

2025



enredos,
funções
& trabalhos

Produção carnavalesca e práticas religiosas
no barracão da Mangueira

Sthefanye Paz

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
MUSEU NACIONAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

ENREDOS, FUNÇÕES E TRABALHOS:

Produção carnavalesca e práticas religiosas no barracão da Mangueira

STHEFANYE SILVA PAZ

RIO DE JANEIRO
2025

STHEFANYE SILVA PAZ

ENREDOS, FUNÇÕES E TRABALHOS:

Produção carnavalesca e práticas religiosas no barracão da Mangueira

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de doutor em Antropologia Social.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Adriana Facina Gurgel do Amaral

Coorientadora: Prof. Dr^a. Carly Barboza Machado

RIO DE JANEIRO
2025

CIP - Catalogação na Publicação

P348e Paz, Sthefanye Silva
Enredos, funções e trabalhos: produção
carnavalesca e práticas religiosas no barracão da
Mangueira. / Sthefanye Silva Paz. -- Rio de
Janeiro, 2025.
271 f.

Orientadora: Adriana Facina Gurgel do Amaral.
Coorientadora: Carly Barboza Machado.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
de Janeiro, Museu Nacional, Programa de Pós-Graduação
em Antropologia Social, 2025.

1. Escolas de Samba. 2. Religiões Afro
brasileiras. 3. Candomblé. 4. Carnaval. 5.
Mangueira. I. Amaral, Adriana Facina Gurgel do,
orient. II. Machado, Carly Barboza, coorient. III.
Título.

STHEFANYE SILVA PAZ

ENREDOS, FUNÇÕES E TRABALHOS:

Produção carnavalesca e práticas religiosas no barracão da Mangueira

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de doutor em Antropologia Social.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Adriana Facina Gurgel do Amaral (Presidente, PPGAS/ MN/UFRJ)

Prof^a. Dr^a. Carly Barboza Machado (PPGCS/UFRRJ)

Prof. Dr. Martijn Oosterbaan (Utrecht University)

Prof. Dr. Vagner Gonçalves da Silva (PPGAS/USP)

Prof^a. Dr^a. Ana Paula Pereira da Gama Alves Ribeiro (PPGHA/UERJ)

Prof^a. Dr^a. Renata de Castro Menezes (PPGAS/ MN/ UFRJ)

Prof. Dr. Dennis Novaes Saldanha Côrtes (PPGAS/MN/ UFRJ) – Suplente interno

Prof. Dr. Vinicius Ferreira Natal (PPRER/CEFET-RJ) – Suplente externo

Resumo

Esta tese investiga a complexa relação entre as escolas de samba e as religiões afrobrasileiras, tendo como principal campo etnográfico a Estação Primeira de Mangueira. A partir de uma imersão etnográfica no barracão da agremiação durante a produção dos carnavais de 2019 até 2024, a pesquisa analisa como as práticas religiosas, especialmente do candomblé, permeiam o cotidiano da produção carnavalesca e a construção simbólica dos desfiles. A análise se desenvolve através de conceitos-chave que surgiram do campo, como enredo, trabalho, função e cuidado, demonstrando como estas categorias operam simultaneamente nos universos do carnaval e do candomblé. O conceito de energia desponta como uma categoria analítica fundamental, utilizada pelos próprios atores para compreender e explicar as dinâmicas do fazer carnavalesco nas suas múltiplas dimensões. O trabalho também aborda as dimensões conflituosas dessa relação, explorando a presença crescente de trabalhadores evangélicos no universo do carnaval e as negociações simbólicas e práticas que decorrem dessa relação.

Palavras-chave: Escolas de Samba; Religiões Afro-brasileiras; Candomblé; Carnaval; Mangueira; Etnografia.

Abstract

This thesis investigates the complex relationship between samba schools and Afro-Brazilian religions, with the Estação Primeira de Mangueira as the primary ethnographic field. Through an ethnographic immersion in the school's workshop during the carnival productions from 2019 to 2024, the research analyzes how religious practices, especially those of Candomblé, permeate the daily life of carnival production and the symbolic construction of parades. The analysis develops through key concepts emerging from the field, such as plot, work, function, and care, demonstrating how these categories simultaneously operate in the universes of carnival and Candomblé. The concept of energy emerges as a fundamental analytical category, used by the actors themselves to understand and explain the dynamics of carnival-making in its multiple dimensions. The work also addresses the conflictual dimensions of this relationship, exploring the growing presence of evangelical workers in the carnival universe and the symbolic and practical negotiations that arise from this relationship.

Keywords: Samba Schools; Afro-Brazilian Religions; Candomblé; Carnival; Mangueira; Ethnography.

AGRADECIMENTOS

Esta tese é fruto de um longo trabalho e foi atravessada por inúmeras relações que contribuíram significativamente para sua conclusão. Os agradecimentos aqui apresentados não seguem uma ordem hierárquica.

Começo esta seção agradecendo à Estação Primeira de Mangueira, instituição que me recebeu e acolheu nos últimos anos, tanto como pesquisadora acadêmica quanto como profissional. Esta escola quase centenária me ensinou muito sobre pertencimento comunitário, além de ter colaborado de maneira indescritível em minha formação. Palavras serão sempre insuficientes para descrever meu sentimento de amor por essa escola de samba e de vida. É uma honra ser.

Ao Coletivo Marlene Cunha do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) do Museu Nacional, fundamental para meu ingresso no programa ao oferecer um curso preparatório para candidatas/os negras/os. Agradeço também por todas as atividades e lutas desse coletivo que buscam abrir portas para que mais pessoas negras alcancem esse espaço.

Às minhas orientadoras incríveis, afetuosas e companheiras de jornada, Adriana Facina e Carly Machado. Inspirações e parceiras, sempre me apoiaram e compreenderam os percalços, angústias e tensões no longo caminho percorrido até a defesa desta tese. São relações que transcendem os muros acadêmicos e me ensinaram muito sobre afeto e escuta. Aos grupos de pesquisa e orientação liderados por elas, o "Desorientandos" e o "Corre", onde os espaços de diálogo foram essenciais para este projeto.

Agradeço à Raquel Sant'ana e Marina Frydberg pelas valiosas colaborações ao longo dos anos no desenvolvimento desta tese. À Raquel, em particular, sou grato por sua participação em minha qualificação, mesmo quando o projeto ainda seguia outro rumo, e por acompanhar toda minha trajetória acadêmica com afeto e atenção singular. À Marina especialmente pelo acolhimento nos GTs em diferentes eventos acadêmicos onde construímos discussões importantes para a conclusão deste trabalho.

Agradeço à Martijn Oosterbaan, Marjo de Theije e Mattijs Van der Port pela calorosa recepção durante o outono em Amsterdam, pelo carinho e pelas valiosas trocas antropológicas e não antropológicas.

Às inúmeras pessoas com quem mantive relação ao longo desses anos de pesquisa e trabalho no barracão da Mangueira, que me ensinaram sobre seus ofícios, funções e sobre amor ao que se faz. Não há palavras suficientes para agradecer a Adair Machado, Amauri Wanzeler, Augusto, Barbara Matias, Bebê (Demilson), Bisteka, Camila, Cintya Santos, Cleisson, Cleia, Deise, Débora de Almeida, Digão, Dudu Azevedo, Fábio Batista, Gustavo, Jow, Josi, Junior Cabeça, Júlio Cerqueira, Laura, Leandro Vieira, Louro, Matheus Olivério, Moacir Barreto, Pablo Brandão, Paulo Jorge, Rafaela Bastos, Renan Oliveira, Renato Moço, Rodrigo Explosão, Sarah, Simone, Taranta Neto, Thay Barbosa, Valéria, Victor Amancio e Vitor Art por me ajudarem a construir esta pesquisa.

Aos meus amigos e companheiros de sala no barracão que me ouviram inúmeras vezes falar sobre esta pesquisa e escrever sobre ela no espaço que dividimos. Eles estão presentes de inúmeras formas neste trabalho: Ariel Portes, Bruno de Oliveira, Ester Domingos, Lucas Abelha, Yuri Aguiar, Victor Hugo Dantas e Felipe Tinoco, minha dupla na pesquisa para o carnaval de 2025 pela confiança e parceria.

À minha família por todo o apoio, cuidado e preocupação ao longo de todos esses anos: Luciene, Wallace, Eneida, João, Marcela, Ana, Yarla, Ayla, Alice, Mauro, Ana, Ricardo e Edina. Aos meus avós, Elza e Jorge que não estão mais neste plano, mas que certamente estariam felizes ao ver que a primeira neta que ingressou em uma universidade pública está concluindo o doutorado.

Aos meus "patrões" Guilherme Estevão, Annik Salmon e Sidnei França, que me integraram em suas equipes e dividiram comigo seus enredos, possibilitando-me navegar por diferentes pesquisas enquanto esta tese era elaborada. Agradeço especialmente à presidenta Guanayra Firmino pela oportunidade e confiança em meu trabalho.

Aos meus amigos por todo o apoio, escuta e por todas as contribuições que possibilitaram esta tese: André Rodrigues, Alvatir Carolino, Bia Corrêa, Bia Paixão, Camila Oliveira, Carol, Danielle Santiago, Edson Junior, Felipe Gabriel

Oliveira, Guilherme Miranda, Helder Novaes, Ingrid Pimenta, Jader Moraes, Jessica Fernandes, João Gustavo Melo, Juliana dos Santos, Leandro Silva, Liz Adomaitis, Lorena Mochel, Luiz Martins, Marília Rosa, Nildamara Torres, Socorro Batalha, Vinicius Natal e minhas crianças Mel e Lorena. Laryssa Owsiany, em especial, pela generosidade e disposição ao efetuar uma leitura crítica da tese cujos apontamentos foram preciosos.

Agradeço à Pai Dário e Mãe Luiza, pela generosidade da partilha de seus saberes.

À minha psicóloga Bruna Possani, agradeço pelos anos de escuta e parceria, sem você teria sido bem mais difícil.

Ao meu companheiro Mauro Cordeiro de Oliveira Junior que está ao meu lado desde a graduação, planejando e realizando cada passo desta jornada, me dando força para seguir mesmo quando duvidei de mim. Esta tese não seria possível sem todo o seu cuidado, amor e paciência.

Por fim, agradeço aos membros da banca pelo aceite em participar deste momento tão importante em minha trajetória.

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

“Nascido e criado pra vencer demanda
Batizado no altar do samba”

Mangueira 2017 – Só com a ajuda do
santo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Almoxarifado do 4º andar.	31
Figura 2 – Espaço da confecção das esculturas no 4º andar.	33
Figura 3 – Estrutura de ferro da 5ª alegoria do desfile de 2024, no primeiro andar do galpão.	34
Figura 4 – Mesa de trabalho de aderecistas de fantasias.	41
Figura 5 – Alegoria do carnaval de 2023 ainda em processo de desenvolvimento vista do 3º andar.	46
Figura 6 – Barracão vazio após saída das alegorias para a concentração.	48
Figura 7 – Carro alegórico "O trono palmarino", produzido por Cleia e sua equipe na concentração no dia do desfile.	53
Figura 8 – Logo do enredo "A verdade vos fará livre".	82
Figura 9 – Cristo Mendigo no desfile da Beija-Flor de 1989.	85
Figura 10 – O tripé "Santo e Orixá", de um lado a imagem de Jesus Cristo e da outra de Oxalá.	87
Figura 11 – Alegoria "As faces dolorosas da paixão". Estação Primeira de Mangueira. Carnaval 2020.	91
Figura 12 – Ritmista da bateria da Estação Primeira de Mangueira. Carnaval 2020.	92
Figura 13 – Alegoria "O Calvário". Estação Primeira de Mangueira. Carnaval 2020.	93
Figura 14 – Evelyn Bastos, Rainha da bateria da Mangueira durante o desfile de 2020.	96
Figura 15 – Alcione representando Maria no desfile da Estação Primeira de Mangueira. 2020.	98
Figura 16 – O casal de mestre-sala e porta-bandeira da Mangueira, Mateus Olivério e Squel Jorgea, no desfile de 2020.	99
Figura 17 – Comissão de Frente da Gaviões da Fiel no desfile de 2019.	103
Figura 18 – Reunião na sede do Filhos de Gandhi com lideranças dos afoxés e blocos afro em Salvador. Julho de 2022.	123
Figura 19 – Ateliê de Alberto Pitta. Julho de 2022.	128
Figura 20 – Tânia Bisteka recebendo o prêmio Estandarte de Ouro.	150
Figura 21 – Tânia Bisteka no almoxarifado da Mangueira.	152
Figura 22 – A alegoria "Afoxés - Pro santo pelas mãos das mães" no desfile da Mangueira. 2023.	160
Figura 23 – Cazé Arte pintando o mural em homenagem à cantora Alcione.	169
Figura 24 – Logotipo do enredo desenvolvida por Pablo Mendonça.	172
Figura 25 – Momento em que Alcione é colocada no último carro alegórico.	180

Figura 26 – Moisés Ganga, aderecista da Mangueira segurando a cabeça da escultura de Alcione.	182
Figura 27 – Fantasias “DEVOÇÃO AOS PRETOS VELHOS”; “A ENERGIA DA ENCANTARIA DAS MATAS”; “A CRENÇA NO DIVINO ESPÍRITO SANTO” do carnaval de 2024 da Mangueira.	186
Figura 28 – Abre-Alas “O Altar de sua fé”. Mangueira 2024.	187
Figura 29 – Mapa da região do Sambódromo.	201
Figura 30 – Última alegoria da Viradouro que, no desfile das Campeãs, se tornou a primeira.	204
Figura 31 – Segundo chassi do Abre-Alas da Viradouro. Sacerdotisa vodum ergue a bandeira da Viradouro.	205
Figura 32 – Arco-íris no desfile das campeãs da Viradouro. 2024.	206
Figura 33 – Colagem realizada pela pesquisadora de postagens no Twitter.	211
Figura 34– Lavagem da Sapucaí. 2023.	220
Figura 35 – Augusto e Gustavo, aderecistas de fantasias no barracão da Estação Primeira de Mangueira. 2024.	223
Figura 36 – Carro Abre-Alas da Grande Rio entrando no Sambódromo.	230
Figura 37 – Alegoria “Ebó Cósmico” do desfile da Grande Rio em 2022.	231
Figura 38 – O ator Demerson D’ Alvaro, Exu na Comissão de Frente da Grande Rio.	231
Figura 39 – Alegoria “Dobra o surdo de terceira: Folia Exusíaca” no desfile da Grande Rio em 2022.	232

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO 1 – "Ô, ABRE ALAS PROS TEUS HERÓIS DE BARRACÕES"	28
1.1 O barracão como espaço etnográfico: primeiras aproximações	30
1.2 O fazer carnavalesco no barracão	39
1.3 Do barracão à avenida: a materialização do desfile	55
1.4 Mangueira: Ilê de Tia Fé	58
1.5 Candomblé e escolas de samba	63
1.6 Cleia e Bisteka: trajetórias entrelaçadas no fazer carnavalesco	70
CAPÍTULO 2 – FÉ, TRABALHO E CONFLITO	74
2.1 Transformações do campo religioso e trajetórias de conversão: o caso de Cleia	76
2.2 O Jesus da gente na Estação Primeira de Nazaré	81
2.3 Batalhas e conflitos	100
CAPÍTULO 3 – TRABALHOS, FUNÇÕES E CUIDADOS	112
3.1 Mudança de posição e transformações no fazer etnográfico	114
3.2 Fazendo campo para o enredo: uma viagem à Salvador	122
3.3 Trabalhos religiosos no barracão	133
3.4 Encontro com o mundo sensível	140
3.5 Bisteka: dimensões do cuidado e do trabalho	149
CAPÍTULO 4 – ENREDOS, NARRATIVAS E CONSTRUÇÕES SIMBÓLICAS NO CARNAVAL DE 2024	166

4.1 Um desfile, duas narrativas: Mangueira 2024 e seus atravessamentos religiosos	168
4.2 “A filha de toda fé”: as crenças e devoções de Alcione no desfile da Mangueira	185
4.3 Alafiou: os caminhos até a vitória da Viradouro	191
4.4 Com a força do vodum, buscaram vencer a guerra	195
4.5 “Arco-íris que no céu vai clarear”: o desfile das campeãs e o círculo infinito de Dangbé	200
4.6 Uma metáfora histórica para uma realidade mítica	209
CAPÍTULO 5 – ENERGIA E AXÉ NO CARNAVAL CARIOCA	216
5.1 A materialidade da energia: transformações da cidade e do carnaval	218
5.2 Energias em movimento: o desfile sobre Exu na Grande Rio	227
5.3 Os caminhos do sagrado: o manejo das energias do carnaval	238
CONSIDERAÇÕES FINAIS	250
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	258
ANEXO A	264
ANEXO B	266
ANEXO C	268
ANEXO D	270

Introdução

Esta tese examina as relações entre as escolas de samba e as religiões afro-brasileiras, tendo como campo etnográfico a Estação Primeira de Mangueira durante a produção dos carnavais de 2019 a 2024. A Estação Primeira de Mangueira, fundada em 28 de abril de 1928 no Morro de Mangueira, Rio de Janeiro, é uma das mais tradicionais escolas de samba do carnaval carioca. Com suas cores características verde e rosa, sugeridas por Cartola, a agremiação nasceu da união de diversos blocos locais e teve como fundadores importantes nomes do samba, como Carlos Cachça, Cartola e Zé Espinguela. O nome "Estação Primeira" deve-se ao fato de que Mangueira era a primeira parada do trem que saía da Estação Dom Pedro em direção ao subúrbio onde havia samba. Com 20 títulos conquistados no carnaval do Rio de Janeiro, a Verde e Rosa é a segunda maior vencedora da história do carnaval carioca, além de ser reconhecida por seu importante trabalho social junto à comunidade.

A partir de uma imersão etnográfica no barracão da agremiação, a pesquisa analisa como as práticas religiosas, especialmente do candomblé, permeiam o cotidiano da produção carnavalesca e a construção simbólica dos desfiles. O argumento central é que as religiões afro-brasileiras não constituem apenas fonte de inspiração estética ou repertório cultural para as escolas de samba, mas são parte constitutiva de sua estrutura organizacional e simbólica, influenciando desde aspectos práticos da produção até a interpretação dos acontecimentos na avenida.

Minha trajetória acadêmica foi marcada por diferentes pesquisas que contribuíram para a construção desta tese. Durante minha formação na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), onde realizei graduação e mestrado sob orientação da professora Carly Machado, concentrei meus estudos na área de Antropologia da Religião. Esta influência se refletiu em meu trabalho monográfico de conclusão de curso, que analisou o movimento cristão "Eu Escolhi Esperar"¹, uma mobilização voltada para jovens que debatia vida

¹ PAZ, S. Gestão de corpos, emoções e subjetividade entre a juventude evangélica no movimento "Eu Escolhi Esperar". Cadernos De Campo (São Paulo - 1991), [S. l.], v. 33, n. 2, p. e231404,

amorosa e sexual, pregando a abstinência antes do casamento. O movimento tinha como principais figuras o Pastor Nelson Junior e sua esposa Ângela, que utilizavam suas próprias trajetórias como exemplos para os jovens frequentadores.

No mestrado, desenvolvi uma dissertação centrada na trajetória de Tonzão², ex-integrante do grupo de funk "Os hawaianos"³, que manteve sua atuação como funkeiro mesmo após sua conversão religiosa, passando a se apresentar no universo gospel. A principal mudança em suas apresentações se manifestava nas letras das músicas. Sua história entre o funk e a religião possibilitou importantes debates socioantropológicos, fundamentais não apenas para aquela pesquisa, mas para minha trajetória acadêmica como um todo. Foi através da bibliografia sobre funk que conheci o trabalho da professora Adriana Facina, que se tornou uma das principais referências em minha pesquisa e posteriormente minha orientadora de doutorado.

Ao ingressar no Programa de Pós-Graduação do Museu Nacional, minha intenção inicial era continuar pesquisando o funk gospel. No entanto, o projeto se transformou em um estudo sobre a circulação de mulheres negras evangélicas em espaços de produção cultural, como o barracão da Mangueira, bailes e festas, chegando finalmente à atual pesquisa sobre práticas religiosas no carnaval das escolas de samba.

A categoria trabalho foi central quando estabeleci vínculo com o barracão da Mangueira como campo etnográfico, pois este espaço naquele momento, despertava minha atenção por suas semelhanças com a lógica de produção fabril. Em uma versão anterior desta tese, ao investigar as relações entre evangélicos e suas produções artísticas além do campo religioso, a ideia de

2024. DOI: 10.11606/issn.2316-9133.v33i2pe231404. Disponível em: <https://revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/231404/209985>. Acesso em: 29 jan. 2025.

² PAZ, Sthefanye Silva. Tonzão entre dois "mundos": mediações e agência entre o funk e a igreja. 2018. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

³ Os Hawaianos é um grupo de funk carioca formado em 2001, na Cidade de Deus, Rio de Janeiro. O grupo se destacou na cena rapidamente, conquistando popularidade através de suas coreografias inovadoras e letras que celebravam a identidade da favela e a cultura funk. O grupo alcançou maior visibilidade ao assinar contrato com a Furacão 2000, na época a principal produtora do gênero no Rio de Janeiro.

trabalho sonhado ofereceu perspectiva valiosa, pois os discursos de Cleia, interlocutora evangélica no barracão, alinhavam-se as formulações de Facina (2019). Para a autora, o trabalho sonhado conecta-se aos anseios e realizações de agentes culturais periféricos que almejam unir arte e cultura às suas necessidades. Este trabalho ganha sentido ao contrapor-se à alienação, vinculando a necessidade laboral ao sonho profissional. Facina (2019) argumenta que sujeitos periféricos criam novas estéticas e concepções artísticas. Nesta perspectiva, evangélicos periféricos que atuam na cultura popular operariam nas fronteiras, especialmente considerando uma conduta evangélica imaginada (FACINA, 2019; SANT'ANA, 2017).

As disciplinas cursadas foram essenciais para manter o desenvolvimento da tese na perspectiva da Antropologia da Religião, mas com uma abordagem mais culturalista. Destaco as disciplinas "Introdução aos Estudos de Matriz Africana" com o professor Márcio Goldman, e aquelas ministradas por minha orientadora: "Antropologia da Arte" e "Antropologia das Sociedades Complexas". Os encontros com os demais (des) orientandos também foram fundamentais, proporcionando um espaço produtivo de diálogos que enfatizavam a centralidade das manifestações culturais na vida cotidiana.

Em alguns momentos de pesquisa para essa tese e de convívio com pessoas da Mangueira, fui questionada por integrantes da escola a respeito de onde vinha minha relação com a agremiação, porque eu gostava tanto de estar no barracão e porque próximo ao carnaval assumia tantas funções para que o desfile fosse entregue. Ao longo do tempo, recordo-me de ter dado diferentes respostas a essas questões. O processo de rememoração foi gradualmente trazendo à tona momentos de minha trajetória que contribuíram para construir essa perspectiva.

Nesse sentido, preciso voltar à minha infância para explicar os primeiros sinais da relação que se estabelece entre mim e a Estação Primeira de Mangueira, já que minhas primeiras lembranças sobre carnaval, escolas de samba e Mangueira se entrelaçam com a figura do meu avô paterno, Jorge Fernandes Paz. Era ele quem entoava os sambas antológicos e as canções de Cartola, quem assistia aos desfiles nos dias de carnaval e, na quarta-feira de cinzas, reclamava das notas e da colocação da escola. Seu guarda-roupa

sempre abrigava as camisas de enredo ou aquelas que simplesmente traziam o brasão e as cores distintivas da agremiação.

É na casa dos meus avôs paternos também, onde passei parte da infância e adolescência, que havia uma frondosa árvore de Mangueira que ao longo dos anos rendeu muitos frutos e confusões, já que sempre que precisava ser podada causava a tristeza do meu avô, ainda que essa não abalasse sua estrutura já que poucos galhos eram retirados. Seu Jorge e minha avó Dona Elza Teles de Aragão Paz, igualmente apaixonada pelo carnaval embora salgueirense, assistiam anualmente também os desfiles na Sapucaí, com ingressos comprados de um amigo cambista e era preciso toda uma logística para que eles chegassem até lá, já que saiam de um bairro na Zona Oeste do Rio de Janeiro com seu isopor e vasilhames de bebidas para passarem a noite vendo o espetáculo.

Mais tarde, quando os ingressos passam a ser vendidos pela internet sou eu que assumo a função de fazer a comprar para minha avó seguir indo na festa, ainda que meu avô já tivesse falecido. É nesse momento também que passo a comprá-los para mim e me torno também uma espectadora do evento.

Outras duas memórias marcam essa relação entre minha família e a Mangueira. A primeira é no durante a apuração de notas do carnaval de 2002, quando a agremiação foi campeã com o enredo *“Brazil Com Z é Pra Cabra da Peste, Brasil Com S é a Nação do Nordeste”*, o primeiro título da escola que me lembro, justamente pelo fato de meu avô comemorar efusivamente e colocar o samba para tocar no rádio em sequência. Já em janeiro de 2007, ano que a escola tinha o enredo *“Minha pátria é minha língua, Mangueira meu grande amor. Meu samba vai ao Lácio colhe a última flor”* fui a primeira vez à Marquês de Sapucaí para ver o ensaio técnico⁴ que reuniu Mangueira e Beija-Flor de Nilópolis.

O viaduto que margeia a quadra da escola fez parte da paisagem de minha infância e adolescência, sendo caminho diário para o trabalho do meu pai,

⁴ Ensaio técnico é um desfile preparatório realizado pelas escolas de samba na Marquês de Sapucaí, antes do carnaval oficial. Com entrada gratuita e aberto ao público, conta com a participação de todas as alas da escola, sistema de som e cronometragem, mas sem alegorias e fantasias. Representa uma importante etapa de preparação para o desfile oficial e uma oportunidade mais acessível para a população prestigiar as escolas.

um metalúrgico que durante mais de uma década foi diretor do sindicato da categoria, localizado a poucos metros do Morro e da quadra. O Palácio do Samba⁵, quadra da Mangueira, localiza-se na Rua Visconde de Niterói, aos pés do Morro. Este espaço não é apenas local de ensaios e eventos, mas símbolo da resistência cultural e social da comunidade, mantendo viva a herança dos fundadores que transformaram manifestações culturais e religiosas em uma das mais importantes instituições do carnaval brasileiro. (GOLDWASSER, 1975)

Na vida adulta, do Sambódromo, acompanhava o verde e rosa ganhar a avenida para delírio do público. Essa proximidade, ainda que distante, cultivou um afeto pela agremiação que precedeu minha inserção em seu cotidiano. Quando entrei pela primeira vez no barracão da Mangueira no final de 2018, ainda não tinha a dimensão o quanto aquele espaço se tornaria central em diferentes esferas da minha trajetória pessoal, acadêmica e profissional. Cada momento esse espaço foi de aprendizagem sobre a arte, os processos de trabalho, parentesco, pertencimento a uma instituição, o valor social e cultural de uma escola de samba, religião e suas práticas, amizade, conflito, tempo, mediação e hierarquia.

A escolha de falar a partir da perspectiva do enredo se mostrou fundamental, pois esta categoria não apenas marcou minha inserção profissional no carnaval, mas também representou o próprio entrelaçamento entre minha trajetória pessoal e a Mangueira. Foi através da experiência como pesquisadora de enredo que pude acessar conteúdos bibliográficos, estéticos e etnográficos que fundamentam esta tese. O trabalho com três diferentes temáticas relacionadas aos estudos afro-brasileiros⁶, permeadas pela questão religiosa,

⁵ O primeiro trabalho antropológico sobre as escolas de samba do carnaval carioca foi a dissertação de mestrado de Maria Júlia Goldwasser, intitulada "O Palácio do Samba: Estudo Antropológico da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira", publicada em 1975. Nessa obra pioneira, Goldwasser analisou em profundidade justamente a (na época) recém-inaugurada quadra da Mangueira, o imponente "Palácio do Samba" localizado aos pés do morro. Ao revelar a escola de samba não apenas como um grandioso espetáculo, mas também como uma organização social complexa, com seu cotidiano e dinâmicas internas, a autora descortinou facetas pouco conhecidas desse universo cultural. O trabalho de Goldwasser, realizado entre 1973 e 1974, abrangeu todo o ciclo anual da Mangueira, desde a escolha do enredo até a realização do desfile. Essa perspectiva pioneira ofereceu uma compreensão mais aprofundada do fenômeno das escolas de samba, muito antes do crescente interesse acadêmico na área.

⁶ Em 2023, a Mangueira apresentou o enredo "As Áfricas que a Bahia canta", onde abordou as influências africanas na cultura baiana através dos cortejos carnavalesco. Já no ano de 2024, "A Negra Voz do Amanhã" homenageou Alcione, importante cantora negra brasileira. Para 2025, "À

possibilitou a formulação de diversas questões que são debatidas ao longo dos capítulos.

A função de pesquisadora de enredo ou enredista no carnaval carioca é um trabalho intelectual complexo que envolve múltiplas dimensões de pesquisa e produção de conhecimento. O processo inclui extensa investigação bibliográfica, visitas técnicas a museus e pesquisas de campo relacionadas ao tema escolhido pela escola, que posteriormente será traduzido em diferentes linguagens carnavalescas. Estas profissionais oferecem suporte aos carnavalescos através de referências estéticas e colaboram na construção narrativa que se materializa em alegorias e fantasias.

O trabalho culmina na elaboração de textos conceituais que fundamentam a importância e a coerência de cada elemento do enredo em relação à temática escolhida. Todo este material compõe o Livro Abre-Alas, documento entregue aos jurados do carnaval carioca que serve de base para o julgamento. Cada escola de samba possui seus próprios pesquisadores, que desenvolvem estes textos de acordo com as especificidades de cada agremiação, sendo os Livros Abre-Alas não apenas um material direcionado ao julgamento, mas também uma importante fonte de pesquisa sobre as temáticas apresentadas na avenida e um valioso arquivo histórico das agremiações que, inclusive, constitui uma fonte bibliográfica importante para esta tese.

Organização da tese

A tese se desenvolve através de conceitos-chave que surgiram do campo: enredo, trabalho, função, cuidado e energia. Estas categorias, que operam simultaneamente nos universos do carnaval e do candomblé, permitem compreender como diferentes dimensões do sagrado se articulam no fazer carnavalesco contemporâneo.

Flor da Terra – No Rio da Negritude entre Dores e Paixões" explora a contribuição dos povos bantu na formação histórica, cultural e social do Rio de Janeiro.

A mudança de posição no campo, de trabalhadora voluntária para pesquisadora de enredo⁷, possibilitou acessar diferentes dimensões do fazer carnavalesco, além de evidenciar como as fronteiras entre pesquisa acadêmica e atuação profissional podem se tornar produtivamente porosas no trabalho etnográfico. A nova posição permitiu observar aspectos do campo que permaneciam invisíveis na condição anterior de voluntária, especialmente no que se refere às práticas religiosas que permeiam a produção do carnaval.

A função de pesquisadora de enredo intensificou minha presença no barracão da Mangueira, onde passei a frequentar mais vezes por semana e permanecer por períodos mais longos. Esta intensa dedicação fez com que a elaboração e escrita da tese frequentemente acontecessem ali mesmo, em meio à produção carnavalesca. As longas jornadas no barracão tornaram o trabalho de campo para a tese um processo contínuo, que se desenrolava em todos os momentos em que eu estava nas dependências da agremiação. Os papéis de pesquisadora acadêmica e de enredo frequentemente se sobrepunham, de

⁷ Nos últimos anos, observou-se uma transformação significativa na concepção dos enredos das escolas de samba. Esta mudança foi acompanhada pela incorporação crescente de profissionais especializados em pesquisa para o desenvolvimento das narrativas. A afirmação destes pesquisadores no sistema das escolas de samba coincide precisamente com o declínio dos enredos patrocinados. Desde a crise política econômica nacional na década anterior diminuiu consideravelmente as ofertas de patrocínio, e, como consequência, houve uma ascensão das propostas autorais nas quais as escolas apresentam temáticas desenvolvidas para e com suas comunidades. Estes profissionais têm sido requisitados não apenas para a criação dos enredos em si, mas também para a elaboração do "Abre Alas", documento oficial apresentado ao Corpo de Jurados, no qual se descrevem conceitualmente as fantasias e alegorias em relação à temática proposta. Os pesquisadores se integram ao sistema organizacional das escolas de samba como trabalhadores especializados e sua atuação se caracteriza pela colaboração direta com os carnavalescos no desenvolvimento integral do projeto. Geralmente, acompanham todo o ciclo produtivo, que pode se estender entre 10 a 11 meses, da seleção temática até a apresentação final do desfile na Marquês de Sapucaí. Um aspecto sociológico relevante neste fenômeno é a predominância de pessoas negras ocupando estes cargos de pesquisadores. Na última década, a presença de profissionais negros nos espaços de criação é uma demanda crescente diante da ampla maioria de profissionais brancos, sobretudo no cargo de carnavalesco. Esta característica se relaciona diretamente com a própria natureza dos enredos autorais contemporâneos. Os chamados "enredos afro" têm sido a tônica da festa, especialmente após 2020. Esta tendência reflete um momento histórico em que estes pesquisadores se inserem organicamente nas escolas por sua compreensão destas temáticas, tanto de um ponto de vista intelectual quanto experiencial, considerando que muitos são, eles próprios, pessoas negras que vivenciam as realidades culturais que pesquisam e representam. Denominados também como "enredistas", estes pesquisadores se integram ao universo das escolas de samba como profissionais que aplicam seus conhecimentos como instrumentos de mediação entre a visão estética e artística do carnavalesco e a dimensão conceitual e textual exigida pelos jurados e formalizada no livro Abre Alas.

modo que muitos elementos presentes nesta tese também se manifestam nos enredos que desenvolvi para a Mangueira.

