionadas para o carro abre-alas do cortejo e adereçadas por Simone Márcia e equipe), além de fantasias e elementos decorativos diversos. Em reunião virtual, optamos, em conjunto com os idealizadores e demais curadores da mostra, que os orixás a serem expostos seriam Exu, Oxum e Oxóssi. Tais peças, de 2,30 metros de altura, foram esculpidas em isopor por Marina Vergara e pintadas por Gilmar Moreira, Rafael Vieira e Cety Soledade. Tratava-se de um diálogo com as aquarelas do pintor Hector Carybé⁹, que traduziu em tinta as múltiplas facetas da vida festiva e ritual de um terreiro. No mesmo espaço expográfico onde essas obras (confeccionadas na Cidade do Samba e originalmente pensadas para serem lidas sobre um carro alegórico – uma outra “expografia”) foram posicionadas, o *hall* do Museu, os visitantes encontrariam obras de Ayrson Heráclito, Antônio Gonzaga e Guilherme Kid.

Heráclito, premiado artista contemporâneo brasileiro e candomblecista há 30 anos, descreve a si mesmo como “uma espécie de tradutor desse universo do

⁹ Carybé é um caso de artista que expressa, na sua própria biografia, trânsitos e hibridismos: “(...) argentino de nascença, vizinho *hermano*, vivera no Rio de Janeiro dos 8 aos 19 anos de idade, época em que adotou o nome Carybé, segundo dizia, um peixe amazônico. Aportou pela primeira vez em Salvador no ano de 1938, jovem repórter (nascido em fevereiro de 1911) e ilustrador do falido jornal *El Pregon*. Passou seis meses na cidade, misturando-se com o povo, pondo em bondes, subindo e descendo ladeiras, tomando seus ‘rabos-de-galo’ em bodegas e feiras, conversando com pescadores, saveiristas, dormindo no cais do porto, no Pelourinho, nos prostíbulos, aprendendo berimbau e dando pernadas nas rodas de capoeira, frequentando terreiros de candomblé, fascinado pelos tambores, as danças, as futricas e os segredos.” (BARRETO, 2012, p. 14).

sagrado. Tradutor no sentido de alguém que aproxima as pessoas de um outro universo, tornando aquilo público para os não iniciados” (HERÁCLITO, 2018). As fotografias expostas, que compõem a obra *Bori* (2008-2011), falam das relações entre o candomblé e as “comidas de santo”¹⁰. Kid, por sua vez, transita por linguagens artísticas que nos levam ao grafite e a visões do dia a dia do subúrbio carioca, com ênfase na Zona Oeste – universo criativo permeado por bate-bolas, mães de santo, iaôs, sambistas, crianças brincando nas ruas, cabelos descoloridos e banhos em caixas d’água (temas recorrentes na produção do artista). A ele coube executar uma instalação com alguidares posicionados aos pés dos imensos orixás – diálogo com o *leitmotiv* do desfile de 2020 da Grande Rio (todos os elementos alegóricos possuíam alguidares, com variadas oferendas) e com obras de Dalton Paula, como *Rota do Tabaco* (obra exposta na 32ª Bienal de São Paulo). Por fim, Gonzaga, designer que assinou a identidade visual da exposição e que também é membro da ala de compositores do GRES Acadêmicos do Salgueiro, elaborou compridos estandartes (*Fundamento*) que misturavam raízes (motivo imagético que permeia toda a obra do artista) e nomes de orixás e inquices.