O conceito de enredo é basilar tanto para compreender a estrutura narrativa dos desfiles quanto para analisar as relações que se estabelecem no campo. No contexto das escolas de samba, o enredo constitui a história que cada agremiação se propõe a contar através das múltiplas linguagens que compõem o desfile. É a partir dele que todos os outros elementos são construídos, desde o samba-enredo até as alegorias, fantasias e adereços. Como demonstra Cavalcanti (2006), o enredo opera como elemento simbólico que media todo o complexo processo social que conduz ao desfile.

No entanto, para além desta dimensão narrativa, o conceito de enredo adquire significados mais profundos quando analisado em diálogo com sua utilização no candomblé. Como demonstra Clara Flaksman (2014; 2016; 2017), no contexto religioso afro-brasileiro o enredo constitui um complexo sistema de relações que se estabelece entre pessoas, entre orixás e entre pessoas e orixás. Esta perspectiva permite compreender como as escolas de samba desenvolvem não apenas narrativas sobre temas religiosos, mas estabelecem relações concretas com diferentes dimensões do sagrado.

O conceito de trabalho também opera em múltiplos registros no universo das escolas de samba. Por um lado, refere-se às atividades necessárias para a produção material do desfile, evidenciando como o fazer carnavalesco contemporâneo incorpora elementos do modo de produção industrial. Por outro lado, a categoria trabalho dialoga diretamente com sua utilização no candomblé, onde os "trabalhos" constituem práticas rituais fundamentais para o equilíbrio das forças sagradas.

Esta dupla dimensão do trabalho manifesta-se claramente no cotidiano do barracão, onde práticas aparentemente técnicas como a confecção de alegorias e fantasias são constantemente permeadas por cuidados rituais específicos. Os trabalhos religiosos, como são chamados pelos atores do campo, constituem parte essencial da preparação do desfile, evidenciando como diferentes concepções de trabalho se articulam no fazer carnavalesco.

A categoria função também apresenta esta multiplicidade de significados. No contexto organizacional das escolas de samba, refere-se aos diferentes papéis e responsabilidades necessários para a produção do desfile. No entanto, quando analisada em diálogo com o candomblé, a noção de função revela dimensões mais profundas, relacionadas às formas específicas como diferentes pessoas e entidades se relacionam com o sagrado.

Esta compreensão é particularmente importante para analisar casos como o de Bisteka, que atua simultaneamente como diretora de barracão na Mangueira e ekedi no candomblé. Sua trajetória demonstra como estas diferentes funções não apenas se complementam, mas f se constituem mutuamente, evidenciando formas específicas de conhecimento e prática que desafiam dicotomias simplistas entre técnica e ritual.

O conceito de cuidado é central tanto nas práticas religiosas quanto na gestão do barracão. Como demonstram as análises de Angela Davis (2016) e Silvia Federici (2017), o trabalho de cuidado, tradicionalmente atribuído às mulheres e especialmente às mulheres negras, foi historicamente desvalorizado e invisibilizado. No entanto, como argumenta Isadora Silva (2023), esta desvalorização é uma construção do colonialismo e do capitalismo, já que em certas regiões da África pré-colonial as mulheres que desempenhavam papéis de cuidado eram respeitadas e exerciam poder em suas comunidades.

No contexto das escolas de samba, o cuidado manifesta-se tanto na dimensão prática da produção carnavalesca quanto nos aspectos rituais necessários para o sucesso do desfile. A figura da ekedi no candomblé, analisada por Isadora Silva (2023), oferece importantes paralelos para compreender como diferentes formas de cuidado se articulam no fazer carnavalesco contemporâneo.

A categoria de energia é mobilizada para compreender como diferentes dimensões do sagrado operam no universo do carnaval. Utilizada pelos próprios atores do campo para explicar fenômenos que vão desde o sucesso ou fracasso de um desfile até experiências corporais específicas durante a produção carnavalesca, a energia constitui um elemento que conecta diferentes aspectos do fazer carnavalesco. Esta categoria dialoga diretamente com o conceito de axé

do candomblé, compreendido como força vital que precisa ser constantemente alimentada e renovada.

A tese se estrutura em cinco capítulos que desenvolvem diferentes aspectos desta relação entre carnaval e religiões afro-brasileiras. O primeiro capítulo, "*Ô, abre alas pros teus heróis de barracões*", examina este ambiente como campo central para compreender as complexas dinâmicas que caracterizam a produção carnavalesca contemporânea. Por meio de uma etnografia, analiso o barracão como um território onde diferentes dimensões profissionais, afetivas, territoriais e religiosas se encontram e se transformam no processo do fazer carnavalesco.

Apresento o barracão como um espaço que reflete as múltiplas camadas de significado presentes no universo das escolas de samba. Mais que um espaço de produção, constitui um ambiente onde histórias pessoais e coletivas se interligam, diferentes conhecimentos e saberes dialogam, e diferentes concepções sobre arte, trabalho e religiosidade precisam ser constantemente negociadas.

O segundo capítulo, "*Fé, Trabalho e Conflito*", analisa como trabalhadores evangélicos desenvolvem estratégias para conciliar suas crenças religiosas com o trabalho em uma instituição culturalmente enraizada nas tradições afro-brasileiras. A partir do caso específico de Cleia, funcionária evangélica do barracão da Mangueira, examino como diferentes concepções do sagrado são negociadas no cotidiano da produção carnavalesca.

Este capítulo aborda também os desafios enfrentados durante o carnaval de 2020, quando a Mangueira apresentou como enredo uma biografia de Jesus Cristo. A análise demonstra como enredos que abordam temas religiosos podem produzir tensões específicas que precisam ser administradas tanto no nível individual quanto institucional.

O terceiro capítulo, "*Trabalhos, funções e cuidados*", examina como as práticas religiosas, especialmente do candomblé, permeiam o cotidiano da produção carnavalesca. A análise se desenvolve a partir da perspectiva privilegiada de uma pesquisadora que transitou de voluntária na confecção de

fantasias e alegorias a funcionária da agremiação, permitindo acessar diferentes dimensões do fazer carnavalesco.

Um momento particularmente significativo analisado neste capítulo é a presença das ialorixás no desfile de 2023, ocupando tronos especialmente construídos na alegoria que homenageava os afoxés. Esta participação exemplifica como as escolas de samba desenvolveram ao longo de sua história uma capacidade singular de articular diferentes campos de significado.

O quarto capítulo, "*Enredos, narrativas e construções simbólicas no carnaval de 2024*", analisa como diferentes abordagens do campo religioso podem produzir narrativas distintas sobre os acontecimentos na avenida. A partir dos casos da Mangueira e da Unidos do Viradouro no carnaval de 2024, examino como o campo religioso opera não apenas no nível prático dos rituais e cuidados espirituais, mas também como elemento crucial na construção de sentido sobre os acontecimentos na avenida.

O quinto capítulo, "*Energia e Axé no carnaval carioca*", desenvolve uma análise aprofundada da categoria de energia no universo do carnaval. A partir de diferentes casos etnográficos, incluindo o desfile da Grande Rio sobre Exu em 2022, examino como esta categoria permite compreender aspectos fundamentais da relação entre religiões afro-brasileiras e escolas de samba que poderiam passar despercebidos em abordagens focadas apenas nos aspectos visíveis ou institucionais desta relação.

A metodologia da pesquisa combinou observação participante no barracão da Mangueira com entrevistas em profundidade com diferentes atores do campo. A posição privilegiada como pesquisadora de enredo da agremiação permitiu acessar dimensões do fazer carnavalesco que normalmente permanecem invisíveis aos observadores externos.

Ao longo de todo o trabalho de campo, estabeleceram-se diálogos com diversos integrantes do complexo organizacional que constitui a Mangueira enquanto escola de samba: trabalhadores, diretores, intérpretes, componentes da bateria e outros atores cujas trajetórias pessoais se entrelaçam com a história institucional da agremiação e, frequentemente, com dimensões religiosas e sistemas de crenças particulares.

Estas interlocuções informais constituíram-se como estímulos reflexivos fundamentais, suscitando questões investigativas e orientando desdobramentos analíticos derivados das narrativas desses sujeitos. Importa enfatizar que o acesso a tais narrativas só foi viabilizado pela construção de uma relação de confiança na cotidianidade compartilhada do barracão e nos diversos espaços de sociabilidade da escola de samba.

Esta introdução apresentou os principais argumentos, conceitos e contribuições da tese. Nos capítulos que seguem, desenvolverei em detalhe cada um destes aspectos, demonstrando como as religiões afro-brasileiras constituem parte fundamental da estrutura organizacional e simbólica das escolas de samba contemporâneas. Como argumentarei, esta relação não se manifesta apenas nos aspectos visíveis ou institucionais, mas opera através de um complexo sistema de práticas, conhecimentos e experiências que precisam ser constantemente negociados e reelaborados no fazer carnavalesco. O trabalho dialoga com diferentes tradições teóricas da antropologia, desde estudos clássicos sobre religiões afro-brasileiras até análises contemporâneas sobre performance, corporalidade e produção cultural.

Capítulo 1 – "Ô, ABRE ALAS PROS TEUS HERÓIS DE BARRACÕES"⁸

Este capítulo toma o barracão da Estação Primeira de Mangueira como campo central para compreender as complexas dinâmicas que caracterizam a produção carnavalesca contemporânea. Por meio de uma etnografia, examino este ambiente dedicado à confecção dos elementos plástico-visuais do desfile (fantasias, alegorias e adereços) como um território onde diferentes dimensões profissionais, afetivas, territoriais e religiosas se encontram e se transformam no processo de fazer carnavalesco.

O barracão configura um espaço que reflete as múltiplas camadas de significado presentes no universo das escolas de samba. Mais que um espaço de produção, constitui um espaço onde histórias pessoais e coletivas se interligam, diferentes conhecimentos e saberes dialogam, e diferentes concepções sobre arte, trabalho e religiosidade precisam ser constantemente negociadas.

Minha própria trajetória neste ambiente é marcada por transições. Ingresso como uma visitante ocasional, torno-me uma trabalhadora voluntária, e, posteriormente, pesquisadora de enredo da agremiação. Este percurso permite observar como o barracão opera através de diferentes níveis de acesso e pertencimento. Neste contexto, o que inicialmente se apresenta como um ambiente cercado de mistério e restrições gradualmente explicita suas dinâmicas internas, seus códigos próprios e suas redes de relações, à medida que os vínculos de confiança se estabelecem e se fortalecem.

Duas personagens centrais da narrativa etnográfica são duas mulheres negras: Cleia de Carvalho e Tânia de Fátima Bisteka. Suas trajetórias, profundamente imbricadas com a história da Mangueira, demonstraram aspectos cruciais sobre como diferentes gerações de mulheres construíram suas vidas em torno da escola de samba. Através de suas experiências, é possível

⁸ Verso do refrão do samba-enredo "Histórias para ninar gente grande" apresentado pela Mangueira no vitorioso carnaval de 2019 e composto por Deivid Domênico, Tomaz Miranda, Mama, Marcio Bola, Ronie Oliveira e Danilo Firmino.

compreender como o trabalho no barracão opera através de redes que misturam vínculos profissionais, afetivos e territoriais.

O capítulo estrutura-se em quatro seções complementares. A primeira apresenta o barracão como espaço etnográfico, situando-o no contexto mais amplo da Cidade do Samba e descrevendo sua organização física e funcional. A segunda examina o fazer carnavalesco no cotidiano do barracão, apresentando como diferentes atores e saberes se articulam na produção material do desfile. A terceira acompanha o momento crucial da materialização do desfile, quando todo o trabalho desenvolvido no barracão finalmente encontra seu público na avenida. Por fim, a quarta aprofunda-se nas trajetórias de Cleia e Bisteka, permitindo compreender como suas vivências pessoais se integram à própria natureza dos seus trabalhos na Mangueira.

Nesta estrutura, o capítulo apresenta o barracão como um ponto de convergência de diferentes temporalidades: o tempo cíclico do calendário carnavalesco, que rege os ritmos de trabalho e as etapas sucessivas de produção; o tempo linear das histórias individuais, que registra as transformações na vida dos trabalhadores; e o tempo singular da escola de samba, que articula passado e presente por meio da transmissão de saberes e práticas.

A análise desenvolvida contribui para a compreensão de como as escolas de samba contemporâneas equilibram diferentes demandas e expectativas. De um lado, mantêm características fundamentais de sua origem como manifestações culturais populares nas quais relações pessoais, territorialidade e religiosidade desempenham papéis cruciais. De outro, precisam atender às exigências de uma produção cada vez mais profissionalizada e espetacularizada.

O exame detalhado do cotidiano do barracão demonstra como diferentes tipos de conhecimento se articulam na produção carnavalesca. Saberes técnicos específicos como marcenaria, costura e escultura dialogam constantemente com formas de conhecimento mais difusas e não menos importantes, como o "tempo da escola" ou o "jeito de fazer" transmitido entre gerações de trabalhadores.

Através destes diferentes aspectos, o capítulo oferece uma perspectiva privilegiada para compreender como as escolas de samba mantêm sua vitalidade como manifestações culturais contemporâneas, constantemente negociando tradição e inovação, arte e técnica. O barracão assim não é apenas um espaço de produção material, mas um território onde diferentes dimensões da experiência carnavalesca se encontram e se transformam.

1.1 O barracão como espaço etnográfico: primeiras aproximações

O barracão de uma escola de samba é o lugar por excelência da produção carnavalesca. Neste espaço são confeccionadas, ao longo dos meses de preparação, as alegorias, fantasias e adereços que comporão o desfile. Os barracões das escolas de samba do Grupo Especial⁹ do carnaval carioca estão localizados desde 2006 na Cidade do Samba, um projeto que "unificou os barracões das grandes escolas de samba em um único e amplo complexo" (BARBIERI, 2009, p. 126). Anteriormente, estes barracões estavam espalhados pela região central do Rio de Janeiro em terrenos cedidos, muitas vezes em ocupações ilegais e sem condições de trabalho seguras.

Localizada no bairro da Gamboa, a Cidade do Samba concentrou os barracões das escolas da divisão de elite em um único espaço com 14 galpões, número de agremiações que faziam parte do grupo à época. Hoje que apenas 12 fazem parte do grupo, dois destes galpões são sobressalentes sendo utilizados como uma extensão pelas agremiações do grupo. A gestão é feita pela Liga Independente das Escolas de Samba (Liesa)¹⁰, responsável pela

⁹ O carnaval do Rio de Janeiro reúne diversas escolas de samba organizadas em diferentes grupos de desfiles, cada qual com suas regras e critérios para promoção e rebaixamento. O Grupo Especial é a elite do carnaval carioca, composto por 12 escolas que apresentam seus desfiles no icônico Sambódromo da Marquês de Sapucaí, sob a coordenação da Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA). A Série Ouro, administrada pela Liga Independente do Grupo A do Rio de Janeiro (LIGA RJ), também ocorre no Sambódromo e terá a participação de 16 escolas no carnaval de 2025. Além disso, a Superliga Carnavalesca do Brasil organiza os desfiles das Séries Prata, Bronze e do Grupo de Avaliação, englobando mais de setenta agremiações. Essa estrutura escalonada permite que as escolas disputem posições, garantindo uma dinâmica competitiva e renovada ao evento.

¹⁰ A Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA), fundada em 24 de julho de 1984, organiza e regula os desfiles do Grupo Especial no Sambódromo da Marquês de Sapucaí. Responsável pela venda de ingressos, gerenciamento da Cidade do Samba e parcerias com patrocinadores e o poder público.

organização dos desfiles, ensaios técnicos e eventos no Sambódromo, além de atuar como reguladora do espaço. Esse projeto trouxe uma nova infraestrutura para as escolas desenvolverem artisticamente seus desfiles.

Cada um destes barracões possui 7.000m², divididos internamente em quatro andares. Logo na entrada, observam-se os imponentes portões verdes de 10 metros de largura por 7,5 metros de altura, que dão acesso ao primeiro andar pelas ruas que circundam o complexo (BARBIERI, 2009). Normalmente, as escolas utilizam um desses portões como portaria para pedestres. É nesse andar, cujo pé direito possui 19 metros de altura, que são confeccionadas as alegorias e estão instalados os almoxarifados, onde ficam armazenados os materiais utilizados para a produção das alas e dos carros alegóricos. Ainda no primeiro andar, encontram-se os setores de ferragens e carpintaria, além do acesso às escadas que levam aos demais andares e ao elevador de carga, responsável por integrar as diversas oficinas instaladas no último pavimento com a montagem de alegorias no primeiro. Esse elevador é usado para transportar materiais que saem do almoxarifado e são levados para os ateliês de fantasia, bem como para a circulação de pessoas pelos andares.

Figura 1 – Almoxarifado do 4º andar



Fonte: Acervo de Sthefanye Paz – Barracão da Mangueira 2023.

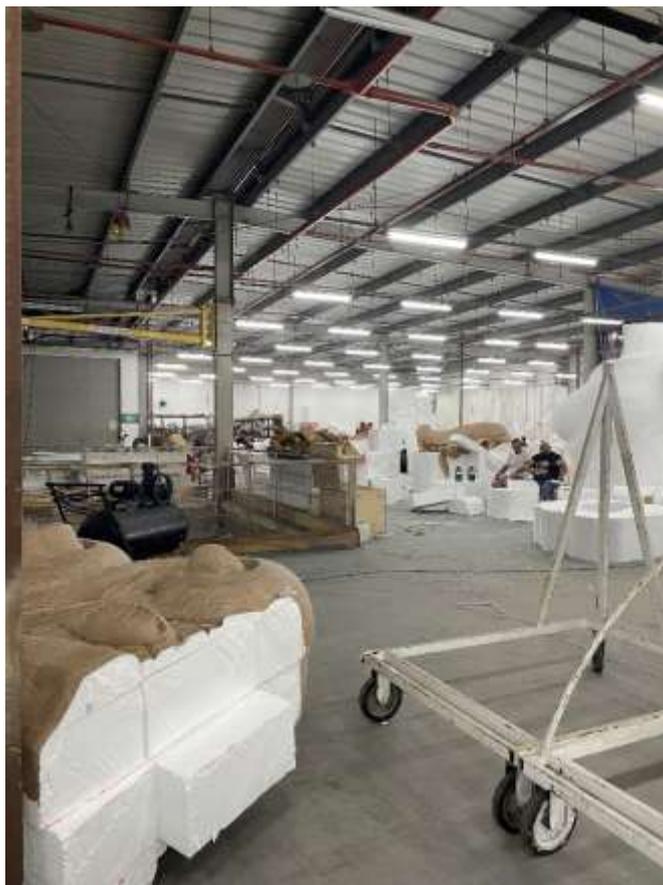
Tomando como referência o barracão da Mangueira, onde este trabalho é realizado, no segundo andar ficam instaladas a cozinha, o refeitório dos funcionários, um espaçoso banheiro com chuveiro para os trabalhadores do primeiro andar, a sala da comissão de frente e da direção de barracão. Já no terceiro andar, concentra-se toda a parte administrativa da instituição, como as salas dos recursos humanos (RH), do financeiro, do marketing e comunicação da escola, além das salas do vice-presidente, dos carnavalescos, da direção de carnaval e da presidência. Há ainda uma ampla sala de reuniões, uma copa e banheiros. Em ambos os andares, há uma varanda para visualização das alegorias do alto.

O quarto e último andar é dedicado à confecção das fantasias, com pequenos ateliês onde são produzidos os adereços e realizada a costura das roupas. Nesse andar, também são feitas as esculturas em isopor que, após finalizadas, descem por uma garra mecânica para serem fixadas nas alegorias. Há ainda um ateliê para pintura artística e uma parte do espaço reservada para ensaios da comissão de frente¹¹ e dos casais de mestre-sala e porta-bandeira¹² da agremiação.

¹¹ A Comissão de Frente é o primeiro grupo a se apresentar no desfile de uma escola de samba. Composta por 10 a 15 integrantes, tradicionalmente era formada pela velha guarda da escola usando fraques e portando bastões. Atualmente, conta com bailarinos e artistas profissionais que executam coreografias elaboradas, tendo como função dar as boas-vindas ao público e apresentar a escola. É um dos nove quesitos avaliados pelos jurados.

¹² O Mestre-sala e a Porta-bandeira são personagens fundamentais do desfile das escolas de samba, responsáveis por conduzir e apresentar a bandeira da agremiação. Sua origem remonta aos ranchos carnavalescos, onde o baliza e o porta-estandarte defendiam os símbolos da associação de possíveis roubos por grupos rivais. A dança característica do casal, que inclui giros, meneios e mesuras, evoluiu ao longo do tempo e possui possíveis influências de danças rituais africanas. No desfile, o casal é avaliado pela qualidade de sua dança e fantasia, devendo seguir regras específicas como nunca dar as costas um ao outro simultaneamente, sendo que o Mestre-sala deve demonstrar que protege sua parceira, enquanto a Porta-bandeira deve manter a bandeira sempre desfraldada. Sobre o casal, ver GOLÇALVES (2010).

Figura 2 – Espaço da confecção das esculturas no 4º andar.



Fonte: Acervo de Sthefanye Paz - Barracão da Mangueira 2023.

A Mangueira ocupa o barracão de número 13 desde a fundação da Cidade do Samba, diferenciando-se de algumas coirmãs que já trocaram de galpão. Ela fica ao lado da Unidos da Tijuca¹³ e de um dos barracões extras, que no carnaval de 2023 foi dividido com algumas coirmãs¹⁴ como Acadêmicos do Salgueiro¹⁵,

¹³ O Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos da Tijuca, fundado no bairro da Tijuca e com origem em diversos morros da região, é uma das mais tradicionais escolas de samba do Rio de Janeiro. Atualmente, sua quadra está localizada no bairro do Santo Cristo. Com quatro títulos do Grupo Especial, conquistados em 1936, 2010, 2012 e 2014, a Unidos da Tijuca é reconhecida por sua criatividade e inovação, sendo também seis vezes vice-campeã do carnaval carioca.

¹⁴ No contexto do carnaval carioca, coirmãs é um termo que expressa a relação de fraternidade e respeito mútuo entre as escolas de samba. Apesar da intensa competição durante o carnaval, o termo reflete o reconhecimento de uma história e tradição compartilhadas, além da contribuição de cada agremiação para a cultura do samba e do carnaval cariocas.

¹⁵ O Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, fundado em 5 de março de 1953, é uma tradicional escola de samba carioca originária do Morro do Salgueiro e atualmente sediada no bairro do Andaraí. Detentora de nove títulos no Grupo Especial, destacando-se em 2009, nunca foi rebaixada e é uma das maiores vencedoras de prêmios como o Estandarte de Ouro e o Tamborim de Ouro. É reconhecida por sua relevância histórica e cultural no carnaval do Rio de Janeiro.

Beija-Flor de Nilópolis¹⁶ e Acadêmicos do Grande Rio¹⁷. Essa prática tem se tornado recorrente à medida que as alegorias aumentaram em largura e comprimento ao longo dos dezenove anos desde a inauguração do complexo. Assim, o uso desses barracões extras tornou-se recorrente entre as escolas com projetos alegóricos grandiosos.

Figura 3 – Estrutura de ferro da 5ª alegoria do desfile de 2024, no primeiro andar do galpão.



Fonte: Acervo de Sthefanye Paz - Barracão da Mangueira 2024.

Nos barracões compartilhados, ficam as alegorias menores, chamadas de tripés, ou carros já acabados e cobertos com plástico preto, pois, afinal de

¹⁶ O Grêmio Recreativo Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, fundado em 25 de dezembro de 1948, é uma das mais destacadas escolas de samba do carnaval carioca. Com sede em Nilópolis, na Baixada Fluminense, e cores azul e branco, é a terceira maior vencedora do Grupo Especial, somando quatorze títulos, sendo o mais recente em 2018. Conhecida como "A Deusa da Passarela", a Beija-Flor é reconhecida por sua excelência na "era sambódromo" e sua trajetória histórica desde sua origem como bloco carnavalesco.

¹⁷ O Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Grande Rio, fundado em 1988 a partir da fusão do GRES Grande Rio e da Acadêmicos de Duque de Caxias, é uma escola de samba do município de Duque de Caxias que integra o Grupo Especial do carnaval carioca. Sediada no bairro 25 de Agosto, conquistou seu primeiro título de campeã do Grupo Especial em 2022. A Grande Rio também foi vice-campeã em quatro ocasiões.

contas, o segredo é dimensão estrutural no universo carnavalesco e as alegorias só se revelam na avenida. Isso ocorre porque não há um controle da circulação de pessoas nesses espaços divididos, impossibilitando manter a reserva sobre o que há em seu interior. Diferentemente do que existe nos barracões pertencentes às escolas, onde há um controle de entrada através da portaria. No barracão da Mangueira, visitantes são anunciados por um ramal telefônico interno e têm sua entrada liberada ou não.

Minha primeira aproximação com este universo ocorreu em novembro de 2018, através de uma visita ao barracão da Mangueira como parte do curso de doutorado "Sobre Folclore, Cultura Popular e Patrimônio Imaterial" ministrado pelos professores Renata Menezes e Edmundo Pereira no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional.

Ao descer do VLT na estação Cidade do Samba com outros alunos, dirigimo-nos ao portão do barracão da escola. Após orientações sobre a proibição de fotos e filmagens, atravessamos a portaria e logo na entrada avistamos as alegorias com seus contornos singulares. Naquele momento do projeto, os carros alegóricos ainda estavam na fase do ferro, etapa inicial do processo de construção logo após receberem a planta técnica, o que sinalizava algum atraso no projeto. Algumas alegorias já começavam a ser revestidas de madeira, fase posterior do projeto.

Fomos conduzidos por Júlio, homem negro de aproximadamente 40 anos, funcionário, ao quarto andar do barracão. O acesso através das escadas, localizado ao final do corredor formado pelas alegorias em construção, limitava nossa visão do primeiro pavimento. No quarto andar encontramos um amplo espaço subdividido, dedicado à costura, às esculturas e à confecção das fantasias. Durante esta primeira visita, que durou pouco mais de uma hora, Júlio nos apresentou fantasias do desfile anterior, demonstrando materiais e processos de confecção.

O carnavalesco Leandro Vieira passou brevemente pelo local, cumprimentando-nos a pedido de Júlio. Leandro é um carioca formado pela Escola de Belas Artes da UFRJ que conquistou rápido destaque no universo do carnaval. Iniciou sua carreira em 2007, passando por funções como colorista e figurinista até se tornar assistente artístico. Em 2016, em sua estreia como

carnavalesco no Grupo Especial pela Mangueira, conquistou o campeonato com o enredo, “*Maria Bethânia: a menina dos olhos de Oyá*”¹⁸, sobre a cantora baiana. Ao vencer em sua estreia, Leandro igualou o feito histórico de Fernando Pamplona¹⁹. Além de sua atuação nos desfiles, Vieira desenvolve trabalhos que expandem o carnaval para outros espaços artísticos, tendo realizado exposições no Paço Imperial do Rio de Janeiro e no Museu de Arte do Rio (MAR). Como parte da imersão nas festas populares, proposto pela disciplina e, ainda na relação com a Mangueira, visitamos também o centro de memória da agremiação, onde Paulo Ramos, integrante da Velha Guarda, narrou a história da formação do morro e da instituição.

No início de janeiro de 2019, período que corresponde ao final do ciclo carnavalesco daquele ano, recebi o convite para ser voluntária no barracão da Mangueira através do chefe de adereços do barracão, Júlio Cerqueira. Chefe de adereços é um cargo na estrutura de trabalho do carnaval, responsável pelo controle de qualidade das decorações em alegorias e fantasias. Esta função é especialmente importante porque adereço constitui, junto com os carros alegóricos, um quesito²⁰ que conta pontos na disputa anual entre as escolas de samba, recebendo assim atenção especial durante o processo de confecção. O termo 'adereço' também designa uma categoria específica do campo, referindo-se à decoração feita com materiais diversos, que podem ser tanto elementos de costura, como galões e miçangas; quanto outros materiais como espelhos, cordas e plantas artificiais.

Júlio relatou que trabalhava com carnaval há pelo menos vinte anos, tendo passado por diversas agremiações do Grupo Especial e da Série Ouro. Além do

¹⁸ MANGUEIRA. G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira: Carnaval 2016 - Desfile Completo. Rio de Janeiro, fev. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dpbiGjknYVI>. Acesso em: 23 jan. 2025.

¹⁹ Fernando Pamplona (1926–2013) foi um destacado carnavalesco e cenógrafo brasileiro, considerado um dos mais influentes nomes do carnaval carioca e líder do processo conhecido como 'Revolução Salgueirense'. Conquistou quatro títulos pelo Salgueiro e deixou um legado marcante para o carnaval. Também atuou como comentarista televisivo e produtor cultural, sendo homenageado em 1986 pela própria escola.

²⁰ Quesito é cada um dos itens avaliados durante o desfile das escolas de samba no carnaval carioca. Atualmente são nove quesitos julgados: Bateria, Samba-Enredo, Harmonia, Evolução, Enredo, Alegorias e Adereços, Fantasias, Comissão de Frente e Mestre-Sala e Porta-Bandeira. Cada quesito recebe notas de quatro julgadores diferentes, em uma escala de 9,0 a 10,0 pontos, com possibilidade de decimais.

trabalho na Mangueira, no meu primeiro ano de campo ele fazia pequenos serviços para escolas de fora da cidade do Rio. No início daquele ano de 2019, a escola passava por dificuldades financeiras devido à falta de auxílio público para a elaboração da festa no contexto do governo Marcelo Crivella²¹ na prefeitura do Rio de Janeiro, marcado pelo corte no valor da subvenção pública as escolas de samba. Além disso, uma investigação policial resultou na prisão do seu então presidente, Chiquinho da Mangueira²². Ambos os fatores criaram uma instabilidade na conclusão do fabrico carnavalesco.

Inicialmente, minha participação no barracão foi motivada pelo desejo de auxiliar a escola e pela atração que sentia por aquele universo, que já me fascinava durante os desfiles anuais. Não havia, num primeiro momento, a intenção de transformar aquele espaço ou seus integrantes em sujeitos de minha análise antropológica. Esta perspectiva só se desenvolveu e se consolidou meses após o término do ciclo carnavalesco de 2020.

Somado à minha curiosidade pelo processo de fazer carnaval, o enredo escolhido pela escola como temática em 2019 é, sem sombra de dúvidas, um fator crucial para o meu aceite, já que eu julgava ser extremamente necessário do ponto de vista político e social. Naquele ano, a escola iria desfilar com o enredo "*Histórias para ninar gente grande*"²³, que buscava apresentar ao público uma perspectiva distinta da "história oficial" brasileira em diversos períodos, destacando o papel central de negros e dos povos indígenas para a formação do país. A escolha desse enredo promoveu um amplo debate público sobre figuras importantes que foram deixadas de lado ao longo da história e foi um

²¹ Sobre o corte da subvenção pública para as escolas de samba durante a gestão de Marcelo Crivella ver OLIVEIRA JUNIOR (2019).

²² Francisco Manoel de Carvalho, conhecido como Chiquinho da Mangueira, é um político e dirigente de carnaval brasileiro, notável por sua liderança na escola de samba Mangueira e por seu trabalho no esporte e na política. Deputado estadual, foi presidente da Mangueira entre 2013 e 2018, quando ajudou a reverter o jejum de títulos da escola com a vitória no carnaval de 2016. No entanto, sua trajetória política é marcada por controvérsias, incluindo sua prisão no final de 2018, no âmbito da Operação Fumaça, em investigações de corrupção envolvendo o ex-governador Sérgio Cabral. Chiquinho foi acusado de receber propinas e de influenciar nomeações em órgãos públicos em troca de apoio político. Com a sua prisão em novembro de 2018, o então vice-presidente Aramis Santos assumiu a presidência da Mangueira.

²³ MANGUEIRA. G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira: Carnaval 2019 - Desfile Completo. Rio de Janeiro, mar. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=p_iBEtFQcQk. Acesso em: 23 jan. 2025.

grande combustível para que eu escolhesse colaborar com os trabalhos no barracão.

O contexto histórico era particularmente significativo: após o enredo "*Com ou sem dinheiro eu brinco*"²⁴, que criticava o corte de verbas municipais pelo prefeito Marcelo Crivella, a escola mantinha sua postura combativa em um momento político crucial. O Brasil atravessava um período de intensas transformações: o assassinato brutal da vereadora Marielle Franco²⁵ em março de 2018, a destruição do Museu Nacional em setembro daquele ano, local de trabalho meu e de diversos colegas, e a ascensão da extrema-direita, simbolizada pela eleição de Jair Messias Bolsonaro, compunham o cenário.

No processo de produção do carnaval das escolas de samba, o enredo ocupa uma posição central e estruturante. Trata-se do elemento inicial a ser concebido e desenvolvido, cuja gestação pode começar ainda durante a finalização do carnaval anterior. Ao longo dos meses de preparação, essa narrativa escolhida pela agremiação vai ganhando novos elementos e contornos, em um processo vivo e dinâmico que se estende até a finalização do desfile na avenida.

O enredo é a história que cada escola de samba se torna responsável por contar através das múltiplas linguagens que compõem o desfile. É a partir dele que todos os outros elementos são construídos, desde o samba-enredo, na parte musical, até as alegorias, fantasias e adereços, na parte visual.

o complexo processo social que conduz ao desfile é todo tempo sustentado e mediatizado pela troca de um elemento simbólico por

²⁴ MANGUEIRA. G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira: Carnaval 2018 - Desfile Completo. Rio de Janeiro, fev. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ElwSMY6OpY4>. Acesso em: 23 jan. 2025.

²⁵ Marielle Franco (1991-2018) foi uma socióloga, militante pelos direitos humanos e vereadora da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, reconhecida por sua luta em defesa dos direitos das mulheres, da população negra e das favelas. Eleita com 46.502 votos, Marielle foi presidente da Comissão da Mulher da Câmara e se destacou na defesa de políticas públicas voltadas para as comunidades periféricas. Seu assassinato, em 14 de março de 2018, gerou grande comoção e mobilização, com a convocação de que sua morte foi um atentado contra a resistência de movimentos sociais. Marielle era mestre em Administração Pública pela UFF, e sua dissertação abordava as Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs) e suas implicações nas favelas. Sua trajetória de militância foi marcada por sua atuação em diversas organizações, como o Centro de Ações Solidárias da Maré (Ceasm), e por sua liderança em movimentos feministas, negros e de favelas. Seu legado foi consolidado com a criação do Instituto Marielle Franco, voltado para o empoderamento de jovens negras, LGBTQIA+ e periféricas.

excelência, o enredo, e pelo processo de sua transformação nas linguagens plástica e visual das fantasias e alegorias, e rítmico-musical do samba-enredo. (CAVALCANTI, 2006b, p. 19)

Essa transformação do enredo nas linguagens plástica, visual e rítmico-musical é um processo complexo que envolve diferentes atores e setores das escolas de samba. De um lado, há a equipe de criação, liderada pelo carnavalesco, responsável por traduzir a narrativa em fantasias, alegorias e adereços. Do outro, há a ala de compositores, que irá condensar a história em versos e melodia no samba-enredo. Essas duas dimensões se retroalimentam e influenciam mutuamente ao longo do processo de produção do desfile. Nesse sentido, o enredo é, ao mesmo tempo, um elemento único e central, definindo a linha histórica a ser abordada pela escola, e parte de um todo muito maior, que se desenvolve a partir dele e em constante relação com ele.

1.2 O Fazer carnavalesco no barracão

Em meu primeiro dia como voluntária no barracão da Mangueira, fazia muito calor. Saí da minha casa, na zona norte do Rio, em direção à Cidade do Samba, no Centro, sem saber o que faria e o que encontraria. Ao chegar nas dependências da escola, ainda durante a manhã, acompanhada do meu marido Mauro e de um casal de amigos, Liz e Helder, a quem estendi o convite, havia um misto de ansiedade e empolgação compartilhado.

Na entrada do barracão, um segurança e um porteiro faziam o controle de quem entra e sai naquele espaço. Ao chegar, informamos quem éramos e, após uma comunicação por telefone com Júlio, nossa entrada foi permitida. Ao passar pela porta, o cenário já era bem diferente do que eu havia visto em novembro. Os carros alegóricos, que ocupam o pavimento térreo, antes encontravam-se com ferragens e madeiras ainda aparentes, mas agora haviam ganhado diversas cores e texturas, sendo mais fácil também identificar a temática de cada alegoria.

Depois de caminhar por entre dois dos carros alegóricos, encontrei Júlio, que nos recebeu e, após nos agradecer pela disponibilidade de trabalhar voluntariamente, dividiu o grupo de 4 pessoas em duas duplas. Mauro e Helder foram para um carro alegórico trabalhar colocando tecido em um disco de espuma, que mais tarde seria usado em duas esculturas em forma de lagarto,

as quais compunham a frente do carro "*O sangue retinto por trás do herói emoldurado*". Eu e minha amiga Liz, que me acompanhou todos os dias no barracão no ano de 2019, fomos direcionadas a trabalhar em um tripé. A equipe que adereçava esse tripé era formada por Cleia, empreiteira responsável pela alegoria, Cleisson, seu marido, e Camila, que eram seus ajudantes, sua equipe.

Naquele ano Cleia, além de aderecista, trabalhava também como auxiliar de almoxarife, dividindo-se ao longo do dia entre as duas funções. Sua trajetória estava, para além desse trabalho, intimamente ligada à escola, pois havia sido baiana por mais de 20 anos e moradora da comunidade, base territorial da agremiação. Ela se tornou meu ponto de referência dentro do barracão naquele momento, já que ao longo dos dias passei a trabalhar quase que integralmente com ela, tornando-se assim também minha primeira interlocutora no campo.

No almoxarifado ao seu lado, como chefe do setor estava Tânia Bisteka, que ao longo da sua história na escola havia passado por diversos setores entre a quadra e o barracão. Seu momento mais lembrado e exaltado era o de rainha da bateria²⁶ da escola no ano de 2000, quando foi Estandarte de Ouro²⁷ pelo jornal "O Globo" e participou do filme "*Samba*", sobre as passistas cariocas. Neste primeiro ano, não tivemos muito contato e pouco nos falávamos, mas essa situação se alterou ao longo do campo e também à medida que fui conhecendo mais sua história, que será devidamente apresentada ao longo da tese.

A categoria de *empreiteira* é trazida por Cleia em nossa primeira conversa, sendo uma das formas pela qual são chamados os responsáveis pela decoração

²⁶ Rainha de bateria é uma personalidade feminina que samba à frente dos ritmistas da bateria de uma escola de samba. Tradicionalmente ocupado por mulheres da comunidade, o posto ganhou maior visibilidade a partir dos anos 1990, quando começou a ser ocupado também por celebridades, mantendo-se até hoje como uma das figuras mais emblemáticas dos desfiles.

²⁷ O *Estandarte de Ouro* é o prêmio extraoficial mais tradicional do carnaval do Rio de Janeiro, sendo frequentemente chamado de "Óscar do samba" ou "Óscar do carnaval". Criado em janeiro de 1972 por iniciativa dos jornalistas Heitor Quartin e Roberto Paulino, do *O Globo*, o prêmio homenageia personalidades e segmentos que se destacam nos desfiles das escolas de samba cariocas. Originalmente entregues em dez categorias, o prêmio evoluiu ao longo dos anos, com a criação de novas categorias e a extinção de outras. Atualmente, são concedidos prêmios nas categorias individuais e coletivas, com o Estandarte de Ouro para a melhor escola sendo o mais cobiçado. Um júri especializado, formado por jornalistas e artistas, assiste aos desfiles no Sambódromo da Marquês de Sapucaí e, após deliberação, divulga os vencedores na terça-feira de carnaval, com uma festa de entrega dos troféus realizada na semana seguinte ao desfile das campeãs.

e acabamento dos carros alegóricos e das fantasias. Normalmente, cada escola monta sua equipe de *empreiteiros/decoradores* já no início do calendário carnavalesco, o que ocorre entre o final de abril e início de maio. Geralmente são pessoas que já trabalharam nas escolas ou com os carnavalescos nos anos anteriores, e o portfólio apresentados por eles para serem contratados são os trabalhos realizados previamente.

Após contratados, os *empreiteiros* devem começar o trabalho apenas a partir do mês de outubro, quando os desenhos e plantas da alegoria já estão finalizados pelos carnavalescos. Na Mangueira, há uma equipe para cada uma das alegorias, mas essa não é a regra, já que há escolas que contratam apenas uma equipe para todas. Essas equipes serão apresentadas aos desenhos e à história que o carro alegórico busca apresentar, e a escolha da divisão de qual empreiteiro irá trabalhar com qual carro ocorre de acordo com a confiança na equipe e nas habilidades exigidas para cada elemento. Por exemplo, há equipes de decoração que trabalham melhor com forração do que com a ornamentação dos espaços, por isso elas são destinadas a carros onde essa necessidade é maior.

Figura 4 – Mesa de trabalho de aderecistas de fantasias.



Fonte: Acervo de Sthefanye Paz - Barracão da Mangueira 2024.

Os *empreiteiros* de alegorias têm como responsabilidade todo o processo artístico de decoração desses elementos, construindo-os dia após dia até a chegada do carnaval. Isso inclui a forração com tecidos de espaços que estão em madeira ou ferro, ornamentação de esculturas com pedrarias e galões, etc. Eles também devem estar atentos a pequenos defeitos nas esculturas e ao funcionamento de elementos que possuem movimentos, assim como à limpeza e concentração para o desfile, onde são feitos os últimos reparos.

Basicamente, cada um desses decoradores monta sua equipe que possui um número não estável de pessoas, isso porque nos meses iniciais podem ter três pessoas, enquanto no final pode chegar até seis. As equipes de empreiteiros de alegorias e fantasias são distintas devido à natureza específica dos conhecimentos e técnicas exigidos em cada área.

No trabalho com fantasias, são necessários conhecimentos especializados de costura, modelagem e chapelaria, além de uma atenção

particular aos detalhes e minúcias da confecção. O processo exige precisão e padronização, já que os aderecistas de fantasia trabalham a partir de um protótipo que deve ser reproduzido em larga escala. Por outro lado, o trabalho com alegorias demanda domínio de diferentes técnicas decorativas, como a forração de madeira com diversos materiais, e requer um olhar apurado para identificar possibilidades de encaixe de adereços. Os aderecistas de alegoria desenvolvem seu trabalho a partir de desenhos iniciais que, diferentemente dos protótipos das fantasias, são frequentemente modificados ao longo do processo de construção. Além disso, a finalização das alegorias leva mais tempo, já que durante o percurso para o local do desfile pode sofrer avarias, de maneira que só estão inteiramente prontas horas antes do desfile.

Estas diferenças técnicas e metodológicas fazem com que os profissionais geralmente se especializem em uma das áreas, pois cada uma requer habilidades e experiências bastante específicas no universo da produção carnavalesca.

O tripé em que trabalhei recebeu o nome de "*A malê de sobrenome Mahin*", e viria no setor responsável por destacar o papel dos negros e negras na história brasileira. Neste tripé, a poeta e abolicionista Luiza Mahin²⁸ seria homenageada, representada pela cantora e compositora Leci Brandão²⁹, a primeira mulher a entrar na ala de compositores da agremiação, além de uma

²⁸ Luiza Mahin foi uma personagem significativa na história da resistência negra no Brasil do século XIX. Sua existência é conhecida principalmente através de uma carta autobiográfica escrita por seu filho, o abolicionista Luís Gama, em 1880. Segundo este relato, ela era uma africana livre da Costa Mina (Nagô de Nação), que atuava como quitandeira em Salvador e teria participado de articulações de revoltas escravas na Bahia. Embora não existam registros documentais que comprovem sua participação direta na Revolta dos Malês (1835) ou na Sabinada (1837-1838), Luiza Mahin tornou-se um importante símbolo de resistência, especialmente para os movimentos negros e feministas. Em 2019, teve seu nome inscrito no Livro dos Heróis e Heroínas da Pátria, em reconhecimento à sua importância histórica e simbólica na luta contra a escravidão no Brasil.

²⁹ Leci Brandão, nascida no Rio de Janeiro em 12 de setembro de 1944, é uma das mais importantes intérpretes de samba da música popular brasileira. Com 25 álbuns lançados e uma carreira que se estende por mais de quatro décadas, Leci é conhecida também por seu trabalho como comentarista dos desfiles de escolas de samba, tanto do Rio de Janeiro quanto de São Paulo. Além de sua trajetória musical, Leci tem uma atuação política relevante, tendo sido conselheira da Secretaria Nacional de Políticas de Promoção da Igualdade Racial e membro do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher. Desde 2010, é deputada estadual em São Paulo, onde dedica sua atuação à promoção da igualdade racial e à defesa das tradições afro-brasileiras. Ela também é madrinha do Bloco Afro Ilú Obá De Min, composto exclusivamente por mulheres, e do Acadêmicos do Tatuapé, escola de samba paulistana.

figura de destaque nos desfiles da escola. A pedido do carnavalesco Leandro Vieira, o tripé deveria ser finalizado, justamente naquele meu primeiro dia, pela equipe e fomos direcionadas a ajudar neste processo. A meu ver, naquele primeiro momento, já não havia muito a ser feito, e acreditei que seria um trabalho rápido. Logo percebi que estava enganada e, no decorrer dos dias, essa seria a sensação habitual, já que coisas que a princípio me pareciam acabadas poderiam levar horas e até dias de trabalho para que finalmente estivessem prontas.

As alegorias possuem um papel fundamental no desfile. Como destaca Cavalcanti (2015), elas funcionam como grandes tópicos da história a ser contada, representam as imagens dessa história, e no momento do cortejo são preenchidas de significados por quem observa. As alegorias são "formas espaciais – estruturadas e ordenadas – criadas para serem vistas e, no caso do carnaval, integralmente consumidas nesse ato" (CAVALCANTI, 2015, p. 87). Ainda sobre o papel desempenhado pelas alegorias no ritual dos desfiles, Cavalcanti (2015, p. 88) afirma que "são um arrebatamento, encham os olhos, e apreciá-las é acolher a perplexidade diante de seus múltiplos e fragmentados sentidos".

Segundo Cavalcanti (2015, p. 89), "as alegorias são também uma arte coletiva. Concebida pelo carnavalesco, o processo de sua criação no barracão reúne em torno de um objetivo comum uma equipe de especialistas com seus ajudantes". Apesar do carnavalesco ser o centro das decisões artísticas na elaboração do carnaval, existem outros inúmeros profissionais que auxiliam com ideias e executam seus diversos trabalhos durante esse ciclo, como ficará visível durante essa análise.

O responsável pela concepção visual do desfile e, em alguns casos, como na Mangueira, do enredo também, é o carnavalesco³⁰. Esse personagem foi

³⁰ A organização do carnaval das escolas de samba tradicionalmente centra-se na figura do carnavalesco, profissional responsável pela concepção artística e execução do desfile. No entanto, algumas agremiações optaram pelo modelo de comissão de carnaval, onde um grupo de profissionais divide as responsabilidades criativas e executivas. O caso mais notório foi o da Beija-Flor de Nilópolis (1998-2020), que sob a coordenação do diretor Laíla conquistou nove campeonatos com este formato. A comissão de carnaval surge como alternativa ao modelo centralizado na figura única do carnavalesco, propondo uma gestão mais colaborativa do processo criativo e produtivo do desfile.

introduzido nas escolas de samba durante os anos 1960, de acordo com Cavalcanti (2006), em um período da história do carnaval conhecido como Revolução Salgueirense, quando artistas da Escola de Belas Artes passaram a integrar o complexo das escolas de samba, colaborando para que os desfiles se tornassem cada vez mais voltados para a visualidade, ou, nos termos do campo de estudos do carnaval carioca orientado, por uma primazia visual.

De acordo com a autora, a noção de primazia visual é orientada por um modelo estético que se refere a uma forma de desfile predominantemente – mas não exclusivamente – visual. Uma concepção que privilegia o potencial comunicativo dos conjuntos de alegoria e seus adereços. Além de ser "um dos elos na confecção de formas de arte eminentemente coletivas" (CAVALCANTI, 2015, p. 95). Cavalcanti (2015) coloca o carnavalesco como um mediador (VELHO, 1997), já que ele é o responsável por fazer a ligação entre a administração da escola de samba, os trabalhadores do barracão, os compositores, entre outros. Nessa perspectiva, o carnavalesco é responsável por operar os diversos códigos do mundo artístico presente no desfile.

Por sua vez, em visão oposta à de Maria Laura Cavalcanti sobre o papel de mediação dos carnavalescos, a socióloga Ana Maria Rodrigues (1984) destaca que a partir de 1950 passou a ser visível a participação de elementos das classes dominantes nos desfiles das escolas de samba. Esta era uma tentativa, segundo a autora, de cooptar as manifestações culturais de origem negra, com o objetivo de incorporá-las à cultura dominante e integrá-las ao mercado consumidor dentro da indústria cultural. Essa transformação dos desfiles de escolas de samba, com a total adesão da população branca dominante, foi paulatina. "Não é difícil, entretanto, verificar qual o elemento chave responsável pelo início desta transformação abrupta das escolas: o surgimento dos carnavalescos. Esse foi o primeiro passo" (RODRIGUES, 1984, p. 42).

Rodrigues (1984) aponta que a Revolução Salgueirense introduziu novos elementos aos desfiles das escolas de samba, incluindo figurinos mais livres e 'modernos', teatralização do conjunto da escola, coreografias em alas e a criação de espetáculos ambulantes. Estas transformações, implementadas por artistas formados na universidade de Belas Artes e externos ao ambiente do samba,

impactaram diretamente a estrutura das agremiações. O sucesso desta iniciativa e o crescimento dos desfiles abriram um novo mercado de trabalho para especialistas como cenógrafos, artistas plásticos, figurinistas e coreógrafos.

A partir da década de 1960, com a Revolução Salgueirense, a construção do desfile passa a ser feita por pessoas das classes dominantes e que em algum momento eram distantes das tradições das escolas de samba, o que, para a autora, se tornou um problema à medida que a identidade racial, que era tão presente nessa manifestação cultural, acaba por ser minimizada. Essa cooptação fica evidente para Rodrigues (1984) com a entrada da figura dos carnavalescos nas escolas de samba, pois, antes de existir esse personagem, eram os próprios sujeitos pertencentes às escolas de samba que davam forma aos elementos plásticos e estéticos que integravam um desfile.

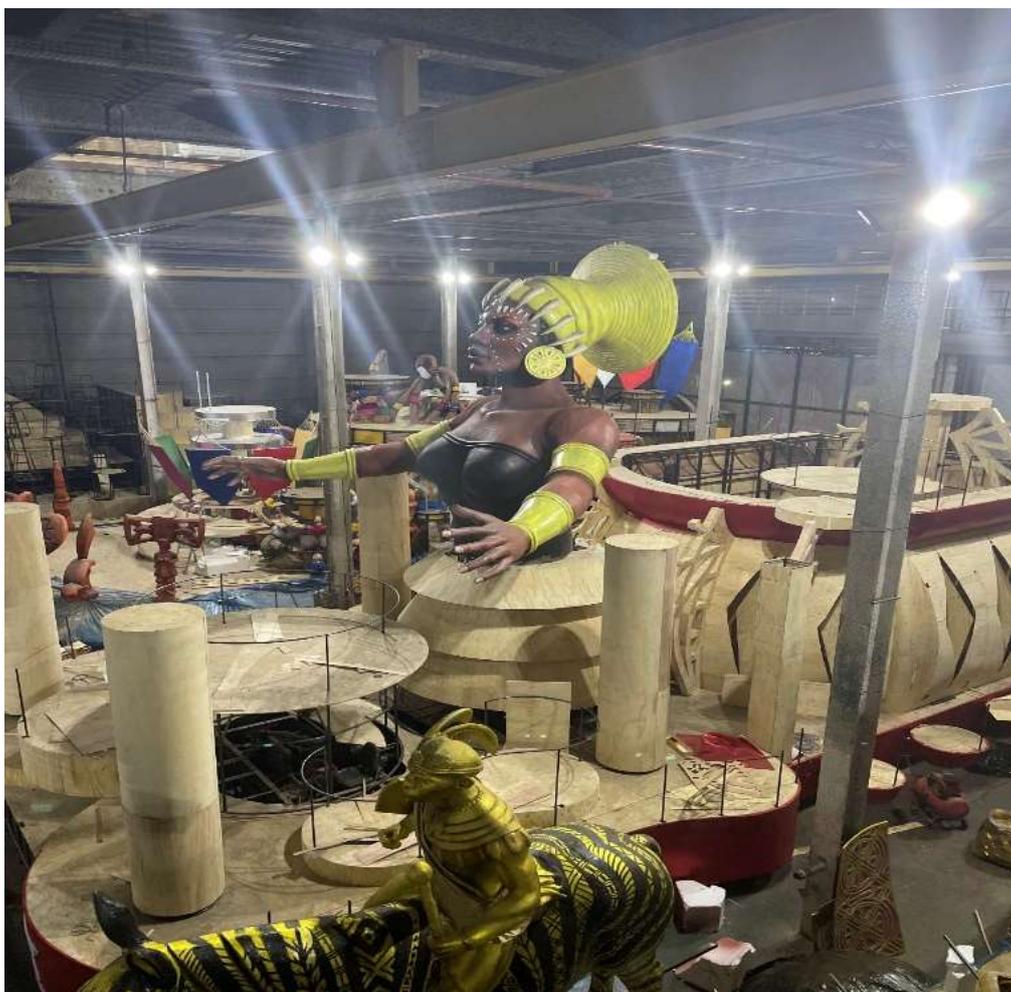
Em algumas poucas escolas, o modelo de comissão de carnaval já foi adotado, grupo que fica responsável pelo desenvolvimento do cortejo em sua parte estética e artística, em oposição à individualização que a figura do carnavalesco impõe. Mesmo que a construção do desfile passe por um trabalho coletivo de diversos outros profissionais, como aponta Cavalcanti (2006; 2015), é a figura do carnavalesco que concentra o poder e a legitimação de ser o grande artista do desfile. Dessa forma, os trabalhadores do barracão quase sempre são invisibilizados e os outros artistas do desfile também passam despercebidos devido à centralidade e a individualização artística na pessoa do carnavalesco.

Como destaca Cavalcanti (2006), há um caráter coletivo do processo de idealização e confecção das peças que irão compor o desfile, que obedecem a uma sequência de etapas bem definidas que passam pela ferragem, marcenaria, escultura, moldagem, movimentações das esculturas e toda a parte mecânica de carros alegóricos para só depois serem decorados e iluminados. Assim, ao longo do ano, "no barracão reúne-se em torno de um objetivo comum uma equipe de especialistas e ajudantes comandada pelo carnavalesco" (CAVALCANTI, 1997, p. 97).

A confecção dos carros alegóricos segue o calendário das escolas de samba e possui seu próprio ciclo, que se repete ano após ano. Primeiramente os carros do ano anterior são desmontados e as partes possíveis de serem reutilizadas são separadas; em seguida há uma redistribuição de trabalho entre

os funcionários e os desenhos das novas alegorias são apresentados. Logo após, começa o trabalho em ferro e madeira, dando forma assim aos novos contornos das alegorias, que só depois começam a ser pintadas e cobertas com diversos materiais e tecidos, além de receberem as esculturas e adereços. Esses processos acontecem em alguns casos de forma separada, em outros podem ocorrer de maneira simultânea, principalmente em relação aos últimos elementos apresentados: pintura, adereçamento e escultura.

Figura 5 – Alegoria do carnaval de 2023 ainda em processo de desenvolvimento vista do 3º andar.



Fonte: Acervo Sthefanye Paz - Barracão da Mangueira 2022.

Naquele primeiro dia como voluntária em 2019, trabalhamos integralmente no tripé, mesmo assim ele ainda não ficou totalmente acabado, sendo necessário retomar no dia seguinte. Como era nosso início, ainda não sabíamos fazer muitas coisas, e também éramos vistas com certa desconfiança por parte da equipe. Ficamos responsáveis por cortar incontáveis moldes de

búzios em chapas de acetato e colá-los nos lugares indicados, sob olhares atentos.

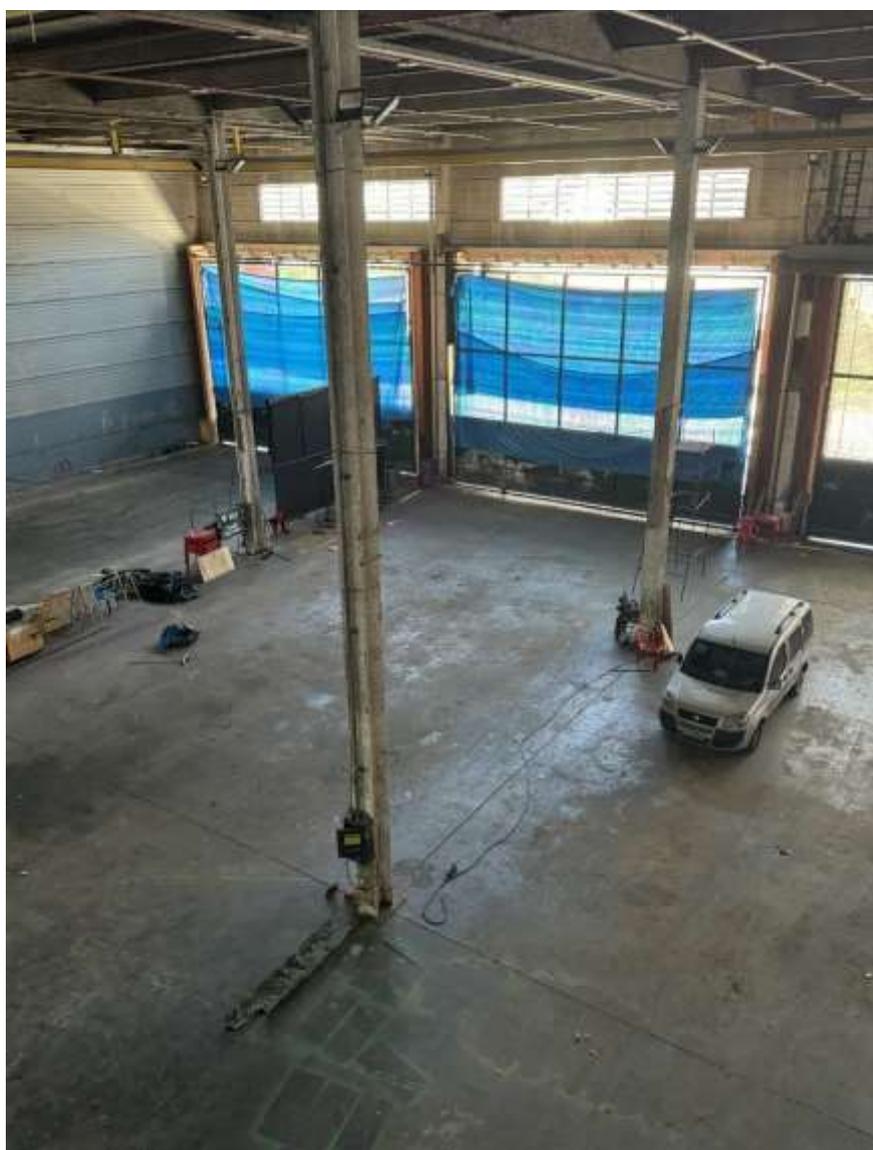
Do ponto de vista material, a diferença entre um tripé e um carro alegórico está nas dimensões: o tripé possui chassi e estrutura de ferro menores, tanto em comprimento quanto em altura. Outra distinção importante é a locomoção: os carros alegóricos são necessariamente motorizados, enquanto os tripés podem ser movidos através da força humana. O regulamento do desfile também estabelece diferenças: os tripés podem ter no máximo duas pessoas em sua estrutura, e cada escola pode apresentar até três tripés. Nos carros alegóricos, não há limitação do número de componentes, e é permitido o número máximo de seis carros, sendo que um deles pode ser acoplado (formando um único carro com dois chassis), o que resulta em uma contagem máxima de sete chassis para carros alegóricos e três para tripés.

Vale a pena destacar a ideia de coisa pronta no universo carnavalesco. Percebi no barracão que existem algumas variáveis, como, por exemplo, se a escola tem mais dinheiro ou não para investir em elementos decorativos, se o carnavalesco naquele momento entende que o elemento está ou não completo e, por fim, de quem está olhando. Além disso, durante o dia do desfile mais elementos podem ser incorporados, seja pela vontade do carnavalesco, seja porque algo precisa ser consertado; assim, é muito provável que um elemento cenográfico, como um tripé, ou mesmo um carro alegórico, fique pronto somente no momento em que ele entra no desfile. Como afirma Cavalcanti (2006, p. 22), "a chamada 'decoração' das alegorias, última etapa do processo de sua confecção no barracão, completa-se na verdade apenas na fase da 'armação' e da 'concentração' da escola, que precedem imediatamente o desfile".

Toda parte visual, ou seja, as alegorias, adereços e fantasias, são confeccionadas no barracão da Mangueira. O espaço consiste em um grande galpão onde é possível produzir ao mesmo tempo todos esses elementos. No primeiro momento, o barracão de uma escola de samba é cercado de mistério e desconfiança. Digo isso pois há uma série de restrições enquanto a circulação de pessoas e materiais que se manifestam a priori, mas que se dissolvem à medida que começo a compreender as interlocuções e circulações dentro do próprio barracão e entre os funcionários que transitam entre escolas. À medida

que a pesquisa no barracão se aprofundou, ficou claro que há um trânsito entre pessoas e barracões, e materiais e barracões. Durante o processo de preparação para o carnaval, é comum a troca de materiais entre as escolas de samba, seja por escassez no mercado ou por empréstimos temporários. Materiais como tintas, galões, cordões e placas de acetato circulam entre os barracões. Da mesma forma, profissionais especializados como ferreiros, marceneiros, pintores artísticos e iluminadores, junto com suas numerosas equipes, frequentemente prestam serviços para diferentes agremiações na Cidade do Samba, criando uma rede de trabalho que interliga as escolas.

Figura 6 – Barracão vazio após saída das alegorias para a concentração.



Fonte: Acervo Sthefanye Paz - Barracão da Mangueira 2023.

Ciente disso, a priori, despertou minha atenção os intrigados olhares e as muitas perguntas que me eram direcionadas pela minha presença naquele

espaço. No fundo, para aquela equipe e para as outras pessoas que nos olhavam trabalhar, não fazia sentido que estivéssemos ali para atuar de graça, e várias perguntas nesse sentido foram formuladas, como, por exemplo, quem éramos, de onde éramos, como fomos parar ali, se gostávamos de carnaval, para qual escola torcíamos, entre muitas outras.

A principal pessoa a me fazer essas perguntas foi Cleia, que se aproximou de mim quando percebeu que eu tinha alguma habilidade com a tesoura e em cortar as peças que seriam usadas no tripé.

Ao longo dos preparativos para o carnaval de 2019, me dirigi ao barracão por volta de 20 dias entre os meses de janeiro e fevereiro. Conforme os dias iam passando, eu adquiria mais habilidades, mais trabalho e era cada vez mais inserida na estrutura produtiva. Trabalhando com Cleia, me tornei uma "especialista" no recorte de moldes nos diversos formatos e tamanhos feitos em chapas de acetato, uma habilidade até aquele momento pouco conhecida do meu uso com a tesoura. Há uma certa dificuldade em cortar esses moldes, já que uma vez montados eles precisam ser aparados sem que percam as suas formas e não abram no meio.

Quase sempre, no decorrer desses dias, eu começava trabalhando com a Cleia e posteriormente era direcionada para outros espaços onde estivessem precisando de auxílio. Percebi, naquele ano, como à medida que o carnaval se aproximava, o ritmo de trabalho ficava mais intenso, assim como o calor no barracão, e as pessoas precisavam dar conta de seus afazeres cada vez mais rápido. Dessa forma, um par de mãos extra era sempre bem-vindo e, conseqüentemente, muito disputado.

Assim, nos dias que antecediavam o desfile, passei a contribuir para a finalização de elementos de fantasia de um dos aderecistas, pois havia uma urgência na entrega para que as fantasias pudessem ser distribuídas aos componentes. Eram fantasias da abertura da escola, que representavam a população indígena em tons de azul escuro e verde limão. Era necessário fazer dez pingentes de miçanga por fantasia e adicioná-los através da costura à mão em um cinto, um processo que demandava tempo, principalmente se não soubesse costurar, o que era o meu caso.

A confiança na minha disponibilidade e a necessidade de finalizar esses elementos e tantos outros fizeram com que eu fosse ensinada na hora sobre o que deveria fazer. Essa é uma característica importante do trabalho com adereço, tanto de carro como de fantasia: a pessoa responsável ensina na hora o que é necessário fazer, e se aprende já fazendo. Foi assim que Cleia começou, fazendo pequenos serviços para os colegas de trabalho e, logo, devido à urgência da escola, passou a chefiar sua própria equipe.

Em todos os dias de barracão voltávamos para casa cansados, com restos de cola em alguns dedos e cobertos por uma leve camada de poeira. Desde o início percebi que deveria ir com as roupas mais frescas, sapatos confortáveis, carregar minha própria tesoura, por ser um instrumento importante de disputa no ambiente, além de álcool em gel para sempre que possível remover a cola das mãos.

A crise financeira de 2019 na Mangueira fez com que algumas decisões precisassem ser tomadas para que o carnaval não tivesse problemas, ou que eles fossem minimizados, para ir para o desfile. Dentre elas, houve por parte do carnavalesco a iniciativa de colocar pessoas que já exerciam outras funções no barracão, como Cleia e Júlio, para comandar a decoração dos carros. Essa iniciativa se deu para que os custos fossem menores e por essas pessoas serem da confiança da escola.