A descrição do *hall* (Imagem 1) mostra que a exposição começava (e terminava, porque o espaço também conduz à saída do Museu) com imagens e palavras que decodificam as imbricações entre samba, escolas de samba e terreiros de religiões de matrizes africanas, teia simbólica tão bem descrita por Lopes e Simas. Tais ligações também deveriam ser notadas nos outros espaços, de modo que a mostra mais expressasse noções de circularidade (roda) do que a linearidade cartesiana. Era o que se via na primeira grande sala temática, denominada *Raízes africanas*. Nela, as reflexões de Lopes sobre as geografias e cosmogonias africanas foram interpretadas a partir da aproximação de obras assinadas por artistas como Rosa Magalhães (*Imbondeiro, a árvore da vida* e *Atabaques* – desenho e esculturas confeccionados para os desfiles de 2012 da Unidos de Vila Isabel, que homenageou Angola, e de 2019 da Portela, que celebrou a vida, a obra e a religiosidade de Clara Nunes, respectivamente), Cláudia Laux (*Atravessamentos*) e André Vargas (*S_mba*). A lacuna proposital observada na bandeira de algodão cru concebida por Vargas (Imagem 2) é prenhe de significados, convidando os leitores às reflexões afro-diaspóricas e afro-religiosas. Na obra de Laux, fios de lã vermelhos unem pontos e portos de partida e chegada, entre o continente africano e o litoral brasileiro – mapas frágeis, com rasgos e feridas, em madeira e papel. A encruzilhada atlântica teorizada por Simas e Rufino ganhava destaque. O texto de Simas explicava o seguinte:

Se toda diáspora é uma tragédia que dispersa, toda cultura de diáspora acaba sendo um empreendimento inventivo de aglutinação e reconstrução, em outros territórios, de tudo aquilo que foi

¹⁰ Sobre o assunto, recomenda-se a leitura de RÉGIS, 2010.

destruído: os laços comunitários, as redes de sociabilidade, as relações de pertencimento, as identidades, os modos de ser e estar no mundo. As culturas de diáspora, por isso, são profundamente inventivas e comunitárias. É o caso das culturas dos povos africanos trazidos para o Brasil (...).

A ancestralidade africana do samba e dos candomblés e todas as implicações dos quatro séculos de escravidão no Brasil fizeram das agremiações, como os terreiros, templos de afirmação e invenção de identidade. Colocaram no centro da cena, como protagonistas, populações subalternizadas que, pela cultura, assumiram o protagonismo de suas próprias vidas. A ligação íntima entre a religiosidade e o samba aparece com frequência quando estudamos o nascimento das escolas. Pais e mães de santo participaram, constantemente, dos núcleos originais das agremiações e, não raro, funcionaram como verdadeiros esteios deste processo (SIMAS, 2020).



Imagem 1: Visão do *hall* do Museu do Samba, com a presença das obras *Bori*, de Ayrson Heráclito, *Orixás*, de Marina Vergara, Gilmar Moreira, Rafael Vieira e Cety Soledade, *Alguidares*, de Guilherme Kid, e *Fundamento*, de Antônio Gonzaga. Acervo dos autores.

Os espaços seguintes enfatizavam o Atlântico como encruzilhada, os diversos sambas espalhados pelo Brasil (Recôncavo, Vale do Paraíba, Pequena África), o surgimento das escolas de samba, a consolidação do samba urbano carioca na indústria fonográfica, a espetacularização dos desfiles, os incertos rumos contemporâneos. Na “*Porta de entrada*” para a encruzilhada atlântica, a obra homônima de Antônio Gonzaga (pinturas de corpos negros, sereianos e coroados, sobre portas coletadas em caçambas de diversos pontos da cidade do Rio de Janeiro – reflexão acerca da violência histórica que aprisiona e “descarta” corpos negros e proposição de uma realeza marítima, sob os signos de Iemanjá) dialogava com os fios vermelhos de Laux e com *As gentes*, de Rosana Paulino. Entre quilômetros de

tramas de algodão cru tingidas artesanalmente com chás de cascas e folhas de plantas sagradas por Ana Maria Gadens Bora e equipe (peças de crochê, tricô de mão e macramê confeccionadas para o carro abre-alas de 2020 da Grande Rio), viam-se obras de Mulambö (*Maré*, da série *Mar*), Alessandra Reis (*Rosa dos Ventos*), Arthur Bispo do Rosário (*Grande Veleiro*) e Júlia Tavares (*Baianas Opará*). A temática voltaria a aparecer em um fragmento de desfile de escola de samba de maquete instalado pelo artista Nícolas Gonçalves. Em 2017, o cenógrafo materializou, na escola Unidos do Tijucano, o enredo *OMI!*, cuja abertura expressava os fundamentos de Iemanjá, com a presença de signos associados à entidade (Imagem 3).