Durante o calendário desse carnaval a mídia relatava esses problemas financeiros, mas não havia por parte da escola um comunicado oficial sobre esses acontecimentos. À medida que o carnaval se aproximava, algumas verbas vindas da prefeitura do Rio de Janeiro e da Globo, emissora oficial na transmissão do carnaval, foram sendo repassadas à escola, de modo que se tornou possível finalizar as alegorias e fantasias para o desfile. O atraso destes repasses, tanto da subvenção pública da prefeitura quanto dos direitos de transmissão da televisão, se tornaram desafios para a produção carnavalesca.

Assim, quando da entrada de recursos financeiros na escola, tornou-se possível transformar um dos tripés – justamente o que eu trabalhava sob supervisão atenta de Cleia – em um carro alegórico, denominado "*O trono palmarino*". Devido ao aumento material da estrutura, vários elementos

precisaram ser feitos e recolocados no carro, que ganhou muitos metros para ser revestido por tecidos, esteiras e esculturas.

Este fato evidenciou que o processo de criação dos carros e tripés vai acontecendo dia após dia, mesmo que a princípio exista um esboço do que será feito pelo carnavalesco, tudo pode ser alterado conforme a necessidade. No caso de Cleia, por exemplo, enquanto aderecista ela colaborava com ideias para inclusão de elementos que acreditava contribuir e que passavam pela aprovação do carnavalesco para sua implementação.

No desfile, foi nessa alegoria que a cantora Alcione³¹ e o então presidente de honra da escola, Nelson Sargento³², representaram os líderes quilombolas Dandara³³ e Zumbi dos Palmares³⁴, sentados em seus tronos na parte superior da alegoria. Já na parte da frente do carro havia um outro trono, onde Tia Suluca, baluarte da escola e presidente de honra da Ala das Baianas, representava Aqualtune, princesa africana que foi trazida ao Brasil como escrava. A intenção do carro era representar o próprio Quilombo dos Palmares, por isso contava com

³¹ Alcione Dias Nazareth (21 de novembro de 1947, São Luís, MA) é uma das mais importantes cantoras de samba do Brasil. Com mais de 50 anos de carreira, gravou 30 álbuns de estúdio e 9 ao vivo, vendendo milhões de cópias. Conhecida como "Marrom" e "A Voz do Samba", Alcione é reconhecida por sua voz marcante e trajetória internacional, com apresentações em 36 países. Recebeu diversos prêmios, incluindo o Grammy Latino e Troféus da Música Brasileira, e possui uma extensa relação afetiva com a Mangueira sendo figura marcante nos desfiles da escola.

³² Nelson Sargento (1924–2021) foi um importante sambista, compositor, cantor e pesquisador da música popular brasileira. Nascido no Rio de Janeiro, integrou e presidiu a ala de compositores da Mangueira, onde foi também baluarte e Presidente de Honra. Com mais de 400 canções compostas, seu maior sucesso foi o samba "Agoniza Mas Não Morre". Participou de grupos históricos como A Voz do Morro e Os Cinco Crioulos. Além da música, foi artista plástico, ator e escritor, publicando livros e atuando no cinema. Faleceu aos 96 anos, vítima da Covid-19 e complicações associadas.

³³ Dandara dos Palmares foi uma guerreira e líder quilombola do período colonial brasileiro que viveu no século XVII. Esposa de Zumbi dos Palmares e mãe de três filhos, ela participava ativamente da vida no Quilombo dos Palmares, tanto nas estratégias de resistência quanto nas atividades cotidianas como agricultura e caça. Embora sua origem seja incerta, sua importância histórica é reconhecida na luta contra o sistema escravista. Em 6 de fevereiro de 1694, após ser capturada, escolheu cometer suicídio se jogando de uma pedreira para não retornar à condição de escravizada. Em 2019, seu nome foi inscrito no Livro dos Heróis e Heroínas da Pátria.

³⁴ Zumbi dos Palmares (1655-1695) foi o último e mais célebre líder do Quilombo dos Palmares, maior quilombo do período colonial brasileiro. Nascido livre na Serra da Barriga, atual União dos Palmares (AL), assumiu a liderança do quilombo em 1680 após rejeitar um acordo de paz com os portugueses que não garantia a liberdade de todos os escravizados. Durante 15 anos, liderou a resistência contra as forças coloniais até ser traído, capturado e morto em 20 de novembro de 1695. Sua morte foi simbolicamente marcada pela exposição de sua cabeça em praça pública. Hoje, o dia de sua morte é celebrado como Dia Nacional da Consciência Negra, e sua figura representa um dos principais símbolos da resistência negra no Brasil.

muitos elementos entendidos como de uma estética afro, como forrações em esteiras, tecidos étnicos, sendo predominante as cores terrosas e esculturas pintadas para parecer madeira.

Quando o calendário do carnaval se aproximou do fim, faltando duas ou três semanas para que o desfile ocorresse, houve uma correria geral para que os elementos fossem finalizados e havia uma busca por parte da equipe por possíveis defeitos na decoração dos carros. Por mais que eles só pudessem ser finalizados no dia do desfile, procurava-se deixar o menos possível para ser corrigido naquele momento.

Foi nesse processo que partes dos carros foram forradas novamente, placas de acetato amassadas eram trocadas e boias que faziam todo o acabamento de quinas eram colocadas. Nos diferentes ciclos anuais, pude perceber que nesse momento reparavam-se também alguns elementos para serem levados para a concentração, como deixar placas de acetato cortadas e finalizadas. Estes elementos eram guardados dentro da caixa do gerador que também era colocado na mesma época para que já fosse para a concentração junto à alegoria.

Há ainda o momento em que se limpa o carro, com uma mistura de água e desinfetante, para que ele não chegue ao desfile coberto com a poeira que ali se acumula durante os meses de preparação. Após todos esses preparativos, a alegoria é coberta com plástico preto e fita adesiva, e fica então aguardando o momento que junto às demais sairá do barracão em um comboio. O deslocamento das alegorias da Cidade do Samba até a concentração na Avenida Presidente Vargas é um processo meticuloso e dinâmico.

Todos os anos no início da madrugada do dia do desfile, os carros alegóricos, ainda inacabados e sem iluminação, aguardam para iniciar o percurso até a Passarela do Samba. A partir da Cidade do Samba, localizada no bairro da Gamboa, as alegorias seguem por ruas estreitas e obstáculos geográficos, como o morro da Providência, até alcançarem a área de concentração. Durante esse trajeto, as equipes de montagem e acabamento, formadas principalmente por homens com grande preparo físico, finalizam os detalhes das alegorias, enquanto vendedores ambulantes e turistas observam a grandiosidade das peças. O clima é de vigilância e apreensão, mas também de

sociabilidade e confraternização, enquanto o Sambódromo aguarda o início do espetáculo (FARIAS, RIBEIRO E PORFIRO, 2017). É só na Avenida Presidente Vargas durante o dia que ela será descoberta, normalmente já nesse momento há fotógrafos esperando para registrar e divulgar nas mídias sociais.

Figura 7 – Carro alegórico "O trono palmarino", produzido por Cleia e sua equipe na concentração no dia do desfile.



Fonte: Site Carnavalesco.

O processo com as fantasias é um pouco diferente, normalmente elas são ensacadas à medida que são finalizadas, ficam guardadas dentro do galpão até o dia de serem entregues aos componentes, o que normalmente acontece 15 a 10 dias antes do desfile se não houver nenhum problema de atraso. Durante o processo de entrega, a fantasia é conferida pelo coordenador da ala junto ao componente para que seja certificado que nenhuma das peças, como cabeça, costeiro, pernas, punho, entre outras, esteja faltando. É comum que nesse momento seja entregue também dois folhetos, um indicando a qual setor do desfile pertence e quantas peças há na fantasia; e o outro solicitando que não sejam tiradas fotos e postadas antes do momento do cortejo.

No dia da entrega, o barracão fica cheio, normalmente as alas possuem oitenta componentes e a cada dia são entregues ao menos cinco alas. Existe, por parte da

comunidade, uma curiosidade para ver o que está preparado, enquanto os diretores manifestam apreensão para que nenhum registro interno seja feito, além da tensão de saber que o dia do cortejo se aproxima. Essas questões demonstram que apesar de haver uma circulação dos trabalhadores por outros barracões e até mesmo de jornalistas, há sempre a apreensão de que haja o vazamento de informações e fotos a respeito do desfile, afinal de contas a dimensão do segredo é estruturante na disputa carnavalesca.

Apesar da crise financeira e da tensão pré-desfile presente em 2019, à medida que o dia do desfile se aproximava, os comentários na Cidade do Samba e nas redes sociais sobre a beleza e bom acabamento dos carros alegóricos e das fantasias da Mangueira naquele ano se espalharam. Durante o dia do desfile, acompanhei de casa as notícias que saíam a respeito da agremiação com apreensão, mandei mensagens aos conhecidos que trabalhavam na escola desejando boa sorte e mais tarde me dirigi ao sambódromo para então assistir o cortejo.

1.3 Do barracão à avenida: a materialização do desfile

Em 2019, assisti ao desfile da Mangueira do setor dois das arquibancadas, que oferece uma vista privilegiada da concentração na Avenida Presidente Vargas, sobretudo da área do Balança, oposta aos setores pares do Sambódromo. Dali, pude observar a escola, penúltima a desfilar na segunda-feira, organizando-se para entrar na avenida. Logo no início, a comissão de frente trazia a síntese do que propunha o enredo, negros e indígenas tomavam a posição de destaque na história brasileira enquanto que os colonizadores se apequenavam. À medida que a escola passava, a animação ia tomando conta e era possível ouvir a arquibancada entoando o samba-enredo que ficou bastante marcado naquele ano.

Histórias Para Ninar Gente Grande

Brasil, meu nego

Deixa eu te contar

A história que a história não conta

O avesso do mesmo lugar

Na luta é que a gente se encontra

Brasil, meu denngo

A Mangueira chegou
Com versos que o livro apagou
Desde 1500 tem mais invasão do que descobrimento
Tem sangue retinto pisado
Atrás do herói emoldurado
Mulheres, tamoios, mulatos
Eu quero um país que não está no retrato
Brasil, o teu nome é Dandara
E a tua cara é de cariri
Não veio do céu
Nem das mãos de Isabel
A liberdade é um dragão no mar de Aracati
Salve os caboclos de julho
Quem foi de aço nos anos de chumbo
Brasil, chegou a vez
De ouvir as Marias, Mahins, Marielles, malês
Mangueira, tira a poeira dos porões
Ô, abre alas pros teus heróis de barracões
Dos Brasis que se faz um país de Lecis, jamelões
São verde e rosa, as multidões
Mangueira, tira a poeira dos porões
Ô, abre alas pros teus heróis de barracões
Dos Brasis que se faz um país de Lecis, jamelões
São verde e rosa, as multidões (MIRANDA, Tomaz; DOMÊNICO,
Deivid; et al., 2019)

O enredo ia tomando forma através das alegorias e das fantasias e consagrava a agremiação como uma das melhores do ano. Na narrativa desenvolvida, a agremiação ressignificou personagens históricos tradicionais, problematizando hierarquias e representações consagradas, com destaque para imagens provocativas como o Monumento às Bandeiras pichado e a alegoria da Princesa Isabel com mãos ensanguentadas. O desfile, que incorporou a memória de Marielle Franco e exaltou lideranças populares marginalizadas, configurou-se como uma potente narrativa contra hegemônica, articulando crítica política, revisão historiográfica e expressão estética carnavalesca.

Na manhã de terça-feira, quando uma das principais premiações do carnaval, o "*Estandarte de Ouro*", é noticiado, a agremiação foi consagrada em duas categorias: melhor escola e samba-enredo, o que já indicava que havia

feito um bom desfile e possivelmente voltaria no desfile das campeãs³⁵, no sábado seguinte. Ao longo do dia, a escola ganhou destaque nos jornais locais, nas redes sociais e conquistou alguns outros prêmios das mídias especializadas em carnaval. Na quarta-feira de cinzas, a Mangueira é consagrada campeã do carnaval do ano de 2019. Imediatamente após o resultado, liguei para Cleia e Júlio, ambos estavam felizes e emocionados com o campeonato e me convidaram para desfilar nas campeãs.

Na quinta-feira, voltei ao barracão. O clima era de festa para todos os lados, era comum ao passar ver pessoas se parabenizando e se cumprimentando de modo geral. Ao chegar, fui direto me encontrar com Cleia, que junto a sua equipe fazia reparos na alegoria para que elas voltassem em boas condições no desfile de sábado. Ela me recebeu com um abraço e agradeceu pela contribuição, afirmando que apesar de todo o sufoco financeiro, tudo tinha dado certo.

Fui levada por Júlio ao quarto andar, onde ele me entregou uma fantasia que havia sobrado por haver pequenos defeitos, para ser usada no sábado. Nesse dia, a agremiação seria a última a desfilar já que havia conquistado o campeonato. Comprei ingresso para que junto de alguns amigos pudesse assistir as demais escolas.

Quando chegada a hora de ir para a concentração, me encontrava aflita e nervosa, aquele seria meu primeiro desfile como componente. Minha fantasia era uma representação de Tiradentes e estava alocada no último setor do desfile, de modo que ia me deslocando junto à escola aos poucos até que chegasse o momento de, enfim, entrar na avenida. Nesse momento, as luzes brancas que cobrem toda a extensão da pista invadem a vista em contraposição ao escuro da concentração. O tempo parece que transcorre de uma maneira própria, pois ao mesmo tempo que o cortejo se desloca de maneira contínua e até rápida, há

³⁵ O Desfile das Campeãs do Carnaval reúne as seis melhores escolas de samba do Grupo Especial, que retornam ao Sambódromo no sábado seguinte ao anúncio dos resultados na Quarta-Feira de Cinzas. Este desfile é uma oportunidade para as agremiações se despedirem da plateia e reafirmarem suas posições no topo da competição. Tradicionalmente, as escolas desfilam na ordem inversa à classificação final, começando pela sexta colocada e encerrando com a campeã.

uma lentidão que possibilita encontrar rostos conhecidos na arquibancada e interagir com o público mais próximo.

É possível ouvir o samba e as pessoas cantando, é como se toda a minha estrutura física estivesse atenta ao que acontece naquele momento. À medida que caminhava, a exaustão tomava conta de mim, ela não era apenas física, mas também psicológica, já que há um desprendimento de energia grande durante aqueles poucos minutos. Ao chegar no final, já tirei a cabeça da fantasia que me incomodava durante todo o cortejo, o suor estava espalhado por minha pele, assim como a sede se fazia notar. Corri para uma das pessoas que ficam na dispersão distribuindo água. Como vinha no final da escola, havia um empurra-empurra para que as pessoas caminhassem e as alegorias pudessem passar.

As pessoas se acumulam nas extremidades esperando que o desfile termine e a bateria passe fazendo os últimos compassos daquele período carnavalesco. Os gritos de "é campeã" ecoam na Praça da Apoteose e é possível ver os componentes emocionados. A festa continua pelas ruas ao entorno e me acompanha até a estação "Praça Onze" onde peguei o metrô para me deslocar até a minha casa e enfim descansar depois de tanto ter aprendido e vivido com os heróis de barracão.

1.4 Mangueira: Ilê de Tia Fé

Ao adentrar o espaço onde se produzia o carnaval da G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, fui absorvida não apenas pelo processo de concepção do desfile, mas também pela história desta instituição cultural e carnavalesca quase centenária.

Segundo dados do departamento cultural da Mangueira, foi no terreiro de Tia Fé onde primeiro se ouviu e tocou samba no Morro. Foi lá também que Cartola, Zé Espinguela, Saturnino Gonçalves, Euclides Roberto dos Santos (Seu Euclides), Marcelino José Claudino (Maçu da Mangueira), Pedro Caim (Paquetá) e Abelardo da Bolinha uniram os diversos grupos carnavalescos presentes no território, entre eles o *Arengueiros* e *Pérolas do Egito*, formando uma única agremiação para brincar carnaval e promover a sociabilidade no Morro.

A história de Fé Benedita de Oliveira é essencial para algumas elaborações desta tese. Sua trajetória, ainda que pouco documentada, como mulher negra, fundadora de bloco carnavalesco e também liderança religiosa e comunitária na Mangueira, é indispensável para compreender a relação histórica entre a agremiação e o candomblé.

A precisão quanto a seu local e data de nascimento é difícil de estabelecer. No livro "*Fala Mangueira*" (SILVA, CACHAÇA E FILHO, 1980), seu neto Darque Dias Moreira, conhecido como Sinhozinho, relata que ela seria baiana, nascida em 1º de agosto em meados de 1850 no Mar de Abrolhos, ainda em um navio negreiro. Pablo Brandão, historiador que já desempenhou diversas funções na agremiação e realiza uma busca ativa dessas histórias e personagens, elaborou um verbete para o site wikifavelas que permite examinar a história de Tia Fé sob outra perspectiva.

Brandão (2023) observa que, para o nascimento de Tia Fé ter ocorrido em um navio negreiro, isso deveria ter acontecido até setembro de 1850, quando foi aprovada a Lei Eusébio de Queiroz, que encerrou o tráfico negreiro na costa brasileira. O Mar de Abrolhos, que se estende do sul da Bahia até o Espírito Santo, abriga desde 1983 o Parque Nacional Marinho dos Abrolhos, primeira unidade de conservação marítima brasileira. Contudo, "mar de abrolhos", em sentido figurado muito utilizado pelos negros, significa dificuldades e contrariedades. É possível que Sinhozinho quisesse dizer, ou tenha reproduzido de seus antepassados, que Fé nasceu envolta em um mar de contrariedades.

Carlos Cachaça, que conviveu com Tia Fé, afirma em depoimento que "era uma crioula do tipo baiana. Aliás, não era baiana, era mineira, mas se vestia com roupa de baiana. Andava assim diariamente" (SILVA, CACHAÇA E FILHO, 1980, p. 27). Assim, é possível que seu local de nascimento geográfico não tenha sido a Bahia, mas sim o interior de Minas Gerais. Os relatos indicam que ela tinha duas irmãs, Caridade de Oliveira e Esperança de Oliveira. Caridade teve uma filha, chamada Floripas, que retornou ao interior de Minas Gerais, na cidade de Ubá. Sobre Esperança, não há informações além de seu nome.

Ubá, cidade do interior de Minas Gerais na região da Zona da Mata mineira, localiza-se a 110 km de Juiz de Fora e 220 km da cidade do Rio de Janeiro. Brandão (2023) afirma que há na cidade uma forte presença negra,

incluindo o quilombo "Namastê". A Mestra Maria Luzia Marcelino, em seu livro "Lamento de Um Povo Negro" (2005), apresenta aspectos da história negra da população local e discorre sobre a trajetória de sua tataravó Luz Divina na Fazenda Liberdade, uma das primeiras a alforriar seus escravizados em Minas Gerais.

Brandão (2023) estabelece uma interessante relação entre Luz Divina e Fé Benedita que, junto com as outras duas irmãs, formariam um quarteto de virtudes positivas oriundas de Ubá: Fé, Luz, Esperança e Caridade. O historiador observa que o trabalho rural forçado perdeu força com a abolição formal da escravidão (1888), permitindo que alguns negros desenvolvessem uma agricultura de subsistência. Entretanto, as manobras dos fazendeiros da época resultaram na expropriação das terras e pertences de muitos negros, o que pode indicar os caminhos seguidos por Fé Benedita de Oliveira.

A família de Fé possivelmente foi uma das desalojadas pelos fazendeiros de Ubá, e a migração para a então capital federal pode ter sido o processo natural que realizou, como tantos outros negros e negras no pós-abolição. Ao chegar ao Rio de Janeiro, antes de se estabelecer no Complexo da Mangueira, Fé teria vivido com seu marido, cujo nome é desconhecido, no famoso Cortiço Cabeça de Porco. Após sua demolição, no contexto das reformas urbanas do início do século, mudou-se para a Praça Onze, morando junto ou próxima a Ciata de Oxum. Nessa região, conheceu Hilário Jovino Ferreira, fundador do Rancho "Rei de Ouros", o primeiro a desfilar no Carnaval e que teria inspirado Fé a fundar seu próprio rancho. (BRANDÃO, 2023)

Tia Fé fundou em 1910 o rancho carnavalesco *Pérolas do Egito*, quando já havia se estabelecido no Morro da Mangueira, onde exercia funções de líder comunitária e religiosa, além de atuar como parteira, promovendo em sua casa batuques, religiosos ou não. Segundo Sinhozinho, ela era responsável por um terreiro na região, recebendo em sua casa inúmeras pessoas da comunidade para praticar o cuidado. Era filha de Iansã e Oxóssi, o que pode explicar a relação posteriormente estabelecida entre a agremiação e a divindade feminina. (SILVA, CACHAÇA E FILHO, 1980)

Em uma tarde de setembro de 2024, acompanhei uma entrevista de Dona Gilda, presidente da velha guarda da Mangueira e mãe de Guanayra Firmino,

atual presidente da agremiação e tataraneta de Tia Fé, ao centro de memória da agremiação. A conversa estava sendo gravada como parte de um projeto do departamento cultural focado na história das mulheres e sua relação com a escola. Estavam presentes os responsáveis pelo projeto, que ocupam diferentes cargos dentro da estrutura, duas estudantes da UERJ (Universidade Estadual do Rio de Janeiro), instituição parceira nessa empreitada, o filmmaker e eu.

Durante a entrevista, Dona Gilda, uma senhora negra de oitenta e quatro anos, nascida e criada no Morro da Mangueira e cuja trajetória se entrelaça com a história da agremiação, discorreu sobre diferentes aspectos de sua vida: sua profissão, sua infância no Morro, sua experiência como presidente de uma das alas da agremiação, a importância de ser baluarte, sua relação com o território, com o samba e com sua família. Chamou especial atenção sua abordagem da questão feminina na agremiação.

Dona Gilda citou o nome de mulheres da comunidade e como suas histórias se relacionam com a própria história da escola, sendo categórica ao afirmar que "a Mangueira sempre teve um regime matriarcal". Ela apresentou a ala das cozinheiras, mulheres importantes dentro da comunidade que se reuniam para preparar alimentos durante os eventos da escola e confeccionavam suas próprias fantasias para o desfile, saias rodadas e batas de cetim que muito se assemelhavam às roupas utilizadas pelas baianas no Centro do Rio. Dona Gilda contextualiza que a ala das cozinheiras deu origem à tradicional ala das baianas nos desfiles das escolas de samba.

Num contexto de repressão aos corpos negros e suas manifestações culturais, espaços como o de Tia Fé ofereciam proteção e possibilidade de convivência entre pares. Esta função social ganhou ainda mais relevância durante as transformações territoriais do Rio de Janeiro, quando o Morro da Mangueira recebeu mulheres, crianças e homens deslocados da região central. Essas mulheres eram denominadas tias baianas, uma referência aos seus figurinos e, em alguns casos, à sua origem.

As baianas, com seus trajes tradicionais, saia, pano da costa e turbante, preferencialmente brancos, já eram figuras marcantes no centro do Rio desde antes da Abolição, onde vendiam quitutes na Praça XV e outras regiões centrais.

Como observa Mônica Velloso (1990), sua presença intensificou-se com a chegada de uma diáspora de negros vindos da Bahia:

As mulheres negras baianas incorporam grande parte desse poder informal, construindo poderosas redes de sociabilidade. Marginalizadas da sociedade global, destituídas de cidadania e de identidade, elas criam novos canais de comunicação sócio-política. Esse tipo de sociabilidade, baseado em papéis improvisados, tem sido praticamente ignorado pela nossa historiografia. No entanto, esses papéis sociais são de fundamental importância para compreendermos a dinâmica da nossa realidade que foge completamente aos padrões explicativos de desenvolvimento. (VELLOSO, 1990)

Estas mulheres vestidas de baianas foram protagonistas fundamentais na dinâmica social do Rio de Janeiro no início do século XX, interferindo ativamente na construção da cultura local. A realidade das Tias Baianas no Rio de Janeiro aproxima-se muito do contexto vivido pelas mulheres na capital baiana, tema da tradicional etnografia "Cidade das Mulheres" (2002) de Ruth Landes.

Em sua pesquisa, Landes demonstra como o poder das mulheres na Bahia, especificamente em Salvador, manifestava-se mesmo em um momento social e político do Brasil em que as figuras femininas ocupavam a base da pirâmide social, e expressões do machismo e do patriarcado não eram contestadas como atualmente. O poder e a relevância dessas mulheres fundamentavam-se no candomblé e na função de "mães de santo" ou ialorixás que exerciam dentro das comunidades que se formavam em torno dos terreiros.

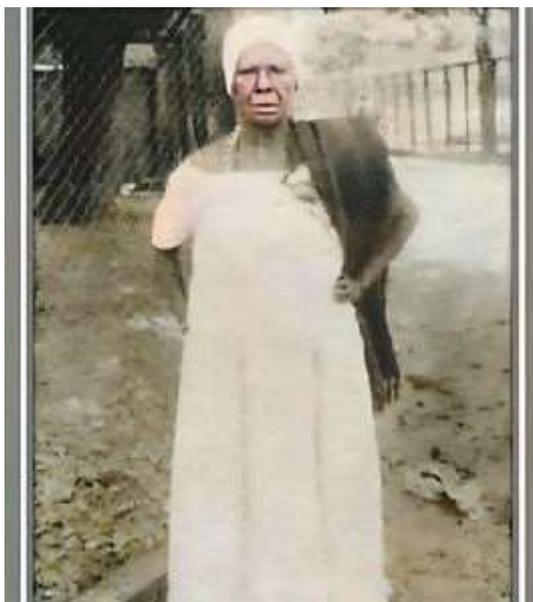
No Rio de Janeiro, desde antes da abolição, as mulheres negras circulavam pela cidade em busca de atividades domésticas que gerassem algum ganho financeiro. Seu trânsito intensificou-se após a abolição, e foi através de seus trabalhos como parteiras, benzedeiros, religiosas, entre outras ocupações, que as mulheres negras se tornaram formadoras da sociedade brasileira e carioca. (MOURA, 1995; VELLOSO, 1990)

A trajetória de Tia Fé como matriarca da Mangueira ressalta aspectos fundamentais da formação das escolas de samba cariocas, particularmente a centralidade das mulheres negras na construção destas instituições. Sua casa-terreiro, que abrigava simultaneamente práticas religiosas do candomblé, encontros festivos e articulações comunitárias, estabeleceu um modelo de sociabilidade que marcaria profundamente a identidade da agremiação. Esta sobreposição entre espaço religioso e cultural, característica dos terreiros do

início do século XX, foi crucial para a proteção e desenvolvimento das manifestações culturais afro-brasileiras em um contexto de intensa repressão.

A fundação da Mangueira em um terreiro não foi, portanto, uma coincidência histórica, mas reflexo de uma estrutura social onde o ritual e o festivo, constituíam dimensões integradas da experiência comunitária. O legado de Tia Fé como liderança religiosa e comunitária estabeleceu bases para uma relação orgânica entre a escola de samba e o candomblé que persiste, ainda que de formas transformadas, até os dias atuais. Esta herança manifesta-se não apenas em elementos rituais e simbólicos presentes nos desfiles, mas sobretudo na própria estrutura organizacional da escola, que mantém características do que Dona Gilda denomina "regime matriarcal", uma forma de gestão que, embora adaptada aos imperativos da profissionalização contemporânea, preserva aspectos fundamentais das redes de sociabilidade estabelecidas por suas matriarcas fundadoras.

Figura – Único registro fotográfico de Tia Fé.



Fonte: Acervo Mangueira.

1.5 Candomblé e escolas de samba

O candomblé constitui uma das mais significativas expressões religiosas afro-brasileiras, parte fundamental de um processo histórico de reterritorialização dos milhões de africanos que foram brutalmente transportados para as Américas durante o período colonial. Esta religião, como a conhecemos atualmente,

consolidou-se no século XIX, representando uma complexa síntese de elementos culturais e religiosos de diferentes origens.

Segundo o antropólogo baiano Vivaldo da Costa Lima (1976, p. 66), o termo *candomblé* designa “os grupos religiosos caracterizados por um sistema de crenças em divindades chamadas de santos ou orixás e associadas ao fenômeno da possessão ou transe místico.” Este transe é compreendido pelos membros do grupo como a incorporação da divindade no iniciado ritualmente preparado para recebê-la. O autor ainda ressalta que o significado do termo se expandiu para além do corpus ideológico do grupo, passando a designar também o próprio local onde as cerimônias religiosas são realizadas, tornando-se sinônimo de terreiro, casa-de-santo ou roça (COSTA LIMA, 1976).

Na perspectiva de Marcio Goldman (2005), o *candomblé* constitui-se como uma das várias religiões que apresentam elementos de origem africana, mas que também incorpora aspectos do catolicismo popular, das práticas indígenas e do espiritismo de origem europeia. Esta característica sincrética é corroborada por Edison Carneiro (1948, p. 37), que enfatiza como o *candomblé* “incorpora, funde e resume as várias religiões do negro africano e sobrevivências religiosas dos indígenas brasileiros, com muita coisa do catolicismo popular e do espiritismo.”

Os terreiros de religiões afro-brasileiras constituem espaços autônomos de preservação e transmissão de saberes ancestrais. Esta autonomia se manifesta através de uma complexa rede de trocas de conhecimentos e signos, centralizada no axé do pai ou mãe de santo que lidera cada casa.

cada seita ou terreiro é autônomo, sob a dependência de um pai ou mãe-de-santo que não reconhece nenhuma autoridade superior à sua. Constituem mundos à parte, espécie de ilhas africanas no meio de um oceano de civilização ocidental. (BASTIDE, 1958, p. 62)

Um conceito central para a compreensão do *candomblé* é o axé, que segundo o antropólogo Ordep Serra (1978) representa a fonte de poder e mistério que une pessoas e grupos. Este elemento funciona como energia matriz dos terreiros e líderes religiosos, possuindo a característica singular de dividir-se ao mesmo tempo em que se expande, manifestando-se na própria dinâmica de crescimento e multiplicação dos terreiros.

A estrutura familiar do culto opera em duas dimensões complementares: a família biológica e a família de santo. Como demonstrado nas pesquisas de Serra (1978) e Flaksman (2014), é comum que a liderança dos terreiros seja transmitida dentro da mesma família biológica. No entanto, a família de santo transcende os laços consanguíneos, incluindo todos aqueles que recebem o chamado dos orixás, o qual pode se manifestar de diversas formas, incluindo através de sonhos.

Roger Bastide (1958) oferece uma importante contribuição teórica ao explicar como a comunidade afro-brasileira conseguiu (re) criar novas instituições através da construção de estruturas sociais complexas que permitiram acomodar o conhecimento cultural africano trazido pelos escravos. Este processo resultou na formação do que se denomina povo-de-santo, evidenciando como a diversidade cultural funcionou como elemento propulsor na constituição das comunidades religiosas afro-brasileiras.

Em termos de organização ritual e social, os terreiros funcionam simultaneamente nas esferas privada e pública, sendo as festas oferecidas aos orixás uma manifestação importante deste aspecto público da religião. Estas celebrações refletem a estrutura hierárquica e organizacional destes grupos religiosos, demonstrando como o Candomblé conseguiu preservar e recriar elementos fundamentais da cosmovisão africana no contexto brasileiro.

A experiência da Mangueira não constitui um caso isolado no universo do carnaval carioca. A íntima relação entre escolas de samba e terreiros de candomblé constitui um padrão histórico de formação destas agremiações, onde manifestações culturais e práticas religiosas afro-brasileiras se entrecruzam de maneira indissociável.³⁶

Esta conexão transcende o aspecto meramente organizacional, manifestando-se tanto em práticas rituais cotidianas, realizadas nos barracões e quadras, quanto na própria linguagem estética e artística dos desfiles. O sagrado

³⁶ O Acadêmicos do Salgueiro teve como seu primeiro presidente Paulino de Oliveira, pai de santo do terreiro de umbanda Tenda Espírita Divino Espírito Santo localizado no morro tijucano. A Mocidade Independente de Padre Miguel, tornou-se notória no carnaval pela sua bateria onde os mais destacados ritmistas eram ogans do terreiro de Tia Chica, localizado no bairro. Entre outros exemplos.

afro-brasileiro desponta como um dos elementos estruturantes do carnaval carioca, fornecendo não apenas um repertório simbólico para as representações carnavalescas, mas estabelecendo também formas específicas de sociabilidade e organização comunitária.

A representação do sagrado do candomblé nas diversas expressões artísticas brasileiras evidencia um fascinante processo de expansão dos valores e símbolos religiosos para além dos terreiros. Este fenômeno ilustra como os elementos rituais e místicos desta religião afro-brasileira foram incorporados e ressignificados no panorama cultural do país através de múltiplas linguagens artísticas.

Segundo Silva (2008), a arte religiosa afro-brasileira se manifesta através de múltiplas expressões que estabelecem um diálogo contínuo entre os espaços dos terreiros e o mundo exterior. O autor demonstra que esta arte é fundamentalmente conceitual e coletiva, mesmo quando produzida por artistas individuais reconhecidos, pois expressa valores compartilhados através de objetos que materializam um sistema de ideias religiosas. Esta característica se evidencia tanto nas produções artísticas encontradas nos próprios terreiros como vestimentas rituais, insígnias e assentamentos, quanto nas obras de artistas que reelaboram estes elementos em diferentes linguagens e espaços, desde museus até praças públicas, revelando a capacidade do sagrado afro-brasileiro de inspirar criações que transcendem o espaço estritamente religioso.

Ao analisar as relações entre as religiões afro-brasileiras e a cultura nacional Rita Amaral e Vagner Silva (2006) demonstram que na música popular este diálogo se manifesta de forma singular. Dorival Caymmi, que além de músico ocupava a posição de obá de Xangô no terreiro *Axé Opô Afonjá*, criou obras que incorporavam elementos rituais, como ritmos sagrados e referências aos orixás. Suas composições, ao serem interpretadas por artistas como Carmen Miranda e difundidas através do rádio e cinema entre 1930 e 1950, auxiliaram na disseminação nacional do universo sagrado do candomblé, mesmo que de maneira adaptada ao consumo popular.

As artes visuais também estabeleceram um profundo diálogo com o candomblé. Artistas como Carybé, Pierre Verger, Mario Cravo e Mestre Didi desenvolveram obras profundamente influenciadas pela estética e simbologia

desta religião. Suas criações não apenas documentaram aspectos rituais, mas reelaboraram artisticamente elementos sagrados como as ferramentas dos orixás, as vestimentas cerimoniais e as expressões corporais da dança ritual, contribuindo para estabelecer uma visualidade específica que influenciou diversos campos culturais. A literatura brasileira incorporou intensamente o universo místico do candomblé, especialmente através das obras de Jorge Amado. Em romances como "*Jubiabá*", "*Tenda dos Milagres*" e "*Dona Flor e seus Dois Maridos*", o autor retratou o cotidiano dos terreiros e a presença do sagrado na sociedade baiana. Estas narrativas, posteriormente adaptadas para cinema e televisão, ampliaram significativamente o alcance das representações artísticas sobre o candomblé. (AMARAL e SILVA, 2006)

Assim, se no plano da cultura nacional, os valores afro-brasileiros têm um papel importante no estabelecimento de uma identidade "mestiça" (Brasil como "país das mulatas, do carnaval, samba, futebol, macumba, feijoada"), os grupos que mais os promoveram ainda se encontram em situação de inferioridade social e poucas vezes são reconhecidos positivamente em razão de sua participação na produção de símbolos considerados distintivos da cultura brasileira. De qualquer modo, esses símbolos continuam desempenhando um papel relevante na auto-estima dos grupos que os produzem e por meio deles se expressam constituindo ainda um meio de mobilidade social e de mobilização identitária e política. . (AMARAL e SILVA, 2006, p. 124)

Este processo de elaboração artística do sagrado ocorreu em um contexto paradoxal: enquanto elementos religiosos do candomblé eram valorizados e incorporados ao repertório artístico nacional, os próprios terreiros e seus praticantes enfrentavam perseguições e preconceitos. Durante as décadas de 1930 a 1950, os terreiros ainda sofriam invasões policiais e seus sacerdotes eram frequentemente acusados de charlatanismo. No entanto, este processo de representação artística contribuiu para uma gradual legitimação social da religião. A circulação de símbolos e valores religiosos através das artes permitiu que aspectos do candomblé fossem reconhecidos como parte fundamental da cultura nacional, mesmo que por vezes de forma superficial ou folclorizada. Este reconhecimento artístico não significou necessariamente uma aceitação social plena das práticas religiosas e seus praticantes.

A representação do sagrado nas artes também gerou tensões e negociações entre os campos religioso e artístico. Se por um lado a arte contribuiu para visibilizar e valorizar aspectos do candomblé, por outro gerou incômodos em relação aos fundamentos e segredos rituais da religião. Esta

dinâmica exemplifica o complexo processo de mediação cultural através do qual elementos sagrados são transformados em símbolos artísticos e incorporados a novos circuitos de significação.

Como aponta Van der Port (2012), o candomblé funciona como um "banco de símbolos" na economia de representação cultural brasileira, cujos elementos são transpostos e reinterpretados por diferentes grupos sociais. Os próprios terreiros e suas lideranças religiosas participam ativamente desta dinâmica, seja através de alianças com artistas e intelectuais, seja por meio da criação de funções honoríficas que legitimam determinadas interpretações de suas práticas.

Esta circulação de símbolos religiosos produziu um rico repertório de representações que, embora nem sempre fiéis aos fundamentos rituais, contribuíram para consolidar uma estética afro-brasileira reconhecível em diferentes linguagens artísticas. A música, a literatura, as artes visuais e o cinema não apenas representaram o candomblé, mas participaram ativamente de sua construção como patrimônio cultural brasileiro.

Em um mundo globalizado onde as fronteiras entre o sagrado e o secular são cada vez mais permeáveis, as artes funcionam como importantes mediadoras na transformação e circulação de significados religiosos. As diferentes interpretações artísticas do candomblé, mesmo quando aparentemente distantes dos fundamentos religiosos, participam de um complexo processo de negociação cultural onde o sagrado é continuamente reinterpretado e ressignificado.

As análises de Van der Port (2012) e Vagner Silva (2008) estabelecem um diálogo profícuo sobre as dinâmicas contemporâneas do candomblé, particularmente no que tange à sua presença e circulação na esfera pública. Seus trabalhos, embora partam de perspectivas diferentes, convergem ao demonstrar as complexas negociações entre sacralidade e visibilidade pública na contemporaneidade.

Van der Port (2012) desenvolve uma análise crítica de como o candomblé se transformou em um repositório simbólico que circula em diferentes esferas da sociedade baiana. O autor examina as tensões que afloram quando os símbolos religiosos são utilizados por diversos grupos sociais, enquanto os terreiros

tradicionais procuram manter algum controle sobre os significados religiosos. Sua abordagem sobre o simulacro e a autenticidade sinaliza como a própria busca por "autenticidade" já é um produto das dinâmicas contemporâneas de espetacularização.

Complementarmente, Vagner Silva (2008) oferece uma investigação minuciosa da dimensão material e estética do candomblé. Sua análise sobre a circulação dos objetos rituais e artísticos entre diferentes espaços, dos terreiros aos museus; das lojas aos espaços públicos; evidencia como a própria produção material do sagrado afro-brasileiro implica negociações constantes entre diferentes esferas sociais. Silva (2008) demonstra que essas negociações têm raízes históricas profundas, incluindo as antigas conexões comerciais entre Brasil e África.

Em conjunto, os autores fornecem instrumentos teórico-metodológicos valiosos para compreender como o candomblé contemporâneo negocia sua presença pública através de práticas tanto discursivas quanto materiais. Suas análises demonstram que, mais do que uma simples "perda" de controle sobre os significados religiosos, a circulação pública dos símbolos e práticas do candomblé pode ser entendida como parte constituinte da própria dinâmica histórica da religião, que sempre envolveu negociações entre diferentes esferas sociais. Esta perspectiva dialógica contribui para uma compreensão mais ampla dos desafios e estratégias do candomblé contemporâneo em manter sua vitalidade religiosa enquanto dialoga com diferentes setores da sociedade brasileira.

O desfile das escolas de samba do carnaval carioca configura-se historicamente como um complexo e dinâmico espaço de representação e construção simbólica do sagrado afro-brasileiro. Desde a década de 1970 (MUSSA e SIMAS, 2023), essas instituições culturais estabelecem sistemática e criativamente o repertório mítico-simbólico desta tradição religiosa como uma de suas fontes mais produtivas de narrativas e estéticas. Nesse processo, as agremiações não apenas reproduzem, mas reelaboram poeticamente os elementos simbólicos do candomblé, transformando histórias, mitos e símbolos religiosos em linguagem performática, visual e musical. Trata-se de um

elaborado processo no qual os elementos sagrados são reinterpretados no contexto do carnaval.

A performatização desses elementos religiosos nos enredos carnavalescos representa um complexo mecanismo de preservação, visibilização e reinvenção da memória cultural afro-brasileira. Através de alegorias, fantasias, samba-enredo e encenações, as escolas de samba produzem uma narrativa que articula dimensões estéticas, políticas e ontológicas das cosmologias afro-brasileiras, tornando-se, simultaneamente, um dispositivo de memória e criação.

1.6 Cleia e Bisteka: trajetórias entrelaçadas no fazer carnavalesco

A Mangueira se destaca como uma instituição cuja história é profundamente marcada pela presença e atuação de mulheres negras notáveis, como a já citada Tia Fé, Dona Neuma³⁷ e Dona Zica³⁸. Estas mulheres se destacam como agentes transformadoras dentro da agremiação, desenvolvendo projetos culturais e exercendo papéis de liderança tanto comunitária quanto religiosa. Nesta tese a trajetória de duas figuras femininas contemporâneas se destacam: Cleia e Bisteka, mulheres negras cujas histórias são fundamentais para compreender a dinâmica da escola. Como ressalta Bisteka, a Mangueira possui uma energia essencialmente feminina, e são as mulheres que, de fato, comandam a escola, uma realidade que contrasta com o fato de apenas recentemente a agremiação ter eleito sua primeira presidente mulher.

A história de Bisteka com a Mangueira começou ainda na infância, como herança familiar. Filha de Meninho e Gracinha da Mangueira, importantes

³⁷ Neuma Gonçalves da Silva. Personalidade histórica da Estação Primeira de Mangueira, nascida em Madureira, Rio de Janeiro, em 1922. Filha de Saturnino Gonçalves, fundador do Bloco dos Arengueiros, tornou-se figura central na cultura do samba carioca. Reconhecida como "Primeira Dama da Mangueira", sua residência era ponto de encontro de importantes intelectuais e artistas como Noel Rosa, Villa-Lobos e Tom Jobim. Integrou o Conselho Superior das Escolas de Samba na década de 1970.

³⁸ Euzébia Silva do Nascimento. Sambista da velha guarda da Estação Primeira de Mangueira, nascida em 1913 no Rio de Janeiro. Personalidade fundamental na história do samba carioca, tornou-se conhecida por seu casamento com Cartola e pela criação do emblemático restaurante Zicartola. Participou ativamente da fundação e consolidação da escola de samba, sendo uma liderança comunitária no Morro da Mangueira.

passistas da escola, e neta de José Balalaika, diretor de Harmonia, e Maria do Balalaika, dona da ala "É com nós mesmo", Bisteka cresceu em um ambiente onde o carnaval e a escola de samba eram parte integral do cotidiano. Foi justamente nesta ala de sua avó que fez sua estreia no carnaval aos oito anos. A confecção das fantasias da ala acontecia na própria residência da família, prática comum antes da construção da Cidade do Samba.

Já Cleia desenvolveu sua relação com a Mangueira através dos projetos sociais oferecidos pela escola. Moradora do morro, começou a frequentar estas atividades ainda criança, incentivada pela família que, embora não tivesse vínculos diretos com a agremiação, via nos projetos uma oportunidade de ocupação produtiva durante a juventude sobretudo na Vila Olímpica da Mangueira³⁹. Aos oito anos, tornou-se porta-bandeira da escola mirim, e posteriormente integrou a ala das baianas da escola principal, onde permaneceu até 2015, quando precisou se afastar por questões de saúde relacionadas à hipertensão.

Os caminhos de Cleia e Bisteka se cruzaram quando ambas desfilavam pela escola: uma como baiana, outra como passista. Bisteka, que havia se formado como professora no ensino médio, desenvolveu uma carreira como bailarina que a levou inclusive a morar no exterior. Ao retornar ao Brasil, retomou sua atuação como passista da Mangueira, participando de shows e eventos. Em 1999, sua participação no concurso para rainha da bateria marcou uma transformação na sua trajetória e na própria história do concurso. Sua abordagem inovadora, que incluiu a confecção de faixas e blusas personalizadas e até mesmo a busca por patrocínio, ampliou as dimensões da competição, que passou de 12 para 150 participantes no ano seguinte. A conquista do título e do

³⁹ A Vila Olímpica da Mangueira, inaugurada em 1987, representa um marco nos projetos sociais desenvolvidos por escolas de samba no Rio de Janeiro. Construída em uma área de 35.000 m² de um antigo depósito da Rede Ferroviária Federal, com apoio inicial da Xerox, o complexo foi gradualmente expandido: em 1989, com auxílio do governo estadual, foram inaugurados o ginásio polivalente e o posto de saúde; em 1991, a pista de atletismo e o campo; e em 1996, com recursos federais, foram realizadas melhorias como a instalação de pisos sintéticos importados da Alemanha. Em 1997, já atendia 4.000 crianças em projetos esportivos e sociais, tendo impactado 30.000 jovens ao longo de seus primeiros dez anos. O projeto desenvolve atividades nas áreas de saúde, educação, formação profissional, esporte, lazer e cultura, atendendo não apenas a comunidade da Mangueira, mas também bairros vizinhos. Para uma análise aprofundada sobre a Vila Olímpica da Mangueira e seus projetos sociais, ver: GONÇALVES, Maria Alice Rezende. *A Vila Olímpica da Verde-e-Rosa: memórias, narrativas e práticas de educação não-formal*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

Estandarte de Ouro projetou Bisteka nacionalmente, levando-a a participar do programa "No Limite"⁴⁰ da TV Globo e diversos outros trabalhos.

Aos 35 anos, quando decidiu encerrar sua carreira na dança, Bisteka buscou novas formações profissionais, qualificando-se como esteticista e cabeleireira antes de ingressar no trabalho administrativo da escola. Sua trajetória na Mangueira é marcada por uma ascensão gradual em diferentes funções administrativas. Durante a gestão de Ivo Meirelles⁴¹(2009-2013), ocupou os cargos de coordenadora de passistas, coordenadora de musas e vice-presidente de eventos. Na gestão seguinte, sob a presidência de Chiquinho da Mangueira (2013-2018), acumulou as funções de coordenadora de musas e responsável pelo almoxarifado, função que permaneceu desempenhando na gestão de Elias Riche (2019-2022). Na atual gestão, presidida por Guanayra Firmino (2022-2025), alcançou a posição de diretora de barracão.

A entrada de Cleia no trabalho do barracão aconteceu através de Bisteka, que já ocupava a posição de chefe do almoxarifado e a convidou para ser sua assistente. Cleia deixou um emprego com carteira assinada em uma lavanderia para aceitar esta oportunidade, dando início a uma nova fase profissional. Sua dedicação ao trabalho logo chamou a atenção do carnavalesco Leandro Vieira que, reconhecendo seu potencial, passou a lhe atribuir responsabilidades cada vez maiores.

Suas trajetórias evidenciam como o trabalho no barracão opera através de redes de relações que misturam vínculos profissionais, afetivos e territoriais. Mesmo não residindo mais na comunidade, Cleia mantém fortes conexões com o seu território de origem. Para Bisteka, o barracão tornou-se uma segunda casa, especialmente durante os períodos mais intensos de preparação para o

⁴⁰ No Limite foi um reality show brasileiro exibido pela TV Globo em diferentes períodos (2000-2001, 2009 e 2021-2023). Inspirado no formato sueco Expedition Robinson (conhecido internacionalmente como Survivor), o programa consistia em provas de resistência física e psicológica, onde os participantes conviviam em ambientes naturais adversos. Foi um dos programas pioneiros do gênero reality show no Brasil, tendo sua primeira exibição em julho de 2000.

⁴¹ Ivo Meirelles foi presidente da Estação Primeira de Mangueira entre 2009 e 2013. Músico, cantor e compositor, ele teve uma longa trajetória na escola antes da presidência, tendo sido integrante da ala de compositores nos anos 1980 onde assinou o samba-enredo campeão de 1986, e vice-presidente em 1992. Deixou a presidência em abril de 2013, sendo sucedido por Chiquinho da Mangueira.

carnaval. Esta sobreposição entre espaço de trabalho e espaço de vida é característica do fazer carnavalesco, onde as fronteiras entre profissional e pessoal frequentemente se dissolvem em nome da dedicação à escola.

Durante minha etnografia, pude observar como a relação entre as duas se desenvolvia no cotidiano do barracão. Embora compartilhassem um profundo amor pela Mangueira, suas personalidades contrastavam. Enquanto Cleia tem um perfil mais conciliador, Bisteka é mais incisiva, o que ocasionalmente geravam tensões. Os conflitos originavam-se tanto de questões práticas do trabalho quanto de diferenças pessoais, incluindo suas distintas orientações religiosas: Cleia, recém convertida ao pentecostalismo, e Bisteka, iniciada no candomblé.

A trajetória religiosa de Cleia, marcada por sua conversão ao pentecostalismo após uma passagem pelo candomblé, evidencia tensões características do campo religioso brasileiro contemporâneo, particularmente quando situadas no contexto específico do barracão. Sua presença como evangélica em um espaço tradicionalmente vinculado às religiões afro-brasileiras introduz novas dinâmicas que desafiam este modelo tradicional. O caso de Cleia é particularmente significativo porque evidencia como estas transformações não ocorrem de maneira uniforme ou sem conflitos.

Capítulo 2 – FÉ, TRABALHO E CONFLITO

O aprendizado no barracão, como pude experimentar, acontece essencialmente na prática, através da orientação direta dos mais experientes. Esta dinâmica de transmissão de conhecimento, característica do universo do carnaval, reflete tanto a complexidade do trabalho quanto a importância das relações pessoais na estrutura da escola. Foi através deste processo que Cleia também iniciou sua trajetória, começando com pequenos serviços até chefiar sua própria equipe.

Inicialmente cercada de desconfianças naturais em um ambiente onde certas informações são estrategicamente resguardadas, minha presença como voluntária gerava curiosidade. Foi Cleia quem mais me questionou, mas logo estabelecemos uma relação que permitiria, posteriormente, desenvolver conversas mais profundas sobre sua experiência no carnaval, incluindo as tensões entre sua fé evangélica e o trabalho na escola de samba.

O contexto histórico e político daquele momento era particularmente significativo. A Mangueira desenvolvia o enredo "*Histórias para ninar gente grande*", propondo uma perspectiva alternativa à "história oficial". Este posicionamento crítico da escola, que culminaria com o campeonato em 2019, acontecia nos primeiros meses do governo Bolsonaro, em um cenário de intensificação de tensões políticas e sociais.

Nossa relação se aprofundou após o carnaval, quando descobri seu recente batismo em uma igreja evangélica. Esta dimensão religiosa de sua experiência ganharia centralidade inesperada no ciclo carnavalesco seguinte, quando a Mangueira escolheria como tema a biografia de Jesus Cristo, uma decisão que colocaria Cleia diante de complexos desafios entre sua fé e seu trabalho no barracão.

As relações entre religião e cultura nacional brasileira têm sido historicamente marcadas por negociações de fronteiras e disputas narrativas. Como demonstram Amaral e Silva (2006), as religiões afro-brasileiras constituíram-se como matrizes privilegiadas para o entendimento do ethos nacional, estabelecendo intenso trânsito e intercâmbio de valores com diferentes

esferas da cultura brasileira. Este cenário, contudo, tem experimentado significativas transformações nas últimas décadas, especialmente a partir dos anos 1980, com o crescimento expressivo das denominações evangélicas e o consequente reordenamento do campo religioso brasileiro. (MENEZES e TEIXEIRA, 2013)

No contexto das escolas de samba, essas transformações demonstram dinâmicas particularmente complexas que desafiam interpretações simplistas sobre secularização ou substituição de práticas religiosas. Embora estas agremiações mantenham profundas conexões históricas com as religiões afro-brasileiras, evidenciadas em sua origem, símbolos e práticas rituais, elas têm precisado negociar com uma crescente presença de trabalhadores evangélicos em seus quadros. Este processo demanda constantes redefinições das fronteiras no fazer carnavalesco, tensionando não apenas a demografia religiosa do país, mas também definições estabelecidas de cultura e identidade nacional.

Neste sentido, a trajetória de Cleia se apresenta como um caso etnográfico para compreender estas dinâmicas. Sua passagem de baiana, função tradicionalmente associada às mães de santo e figuras fundamentais para a fundação do samba no início do século XX, para evangélica trabalhando como aderecista, exemplifica as negociações entre diferentes sistemas religiosos no espaço do carnaval. Este capítulo examina estas tensões através de sua experiência, concentrando-se especialmente nos conflitos que vieram à tona durante o carnaval de 2020, quando a Mangueira apresentou como enredo “*A verdade vos fará livre*”.

Ao analisar como os trabalhadores evangélicos desenvolvem estratégias para conciliar suas crenças religiosas com o trabalho em uma instituição culturalmente enraizada nas tradições afro-brasileiras, esta etnografia contribui para a compreensão das transformações em curso nas relações entre religião e cultura no Brasil urbano do século XXI. O caso das escolas de samba é particularmente interessante por evidenciar como estas instituições têm lidado com a conversão de seus integrantes ao evangelismo, buscando incorporar essa nova realidade religiosa sem perder suas características fundamentais, demonstrando assim novas formas de articulação entre religião e cultura popular no Brasil contemporâneo.

2.1 Transformações do campo religioso e trajetórias de conversão: o caso de Cleia

Nas últimas décadas, o campo religioso brasileiro tem experimentado profundas transformações, conforme apontam diversos autores (Machado, 2018; Menezes e Teixeira, 2013; Oro, 2003; Sant'Ana, 2017). O crescimento do protestantismo, que passou de 9% da população em 1991 para 22,2% em 2010, é particularmente significativo nas periferias urbanas, onde grande contingente de negros e pobres, anteriormente católicos, tem se convertido às denominações evangélicas. Este fenômeno se reflete de maneira singular no universo das escolas de samba, onde a presença evangélica tem crescido tanto entre os trabalhadores quanto entre os componentes.

Como destaca Sant'Ana (2017), o campo protestante, também denominado evangélico, é extremamente heterogêneo, embora existam disputas em torno de uma "imaginação" de unidade que se manifesta em diferentes concepções: uma "cidade evangélica", uma "comunidade moral" e até mesmo uma "nação evangélica". Esta busca por unidade se materializa em eventos como a Marcha para Jesus e na crescente participação evangélica na disputa pela cultura brasileira, seja através da patrimonialização de igrejas ou da popularização da música gospel⁴².

A presença evangélica também se intensifica no campo político institucional, com a formação da chamada "bancada evangélica"⁴³ no Legislativo.

⁴² A instituição de feriados religiosos evangélicos é um exemplo significativo da crescente disputa pelo reconhecimento cultural e institucional desse segmento religioso no Brasil. Embora os feriados católicos como Nossa Senhora Aparecida (12 de outubro) e Corpus Christi estejam consolidados no calendário nacional, nas últimas duas décadas diversos municípios passaram a instituir o "Dia do Evangélico" como feriado local. O primeiro caso foi no Distrito Federal em 1995 (Lei 963/1995), que estabeleceu o dia 30 de novembro como feriado. Desde então, cidades como Manaus-AM (Lei 1.485/2010), Caruaru-PE (Lei 5.426/2014), Boa Vista-RR (Lei 2.198/2021) e Vitória-ES (Lei 9.930/2022), entre outras, também adotaram datas comemorativas similares, indicando uma nova forma de presença evangélica no espaço público através da apropriação de instrumentos legais tradicionalmente associados ao catolicismo.

⁴³ A bancada evangélica representa um importante mecanismo de articulação política dos evangélicos no Congresso Nacional. Embora o termo seja comumente utilizado pela mídia e academia, é importante distingui-lo da Frente Parlamentar Evangélica (FPE), instituição formal criada em 2005. A FPE possui personalidade jurídica e estatuto próprio, podendo contratar funcionários e manter contabilidade, enquanto a bancada evangélica é uma articulação informal que agrupa parlamentares evangélicos de diferentes partidos.

Embora a relação entre política e religião não seja novidade no Brasil, historicamente mediada pela Igreja Católica, a ocupação de cargos políticos por lideranças evangélicas tem sido associada a um avanço do conservadorismo. Almeida (2017) problematiza esta suposta "onda conservadora", questionando os parâmetros utilizados para definir o conservadorismo e apontando como este fenômeno transcende as fronteiras do pertencimento religioso.

Como argumenta Emerson Giumbelli (2008), é notável que apesar do expressivo impacto da inserção evangélica na sociedade brasileira nas últimas décadas, incluindo seu crescimento numérico e influência política, essa presença não gerou transformações significativas nos arranjos que regulam a inserção da religião no espaço público. Os evangélicos têm oscilado entre posições aparentemente contraditórias: quando acusados de teocratismo, defendem-se alegando obediência às regras democráticas; quando criticados por práticas consideradas abusivas, argumentam com base na liberdade religiosa. O autor observa que as reivindicações recentes dos evangélicos por "liberdade religiosa", típicas de uma minoria, são acompanhadas de ações e estilos que sugerem um projeto de maioria, evidenciando uma dualidade que se manifesta tanto nas formas de presença no espaço público quanto nos dilemas de legitimação institucional.

Esta percepção do conservadorismo evangélico frequentemente vem acompanhada de preconceitos que, como ressalta Clara Mafra (2001, 2011), não se dirigem apenas à religião, vista como oposta a uma suposta racionalidade iluminadora, mas também às classes populares, consideradas ignorantes e manipuláveis. É importante ressaltar que a "comunidade evangélica" não constitui uma massa homogênea, podendo divergir em ideias e valores, especialmente em relação às posições de algumas lideranças (SANT'ANA, 2017).

No contexto urbano, particularmente nas periferias, a atuação evangélica tem se caracterizado por uma forte presença no campo da intervenção social através de projetos e serviços prestados às comunidades (Machado, 2018). Este aspecto aproxima as igrejas evangélicas das escolas de samba, que tradicionalmente também desempenham importante função social em seus territórios. A Mangueira, por exemplo, oferece diversos serviços à comunidade,

desde consultas médicas e odontológicas até cursos preparatórios e atividades esportivas em sua Vila Olímpica.

Esta sobreposição de atuações sociais em um mesmo território produz dinâmicas complexas de negociação e convivência. Por estarem situadas nas periferias, as escolas de samba testemunharam de perto a transformação do campo religioso, vendo suas comunidades se tornarem gradualmente mais evangélicas. No cotidiano do barracão da Mangueira, esta presença se manifesta de diversas formas e nem sempre conflituosas: músicas gospel de artistas como Aline Barros são frequentemente executadas na caixa de som do almojarifado, às vezes adaptadas ao ritmo do pagode.

As conversas informais durante o trabalho também sinalizam a centralidade da religião na vida dos funcionários. Referências a "macumba", relatos de eventos religiosos e pedidos de oração por questões de saúde são frequentes, demonstrando como diferentes práticas e crenças religiosas coexistem no espaço do barracão. A religiosidade de Cleia, conhecida por todos inclusive pela diretoria e carnavalesco, era ocasionalmente objeto de brincadeiras que questionavam sua relação com a escola de samba e seu passado como baiana.

O processo de aproximação de Cleia com o pentecostalismo começou antes de ela conhecer seu atual marido, mas intensificou-se significativamente após um encontro aparentemente casual em 2012. Enquanto arrumava sua fantasia de baiana para o desfile da Mangueira na porta de casa, conheceu Cleisson, que era ogã em um terreiro de candomblé. O encontro, mediado por uma vizinha que há tempos tentava aproximá-los, gerou inicialmente um conflito interno em Cleia, que já frequentava esporadicamente uma igreja pentecostal.

Que isso, senhor, o que o senhor tá fazendo, eu indo pra igreja e o senhor me manda um homem macumbeiro. O diabo tá querendo mesmo me desencaminhar, mas por honra e Glória de Deus ele hoje tá na igreja, batizado e eu também. Quer dizer, Deus fez um caminho todo e a gente está onde a gente está, né!?! (CLEIA, 2021)⁴⁴

Esta narrativa evidencia não apenas sua proximidade prévia com o campo evangélico, mas também a ideia de confronto espiritual que caracteriza o pentecostalismo brasileiro. Após nove meses de namoro, Cleia se mudou para

⁴⁴ Entrevista concedida por Cleia em ago. 2021.

Duque de Caxias, onde Cleisson morava, e o casamento foi realizado na igreja que ela frequentava. No entanto, o período que se seguiu foi marcado por uma intensa negociação entre diferentes pertencimentos religiosos.

Inicialmente motivada por ciúmes, Cleia passou a frequentar o terreiro onde Cleisson era ogã. Esta aproximação com o candomblé, embora inicialmente justificada por razões afetivas ("vou tomar conta do que é meu"), acabou produzindo experiências significativas que culminaram em um alerta espiritual sobre sua saúde. Durante uma festa no terreiro, segundo seu relato, uma entidade a alertou sobre uma doença grave e a necessidade de iniciação religiosa.

O santo lá me chamou e falou que eu tava doente, que eu tinha que me tratar, que eu tinha que raspar a cabeça, que eu tinha que isso, que eu tinha que aquilo. Eu já estava vendo bicho e as coisas para eu fazer o santo. Aí me apareceu uma suspeita de câncer, aí eu fui fazer um exame e deu a suspeita e fui fazendo exame e deu mesmo, o dia desse exame era o casamento do meu pai e eu não podia faltar o médico. (CLEIA, 2021)

O diagnóstico de câncer de mama que se seguiu produziu uma crise que reconfigurou sua trajetória religiosa. A confirmação da doença coincidiu com o casamento de seu pai, evento em que estava presente o Pastor Carlos, que havia celebrado seu próprio casamento. A intervenção deste líder religioso neste momento crítico foi decisiva: através de uma oração pela cura de Cleia, ele estabeleceu uma conexão não apenas com ela, mas também com Cleisson, que já havia perdido a mãe para a mesma doença.

O pastor Carlos começou a falar comigo na sala. Aí ele me perguntou: Mas você crê que Deus irá te curar? E eu só chorava. Aí nisso começou a tocar um louvor lá e ele louvou com o louvor. E o Cleisson chorando e aí ele foi e falou pro Cleisson (ele já tinha perdido a mãe dele para mesma doença e com a morte da mãe ele teve uma forte depressão): 'Você crê que Deus pode curar a sua Esposa?' E ele respondeu que não aceitava perder outra pessoa que amava para essa doença. (CLEIA, 2021)

Este episódio exemplifica o que Dullo e Duarte (2016) identificam como elementos fundamentais da prática testemunhal evangélica: uma experiência pessoal densa de sentido que, ao ser narrativizada, produz efeitos sociais tanto no testemunhante quanto em sua audiência. O relato de Cleia sobre sua cura subsequente, quando novos exames não identificaram mais a doença, segue esta estrutura narrativa, enfatizando a transformação espiritual que acompanhou a física.

O processo de "passagem" para o pentecostalismo, como conceitua Birman (1996), não foi abrupto nem unilateral. Durante cerca de três anos, tanto Cleia quanto Cleisson mantiveram diferentes níveis de envolvimento com ambas as religiões. Esta temporalidade estendida do processo de conversão evidencia como as fronteiras entre diferentes sistemas religiosos são mais porosas e negociáveis do que frequentemente se supõe.

Apenas após a confirmação da cura é que ocorreu o que poderia ser caracterizado como uma ruptura mais definitiva com o candomblé. O momento em que Cleia, junto com o pastor, queima os objetos rituais que ligavam seu marido à religião afro-brasileira marca simbolicamente esta transição. No entanto, como argumenta Birman (1996), mesmo estes momentos de aparente ruptura são permeados por continuidades e reelaborações simbólicas.

Como argumenta Birman (1996), os movimentos de "passagem" entre religiões são processos individuais que permitem interlocuções e redefinem fronteiras, possibilitando trocas simbólicas mesmo entre sistemas aparentemente antagônicos. No caso de Cleia, sua trajetória anterior no candomblé e na ala das baianas não foi completamente apagada pela conversão ao pentecostalismo, mas reelaborada dentro de uma nova narrativa religiosa.

Com efeito, encontra-se estabelecido nessa igreja um conjunto de atividades rituais e simbólicas que opera como uma ponte entre os dois sistemas religiosos. Na medida em que são atividades que possuem uma mesma proveniência — os cultos de possessão — e certamente podem ser objeto de interpretações distintas que, contudo, são postas num processo permanente de interlocução. Tais atividades facilitam as passagens entre um culto e o outro, bem como um trabalho de elaboração simbólica dos indivíduos que estão entre os dois — seja para criar rupturas, seja para criar continuidades diante das alternativas religiosas que assim se apresentam para eles. (BIRMAN, 1996, p. 93).

A autora destaca como as igrejas pentecostais estabelecem "pontes" rituais e simbólicas com outros sistemas religiosos, especialmente quando compartilham origens comuns, como no caso dos cultos de possessão. Esta perspectiva ajuda a compreender como Cleia conseguiu manter seu trabalho no barracão mesmo após a conversão, desenvolvendo estratégias para lidar com elementos que, em tese, seriam incompatíveis com sua nova fé.

No entanto, esta acomodação relativamente tranquila foi significativamente perturbada com o carnaval de 2020, quando a Mangueira decidiu apresentar como enredo a biografia de Jesus Cristo. O anúncio de "A

verdade nos fará livre" trouxe à tona tensões latentes entre diferentes concepções do sagrado presentes no barracão. Para Cleia, trabalhar na confecção de elementos cenográficos relacionados à representação de sua principal figura religiosa provocou conflitos até então inéditos.