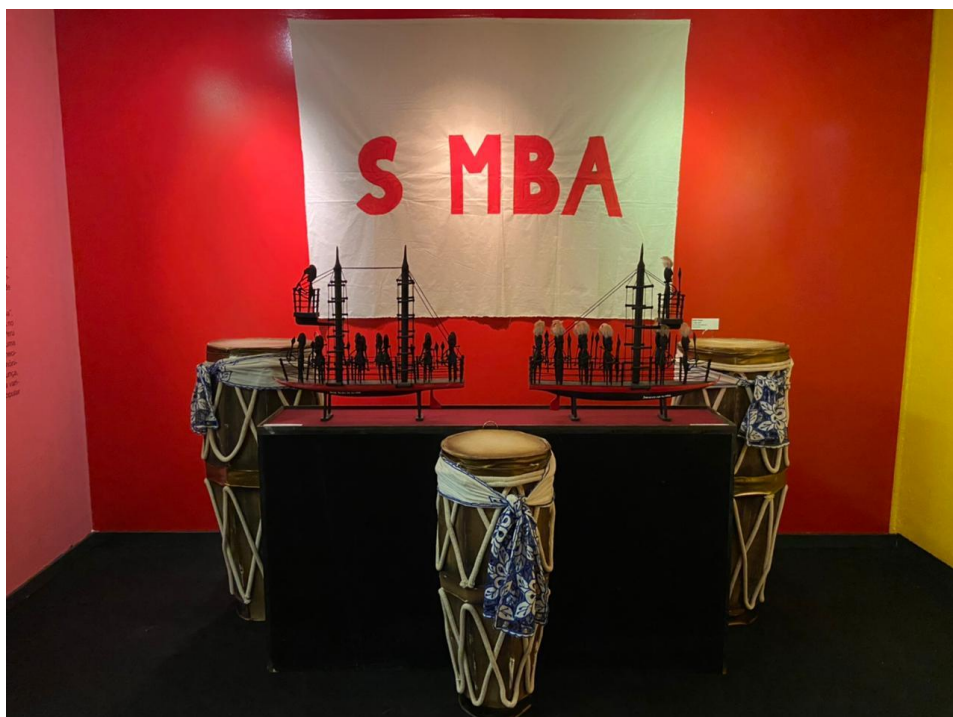


Imagem 2: Obras *S_mba*, de André Vargas, *Atabaques*, de Rosa Magalhães, e *Barcas de Exu*, de José Alves de Olinda. Acervo dos autores.



Imagem 3: Obras *Maré*, de Mulambö, *Baianas Opará*, de Júlia Tavares, e *OMI!*, de Nícolas Gonçalves. Acervo dos autores.

Um paralelo interessante, o que denota a diversidade de linguagens e possibilidades estéticas das artes carnavalescas, pode ser estabelecido entre a instalação de Nícolas Gonçalves e o projeto alegórico *As águas da Rainha cujos filhos são peixes*, assinado por Milton Cunha e apresentado ao final do corredor dedicado à encruzilhada atlântica. A referida alegoria foi concebida para o desfile de 2003 da Unidos da Tijuca, quando a escola do Morro do Borel cantou, na Passarela do Samba, o enredo *Agudás: os que levaram a África no coração e trouxeram para o coração da África, o Brasil!* Na sinopse do enredo, apresentada pelo carnavalesco aos compositores tijucanos (que elaboraram um dos sambas mais elogiados da década de 2000), lê-se: “Agudás...Agudás...Agudás... os retornados! Retornados que levaram o acarajé e desenvolveram feijoada; que levaram abará e devolveram ‘cozido’; que levaram vatapá e devolveram cocada baiana; que levaram Exu e nos lembraram Oxóssi; que navegaram com Iemanjá e nos trouxeram o Senhor do Bonfim (...)” (CUNHA, 2002). O trecho explicita uma série de trocas e cruzas culturais, destacando divindades do panteão afro-brasileiro – entre elas, Iemanjá (Imagem 4).

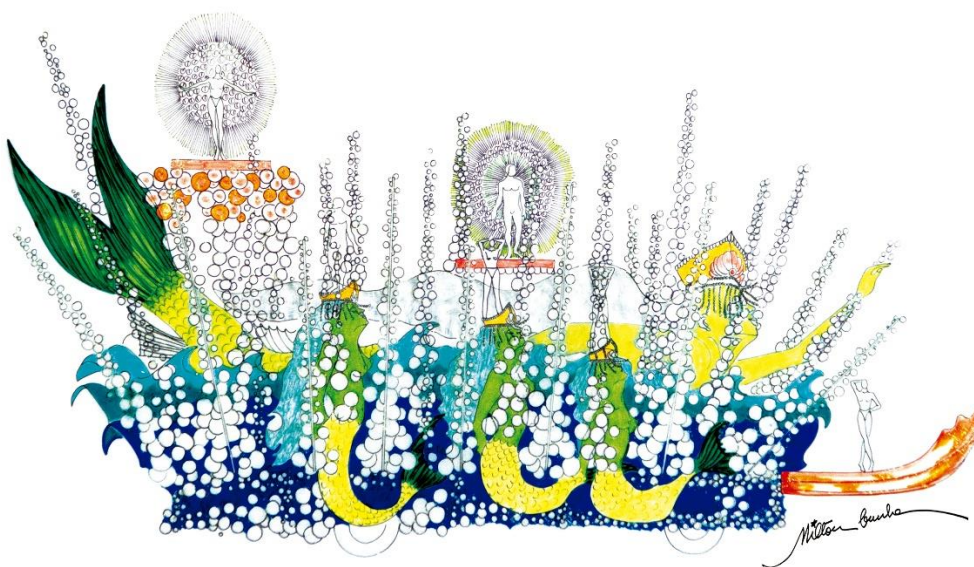


Imagem 4: Obra *As águas da Rainha cujos filhos são peixes*, 2002, de Milton Cunha. Acervo do artista.

Com relação às salas dedicadas ao samba enraizado nos múltiplos Brasis, as imbricações entre carnaval e religiosidade permaneciam presentes, explícita ou implicitamente – universo ritual observável, por exemplo, em reproduções de pinturas de Tia Lúcia e Cibelle Arcanjo e em fotografias de Talita Teixeira. Na obra *Nossa Senhora das Escolas de Samba*, de João Vitor Araújo, o sincretismo é evidente.

No desenho (elaborado com a utilização de técnica mista, especialmente para a mostra), a figura de uma baiana de agremiação sambista assume a forma sincrética de uma Nossa Senhora que abençoa, híbrida e divina, um morro apinhado de barracos. Muito se destacou, aliás, a importância das alas de baianas para a compreensão do complexo cultural das escolas de samba – daí a exibição de desenhos assinados por artistas como Rosa Magalhães, Cecília Meireles, Rafael Gonçalves, Osmar Igbode e Annik Salmon (carnavalesca do GRES Unidos do Porto da Pedra, em 2020, quando a agremiação da cidade de São Gonçalo cantou, na Avenida Marquês de Sapucaí, uma louvação ao matriarcado ancestral que rodopia nos babados de renda das saias de mães e tias baianas). No mesmo espaço, viam-se telas de sambistas pintores, como Nelson Sargento, e um rascunho de figurino de Lícia Lacerda para o desfile de 1982 do GRES Império Serrano, campeão com o metalinguístico enredo *Bumbum Paticumbum Prugurundum*, também desenvolvido por Rosa Magalhães. O samba chegava ao asfalto sagrado dos cortejos anuais – mistura de espetáculo e rito, festa e indústria, “ritmo, coreografia, umbigada, protagonismo do corpo que transita da condição subalterna para a condição soberana; do desencanto do corpo cativo para o trabalho para o encanto do corpo que se percebe como o primeiro terreiro do mundo” (SIMAS, 2020).

Conclusão

No texto de encerramento da exposição, afixado em uma das paredes da última sala temática (dedicada à dança do samba, às práticas corporais – daí as projeções de vídeos de personalidades como a porta-bandeira Selminha Sorriso¹¹) intitulado *Saída de barracão*, destacávamos o seguinte:

Os corpos que sambam, cantam e batucam sobre o asfalto sagrado-profano da Avenida Marquês de Sapucaí, da Estrada Intendente Magalhães e dos demais espaços carnavalescos de uma cidade tão complexa como São Sebastião do Rio de Janeiro, malha urbana disputada por milícias, grupos neopentecostais e outras forças violentas e segregacionistas, são atravessados por inúmeras camadas discursivas. Os corpos que produzem a visualidade das escolas, no calor dos barracões, ao som ininterrupto de soldas, serras e máquinas de costura, não raro permanecem invisibilizados, inseridos em uma precarizada cadeia trabalhista. Se o samba é “pai do prazer” e “filho da dor”, já passou da hora de o “poder transformador” também evocado na canção se fazer notar, bordado