A presença cada vez maior de evangélicos nas escolas de samba, seja nos barracões, na produção de fantasias e carros alegóricos, nas quadras como componentes e ritmistas, ou mesmo como baianas e intérpretes, tem produzido novas dinâmicas de negociação entre religiosidade e fazer carnavalesco. Embora frequentemente invisibilizados, estes agentes são fundamentais em todas as etapas de desenvolvimento do desfile.

O caso de Cleia ilustra como estas negociações não são apenas coletivas, mas também profundamente pessoais. Seu processo de conversão ao pentecostalismo, marcado pela "passagem" gradual e pela manutenção de certos vínculos com o universo do samba, demonstra a complexidade das relações entre religião e cultura popular no Brasil contemporâneo. Como argumenta Birman (1996), estas trajetórias expõem tanto a permeabilidade quanto à capacidade de inovação presentes no campo pentecostal.

2.2 O Jesus da gente na Estação Primeira de Nazaré

Enquanto ainda celebrava o campeonato conquistado em 2019, a Mangueira iniciou a divulgação de seu ambicioso e controverso projeto para 2020: uma releitura contemporânea da biografia de Jesus Cristo. O enredo partia de duas provocações fundamentais que orientariam todo seu desenvolvimento: "E se Jesus Cristo voltasse agora à Terra? O que ele acharia do que encontraria — sobretudo no Brasil?" Estas questões norteadoras estabeleciam desde o início o tom crítico e reflexivo que a agremiação pretendia imprimir à narrativa, sinalizando que não se trataria de uma simples representação da história bíblica, mas de uma interpretação crítica da contemporaneidade através da figura de Cristo.

Em fevereiro de 2019, durante as primeiras apresentações do projeto à imprensa, o carnavalesco Leandro Vieira estabeleceu os parâmetros conceituais que guiariam o desenvolvimento do enredo. Em uma série de entrevistas e

declarações públicas após a divulgação do enredo para o carnaval de 2020, Leandro fez questão de demarcar que não pretendia simplesmente reproduzir a narrativa bíblica tradicional do martírio de Cristo, já amplamente retratada em diferentes manifestações artísticas ao longo da história. A proposta era mais complexa e ambiciosa: imaginar a volta de Jesus em um contexto contemporâneo marcado por profundas intolerâncias, especialmente no campo religioso. Em entrevista concedida ao jornal O Globo na época, ele explicitou suas intenções em termos que já antecipavam as controvérsias que viriam:

Ele condenaria a hipocrisia dos líderes religiosos e combateria o discurso de ódio. Vamos falar sobre a figura política de Cristo e o que ela pregava: o amor irrestrito, que nos torna livres da intolerância e do preconceito. Essa é a verdade que liberta. Porque não é amor o que faz alguém quebrar um terreiro de candomblé, como fizeram na semana passada [em Duque de Caxias], né? (Leandro Vieira, O GLOBO, 2019)⁴⁵

A referência ao ataque ao terreiro não era gratuita. Em um ato de intolerância religiosa, traficantes armados invadiram um terreiro de candomblé com mais de 50 anos de existência no bairro Parque Paulista, em Duque de Caxias, Baixada Fluminense, no dia 11 de julho de 2019. Durante o ataque, os criminosos forçaram a sacerdotisa responsável pelo espaço sagrado a destruir os símbolos dos orixás e ameaçaram incendiar o local.⁴⁶ A menção específica a este caso estabelecia uma conexão direta entre o enredo e a realidade social que ele pretendia criticar, sinalizando que a Mangueira não se furtaria a abordar questões sensíveis e contemporâneas.

Durante o extenso processo de divulgação, que envolveu diversas entrevistas, aparições públicas e eventos na quadra da escola, Vieira construiu uma complexa argumentação para justificar a abordagem escolhida. Explicou que sua inspiração surgiu ao visitar antigos enredos da Mangueira que abordavam temáticas religiosas, destacando especialmente o carnaval de 2003, quando a escola apresentou "*Os dez mandamentos: o Samba da Paz Canta a Saga da Liberdade*". Esta referência histórica servia tanto para legitimar a

⁴⁵ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/enredo-da-mangueira-em-2020-vai-imaginar-retorno-de-cristo-num-mundo-marcado-pela-intolerancia-23812598> Acesso em 23 jan. 2025

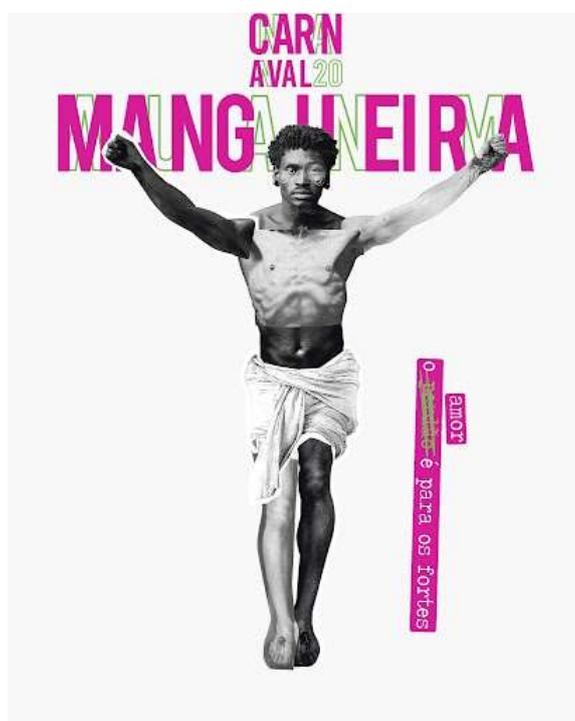
⁴⁶ G1 RIO. Terreiro de candomblé é destruído em Duque de Caxias, na Baixada Fluminense. Rio de Janeiro, 12 jul. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/07/12/terreiro-de-candomble-e-destruido-em-duque-de-caxias-na-baixada-fluminense.ghtml>. Acesso em: 28 jan. 2024.

abordagem de temas religiosos pela agremiação quanto para estabelecer uma continuidade narrativa com sua própria tradição.

O título escolhido, "*A verdade vos fará livre*", estabelecia um diálogo direto e provocativo com o campo político-religioso brasileiro daquele momento. A frase, extraída do evangelho de João (8:32), havia sido apropriada como slogan pelo então presidente Jair Bolsonaro em sua versão "Conhecereis a verdade e a verdade vos libertará". A escolha da Mangueira não era apenas uma citação bíblica, mas uma intervenção deliberada no debate público, propondo uma disputa pelo sentido dessa "verdade" libertadora. Ao contrapor à interpretação conservadora uma leitura progressista da mensagem cristã, a escola estabelecia um embate que transcendia o campo carnavalesco.

Esta tensão conceitual manifestou-se visualmente já na logo do enredo, a primeira de muitas imagens que seriam produzidas ao longo do ciclo carnavalesco. A peça apresentava um Cristo predominantemente negro crucificado, cujo corpo era formado pela composição de diferentes corpos humanos. Esta escolha estética não era apenas uma decisão artística, mas uma declaração política que sinalizava desde o início a proposta de multiplicidade de representações que caracterizaria o desfile.

Figura 8 – Logo do enredo "A verdade vos fará livre".



Fonte: Reprodução/Estação Primeira de Mangueira.

A imagem provocou imediatas reações, tanto positivas quanto negativas, antecipando os debates que se intensificariam nos meses seguintes. O embate ganhou novos contornos em outubro, com a escolha do samba-enredo. Em um processo que mobilizou compositores, comunidade e direção da escola, a composição vencedora evidenciava o posicionamento crítico do enredo através de versos como "*Favela, pega a visão/Não tem futuro sem partilha/Nem messias de arma na mão*"⁴⁷. A letra operava em múltiplas camadas de significado: além da crítica direta à violência contra moradores de favelas, estabelecia um jogo de palavras com o nome do presidente (Messias), questionando sua política de flexibilização do porte de armas para civis. O samba transformava assim a mensagem cristã em instrumento de crítica social e política.

As reações não tardaram. Durante os meses de preparação do carnaval e mesmo após o desfile, a Mangueira e seu enredo foram alvo de intensas críticas vindas de diferentes atores do campo conservador. No campo político, as manifestações mais contundentes vieram do próprio presidente Jair Bolsonaro e do então prefeito do Rio de Janeiro, Marcelo Crivella, significativamente, um bispo licenciado da Igreja Universal do Reino de Deus. Ambos acusaram a agremiação de desrespeito à religião e à imagem de Jesus Cristo, caracterizando o enredo como uma afronta aos valores cristãos. Após o desfile, o então presidente Bolsonaro classificaria o enredo da agremiação como um "desacato as religiões"⁴⁸.

No campo religioso, a reação foi igualmente intensa, embora mais diversificada. Diversos segmentos protestantes e católicos posicionaram-se contrariamente ao projeto da escola, mas suas críticas variavam em tom e conteúdo. Um exemplo particularmente significativo foi a mobilização do Instituto Plínio Corrêa de Oliveira (IPCO), associação católica tradicionalista de São Paulo. A organização não apenas acusou a escola de blasfêmia, mas organizou

⁴⁷ "A Verdade Vos Fará Livre". Samba-enredo da Estação Primeira de Mangueira, Rio de Janeiro, 2020. Compositores: Manu da Cuíca e Luiz Carlos Máximo.

⁴⁸ BOLSONARO, J. M.; WEINTRAUB, A. Bolsonaro e ministro criticam enredo da Mangueira que fez releitura da vida de Jesus Cristo. G1, Rio de Janeiro, 25 fev. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2020/noticia/2020/02/25/bolsonaro-e-ministro-criticam-enredo-da-mangueira-que-fez-releitura-da-vida-de-jesus-cristo.ghtml>. Acesso em: 24 jan. 2025.

um abaixo-assinado⁴⁹ que reuniu aproximadamente 106 mil assinaturas contra o carnaval da verde e rosa, um número expressivo que demonstrava a capacidade de mobilização dos setores conservadores. No texto do abaixo-assinado, a organização argumentava que não havia folia, nos últimos anos, "em que a Face Sagrada de Jesus não seja ultrajada, sempre em nome da 'liberdade de expressão'"

A tensão atingiu um ponto crítico em janeiro de 2020, quando a Arquidiocese do Rio de Janeiro enviou uma carta oficial a Jorge Castanheira, então presidente da LIESA. No documento, os representantes da Igreja Católica expressavam formal "preocupação" com a abordagem que a Estação Primeira estava desenvolvendo para a temática religiosa. Esta intervenção institucional da Igreja evidenciava como o enredo havia ultrapassado as fronteiras do carnaval, transformando-se em objeto de debate público sobre os limites entre manifestação cultural e expressão religiosa.

A análise das reações institucionais católicas ao enredo da Mangueira em 2020 apresenta uma complexa trama de tensões históricas e contemporâneas que merece um exame mais aprofundado. As manifestações do IPCO e da Arquidiocese do Rio de Janeiro não podem ser compreendidas isoladamente, mas precisam ser situadas dentro de uma longa trajetória de negociações, confrontos e acomodações entre a Igreja Católica e o carnaval carioca.

Esta não era a primeira vez que a Igreja Católica interveio diretamente nas manifestações carnavalescas das escolas de samba. O caso mais emblemático continua sendo o da alegoria "*Cristo Mendigo*" da Beija-Flor em 1989, quando a Arquidiocese do Rio conseguiu uma liminar judicial proibindo a apresentação da alegoria.

A alegoria era o abre-alas no desfile que apresentava o enredo "*Ratos e Urubus, Larguem Minha Fantasia*", uma abordagem crítica da desigualdade social brasileira. Desenvolvido por Joãozinho Trinta⁵⁰, o enredo subverteu a

⁴⁹ Abaixo-assinado "Não ao samba da Mangueira que blasfema contra Cristo". Disponível em: <https://campanhas.ipco.org.br/peticoes/abaixo-assinado-nao-ao-samba-da-mangueira-que-blasfema-contra-cristo> Acesso em 23 fev. 2025

⁵⁰ Joãozinho Trinta (1933-2011) revolucionou a estética do carnaval carioca, sendo considerado um dos mais importantes carnavalescos da história. Iniciou sua carreira artística como bailarino do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, ingressando no carnaval através do Salgueiro, onde conquistou seus primeiros títulos. Sua passagem mais marcante foi na Beija-Flor (1976-1993),

lógica do "luxo" tradicionalmente associada aos desfiles, utilizando materiais descartados e sucata para criar uma apresentação impactante. O desfile questionava a dicotomia entre luxo e lixo na sociedade brasileira, trazendo para a avenida personagens marginalizados como mendigos, travestis e moradores de rua, transformando-os em protagonistas do espetáculo.

Apesar de conquistar apenas o vice-campeonato, o desfile é frequentemente citado como um dos mais importantes da história do carnaval, tendo influenciado produções culturais posteriores e estabelecido novos paradigmas para a abordagem de temas sociais nos desfiles das escolas de samba, especialmente considerando que ocorreu no ano das primeiras eleições diretas para presidente após mais de duas décadas de ditadura militar.

Figura 9 – Cristo Mendigo no desfile da Beija-Flor de 1989.



Foto: Ricardo Leon/Agência O Globo.

O episódio da proibição judicial, que resultou no icônico desfile com o Cristo coberto por plástico preto e a faixa "Mesmo proibido, olhai por nós", estabeleceu um precedente importante nas relações entre instituições religiosas e escolas de samba.

transformando uma escola periférica em potência do carnaval com cinco campeonatos. Transformou os desfiles ao maximizar o uso de carros alegóricos. Após uma isquemia em 1996 que comprometeu seus movimentos, ainda conquistou seu último título com a Unidos da Viradouro (1997). Faleceu em 2011 em São Luís do Maranhão.

No entanto, é crucial notar como as estratégias institucionais católicas se transformaram ao longo do tempo. Se em 1989 a Arquidiocese optou pelo confronto direto através da via judicial, em 2020 sua abordagem foi significativamente distinta. A carta enviada à LIESA, expressando "preocupação" e solicitando consultas prévias sobre futuros enredos religiosos, sugere uma mudança tática que privilegia o diálogo institucional em detrimento do embate direto.

Em 2017, a Mangueira levou para avenida o enredo "*Só com a ajuda do santo*"⁵¹, que abordava as diferentes dimensões da fé brasileira. Uma das alegorias do desfile era um tripé que apresentava uma representação sincrética entre Jesus Cristo e Oxalá, evidenciando as complexas relações entre catolicismo e religiões afro-brasileiras no Brasil. Após solicitação da Igreja Católica, a escola optou por não apresentar esta alegoria específica durante o Desfile das Campeãs, uma decisão que demonstrava como as relações entre instituições religiosas e escolas de samba envolvem negociações permanentes sobre as formas de representação do sagrado na avenida.

Figura 10 – O tripé "Santo e Orixá", de um lado a imagem de Jesus Cristo e da outra de Oxalá.



Fonte: Reprodução da Internet.

O enredo da Mangueira de 2020 provocou reações tanto de setores católicos quanto evangélicos. O portal Gospel Prime, por exemplo, chegou a

⁵¹ MANGUEIRA. G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira: Carnaval 2017 - Desfile Completo. Rio de Janeiro, fev. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fsQTeUp9PrI> . Acesso em: 23 jan. 2025.

publicar que a escola abraçaria a Teologia da Libertação, "que busca desconstruir as doutrinas cristãs"⁵². Esta convergência de críticas conservadoras, vindas de diferentes tradições religiosas, merece atenção especial.

A proposta da Mangueira de apresentar um Jesus negro, nascido na favela, com "*rosto negro, sangue índio e corpo de mulher*", tocava em pontos sensíveis das disputas contemporâneas sobre representação religiosa no espaço público brasileiro. O carnavalesco Leandro Vieira deixou clara sua intenção provocadora:

Mais recentemente, em nome de um avanço conservador e da representatividade política de determinados setores políticos da sociedade brasileira, Jesus tem se tornado uma espécie de fiador de uma política que incita o ódio. (VIEIRA, 2020)⁵³

A reação institucional católica a esta proposta deve ser compreendida dentro de um quadro mais amplo de transformações no campo religioso brasileiro. A aparente contradição entre a crítica católica ao conservadorismo evangélico e suas próprias posições conservadoras em relação ao carnaval expõe as complexas dinâmicas que caracterizam o atual momento. O caso da Mangueira em 2020 evidenciou como as disputas sobre representação religiosa no espaço público envolvem não apenas questões teológicas ou doutrinárias, mas também importantes debates sobre poder e legitimidade.

Estas tensões se manifestaram de forma particularmente clara nas diferentes interpretações do significado do enredo. Enquanto o carnavalesco enfatizava a dimensão social e política da mensagem cristã, as instituições religiosas, tanto católicas quanto evangélicas, focavam na questão da "blasfêmia" e do "desrespeito" aos símbolos sagrados. Esta divergência de interpretações evidencia não apenas diferentes concepções sobre o sagrado,

⁵² RUSCHEL, R.; TREZZI, H. Com Jesus de rosto negro, sangue índio e corpo de mulher, Mangueira atualiza embate entre religiosos e carnavalescos. GaúchaZH, Porto Alegre, 21 fev. 2020. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2020/02/com-jesus-de-rosto-negro-sangue-indio-e-corpo-de-mulher-mangueira-atualiza-embate-entre-religiosos-e-carnavalescos-ck6ku1zmy01ew01o3wtjeu0e7.html>. Acesso em: 24 jan. 2025.

⁵³ Entrevista concedida ao jornal Opção em 2 fev. 2020. Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/ultimas-noticias/apos-elogio-de-moro-a-pmgo-caiado-diz-que-ano-sera-ainda-melhor-para-goias-e-o-brasil-234219/> Acesso em 25 jan. 2025

mas também distintas visões sobre o papel da religião na sociedade contemporânea.

No entanto, é importante ressaltar que o campo religioso não se mostrou monolítico em sua reação. O próprio meio evangélico, frequentemente retratado como uniformemente conservador, demonstrou sua heterogeneidade neste episódio. Uma minoria significativa de lideranças e fiéis manifestou apoio à proposta da Mangueira, entendendo-a como uma legítima releitura da mensagem cristã em chave contemporânea. Destaca-se neste grupo o pastor Henrique Vieira, que não apenas defendeu publicamente o enredo, mas participou ativamente do desfile, encarnando uma das representações de Jesus. Similarmente, o pastor Caio Fábio utilizou seu programa "Papo de Graça", transmitido pelo YouTube, para oferecer uma reflexão positiva sobre a proposta da escola⁵⁴.

As tensões em torno da participação do Pastor Henrique Vieira no desfile da Mangueira exemplificam as disputas internas do campo evangélico brasileiro contemporâneo. Um manifesto assinado por 23 líderes evangélicos⁵⁵, incluindo figuras proeminentes como o bispo Abner Ferreira da Assembleia de Deus Madureira e o bispo Daniel Malafaia, evidenciava como a controvérsia transcendeu a mera questão da representação de Jesus para tocar em pontos sensíveis sobre legitimidade e representatividade no meio evangélico, um debate sobre autoridade religiosa.

O documento apresentado na época, afirmava que Henrique Vieira "não possuía legitimidade para se posicionar como representante da grande maioria do povo evangélico da cidade do Rio de Janeiro e do Brasil", demonstrando uma disputa mais profunda sobre quem poderia falar em nome dos evangélicos brasileiros. A acusação de que sua participação seria "pautada na política" e que "partidos de esquerda queriam se aproximar dos cristãos apenas pelos votos" situava o debate para além da questão religiosa, evidenciando tensões político-ideológicas dentro do campo evangélico.

⁵⁴ FÁBIO, Caio. Live do "Papo de Graça". [S. l.]: YouTube, 23 jan. 2020. 1 vídeo (2h). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1JMCKVbxZgM>. Acesso em: 29 jan. 2025.

⁵⁵ Disponível em: <https://cn1brasil.com.br/rj-lideres-evangelicos-assinam-manifesto-contra-pastor-em-desfile-da-mangueira/> Acesso em 6 jan. 2025.

A nota também estabeleceu uma fronteira clara entre o que consideram compatível com a "fé cristã e o pertencimento a uma Igreja ou Comunidade Evangélica" e o que veem como incompatível, especificamente mencionando "valores, atitudes e comportamentos explicitados pelo Carnaval". Esta demarcação de limites, embora reafirme "a primazia da consciência e dos direitos individuais", estabeleceu parâmetros rígidos para o que seria um comportamento evangélico aceitável.

A posição de Henrique Vieira, pastor da Igreja Batista do Caminho, que não apenas aceitou participar do desfile como também colaborou com o carnavalesco na construção do enredo, representa uma interpretação alternativa da relação entre fé evangélica e manifestações culturais populares. Sua participação ativa no desenvolvimento do enredo sugere uma compreensão mais ampla das possibilidades de diálogo entre religião e cultura.

A análise de Carly Machado, Lorena Mochel e Mariana Côrtes (2024) sobre a emergência de novos regimes de autoridade religiosa no pentecostalismo contemporâneo oferece importantes contribuições teóricas para este debate. As autoras demonstram como categorias êmicas como "unção" e "chamado" operam de forma fluida, permitindo que atores tradicionalmente marginalizados das estruturas eclesiais formais estabeleçam novas modalidades de liderança espiritual através de práticas cotidianas. A legitimidade da autoridade religiosa, nesta perspectiva, não deriva apenas de estruturas hierárquicas institucionalizadas, mas se constrói através do que as autoras denominam "zonas fronteiriças", espaços liminares onde regras e possibilidades de exercício do poder religioso são constantemente negociadas e reelaboradas.

Este panorama de tensões e disputas formava o pano de fundo do trabalho cotidiano no barracão da Mangueira. Como voluntária durante a construção das alegorias e fantasias, pude acompanhar de perto o processo de materialização dessas ideias controversas. Foi neste contexto que se desenvolveu o drama particular de Cleia, embora seus conflitos só tenham se revelado para mim após o desfile.

Exercendo seu segundo ano como chefe de equipe, Cleia enfrentava uma responsabilidade dupla: além do carro alegórico, tinha a seu cargo a produção dos chapéus da bateria, uma das alas fundamentais da escola que, junto com

baianas, passistas e velha-guarda, compõe o núcleo tradicional das escolas de samba. A bateria, frequentemente chamada de "coração da escola", tem a função crucial de conduzir o ritmo do desfile, transformando a apresentação em uma experiência verdadeiramente carnavalesca. Esta dimensão técnica do trabalho já representava um desafio considerável, mas para Cleia somava-se a isso um conflito mais profundo, de natureza espiritual.

Sua principal atribuição era o carro *"As faces dolorosas da paixão"*, uma alegoria monumental que exemplificava as contradições do projeto. Maior que suas obras anteriores, o carro desenvolvia uma temática barroca através de numerosas esculturas revestidas em dourado, roxo e vermelho. A composição, centrada em um imenso coração trespassado por punhais, apresentava diversos personagens bíblicos em seu momento de sofrimento. A divisão do trabalho colocava Cleia na coordenação da parte inferior, enquanto seu marido Cleisson supervisionava os acabamentos na parte superior, uma organização aparentemente técnica, mas que, como se revelaria depois, tinha profundas implicações para a maneira como ambos lidavam com o desafio espiritual do trabalho.

Figura 11 – Alegoria “As faces dolorosas da paixão”. Estação Primeira de Mangueira. Carnaval 2020.



Foto: Widger Frota.

Para os chapéus da bateria, sua primeira experiência com uma ala tão prestigiosa, Cleia adotou uma estratégia de precaução: ampliou de forma significativa sua equipe, ainda que, na realidade do trabalho por empreitada no carnaval isso significasse a diminuição do seu lucro. Esta postura evidenciava seu temor por falhas na produção das 280 peças. A decisão, embora aparentemente apenas gerencial, também revelava sua preocupação com o peso da responsabilidade.

Figura 12 – Ritmista da bateria da Estação Primeira de Mangueira. Carnaval 2020.



Fonte: Site da RIOTUR.

Do Sambódromo, onde assisti ao desfile, pude observar Cleia acompanhando seu carro pela lateral da pista. A apresentação começava com um impactante abre-alas que estabelecia desde o início a proposta provocadora do enredo: o nascimento de Jesus era representado por um menino negro, cercado por esculturas de crianças negras, indígenas e meninas, uma multiplicidade que sugeria diferentes possibilidades de encarnação do divino. A presença de Alcione e Nelson Sargento como Maria e José reforçava a conexão entre a narrativa bíblica e a identidade da escola.

Esta multiplicidade de representações, estabelecida no abre-alas, desenvolveu-se ao longo de todo o desfile através de diferentes personagens encarnando Jesus: o mestre-sala, a rainha da bateria e convidados como o

Pastor Henrique Vieira e o ator Humberto Carrão ofereciam diferentes interpretações da figura cristã. O ponto culminante desta proposta era o carro "O calvário", que apresentava um Cristo negro de cabelos platinados como figura central, cercado por cruces que traziam representações de mulheres, negros, indígenas e LGBTQI+, uma alegoria que transcendia a narrativa bíblica para denunciar o genocídio contemporâneo da juventude negra e periférica brasileira.

Figura 13 – Alegoria "O Calvário". Estação Primeira de Mangueira. Carnaval 2020.



Foto: Gabriel Nascimento/RIOTUR.

Em nossas conversas após o carnaval, Cleia confidenciou a profundidade dos conflitos que enfrentou durante a preparação do desfile. O ano de 2020 representou seu maior desafio profissional, não tanto pela complexidade técnica do trabalho, mas porque o enredo tocava diretamente em sua fé evangélica. Os diálogos frequentes com o carnavalesco Leandro Vieira eram particularmente tensos, pois constantemente provocava debates sobre as escolhas artísticas em relação às escrituras bíblicas.

"Foi o ano mais complicado, porque o Leandro debatia com a gente o tempo todo", relatou Cleia. "Ele vinha instigar a gente e debatia muito sobre o que ele estava fazendo em relação ao que estava escrito na bíblia, porque se

estava escrito lá e isso que é o correto. Então a gente estava batendo muito de frente." Ela mencionou "uns quatro bate bocas assim de religião". Cleia e Cleisson decidiram estrategicamente reduzir suas manifestações: "Decidimos não opinar mais quando ele pedisse, porque ele pergunta muito durante o caminho, mesmo que ele faça depois do jeito dele. Ele gosta de pedir ideia."

Um ponto particularmente sensível foi a representação de Jesus em um homem gay. Para Cleia, esta escolha artística contrariava profundamente sua compreensão teológica: "Jesus ama o gay porque ama a todos, mas não está no gay porque Jesus não foi gay". Sua posição teológica, característica de certas interpretações evangélicas, estabelecia uma distinção crucial entre o que ela considerava amar o pecador e condenar o pecado, uma nuance que ela sentia que o enredo não respeitava.

Porque na nossa visão foi um absurdo, Jesus no carnaval. Ainda que ele tenha conversado com a gente e tenha explicado o que ele achava e o que ele estava pensando. Jesus ama o bandido, mas não ama o pecado do bandido. Jesus não é pecador, não vende droga, não é gay. (CLEIA, 2021)

A designação de Cleia para o carro "*As faces dolorosas da paixão*" parecia carregar um significado especial. Inicialmente destinada ao carro que representaria o templo transformado em mercado, ela foi redirecionada para a alegoria que incluía várias esculturas de Nossa Senhora das Dores. Quando questionou a mudança, o carnavalesco justificou que aquele seria o trabalho mais difícil e que não poderia sempre lhe dar as tarefas mais simples, uma explicação que ela interpretou como um teste deliberado.

Esta situação marcava uma diferença sensível em relação aos anos anteriores. Quando produzia elementos de outras religiões, Cleia conseguia manter um distanciamento emocional, considerando-os "apenas objetos". A representação de Jesus, contudo, provocava um profundo desconforto entre sua responsabilidade profissional e suas convicções religiosas.

Fazer as coisas de santo a gente faz por fazer porque não é a nossa religião, mas de Jesus já é mais complicado, tá me entendendo? Porque tudo ele fala para gente antes, 'vou colocar Jesus ali, mas ele vai tá furado de bala, brinco, cabelo loiro'. Pô! Então a gente já vinha sofrendo antes por saber as coisas, quando chegou na avenida nem era mais problema. Quando não é a minha religião aquilo é só um boneco, mas quando é a minha religião me incomoda muito mais. (CLEIA, 2021)

Para enfrentar estes desafios religiosos e profissionais, Cleia e Cleisson desenvolveram uma prática singular: orações diárias dentro do barracão. Este ritual pessoal acrescentava mais uma camada à já complexa dimensão religiosa do espaço, que tradicionalmente abrigava os trabalhos religiosos do candomblé realizados para o carnaval como será demonstrado no próximo capítulo. O cruzamento dessas diferentes práticas e trabalhos religiosos no mesmo ambiente físico evidenciava as múltiplas negociações necessárias no fazer carnavalesco contemporâneo.

O apoio para manter-se no trabalho veio de uma fonte significativa: seu próprio pastor, que além de líder religioso era também ferreiro e havia colaborado com escolas de samba. Esta dupla identidade de seu líder espiritual oferecia a Cleia um modelo de como era possível conciliar a fé evangélica com o trabalho no carnaval, embora os desafios específicos do enredo de 2020 tornassem essa conciliação particularmente difícil.

O desfile aconteceu em um momento histórico que antecedeu a pandemia de Covid-19⁵⁶. Em 2020, quando assisti da arquibancada dois, próxima à cabine dos jurados, os intervalos entre as escolas eram preenchidos com conversas sobre o coronavírus, ainda não oficialmente detectado no Brasil. Duas semanas depois, o Rio de Janeiro decretaria quarentena, transformando o que inicialmente parecia ser um breve período de isolamento em meses que impactariam profundamente não apenas as elaborações pós-desfile, mas a própria continuidade do carnaval.

A Mangueira foi a terceira escola a desfilar no domingo, posição que, segundo as crenças do campo carnavalesco, influencia diretamente a classificação final visto que, historicamente, as escolas que desfilam na segunda-feira obtêm melhores colocações no resultado final. Havia grande expectativa sobre como a escola reposicionaria a imagem de Jesus Cristo desde seus primeiros elementos. O cortejo, embora visualmente impactante, não

⁵⁶ A pandemia de COVID-19 foi uma crise sanitária global causada pelo vírus SARS-CoV-2, identificado inicialmente em Wuhan, China, em dezembro de 2019. Declarada como pandemia pela Organização Mundial da Saúde em março de 2020, resultou em mais de 7 milhões de mortes confirmadas globalmente e provocou a maior quarentena da história moderna, com lockdowns simultâneos em diversos países.

alcançou a habitual energia contagiante da Mangueira. O samba, mais contido, não estimulava a tradicional interação com o público, criando um distanciamento incomum para uma escola conhecida por sua capacidade de envolvimento.

Particularmente notável foi a apresentação da bateria da escola, que evidenciava as tensões entre elementos progressistas e conservadores presentes no enredo. Os 280 ritmistas apresentaram-se como "*A Brutalidade Romana*", vestidos de soldados em preto e prata, com máscaras de caveira. De forma similar, os 80 passistas representaram "*O Poder de Roma*", ambas as alas encarnando os algozes de Cristo, numa escolha que contradizia sua função tradicional de trazer alegria ao desfile.

Esta tensão conceitual atingiu seu ápice na apresentação de Evelyn Bastos, rainha da bateria, que protagonizou um momento inédito ao atravessar a avenida sem sambar, decisão proposta pelo carnavalesco e aceita pela rainha por sua dimensão simbólica.

Figura 14 – Evelyn Bastos, Rainha da bateria da Mangueira durante o desfile de 2020.



Fonte: Site da RIOTUR.

Caracterizada como Jesus Cristo, com chagas e coroa de espinhos, sua performance pretendia denunciar a violência contra mulheres negras. Contudo,

a opção por não sambar acabou produzindo um efeito paradoxal: ao abdicar da dança tradicionalmente associada à sua função, parecia reforçar involuntariamente a visão do corpo negro dançante como "pecado", contradizendo o próprio samba da escola que declarava "*Mangueira/Vão te inventar mil pecados/Mas eu estou do seu lado/E do lado do samba também*".

Esta mesma dinâmica de adaptação ao sagrado manifestou-se em outra figura central do desfile: Alcione, ao interpretar Maria, fez concessões estéticas significativas que chamaram a atenção do público conhecedor de sua figura. A cantora, conhecida por suas características unhas longas e coloridas, frequentemente decoradas com pedrarias, optou por um visual mais discreto, cortando as unhas e reduzindo drasticamente a maquiagem. Ela própria justificou estas escolhas como um "respeito ao sagrado", evidenciando como as negociações entre o profano carnavalesco e o sagrado religioso permeavam diferentes níveis do desfile.

Figura 15 – Alcione representando Maria no desfile da Estação Primeira de Mangueira. 2020.



Fonte: Site R7.