¹¹ No teto da sala foram instaladas dezenas de pernas confeccionadas por Ana Maria Gadens Bora, com a utilização de diferentes tecidos, para a cenografia da terceira alegoria do desfile de 2019 da Acadêmicos do Cubango, na Série A do carnaval carioca. Com o enredo *Igbá Cubango – a alma das coisas e a arte dos milagres* a agremiação de Niterói, sob a pena dos carnavalescos Gabriel Haddad e Leonardo Bora, falou dos ex-votos do catolicismo popular brasileiro – mais um exemplo da intercessão entre escolas de samba e religiosidade. Na sala da exposição, as peças adquiriam outro significado: as pernas que dançam o samba, perpetuando saberes negro-populares. O caráter votivo permanecia, a depender do olhar de cada visitante. Ex-votos aparecem na obra de artistas contemporâneos como Adriana Varejão, Graça Góes, Rosana Paulino e Farnese de Andrade.

em cores fortes, nos estandartes da diversidade. Numa conjuntura histórica de recrudescimento do conservadorismo que tende a condenar os corpos festivos e diante de uma profusão de notícias de casos de racismo (religioso, epistêmico, sistêmico, estrutural), reafirmar os valores sambistas e combater o obscurantismo é, sim, um ato poético e político dos mais poderosos (BORA e PORTO, 2020).

O trecho expressa o tom do “fechamento” da mostra, pontuado de aberturas discursivas e interrogações que redefinem as imbricações entre samba e religião. Um olhar crítico para os contextos futuros – daí a emblemática presença da obra *Chave da cidade* (2020), de André Vargas, que une o tradicional objeto associado ao reinado de Momo a uma metralhadora bordada de *strass*, violento retrato das “guerras” (ou seriam massacres e chacinas?) cariocas. Tal chave, que também é um dos símbolos de Exu, abria questionamentos acerca da luta contra a intolerância religiosa cantada por inúmeras agremiações sambistas, nos desfiles de 2020¹² – inclusive a Grande Rio, com a homenagem a João da Gomeia (origem das esculturas de orixás expostas no *hall*), cujo samba exclamava: “Respeita o meu axé!”

A escola da cidade de Duque de Caxias, antes mesmo da escolha do samba de enredo (composto por Derê, Robson Moratelli, Rafael Ribeiro e Toni Vietnã), participou da 12ª edição da Caminhada em Defesa da Liberdade Religiosa, no dia 15 de setembro de 2019, na praia de Copacabana. A Caminhada, nos termos de Ivanir dos Santos, é um evento organizado “por vários segmentos religiosos e busca promover o diálogo inter-religioso (...)” (SANTOS, 2019, p. 31). No editorial do jornal *O Globo* do dia 26 de dezembro de 2019, intitulado *Sinais de agravamento da intolerância*¹³, o samba e o enredo da Grande Rio foram citados enquanto símbolos da luta contra o “radicalismo” propagado por lideranças associadas ao “novo conservadorismo brasileiro”, conforme o teorizado por Marina Lacerda (2019), e ao recrudescimento de preconceitos, entre eles o racismo religioso. Ivanir dos Santos mapeia a situação da seguinte maneira: “O discurso sobre a laicização do Estado vem acompanhado, em grande medida, pelo discurso da moral cristã (e mais

¹² Outros exemplos do Grupo Especial carioca foram os desfiles de 2020 do GRES Estação Primeira de Mangueira, que defendeu o enredo *A verdade vos fará livre*, assinado por Leandro Vieira (leitura contemporânea da imagem e da vida de Jesus Cristo, o “Jesus da gente”, nascido no morro e expressando ancestralidades e fenótipos afro-indígenas e diferentes identidades sexuais e de gênero), e do GRES Paraíso do Tuiuti, que, sob a assinatura de João Vitor Araújo, exaltou São Sebastião, padroeiro da escola e da cidade do Rio de Janeiro, sincretizado com Oxóssi, nas macumbas cariocas. Na última alegoria do desfile, via-se uma enorme escultura do santo católico, rodeado de anjos, exemplo evidente daquilo que Simas costuma chamar de “sacralização do profano e profanação do sagrado”. Na Série A (o primeiro dos “grupos de acesso” existentes no carnaval carioca, posteriormente nomeado “Série Ouro”), escolas como Acadêmicos do Sossego, Unidos da Ponte e Renascer de Jacarepaguá também abordaram temas ou subtemas religiosos, ao longo dos enredos apresentados.