A predominância do martírio e do sofrimento ao longo do cortejo, presente no samba, nas fantasias e nas alegorias, foi fator de questionamentos entre os mangueirenses. Em diferentes reuniões, conversas informais, debates e espaços de diálogo que participei após este carnaval, figuras como diretores de harmonia, bateria, coordenadores de ala e componentes relataram que o enredo se distanciou excessivamente da identidade da escola, tradicionalmente mais conectada às religiões afro-brasileiras. Esta percepção manifesta como as escolhas artísticas do carnaval de 2020 não apenas provocaram tensões externas, mas também suscitaram debates internos sobre a identidade da própria agremiação.

Em meio a estas contradições, vale destacar aquela que talvez seja a imagem mais potente do desfile: o mestre-sala Matheus Olivério, um homem negro representando Jesus Cristo, executando seu bailado característico. Seu

par, a porta-bandeira Squel Jorgea, vestida nas cores verde e rosa, personificava a própria Mangueira. O casal criava assim uma poderosa metáfora visual: Jesus Cristo dançando com a Estação Primeira de Mangueira, numa síntese entre o sagrado e o carnavalesco que parecia resolver, ainda que momentaneamente, as tensões que permearam todo o processo.

Figura 16 – O casal de mestre-sala e porta-bandeira da Mangueira, Mateus Olivério e Squel Jorgea, no desfile de 2020.



Fonte: Site da RIOTUR.

Minha posterior aproximação com diferentes segmentos da escola, já como pesquisadora de enredo, expôs outras camadas desta complexa narrativa. Diversos relatos indicam que o enredo sofreu significativa "suavização" antes de chegar à Sapucaí, respondendo tanto a pressões internas quanto externas, evidenciado que a produção daquele carnaval foi diretamente impactada pelas reações críticas de diferentes setores do campo religioso cristão.

Apesar destas tensões e dos intensos debates nos campos carnavalesco e religioso, a Mangueira conquistou o sexto lugar, garantindo presença no desfile das campeãs. Esta classificação pode ser interpretada como um reconhecimento do júri à complexidade de linguagens apresentada pela escola, mas também indica como a agremiação conseguiu navegar as tensões que permearam o desenvolvimento do seu enredo.

A experiência de Cleia durante o carnaval de 2020 da Mangueira ilustra as complexas negociações necessárias quando manifestações culturais tradicionais encontram novas configurações do campo religioso brasileiro. Seu caso demonstra como os trabalhadores evangélicos das escolas de samba desenvolvem estratégias sofisticadas para conciliar sua fé com as demandas profissionais, especialmente quando estas envolvem elementos de sua própria religião. Mais do que isso, evidencia como o fazer carnavalesco contemporâneo é constantemente desafiado e precisa negociar diferentes concepções religiosas, mesmo em seus aspectos mais técnicos e cotidianos.

O enredo "*A verdade vos fará livre*" acabou produzindo múltiplas verdades e diferentes formas de libertação: para alguns, representou uma libertação das interpretações conservadoras da mensagem cristã; para outros, como Cleia, gerou a necessidade de libertar-se das pressões entre fé e trabalho através de estratégias pessoais de resistência e adaptação. Em todos os casos, demonstrou a complexidade das relações entre religião e cultura no Brasil contemporâneo.

2.3 Batalhas e conflitos

A relação das escolas de samba com o campo religioso é caracterizada por uma complexa dinâmica de aproximações e distanciamentos, onde diferentes tradições religiosas precisam negociar sua coexistência no espaço do fazer carnavalesco. Esta relação não é linear nem homogênea, varia conforme o momento histórico, a gestão das agremiações e as próprias transformações do campo religioso brasileiro. No caso específico da Mangueira, sua fundação em um terreiro estabeleceu uma profunda conexão histórica com as religiões afro-brasileiras, especialmente o candomblé, que se manifesta não apenas em elementos rituais e simbólicos, mas na própria estrutura organizacional e nas práticas cotidianas do barracão.

Esta proximidade com o universo religioso afro-brasileiro, contudo, gera tensões significativas para trabalhadores evangélicos como Cleia, que precisam desenvolver estratégias complexas de negociação entre sua fé e as demandas do trabalho carnavalesco. O caso de Cleia é particularmente revelador por

evidenciar como estas tensões se manifestam no cotidiano através de situações concretas, especialmente durante a realização de trabalhos religiosos no barracão.

Estes rituais, que por vezes exigem a interrupção das atividades regulares e a saída temporária dos funcionários, constituem momentos de particular intensidade no que Cleia descreve como "batalhas espirituais". Esta categoria êmica merece atenção especial por revelar como os trabalhadores evangélicos interpretam e vivenciam sua experiência no universo do carnaval. Para Cleia, estes embates não se restringem ao ambiente do barracão, mas impactam diversos aspectos de sua vida, incluindo, e, de forma ainda mais intensa, o próprio espaço da igreja:

Na igreja também não é mar de rosa, não, tem mais espinho do que aqui fora para você se cortar. Na igreja nós somos tentados e provados o tempo todo. Mas tem muita gente (que é evangélico e trabalha no carnaval), até meu pastor falou que ele já trabalhou também, ele é ferreiro e ele fala que o que importa é a sua postura. Entendeu? Mas a gente tem que respeitar a religião dos outros e ele a nossa, igual eu tô no meio de um monte de gente e tão falando o que não me convém eu não vou ficar no meio e nem debatendo, vou disfarçar e me afastar. Tem coisa que você tem que saber se retirar porque é confronto espiritual o tempo todo. (CLEIA, 2021)

Esta percepção dos "batalhas espirituais" como algo que afeta diferentes esferas da vida evidencia uma característica fundante da cosmovisão pentecostal: a compreensão do mundo como um campo de batalha permanente entre forças espirituais. Esta perspectiva se alinha à Teologia da Guerra ou Batalha Espiritual, que constitui um elemento central do pentecostalismo contemporâneo, embora seja frequentemente negligenciada nos estudos sobre religiosidade urbana⁵⁷.

Como observa Mariz (1999), esta perspectiva teológica permanece relativamente pouco estudada nos movimentos carismáticos católicos e protestantes tradicionais, apesar de sua centralidade na experiência religiosa pentecostal. Em sua essência, esta teologia enfatiza a necessidade de intervenção divina constante no cotidiano urbano contemporâneo, operando

⁵⁷ Para uma análise de um evento a partir da perspectiva de batalha espiritual ver SANT'ANNA, Raquel. A nação cujo Deus é o Senhor: a imaginação de uma coletividade "evangélica" a partir da Marcha para Jesus. 2017. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

através de uma autoridade espiritual que, segundo esta interpretação, foi originalmente concedida por Deus aos homens, perdida com o pecado original e posteriormente restaurada através do sacrifício de Cristo.

Neste quadro conceitual, de batalha espiritual se configura como um combate permanente contra as "forças do mal", onde os demônios são compreendidos não apenas como entidades abstratas, mas como agentes ativos que interferem diretamente na vida cotidiana. Como aponta Oro (1997, p. 13), estes são vistos como os causadores de males e perturbadores da "ordem natural" divina, cujo objetivo último seria "distrair Deus". Esta perspectiva teológica tem implicações práticas significativas, pois fundamenta uma série de práticas e estratégias de enfrentamento espiritual que os fiéis devem adotar em seu cotidiano.

A experiência de Cleia no barracão exemplifica de forma concreta como esta teologia se traduz em práticas cotidianas. Como observa Mariz (1999), os evangélicos encaram esta guerra espiritual não como um conflito abstrato, mas como algo a ser vencido através de uma postura firme, serena e aut centrada, na interação com o que consideram ser o "inimigo". O depoimento de Cleia ilustra precisamente como esta orientação teológica se manifesta em sua prática profissional:

Muitas pessoas debocham, né, mas outras também admiram muito a gente, igual um irmão me falou 'porque trabalhar lá dentro, na posição que é e saber separar o trabalho com a sua igreja e sua vida pessoal e ainda sair firme de lá'. Porque é muita coisa, né, esse ano não porque falou de Jesus, mas é os outros anos que você tem que fazer fantasia disso e daquilo, né, que não convém para gente. Mas se mandam a gente fazer a gente tem que fazer, né. Então é muito complicado, a gente tem que estar sempre em oração. O pessoal do barracão zomba da gente, mas o pessoal da igreja também.

Esta fala é particularmente reveladora por demonstrar como os trabalhadores evangélicos desenvolvem estratégias sofisticadas para navegar um ambiente que, segundo sua perspectiva religiosa, está potencialmente impregnado de influências religiosas negativas. A menção à necessidade de "estar sempre em oração" indica não apenas uma prática devocional individual, mas uma forma de proteção espiritual que permite a continuidade do trabalho em um ambiente considerado espiritualmente desafiador.

A questão se tornou ainda mais complexa durante o desenvolvimento do enredo sobre Jesus Cristo em 2020, que representou para Cleia um desafio sem precedentes. Se em anos anteriores ela conseguia manter certo distanciamento emocional e espiritual das representações religiosas que produzia, por serem de tradições diferentes da sua, a tarefa de participar da construção de uma narrativa sobre a figura central de sua devoção gerou conflitos profundos. Seus questionamentos às escolhas do carnavalesco Leandro Vieira não eram apenas estéticos ou técnicos, mas teológicos e doutrinários.

Esta tensão individual de Cleia seria posteriormente amplificada e ressignificada durante a pandemia de covid-19, quando as imagens do desfile, especialmente a representação de um Jesus negro e crucificado, foram utilizadas por diferentes atores sociais em um debate mais amplo sobre religião e castigo divino. Nas redes sociais, estabeleceu-se uma narrativa que associava a pandemia a uma punição divina pela suposta "deturpação" da imagem de Cristo no carnaval. Esta interpretação se intensificou com a circulação de elementos específicos do desfile, como a ala que representava Maria Madalena como LGBTQI+ e a comissão de frente que situava Jesus em um baile funk.

A dimensão deste debate demonstra como as tensões entre carnaval e religiosidade evangélica transcendem o espaço físico do barracão, alcançando a esfera pública mais ampla através das redes sociais e da mídia. O fenômeno ganhou ainda mais complexidade quando estas discussões combinaram com controvérsias anteriores, especialmente o caso do desfile da Gaviões da Fiel⁵⁸ no carnaval de São Paulo em 2019, cuja comissão de frente representava Santo Antônio sendo tentado pelo diabo, uma representação que pretendia estabelecer um paralelo entre as tentações espirituais e o vício do tabaco, tema central do enredo *"A saliva do santo e o veneno da serpente"*.

Figura 17 – Comissão de Frente da Gaviões da Fiel no desfile de 2019.

⁵⁸ Escola de samba fundada em 1969 em São Paulo, originalmente ligada à torcida organizada do Corinthians. Caracteriza-se por manter forte identidade com o clube, usando as cores preto e branco, e por sua destacada trajetória carnavalesca, tendo conquistado títulos desde 1976 e consolidando-se como uma das principais escolas de samba paulistanas.



Fonte: Reprodução.

A reação negativa a esta representação, que incluiu protestos formais da Frente Parlamentar Evangélica e uma notificação extrajudicial do Pastor Silas Malafaia, demonstra como as disputas sobre representações religiosas no carnaval se inserem em um contexto mais amplo de debates sobre os limites entre expressão artística e respeito às sensibilidades religiosas. Como observam Silva e Lima (2021), as representações carnavalescas de Jesus têm historicamente funcionado como catalisadoras de importantes debates sociais, transcendendo a esfera puramente artística ou religiosa.

A própria Cleia, durante nossas conversas no período pandêmico, demonstrou como estas questões reverberavam em sua experiência pessoal. Seu questionamento inicial sobre a possibilidade de a pandemia ser um castigo divino, seguido de sua conclusão de que "Deus é amor" e não puniria assim seus filhos, exemplifica o complexo processo de negociação entre diferentes interpretações teológicas que os evangélicos precisam realizar em sua relação com o carnaval.

Esta multiplicidade de posicionamentos evidencia como o campo evangélico está longe de ser monolítico em sua relação com as manifestações culturais populares. Enquanto alguns setores optam pelo afastamento completo durante o período carnavalesco, chegando ao ponto de se retirarem das cidades, outros desenvolvem formas criativas de aproximação, como demonstram as iniciativas de algumas igrejas que incorporam elementos das escolas de samba em suas estratégias de evangelização.

O trabalho do antropólogo Martijn Oosterbaan (2017) sobre os blocos evangélicos no Rio de Janeiro oferece um marco teórico fundamental para compreendermos a complexidade das relações entre evangélicos e carnaval no Brasil contemporâneo. Analisando especificamente dois blocos, o Mocidade Dependente de Deus da Comunidade Evangélica Internacional Zona Sul (CEIZS) e o Cara de Leão da igreja Projeto Vida Nova (PVN), o autor demonstra como estas agremiações desenvolvem uma estratégia para participar do carnaval sem comprometer seus princípios religiosos.

Estas duas igrejas ganharam visibilidade por organizarem blocos que desfilam na Avenida Rio Branco, no centro do Rio de Janeiro, desde o final dos anos 1980. Embora mantenham relações cooperativas, apresentam diferenças significativas: enquanto a CEIZS está localizada na zona sul, área mais abastada da cidade, a PVN tem sua sede em Irajá, na periferia da zona norte. A PVN, em particular, apresenta práticas e doutrinas mais próximas ao pentecostalismo tradicional, com maior ênfase na presença demoníaca e regularmente demoniza as religiões afro-brasileiras. (OOSTERBAAN, 2017)

A participação destes blocos é particularmente notável porque muitas igrejas evangélicas ainda consideram o carnaval como imoral, organizando retiros espirituais fora da cidade. Para justificar sua presença, desenvolvem uma complexa negociação semiótica: propõem uma separação entre forma cultural e conteúdo espiritual, argumentando que o samba enquanto gênero musical não é inerentemente religioso.

Esta estratégia envolve práticas específicas de diferenciação. Durante os desfiles, formam cordões de isolamento para separar participantes do público, demonstrando que não estão ali para "brincar carnaval" mas para evangelizar. Como explicou um pastor da PVN a Oosterbaan (2017), O objetivo é estratégico. Atrai-se crianças com doces, porque crianças gostam de doces. As pessoas estão nas ruas procurando um bloco para se divertir. É a forma usada para atrair pessoas para ouvir a mensagem de salvação.

Os blocos mantêm elementos característicos do carnaval carioca, como a divisão em alas, mestre-sala e porta-bandeira em trajes carnavalescos, e bateria. No entanto, desenvolvem performances críticas ao carnaval através de suas próprias formas culturais. O bloco Cara de Leão, por exemplo, apresentou uma

"ala da ilusão" onde o diabo é representado por um bobo da corte, e em determinado momento, anjos armados da "ala dos libertos" entravam em combate com os demônios.

Esta dinâmica se intensifica e ganha novos contornos com o crescimento de outras iniciativas similares. Como demonstra a pesquisa de Felipe Gabriel Oliveira (2021) um ministério da igreja Bola de Neve, fundada em 1999 e considerada representante da "terceira onda" do pentecostalismo brasileiro, há uma tendência crescente de assimilação de elementos da "cultura brasileira" em atividades devocionais e proselitistas. A Bola de Neve se diferencia por uma postura mais libertária, pela valorização de práticas esportivas e pelo uso de diversos gêneros musicais em seus cultos, atraindo especialmente o público jovem.

Um dos destaques da igreja é o ministério Batucada Abençoada, que promove ensaios, oficinas e desfiles de carnaval com "sambas-enredo" religiosos. Através de relatos de integrantes, Oliveira identifica que essas iniciativas permitem a fiéis conversos conciliarem seu apreço pelo samba e pelo carnaval com as práticas de louvor, entendendo essas "fidelidades" (Machado, 2020) como formas de articulação entre significados religiosos e artísticos.

Oosterbaan (2017) demonstra como esta separação entre forma e conteúdo não é isenta de tensões. Os blocos mantinham práticas de proteção espiritual, como orações coletivas e jejuns antes dos desfiles, revelando uma persistente preocupação com as forças espirituais associadas ao carnaval. O próprio termo "estratégia" indica uma tensão não resolvida entre aqueles que acreditavam que toda música pode ser transformada em louvor e aqueles que consideravam certos gêneros mais apropriados para transmitir poder espiritual.

O trabalho de Oosterbaan (2017) se contrapõe à tese de Reginaldo Prandi (2007) sobre uma possível "secularização da cultura" no Brasil. Ao contrário de uma secularização, o que observamos é uma tentativa de "transposição", os grupos evangélicos não buscam substituir as práticas culturais nacionais, mas desvinculá-las de suas conexões com as religiões afro-brasileiras para ressignificá-las dentro de sua própria perspectiva religiosa.

As tensões se tornam ainda mais complexas quando consideramos as políticas de patrimônio cultural. Em 2007, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) registrou as Matrizes do Samba do Rio de Janeiro – partido alto, samba de terreiro e samba-enredo – no Livro de Registro de Formas de Expressão, descrevendo suas raízes nas religiões católica e afro-brasileira. Esta política patrimonial cria obstáculos para os grupos evangélicos que buscam dissociar o samba de suas origens religiosas.

Neste contexto, como apontam Oosterbaan e Godoy (2020), os grupos religiosos afro-brasileiros encontram-se "entre a cruz e a espada". De um lado, lutam contra movimentos evangélicos que definem suas práticas como demoníacas. De outro, enfrentavam uma Igreja Católica que, embora historicamente mais tolerante ao sincretismo, busca "purificar" e "dessincretizar" os símbolos religiosos no carnaval.

Estas análises demonstram como as transformações no campo evangélico brasileiro não seguem um padrão único, mas desenvolvem-se através de negociações que envolvem diferentes ideologias semióticas sobre a natureza do sagrado e sua relação com as formas culturais. Estas negociações transcendem o campo religioso, envolvendo disputas mais amplas sobre patrimônio cultural, identidade nacional e políticas de reconhecimento no Brasil contemporâneo.

A heterogeneidade do campo evangélico em sua relação com o carnaval sinaliza um relevante aspecto da religiosidade contemporânea: a capacidade de diferentes denominações e indivíduos desenvolverem suas próprias estratégias para lidar com o que consideram "secular". Esta diversidade de abordagens desafiam interpretações simplistas sobre a relação entre evangélicos e manifestações culturais populares, evidenciando um processo contínuo de negociação e reelaboração de fronteiras.

A concepção de batalha espiritual, que inicialmente despontou no relato de Cleia como uma experiência individual em seu cotidiano no barracão, adquiriu durante a pandemia dimensões muito mais amplas. O que era uma questão de negociação pessoal entre fé e trabalho se transformou em um debate público sobre os limites entre expressão cultural e representações do sagrado, mobilizando diferentes setores da sociedade através das redes sociais.

Estas discussões não apenas reconfigurou as relações entre escolas de samba e campo religioso brasileiro, mas também evidenciou transformações mais profundas na própria sociedade brasileira contemporânea. Os conflitos e negociações vivenciados por Cleia no barracão da Mangueira, seja em seu trabalho cotidiano, seja especificamente durante o desenvolvimento do enredo sobre Jesus, refletem tensões mais amplas sobre o papel da religião na esfera pública e os limites da representação artística de elementos sagrados.

Assim, a análise destas dinâmicas no contexto específico do carnaval oferece importantes insights sobre como diferentes tradições religiosas negociam sua coexistência em espaços culturais compartilhados. O caso de Cleia demonstra que estas negociações não são apenas teóricas ou institucionais, mas se manifestam concretamente no cotidiano dos indivíduos, que precisam desenvolver estratégias práticas para conciliar diferentes dimensões de sua identidade e experiência.

Este processo contínuo de negociação entre diferentes concepções do sagrado, materializado nas práticas cotidianas do barracão e amplificado pelos debates públicos durante a pandemia, sugere que as relações entre religião e cultura popular no Brasil contemporâneo continuam em constante transformação, produzindo novos arranjos e possibilidades de convivência que merecem atenção continuada da análise antropológica.

O desfile da Mangueira de 2020, foi especialmente relevante para a compreensão dos processos de materialização e performance do sagrado no espaço carnavalesco. Conforme analisam Menezes e Pereira (2021, p. 5) em foto-ensaio sobre este desfile, a construção das alegorias e fantasias operou como “um caso exemplar de carnavalização do religioso, ao mesmo tempo que apontou para as dimensões da “montagem” da performance festiva e seus efeitos.”. Os autores demonstraram como o momento da “montagem”, que antecede a apresentação na avenida, seja no processo construtivo do barracão ou nos retoques finais na concentração, constitui um espaço-tempo liminar onde os elementos religiosos são reconfigurados segundo a lógica carnavalesca.

A análise de Bonfim e Souza (2023) aprofunda esta perspectiva ao examinar como o enredo “*A Verdade Vos Fará Livre*” mobiliza a gramática da religião pública para elaborar um discurso contramessiânico. Segundo os

autores, o desfile opera com a noção de "ícone flutuante", inspirada no conceito lévi-straussiano de "significante flutuante", para propor múltiplas transfigurações da imagem de Cristo. Esta estratégia discursiva permitiu que diferentes corpos marginalizados (negros, indígenas, mulheres, LGBTQI+) encarnem a figura messiânica, estabelecendo uma crítica às apropriações conservadoras do cristianismo no espaço público brasileiro.

A convergência destas análises evidencia como o carnaval da Mangueira articula de forma sofisticada elementos estéticos e políticos através da manipulação de símbolos religiosos. O processo de "montagem" descrito por Menezes e Pereira fornece as condições materiais para a elaboração do discurso contramessiânico identificado por Bonfim e Souza, demonstrando como as escolas de samba continuam operando como importantes espaços de mediação na sociedade brasileira contemporânea.

Esta complexa negociação entre religião e cultura, analisada por Vagner Silva (2017), nos ajuda a compreender de maneira mais aprofundada as tensões contemporâneas envolvendo evangélicos, católicos e religiões afro-brasileiras no carnaval. O processo histórico de transformação dos "terreiros" em "territórios tradicionais" e das "religiões afro-brasileiras" em "culturas de matriz africana" demonstra como as categorias de "religião" e "cultura" são mobilizadas estrategicamente pelos diferentes atores sociais em suas disputas por legitimidade e reconhecimento no espaço público.

Neste sentido, as diferentes posturas evangélicas em relação ao carnaval, desde a rejeição total até tentativas de ressignificação, podem ser entendidas dentro de um quadro mais amplo de disputas em torno das representações do sagrado na cultura brasileira. Quando grupos evangélicos propõem separar a "forma cultural" do samba de seu "conteúdo espiritual", estão participando de um debate histórico sobre as fronteiras entre religião e cultura no Brasil, debate este que remonta às próprias origens das escolas de samba e sua relação com os terreiros.

De maneira similar, quando a Igreja Católica busca "dessincretizar" suas representações no carnaval, ou quando grupos religiosos afro-brasileiros se encontram "entre a cruz e a espada", pressionados tanto pela demonização evangélica quanto pela "purificação" católica, estamos diante de diferentes

estratégias de negociação com um processo mais amplo de redefinição das relações entre religiosidade e cultura nacional.

O carnaval se configura, assim, como um espaço privilegiado para observar estas dinâmicas, pois nele se materializam tanto as tentativas de separação quanto as inevitáveis intersecções entre religião e cultura, entre tradição e transformação. As diferentes posturas evangélicas frente ao carnaval, longe de representarem apenas variações doutrinárias ou estratégias de evangelização, expõe os complexos processos através dos quais diferentes grupos religiosos negociam sua participação na construção da identidade cultural brasileira.

O enredo "*A verdade vos fará livre*" da Mangueira em 2020 produziu um fenômeno particularmente significativo para a compreensão das reconfigurações do campo religioso brasileiro contemporâneo: a convergência aparentemente paradoxal entre setores católicos e evangélicos em sua oposição à representação carnavalesca de Jesus Cristo.

No entanto, esta confluência de críticas revelou-se mais complexa em sua operacionalização, evidenciando diferentes estratégias de ação e concepções distintas sobre autoridade religiosa. Enquanto o campo evangélico privilegiou uma mobilização direta no espaço público, buscando construir uma narrativa de deslegitimação do desfile junto a seus fiéis e à opinião pública em geral, a Igreja Católica articulou uma dupla estratégia: por um lado, através de organizações como o Instituto Plínio Corrêa de Oliveira, engajou-se na crítica pública; por outro, manteve sua histórica política de negociação institucional direta com as escolas de samba, exemplificada na carta enviada à LIESA.

Esta aparente unidade na crítica, contudo, mascara uma disputa mais profunda e historicamente constituída no campo religioso brasileiro: a questão da autoridade legítima sobre as representações de Jesus Cristo no espaço público. O desfile da Mangueira, ao propor múltiplas encarnações contemporâneas da figura cristã, inadvertidamente explicitou as tensões latentes entre diferentes instituições religiosas pelo monopólio da interpretação e representação do sagrado.

O enredo que pretendia criticar apropriações conservadoras da mensagem cristã acabou catalisando um processo mais amplo de disputa pela autoridade religiosa no Brasil contemporâneo, evidenciando como as transformações nas relações entre religião e cultura popular transcendem questões meramente representacionais para tocar em aspectos fundamentais da própria estruturação do campo religioso brasileiro.

Capítulo 3 – TRABALHOS, FUNÇÕES E CUIDADOS

Em 2021, pela primeira vez desde sua oficialização em 1935, o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro não ocorreu devido à pandemia de Covid-19. Embora a LIESA tenha inicialmente planejado realizar o evento em julho de 2021, o agravamento da situação sanitária e a lenta distribuição de vacinas levaram ao cancelamento definitivo.

O carnaval de 2022 marcou o retorno das escolas de samba após o período mais crítico da pandemia, momento em que a Mangueira homenageou três importantes personagens de sua história: Cartola, Jamelão e Delegado. A produção foi marcada por um episódio particularmente revelador das tensões entre as dimensões técnica e religiosa no fazer carnavalesco: a alegoria que homenageava Jamelão, um casarão antigo decorado com gatos pretos, representando um cabaré noturno, enfrentou sérios problemas técnicos que, segundo Bisteka, diretora do barracão, estavam diretamente relacionados à ausência de cuidados rituais adequados com os elementos simbólicos presentes no carro. Esta análise, a primeira a estabelecer explicitamente tal conexão no barracão da Mangueira, evidencia como as práticas religiosas permeiam profundamente a produção material do carnaval.

Este capítulo examina as complexas relações entre as escolas de samba e as religiões afro-brasileiras, tendo como campo etnográfico o barracão da Estação Primeira de Mangueira durante a produção do carnaval de 2023. A análise se desenvolve a partir da perspectiva privilegiada de uma pesquisadora que transitou de voluntária na confecção de fantasias e alegorias (entre 2019 e 2022) a funcionária da agremiação (2023 a 2025) responsável pela pesquisa e defesa do enredo, permitindo acessar diferentes dimensões do fazer carnavalesco e compreender como as práticas religiosas transpassam profundamente todos os aspectos da produção dos desfiles.

O desenvolvimento do enredo "*As Áfricas que a Bahia canta*" ofereceu uma oportunidade única para examinar como estas práticas se articulam com um contexto mais amplo das manifestações carnavalescas afro-brasileiras. A viagem da equipe a Salvador, realizada para pesquisar o enredo, permitiu

estabelecer paralelos entre as práticas religiosas observadas no barracão da Mangueira e aquelas presentes nos blocos afro e afoxés baianos.

O texto parte da observação etnográfica dos trabalhos religiosos, categoria que se refere aos rituais e práticas do candomblé realizados no barracão visando o sucesso do desfile. Estes trabalhos, que envolvem oferendas aos orixás, banhos de ervas, defumações e outros procedimentos rituais, desenvolvem-se em paralelo às atividades de marcenaria, ferragem e confecção de figurinos, evidenciando como a dimensão sagrada se integra com a produção material do carnaval.

O barracão da Mangueira se apresenta como um espaço que guarda seus próprios segredos, tanto para o público externo, como as alegorias e fantasias que só serão reveladas no carnaval, quanto para o público interno, evidenciado pelos quatinhos de Exu que permanecem praticamente invisíveis aos seus frequentadores. Esta estrutura se aproxima de um barracão de candomblé, onde os segredos são revelados gradualmente, à medida que os sujeitos vão conhecendo seus espaços e ritualísticas ao longo do tempo de permanência.

Um momento particularmente revelador desta dimensão oculta do barracão ocorreu durante o ritual de preparação para o sorteio da ordem dos desfiles, quando fui convidada a participar de oferendas nos quatinhos de Exu. O episódio, que resultou em um forte mal-estar físico, exemplifica como as forças do sagrado operam de maneira concreta e sensível no cotidiano da agremiação.

A trajetória de Bisteka, diretora do barracão e ekedi no candomblé, permite compreender como as categorias de trabalho e cuidado operam simultaneamente nas esferas profissional e religiosa. Sua dupla função evidencia como estas diferentes dimensões não apenas se complementam, mas se constituem mutuamente. O cuidado se estabelece como categoria central tanto em sua atuação religiosa quanto na gestão do barracão, demonstrando formas específicas de conhecimento e prática que desafiam dicotomias simplistas entre técnica e ritual.

Um momento particularmente significativo desta articulação materializou-se na presença das ialorixás no desfile, ocupando tronos especialmente construídos na alegoria que homenageava os afoxés. Esta participação

exemplifica como as escolas de samba desenvolveram ao longo de sua história uma capacidade singular de articular diferentes campos de significado.

O capítulo demonstra, assim, como as religiões afro-brasileiras, especialmente o candomblé, não são apenas elementos culturais elaborados esteticamente pelas escolas de samba, mas constituem parte fundamental da própria estrutura organizacional e simbólica dessas agremiações. Esta relação manifesta-se tanto nos aspectos visíveis e públicos, como a estética das fantasias e alegorias, a musicalidade e as performances, quanto nas práticas rituais privadas que acontecem nos bastidores da preparação do desfile.

O debate apresenta como o carnaval constitui um sistema cultural complexo onde diferentes dimensões – estética, religiosa, social e performática – se articulam. O sucesso desta integração, evidenciado tanto nos aspectos práticos quanto rituais do desfile, demonstra como as escolas de samba desenvolveram formas próprias de conhecimento e prática que desafiam nossas compreensões convencionais sobre as fronteiras entre tradição e modernidade.

3.1 Mudança de posição e transformações no fazer etnográfico

O Carnaval de 2022 marcou um momento significativo para as escolas de samba do Rio de Janeiro, representando o retorno das atividades após o período mais crítico da pandemia. Com o avanço da vacinação, os trabalhos nos barracões puderam recomeçar por volta de setembro de 2021. O enredo, escolhido e divulgado ainda em 2020 quando ainda havia a expectativa (mais tarde frustrada) de desfile em 2021, era “*Angenor, José e Laurindo*”, uma homenagem a três importantes personagens negros de sua história: Cartola (Angenor), Jamelão (José) e Delegado (Laurindo).

O enredo desenvolvido pelo carnavalesco Leandro Vieira reverenciou as origens humildes desses três artistas negros que se tornaram símbolos da agremiação. Cartola, o pedreiro que se tornou um dos maiores compositores do samba; Jamelão, o ex-engraxate cuja voz potente se tornou a própria voz da Mangueira; e Delegado, o mestre-sala que elevou a arte do bailado do samba ao mais alto nível. A narrativa poética destacou como esses três personagens, através de sua arte (poesia, canto e dança), construíram um legado que

transcendeu o morro da Mangueira e se tornou patrimônio do carnaval carioca, inspirando gerações futuras.

Nesse contexto de retomada, Cleia, assumiu duas responsabilidades importantes: a gestão do almoxarifado e a construção de um dos carros alegóricos. O carnavalesco designou a ela a execução da alegoria em homenagem a Jamelão, um casarão antigo em tons de vermelho e rosa escuro que representava um cabaré noturno, ambiente onde o cantor se apresentou em diversos momentos de sua carreira. O carro seria decorado com esculturas de gatos pretos, microfones, globos espelhados, garrafas, mini palcos e uma profusão de luzes.

Em outubro de 2021, durante minha primeira visita ao barracão após a pandemia, encontrei Cleia e seu marido trabalhando na reprodução das cabeças das fantasias da bateria mais uma vez. Foi nesse momento que ela me revelou, em segredo, sua gravidez de três meses. O sigilo inicial devia-se ao receio de ser dispensada do trabalho, considerando que não havia carteira assinada ou contrato formal. Embora tenha conseguido manter a gravidez discreta por algum tempo devido à sua constituição física, logo precisou comunicar ao carnavalesco e ao presidente, que permitiram sua permanência sob a condição de que entregasse o trabalho conforme planejado.

A situação apresentava diversos desafios: Cleia tinha 42 anos, pressão alta e precisava lidar com os riscos remanescentes da Covid-19, além das limitações físicas naturais da gestação. Para garantir o andamento do trabalho, sua cunhada foi incorporada à equipe, ficando responsável, junto com o marido de Cleia, pela decoração da alegoria, enquanto Cleia se concentrava nas atividades menos exigentes do almoxarifado.

O planejamento inicial previa o nascimento para março de 2022, possivelmente coincidindo com a semana do carnaval, o que gerava apreensão no casal. No entanto, devido a questões sanitárias, o desfile foi transferido para a semana dos feriados de São Jorge e Tiradentes, em abril. Em meados de fevereiro, Cleia precisou passar por uma cesariana de emergência devido a picos de pressão que colocavam em risco sua vida e a do bebê.