¹³ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/opiniaosinais-de-agravamento-da-intolerancia-24157482>. Acesso em 14/05/2021.

especificamente pelo discurso pentecostal e neopentecostal cristão¹⁴), encharcado por um ódio subliminar” (SANTOS, 2019, p. 57). João da Goméia, “negro, homossexual e macumbeiro” (GAMA, 2014), que chegou a ser coroinha, durante a infância no interior da Bahia, na pequena cidade de Inhambupe, era, por si só, um corpo desafiador, um ator social insurgente. Diante desse redemoinho, a jornalista Flávia Oliveira escreveu que a Grande Rio tinha “o melhor enredo do carnaval 2020, porque (re)africaniza a festa, devolve o desfile a seu berço. Apresenta-se como a descendente que olha para a frente inspirada em seu passado. Sankofa.” (OLIVEIRA, 2019, p. 14).

A exposição *Semba/Samba: corpos e atravessamentos*, ainda que de maneira indireta, tocava nessa conjuntura maior e mais enovelada, que se desdobra nos noticiários cotidianos. As obras de arte contemporânea expostas, ao lado de peças do referido desfile e de outros carnavais, formavam um coro em defesa da diversidade e da liberdade religiosa, o que pode ser entendido, aos olhos inclusivos da curadoria da mostra, como pilar e bandeira dos valores sambistas. A exposição foi oficialmente aberta em 2 de dezembro de 2020, quando baianas realizaram a lavagem da escadaria do Museu do Samba, seguindo os protocolos sanitários de testagem, uso de máscaras e manutenção de distanciamento. Na ocasião, a montagem das salas temáticas não estava finalizada: as complicações incontornáveis do período pandêmico dificultaram a logística e exigiram maior flexibilidade. Por conta disso, uma sequência de ativações foi pensada, a fim de manter a mostra em um processo constante de “reabertura”.

Infelizmente, como já foi narrado, o primeiro semestre de 2021 iria se mostrar ainda mais duro, com o terrível aumento do número de mortes causadas por infecções do novo coronavírus – combinação da escassez de vacinas (o que condicionou uma campanha de imunização lenta) com a desastrosa gestão da crise sanitária por parte do governo federal. A gravação de visitas virtuais (uma conduzida por Simas e a outra pelos autores deste ensaio) e a disponibilização delas no canal do *Youtube* do Museu do Samba¹⁵ contribuíram para a democratização do acesso seguro ao interior da exposição. O cenário é incerto, mas o samba segue – *resistência*, deve-se reforçar, é a palavra de ordem. Se a fé não costuma faltar ao sambista, mais do que nunca é preciso coragem. E, não sendo o pedido excessivo, um cadinho de esperança.

¹⁴ Tal universo discursivo e semiótico vem sendo problematizado em performances e instalações pela artista contemporânea Ventura Profana, que se autodeclara alguém que “profetiza multiplicação e abundante vida negra, indígena e travesti”. Ver: <https://www.premiopipa.com/ventura-profana/>. Acesso em 14/05/2021.

¹⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCLRWrzLG4_x4J-NGYXn38kg. Acesso em 14/05/2021.

Referências

- AMARAL, Zózimo Barrozo do. *Obra de artista*. Jornal do Brasil – Caderno B, Rio de Janeiro, Ano XCII, n. 314, 20 de fevereiro de 1983, p. 3.
- BARRETO, José de Jesus (edição do texto e redação). *Carybé, Verger & Jorge: Obás da Bahia*. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2012.
- BÁRTOLO, Lucas; SOUSA, João Gustavo Melo de. *Notas sobre as escolas de samba e a pandemia do novo coronavírus*. Cadernos de Campo, São Paulo, 29 (supl), 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/170236>. Acesso em 25/04/2021.
- BASTIDE, Roger. *O sagrado selvagem e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BORA, Leonardo Augusto; PORTO, Gabriel Haddad Gomes. *Saída de barracão*. Texto expográfico disponível para consulta no acervo do Museu do Samba.
- BORA, Leonardo Augusto; NATAL, Vinícius Ferreira; PORTO, Gabriel Haddad Gomes. *Candomblés e Carnavais: Corpos desfilantes de Joãozinho da Goméia*. In: Periferia UERJ – Dossiê Especial Joãozinho da Goméia, v, 12, n. 3. Duque de Caxias: 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia>. Acesso em 04/05/2021.
- CAMÕES, Marcelo; FABATO, Fábio; FARIAS, Júlio Cesar; NATAL, Vinícius; SIMAS, Luiz Antonio. *As Titias da Folia*. O brilho maduro de escolas de samba de alta idade. Rio de Janeiro: Nova Terra, 2014.
- COSSARD, Gisèle Omindarewá. *Awô. O mistério dos Orixás*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.
- CUNHA, Milton. *Agudás: os que levaram a África no coração e trouxeram para o coração da África, o Brasil!* Sinopse do enredo da Unidos da Tijuca para o carnaval de 2003. Disponível para consulta no seguinte sítio: <http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/unidos-da-tijuca/2003/>. Acesso em 05/04/2021.
- GAMA, Elizabeth Castelano. *Mulato, homossexual e macumbeiro: que rei é este?* Trajetória de João da Goméia (1914-1971). Duque de Caxias, APPH-CLIO, 2014.
- GOMES, Fábio; VILLARES, Stella. *O Brasil é um luxo*. Trinta carnavais de Joãozinho Trinta. São Paulo: CBCP, 2008.
- HERÁCLITO, Ayrson. Entrevista concedida ao portal ARTE!BRASILEIROS, 2018. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/sub-home2/ayrson-heraclito-um-artista-exorcista/>. Acesso em 07/05/2021.
- LACERDA, Marina Basso. *O novo conservadorismo brasileiro*. De Reagan a Bolsonaro. Porto Alegre: Zouk, 2019.

LOPES, Nei. *Matrizes Africanas no Samba*. Exposição Museu do Samba 2020 – 1º Tratamento. Roteiro expográfico disponível para consulta no acervo do Museu do Samba.

MENDES, Andrea. Candomblé Angola e o culto a Caboclo: de como João da Pedra Preta se tornou o Rei Nagô. In: *Revista Periferia* – Educação, Cultura & Comunicação, v.6. n. 2. Duque de Caxias: UERJ, 2014.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. *Samba de enredo*. História e arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NASCIMENTO, Abdias. *O Quilombismo*. Documentos de uma Militância Pan-Africanista. São Paulo: Perspectiva, 2019.

NOGUEIRA, Nilcemar. *O Centro Cultural Cartola e o processo de patrimonialização do samba carioca*. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social da UERJ. Rio de Janeiro: 2015. Disponível no seguinte sítio:

http://www.bdttd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=9020.

Acesso em 03/05/2021.

OLIVEIRA, Flávia. Uma escola que não se intimida. In: *Revista da Grande Rio*. Setembro. Rio de Janeiro: Padrão Color, 2019.

RÉGIS, Olga Francisca. *A comida de santo numa casa de Queto da Bahia*. Salvador: Corrupio, 2010.

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

SANTOS, Ivanir dos. *Marchar não é caminhar: interfaces políticas e sociais das religiões de matriz africana no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Pallas, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio. *Samba*. Roteiro expográfico disponível para consulta no acervo do Museu do Samba.

<https://oglobo.globo.com/opiniao/sinais-de-agravamento-da-intolerancia-24157482>. Acesso em 14/05/2021.

<https://www.premiopipa.com/ventura-profana/>.

https://www.youtube.com/channel/UCLRWrzLG4_x4J-NGYXn38kg. Acesso em 14/05/2021.

https://www.youtube.com/watch?v=kjAQqQxY-hY&ab_channel=ChristianoQuadros. Acesso em 10/05/2021.