Durante o período de recuperação de Cleia, atendi a seu pedido de acompanhar mais de perto a finalização da alegoria, mantendo-a informada sobre o progresso através de ligações telefônicas. Em casa, apesar do apoio de sua mãe, Cleia enfrentou depressão pós-parto e dificuldades com a amamentação, expressando frequentemente seu desejo de retornar ao trabalho.

O dia do desfile, 23 de abril de 2022, começou com notícias preocupantes: o carro alegórico de responsabilidade do casal apresentou problemas sérios, com o eixo partido ainda no portão do barracão. Apesar dos esforços do mecânico durante a madrugada e dos rumores alarmantes da imprensa, o problema foi parcialmente solucionado, embora tenha resultado em uma multa para a escola devido ao atraso causado ao transporte de todas as agremiações para a concentração. Cleia, mesmo com um bebê de apenas três meses, decidiu deixá-lo com a avó no morro da Mangueira para acompanhar pessoalmente a situação no barracão.

A alegoria, que ocuparia a quarta posição no desfile, comportava 35 composições distribuídas por toda sua extensão, incluindo destaques centrais alto e baixo, membros da velha guarda nas laterais e as cantoras Alcione e Rosemary⁵⁹ em uma mesa de bar cenográfica na frente. Durante o cortejo, o trabalho envolveu não apenas o auxílio aos componentes, especialmente às composições femininas que precisavam subir ao segundo andar e aos idosos da velha-guarda, mas também o controle do acesso de fotógrafos que buscavam registrar as cantoras.

Para Cleia, no entanto, os desdobramentos foram mais profundos e pessoais. Sua trajetória reflete os entrecruzamentos de fé e trabalho no universo do carnaval: ela e Cleisson mantêm sua liderança na igreja em Duque de Caxias, mas não trabalham mais na Mangueira. O desligamento ocorreu durante o carnaval de 2023, após, um desfecho que, embora aparentemente desconectado dos conflitos religiosos de 2020, não pode ser completamente dissociado das tensões acumuladas ao longo dos anos.

⁵⁹ Cantora brasileira nascida em 1945 no Rio de Janeiro, Rosemary destacou-se na música popular brasileira desde os anos 1960. Protagonista em programas de TV, musicais e shows, desfila como destaque na Mangueira desde a década de 1980.

O desfecho do carnaval 2022 ficou aquém das expectativas da agremiação: na apuração realizada em 26 de abril, a Mangueira alcançou apenas o sétimo lugar, enquanto a Grande Rio sagrou-se campeã. Este resultado, com a escola fora do desfile das campeãs pela primeira vez desde a estreia de Leandro Vieira, intensificou os rumores sobre a saída do carnavalesco, que se confirmaram em maio com seu anúncio pela G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense.

Em conversa posterior sobre o desfile, Bisteka disse ter alertado diversas vezes o carnavalesco Leandro sobre a necessidade de cuidados religiosos com a alegoria que homenageava Jamelão. Para ela, a presença de numerosos gatos pretos ao longo do carro, somada à representação de um antigo casario onde se dançava e cantava, que ela caracterizou como uma espécie de cabaré, demandava atenção ritual específica por remeter à boemia e à malandragem noturna.

Segundo Bisteka, o carnavalesco não apenas negligenciou estes cuidados, como também incorporou à alegoria diversos signos que remetiam a entidades que necessitariam de atenção ritual para garantir sua chegada íntegra à Avenida. Ela estabeleceu uma relação direta entre esta falta de cuidados religiosos e as dificuldades enfrentadas pelo carro-alegórico, que quase não conseguiu deixar o barracão para o desfile. Esta foi a primeira vez que tal tipo de associação foi explicitamente feita no barracão da Mangueira, sendo significativo que tenha partido de Bisteka, personagem indispensável para a compreensão desta dimensão ao longo da pesquisa.

O tempo do carnaval é cíclico e, com o encerramento do desfile de 2022, a Mangueira iniciou sua preparação para o próximo ano. O primeiro passo foi a eleição de Guanayra Firmino como presidente da escola pelos próximos três carnavais. Nascida e criada no Morro da Mangueira, a presidenta, como gosta de ser chamada, possui uma extensa relação com a agremiação: é tataraneta de Tia Fé, importante liderança comunitária do Morro, filha de Roberto Firmino, ex-presidente da agremiação, e Emernegilda Dias Moreira, a Dona Gilda, atual presidenta da Velha Guarda da Mangueira. Embora Eli Gonçalves da Silva, a

Chininha⁶⁰, já tivesse desempenhado a função de presidente entre 2008 e 2009, após a renúncia de Percival Pires, Guanayra foi a primeira mulher eleita presidente da quase centenária instituição. Ao lado de Moacyr Barreto como vice-presidente, na chapa "Mangueira é Nação, é Comunidade", Guanayra foi eleita em abril de 2022 com mandato até 2025 por aclamação, já que nenhuma outra chapa se inscreveu para o pleito.

Ao assumir a presidência, Guanayra promoveu mudanças significativas no quadro de profissionais da agremiação. Acompanhei essas transformações de perto, tanto como torcedora e voluntária da escola quanto como pesquisadora que desenvolvia um trabalho de campo etnográfico no barracão para meu doutorado. Uma das principais mudanças foi a contratação dos carnavalescos Guilherme Estevão⁶¹ e Annik Salmon⁶², que fariam sua primeira passagem pela agremiação após experiências na Série Ouro. Guilherme seria o carnavalesco mais jovem a atuar no Grupo Especial em 2023 e um dos poucos artistas negros na função, enquanto Annik seria uma entre duas mulheres na função.

A dupla de carnavalescos, ao chegar, iniciou a formação de sua equipe. Uma das funções em aberto era a de pesquisador de enredo. Após algumas tentativas não concretizadas com outros profissionais, chegaram ao meu nome para ocupar o cargo. O convite veio através de Guilherme, com quem meu

⁶⁰ Eli Gonçalves da Silva, conhecida como Chininha, é uma figura histórica da Estação Primeira de Mangueira. Neta de Saturnino e filha de Dona Neuma, representa a terceira geração de uma das famílias mais influentes da escola. Sua trajetória na agremiação inclui a fundação da Ala das Mimosas (depois Ala das Impossíveis), participação na diretoria das Alas Reunidas e coordenação de projetos sociais. Em 2008, tornou-se a primeira mulher a presidir a Mangueira, ocupando o cargo após a renúncia de Percival Pires. Integrante da Velha Guarda, ocupa a cadeira número 8 dos baluartes da escola, anteriormente pertencente à sua mãe, e em 2024 foi aclamada como a primeira mulher presidenta de honra da agremiação.

⁶¹ Guilherme Estevão (Rio de Janeiro, 13 de setembro de 1994) é arquiteto, carnavalesco e figurinista. Formado pela UFRJ, destacou-se como o mais jovem carnavalesco do Grupo Especial. Trabalhou como figurinista na TV Record e na abertura e encerramento da Copa América de 2019. No carnaval, acumulou experiências em escolas como União da Ilha, Porto da Pedra, Império da Tijuca, e assinou carnavais em Uruguaiana e São Paulo. Foi carnavalesco da Estação Primeira de Mangueira por dois anos e, em 2025, assumiu a função na União do Parque Acari, consolidando sua trajetória criativa no samba.

⁶² Annik Salmon (Rio de Janeiro, 18 de maio de 1981) é carnavalesca, designer, figurinista e professora brasileira. Formada em Artes Cênicas pela UFRJ e pós-graduada em Educação Artística pela UCAM, iniciou sua carreira em 2003 como assistente de Alexandre Louzada. Destacou-se como colaboradora de Paulo Barros na Unidos da Tijuca (2010-2014), contribuindo para três campeonatos da escola. Atuou como carnavalesca da Porto da Pedra (2020-2022) e, mais recentemente, da Estação Primeira de Mangueira (2023-2024). Atualmente, é carnavalesca do Arranco de Engenho de Dentro e professora de disciplinas relacionadas a figurino e fantasia.

companheiro mantinha contato por ter sido uma das primeiras opções consideradas para a função. Semanas antes, quando Guilherme já havia sido apresentado como novo carnavalesco à imprensa, conversamos no aniversário de um amigo em comum. Na ocasião, apresentei-me e falei sobre minha relação de trabalho com a escola, além de solicitar permissão para continuar frequentando o barracão para minha pesquisa de doutorado.

As discussões sobre representatividade racial e de gênero ganhavam força nos bastidores das agremiações, especialmente após a constatação de que, apesar da predominância de enredos celebrando a religiosidade africana e personalidades negras no carnaval de 2022, havia uma ausência significativa de carnavalescos negros no comando artístico das escolas do Grupo Especial.⁶³

O debate sobre representatividade racial nos bastidores do carnaval ganhou força através de diferentes frentes: a imprensa especializada começou a dar visibilidade à questão, acadêmicos do campo passaram a problematizar essa ausência em suas análises, e um movimento orgânico de artistas e profissionais negros do carnaval emergiu, reivindicando espaços de protagonismo. A principal demanda era clara: as escolas de samba precisavam reconhecer e investir nos talentos nascidos e formados em suas próprias comunidades, especialmente na concepção artística e desenvolvimento dos desfiles.

O momento sinalizava um processo de renovação mais amplo no universo carnavalesco, onde as discussões sobre representatividade transcendiam a mera presença visual nos desfiles para alcançar as estruturas de poder das agremiações. Este movimento de reconfiguração buscava não apenas combater o histórico apagamento da intelectualidade negra no carnaval, mas também reconhecer efetivamente sua centralidade na produção cultural e artística das escolas de samba. Foi neste contexto de transformação que se deu meu convite para integrar a equipe de Guilherme e Annik como pesquisadora de enredo. Minha trajetória acadêmica em Antropologia e o vínculo já estabelecido com a agremiação eram credenciais importantes, porém era impossível dissociar esta

⁶³ Sobre esta questão, ver a matéria “Quem escreve a história negra no carnaval?” da jornalista Gabriele Roza. Disponível em: <https://elastica.abril.com.br/especiais/carnaval-historia-negra-andre-rodrigues-beija-flor-samba-enredo>

escolha por uma mulher negra do momento histórico em que as escolas de samba buscavam ativamente incorporar profissionais negros em suas equipes criativas.

Ao recordar nossa conversa inicial e minha relação prévia com a escola, Guilherme estabeleceu contato via WhatsApp e me convidou para uma reunião presencial no barracão. O encontro ocorreu no terceiro andar, espaço até então desconhecido para mim durante o trabalho de campo. Esta parte do barracão abriga a administração da escola, incluindo presidência, tesouraria e a sala de criação do carnaval onde atuam os carnavalescos.

As salas deste andar são amplas e mobiliadas como escritórios tradicionais, com mesas, computadores e cadeiras, mas também incluem elementos domésticos como sofás, televisores, mesas de jantar e geladeiras. Esta configuração híbrida reflete a quantidade de tempo que os profissionais passam nesses espaços, especialmente com a aproximação do desfile. São também os únicos ambientes do barracão equipados com ar-condicionado, estabelecendo uma clara distinção espacial e hierárquica.

Os demais funcionários do barracão como mecânicos, ferreiros, marceneiros, aderecistas, costureiras e eletricitas, desenvolvem suas atividades no térreo ou no quarto andar, circulando pelo terceiro andar apenas quando convocados ou para sanar dúvidas com os carnavalescos. Esta distribuição espacial evidencia uma clara hierarquia no ambiente onde se produz a parte visual do carnaval.

Na reunião, Guilherme e Annik apresentaram a proposta de enredo e discutimos o trabalho a ser desenvolvido ao longo do ano. Conheci também Ariel, estudante de história que iniciaria um estágio auxiliando no desenho dos figurinos, protótipos e adereços dos carros alegóricos. A proposta representava uma oportunidade única: além de atuar como pesquisadora em uma instituição cultural quase centenária, abria-se um novo campo profissional e a possibilidade de observar o campo etnográfico a partir de diferentes perspectivas.

Esta mudança significou uma mobilidade dentro da estrutura do barracão: de voluntária nos meses de finalização passei a integrar o corpo de funcionários da agremiação. A transição alterou meu espaço de trabalho e posição,

permitindo conhecer e contribuir para o desenvolvimento de grande parte do desfile. Houve também uma reorganização das relações previamente estabelecidas devido à nova posição. Todas estas modificações impactaram a finalização desta pesquisa, ampliando meus conhecimentos sobre o desenvolvimento do carnaval e revelando novos conflitos surgidos após estes deslocamentos.

O ápice desta nova fase foi marcado por um ritual significativo durante uma das tradicionais feijoadas na quadra da escola. Nesta ocasião, fui apresentada formalmente à comunidade mangueirense como integrante da equipe para o carnaval 2023. O momento culminou com um gesto de profundo significado simbólico: o novo casal de mestre-sala, Matheus Olivério, e porta-bandeira, Cinthya Santos, ofereceu-me o pavilhão verde e rosa para ser beijado, uma distinção tradicionalmente reservada a figuras proeminentes da escola e do mundo do carnaval, simbolizando minha efetiva incorporação à família mangueirense.

Durante os preparativos para o carnaval de 2023, desenvolvi laços mais estreitos com diversos integrantes da agremiação, tanto do barracão quanto da área administrativa, quadra e outros setores. Em geral, estas pessoas mantêm com a escola uma relação que transcende o trabalho, caracterizada por fidelidade e proximidade. Gradualmente, tornei-me um rosto familiar além dos muros do barracão, circulando e interagindo como parte efetiva deste grupo.

Neste processo, Bisteka desempenhou papel decisivo ao legitimar meu pertencimento à escola, tanto em minha presença quanto em minha ausência. Já me conhecendo desde meu primeiro ano como voluntária, ela adotou um discurso que vinculava minha nova posição ao reconhecimento da Mangueira pelo meu trabalho anterior, uma narrativa que espelhava sua própria trajetória de chefe de almoxarifado a diretora de barracão, servindo também como defesa da atual gestão administrativa.

Era comum vê-la me apresentando a pessoas de outros setores, sempre enfatizando que aquele não era meu primeiro ano na Mangueira e recordando minha dedicação voluntária anterior, inclusive nos trabalhos mais práticos como subir em carros alegóricos. Esta validação reaparecia em diversos momentos, conflituosos ou não, sempre buscando demonstrar e legitimar meu

pertencimento à escola, respaldada por sua posição de destaque na agremiação.

Desenvolvemos uma amizade próxima e, ao longo do processo, Bisteka compartilhou extensamente sua história com a instituição, sua posição atual e os conflitos que enfrentava, particularmente como única mulher a ocupar o cargo de direção de barracão nas escolas do Grupo Especial. Minha relação com a agremiação também se aprofundou à medida que passei a contribuir e opinar em diferentes aspectos relacionados ao carnaval, estabelecendo vínculos de confiança em diversos campos.

Bisteka desponta como personagem fundamental para esta pesquisa, estando presente em diversos momentos relatados física ou simbolicamente através de sua imagem constante no barracão. Foi também uma das principais interlocutoras sobre as práticas religiosas e suas articulações no campo das escolas de samba.

3.2 Fazendo campo para o enredo: uma viagem à Salvador

A viagem da equipe da Mangueira a Salvador em julho de 2022, realizada para pesquisar o enredo de 2023, oferece uma oportunidade única para compreender como as relações entre religião e carnaval se manifestam em diferentes contextos, permitindo estabelecer paralelos e especificidades entre as práticas religiosas observadas no barracão carioca e aquelas presentes nos blocos afro e afoxés baianos.

Poucas semanas após o lançamento do enredo de 2023, sobre as formas de cortejo baianos durante o carnaval, uma equipe formada pelos dois carnavalescos, comunicação e marketing, eu enquanto pesquisadora e uma pessoa que fazia mediação entre a Mangueira e essas instituições viajou para Salvador para visitar museus e conhecer pessoalmente as lideranças de blocos e afoxés. Foram apenas quatro dias na capital soteropolitana cercados de muitos encontros e conversas que permitiram uma outra experiência através do enredo.

Assim que chegamos a cidade nos deslocamos para a sede do *Olodum*, um casario antigo no Pelourinho, lá estavam à nossa espera parte da diretoria,

inclusive o presidente João Jorge⁶⁴ atualmente a frente do Instituto Palmares. Apresentamos o enredo e de que forma a instituição estaria nele representada e fizemos convites para que eles estivessem presentes no desfile.

Os representantes do *Olodum* também apresentaram a instituição, apontando as oficinas de percussão como principal ponto de formação da comunidade ao redor da sede. Além disso, um documento com a lista de temáticas já abordadas por eles ao longo dos anos no carnaval. As narrativas possuem um ponto em comum: todas tratavam sobre a cultura e história dos diferentes países africanos, em alguns casos essas histórias se relacionam também com a Bahia.

No dia seguinte, a agenda de encontros iria ocorrer na Sede do Afoxé *Filhos de Gandhi*, também no Pelourinho, lá encontramos ao menos dez diretores e fundadores de blocos e afoxés, entre eles *Ilê Aiyê*, *Cortejo Afro*, que falaram a respeito das suas instituições. O espaço da instituição chama atenção por ser todo azul e branco, as cores tradicionais do afoxé e assim como a sede do *Olodum* é um espaço que parece pequeno, mas que há diversos andares, salas e uma espécie de pátio.

Figura 18 – Reunião na sede do Filhos de Gandhi com lideranças dos afoxés e blocos afro em Salvador. Julho de 2022.

⁶⁴ Advogado, escritor e ativista cultural baiano, fundador e presidente histórico do bloco Olodum. Graduado em Direito pela Universidade Católica do Salvador (2001) e mestre em Direito pela Universidade de Brasília (2005), dedicou-se à militância negra, atuando no Movimento Negro Unificado e no Grupo Negro da UCSal. Dirigiu a Fundação Gregório de Matos entre 1986 e 1998, foi membro do Conselho Curador da Empresa Brasileira de Comunicação (EBC) e integrou a Comissão Nacional da Verdade da Escravidão Negra. Autor do livro "Fala Negão: Um discurso sobre Igualdade" (2021), destaca-se como importante liderança cultural e intelectual no movimento de valorização da cultura afro-brasileira.



Fonte: Acervo pessoal Sthefanye Paz.

Além disso, havia fotografias dos desfiles antigos e essas captavam especialmente o momento de saída do afoxé onde é feito um *padê* para Exu⁶⁵. Esse momento se repete ano após ano momentos antes do cortejo de homens tomarem as ruas de Salvador, é um ritual de saudação e pedido de proteção ao orixá. Me chamou a atenção que na sede havia ainda um grande assentamento em ferro com pedras, moedas e notas, dedicado à divindade localizado entre as duas portas de acesso do casario. Ou seja, assim como no barracão da Mangueira, Exu é cultuado na porta da instituição.

⁶⁵ É uma cerimônia realizada em religiões de origem afro-brasileira, como o candomblé, em que se oferecem alimentos, bebidas e outros elementos votivos a Exu, orixá mensageiro. O ritual ocorre antes do início de cerimônias públicas ou privadas, com o objetivo de garantir a ordem, evitar interferências e obter a boa vontade dos orixás invocados no culto.

Essa relação de Exu com as manifestações culturais brasileiras é analisada por Vagner Silva (2022), onde o autor busca demonstrar que os terreiros foram os primeiros espaços de sociabilidade negra e que depois, aos poucos, essas instituições como afoxés, blocos afro e escolas de samba vão sendo fundadas carregando consigo elementos musicais, estéticos, mas também rituais e religiosos como parte de seu cotidiano e como uma lembrança de onde fundados. Assim, a saudação para Exu, mas também a manutenção de assentamentos em suas sedes é uma referência direta à relação com os terreiros. Assim o autor destaca:

De qualquer forma, ainda que os centros religiosos e outras manifestações da cultura afro-brasileira tenha seguido seus caminhos ao longo dos séculos XX e XXI, continuam inegáveis ainda hoje as relações próximas entre os terreiros e outros espaços de produção de sociabilidade que tiveram como base a música e a dança, sobretudo quando se manifestam em locais públicos como a rua. Em muitas escolas de samba é inevitável que, antes de sair à avenida por ocasião dos desfiles, sejam feitas saudações a Exu. (SILVA, Vagner, 2022, p.236 e 237)

A relação entre Exu e o espaço da rua manifesta-se de forma especialmente significativa durante o carnaval quando coletividades negras ocupam o espaço público. Esta conexão materializa-se tanto nos rituais preliminares dos cortejos baianos como os afoxés e os blocos afro, quanto nos procedimentos que envolvem a preparação material do carnaval das escolas de samba. O cuidado ritual com fantasias e alegorias, elementos que estabelecerão contato direto com a rua durante o desfile, passa necessariamente pela mediação de Exu através de oferendas e trabalhos específicos. Essa prática evidencia a complexa articulação entre os símbolos religiosos e o espaço público durante o carnaval, tendo Exu como figura central nesta negociação.

O afoxé *Filhos de Gandhi* é uma das instituições mais antigas do carnaval baiano, sendo fundado em fevereiro de 1949 por estivadores e onde tradicionalmente só desfilam homens. Seu cortejo chega nos dias de carnaval a contar com mais de 10 mil brincantes, segundo dados do próprio afoxé. Sobre a instituição e a relação com a religião, o presidente do afoxé Gilson Ney apontou:

O Gandhi é o bloco mais antigo, fazemos o padê, estamos envolvidos com a religiosidade. O mundo todo vem para ver, esse padê, o nosso ritual pra Exu. Os filhos de Gandhi é conceito, a gente prega a paz e convive com a política porque isso é parte. (06 de julho de 2022)

O traje utilizado pelos membros do afoxé no cortejo é único, uma túnica predominantemente branca que recebe a temática do desfile daquele ano estampada de azul, utilizam na cabeça um turbante que é feito por uma toalha, ajustada na cabeça do folião por artesãs, quase sempre mulheres, conhecidas como turbanteiras. Ele pode ser finalizado com um broche, na cor azul ou prata, comprado separadamente pelo folião, e que faz referência aos marajás indianos. A inspiração na Índia no nome do afoxé e no turbante utilizado faz uma relação com o líder religioso Mahatma Gandhi e o conceito de paz por ele pregado.

O figurino conta ainda com os colares e guias são feitos de contas nas cores branca (Oxalá) e azul (Ogum) e podem ser distribuídos para o público, como votos de paz. Tanto a roupa por eles utilizadas durante o cortejo de carnaval, como a musicalidade tocada pela instituição somada ao seu ritual de saída as ruas, demonstram a proximidade do afoxé com o candomblé, além disso, segundo o presidente da instituição nesta reunião de pesquisa além do ritual público a instituição assim como sua diretoria passa por processos internos e privados antes dos dias de carnaval, aproximando assim a esfera cultural e religiosa em Salvador.

Antônio Carlos Vovô, o Vovô do Ilê⁶⁶, uma figura importante e politicamente articulada no cenário do carnaval soteropolitano também estava na reunião. O *Ilê Aiyê*, foi fundado em 1974 por um grupo de jovens negros com o auxílio e no terreiro de Mãe Hilda Jitolu⁶⁷ e durante muitos anos a sede do bloco afro, foi o espaço sagrado. Reconhecido inclusive pelos pares como o primeiro bloco afro do carnaval de Salvador, gerou polêmica e interesse ao só permitir negros em seus cortejos

⁶⁶ Fundador e presidente do Ilê Aiyê, primeiro bloco afro do carnaval brasileiro, criado em 1974 em Salvador. Técnico em patologia clínica e engenheiro eletromecânica, abandonou sua carreira no polo petroquímico para dedicar-se integralmente à valorização da cultura negra. Liderança histórica do movimento negro brasileiro, desenvolveu projetos educacionais no bairro da Liberdade, com foco na extensão pedagógica e profissionalização de jovens afrodescendentes. Ogã no candomblé, sua trajetória é marcada pela luta contra o racismo institucional e pela promoção da identidade cultural afro-brasileira.

⁶⁷ Mãe Hilda Jitolú (1923–2009), nascida Hilda Dias dos Santos, foi uma ialorixá do candomblé Jeje, educadora e defensora da identidade afro-brasileira. Fundou o terreiro Ilê Axé Jitolu em 1950 e foi guia espiritual do bloco afro Ilê Aiyê, idealizado por seu filho, Vovô do Ilê, em 1974. Criou a Escola Mãe Hilda, unindo saberes tradicionais e educação multicultural. Reconhecida por sua contribuição ao fortalecimento da ancestralidade e cultura afro-brasileira, foi homenageada por seu legado no sacerdócio e ativismo cultural.

Assim como o afoxé *Filhos de Gandhi*, durante a reunião Vovô destacava que o Ilê Aiyê também possui momentos de preparação privados e públicos para os desfiles. Além disso, conta com um momento especial de saída do bloco onde é ofertado milho branco cozido e pipoca, alimentos de predileção de Oxalá e de Obaluaiê, aos orixás. Logo em seguida, uma revoada de pombas brancas anuncia a saída do cortejo do bloco. Sobre isso ele diz "Oxalá e Omolu são os orixás do terreiro, todo mundo faz suas coisas internas. Sábado tem o padê do Ilê, e uma saída do bloco, na rua, e tem uma parte interna." (06 de julho de 2022)

A Deusa do Ébano, título concedido anualmente pelo bloco afro *Ilê Aiyê*, em Salvador, à mulher negra que melhor representa a beleza, o carisma e a ancestralidade afro-brasileira, também passa por trabalhos espirituais. O concurso, iniciado em 1979 como parte da "*Noite da Beleza Negra*", busca afirmar a identidade cultural e valorizar a estética negra, rompendo com padrões eurocêntricos. A vencedora torna-se símbolo de transformação social e individual, liderando o cortejo do bloco no Carnaval e reforçando o legado de Mãe Hilda Jitolu, conselheira espiritual do Ilê. É uma figura feminina importante para o bloco, pois representa a mulher negra empoderada e aceita pela sua comunidade, escolhida através de um concurso. Os cuidados aos quais a Deusa é submetida visam proteção religiosa antes de sair junto ao bloco no carnaval, esses momentos podem levar dias e são realizados de maneira privada pela mãe de santo à frente dos cuidados do bloco atualmente.

Ao falar sobre o bloco afro, que recebe esse nome devido à estética, sonoridade e valores presentes em seu estatuto, e sua importância para o carnaval de Salvador, Vovô destaca que "através do carnaval, a Bahia ficou mais colorida e mais bonita, principalmente com o trabalho executado pelo Ilê como bloco, mas também devido ao seu poder educativo e social". Segundo Vovô, isto é porque o bloco está fundamentado em quatro pilares: cultura, política, religião e educação.

Durante esta reunião conhecemos também o artista plástico e fundador do *Cortejo Afro*, Alberto Pitta⁶⁸, que falou da relação do seu bloco com o carnaval

⁶⁸ Artista plástico, carnavalesco, designer e serígrafo baiano nascido em Salvador em 1961, filho de Mãe Santinha de Oyá. Pioneiro das estampas afro-baianas, desenvolveu trabalho artístico fundamentado na mitologia iorubá e nas expressões culturais afro-brasileiras. Atuou como diretor

de Salvador e também como a de diferentes instituições por onde já tinha passado ou contribuído com o seu trabalho. Pitta é o responsável por estampar ao longo dos anos diversos tecidos que ganham as ruas durante o carnaval, dos diferentes blocos e afoxés.

Durante a pandemia, ele produziu um livro documentando a história do carnaval baiano através dos tecidos criados por ele e outros artistas, como J. Cunha. Esta obra foi crucial para o desfile da Mangueira, que incorporou três estampas de Pitta e utilizou o protótipo do livro como fonte de referências históricas e estéticas.

Ao final da reunião Pitta fez o convite para que a equipe fosse conhecer seu Atelier no bairro de Pirajá e assim seguimos para lá no dia seguinte. O espaço é chamado de Instituto Oyá e funciona não só como atelier, mas como projeto social voltado para as crianças do bairro e sede do bloco de Pitta. O espaço abrigava ainda o terreiro que havia sido fundado pela mãe do artista e que atualmente segue sendo comandado por sua sobrinha.

Figura 19 – Ateliê de Alberto Pitta. Julho de 2022.

artístico de blocos afro como Filhos de Gandhy, Ilê Ayê e Olodum, criando o bloco Cortejo Afro. Sua produção centra-se na estamparia têxtil, serigrafia, pintura e obras escultóricas, com exposições internacionais em países como Alemanha, Angola, Estados Unidos, França e Inglaterra. Integra coleções institucionais importantes, tendo participado de eventos como a 24^a Bienal de Sidney (2024) e exposições em instituições como Instituto Inhotim, Museu de Arte do Rio e Museu de Arte Moderna da Bahia.



Fonte: Acervo pessoal Sthefanye Paz.

Anísia da Rocha Pitta e Silva, a Mãe Santinha⁶⁹, foi responsável por ensinar Alberto Pitta a bordar e ele seguiu desenvolvendo sua arte em tecidos, através da serigrafia. Em seu atelier ele mostrou todo o processo de confecção dos tecidos que ganham as ruas no carnaval, assim como inúmeras de suas obras que retratam o universo do candomblé, onde foi criado, uma das principais características das suas obras é o uso do branco sobre o branco.

⁶⁹ Anísia da Rocha Pitta e Silva. Yalorixá do terreiro Ilê Asé Oyá, localizado no bairro Pirajá em Salvador, reconhecida por seu trabalho social e espiritual. Liderança religiosa afro-brasileira, dedicou-se à assistência de crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade, desenvolvendo atividades educativas e profissionalizantes. Mãe de dez filhos, incluindo o artista plástico Alberto Pitta, destacou-se pela preservação das tradições religiosas de matriz africana e pelo compromisso com a promoção social de sua comunidade. Filha de Oyá Balé, mestra em técnicas de rechiliê, foi referência na preservação cultural e na luta pela igualdade racial na Bahia.

A relação que busco evidenciar através desses momentos na pesquisa em Salvador é amplamente analisada por Rita Amaral e Vagner Silva (2006) de que essas religiões, através de elementos como os adornos, roupas, palavras, canto e da dança, fazem parte do cotidiano nacional e cultural do brasileira através das festas brasileiras, mas também estando presentes nas artes plásticas, danças, cinema e literatura.

as linguagens associadas às dimensões sensíveis, como a música, a culinária, a literatura, o cinema etc., são 'portais' por meio dos quais é possível transitar entre domínios amplos da cultura nacional e as religiões afro-brasileiras. É preciso acrescentar, ainda, que também estas linguagens dialogam entre si num processo de mútuas referências. (AMARAL; SILVA, 2006, p. 122)

Os figurinos desfilados no carnaval, das escolas de samba, mas também dos afoxés e blocos afro de Salvador, são uma forma de linguagem. É através dessas roupas que as instituições carnavalescas buscam representar seus valores e ideias sobre negritude. Além disso, no caso das escolas de samba, esses figurinos são parte dos enredos, de modo que precisam ter um significado que seja captado no breve momento em que as alas passam pelo público. Em relação aos afoxés e os blocos afro, os figurinos representam o próprio bloco através das cores utilizadas e do modelo adotado. Assim, no momento que formam um tapete de pessoas no desfile, distinguem-se dos demais.

Durante os festejos públicos, os orixás utilizam trajes onde há diferentes camadas, sobreposições, seus paramentos e acessórios como cordões e pulseiras. Essas roupas apresentam diversos tipos de texturas, materiais, formas e cores, um tipo de trabalho com os figurinos que tem o processo muito semelhante ao das escolas de samba, afoxés e blocos afro no que diz respeito a sobreposição de técnicas e materiais. Justamente porque esses elementos são fonte de inspiração para figurinos que buscam estar associados diretamente aos orixás ou apenas se aproximar dessa estética.

Para além dos tecidos, a modelagem dessas roupas, as texturas nelas presentes, outros elementos que são trazidos do candomblé, como búzios, certos trabalhos com metal, bordados, são também usados em fantasias e figurinos de carnaval como uma referência a uma "estética afro" que se inspira na religião, mas também em uma ideia de África.

No barracão da Mangueira, há pelo menos três aderecistas que além de fazer fantasias de carnaval, trabalham na confecção de roupas e adornos de candomblé. Há muitos elementos em comum entre ambas as estéticas. Um destes artistas é Gustavo Humberto que iniciou sua trajetória no carnaval em 2004, após um período de quatro anos de desemprego, quando foi convidado para trabalhar na Mangueira por um amigo que o viu confeccionando adereços rituais do candomblé em casa. Gustavo destaca que aprendeu a costurar para fazer as roupas do seu próprio orixá, desenvolvendo mais tarde outras técnicas e assim seguindo para o carnaval.

As religiões afro-brasileiras, através de seus terreiros, foram pioneiras na criação de um repertório social, político e cultural alternativo ao colonial. Esta base estética e simbólica influencia diretamente manifestações como afoxés, blocos afro e escolas de samba. Nesse sentido, ao falar das manifestações culturais afrobrasileiras e como essas são reflexo da diáspora africana no Brasil e ilustram e reinterpretem o mundo, Leda Maria Martins (2021, p. 68) afirma "os valores estéticos são, assim valores também éticos". Ou seja, essas transmitem através de sua estética que refletem suas tradições e a reimaginam as tradições africanas, os valores e filosofias dessas populações.

A autora ainda aponta em sua análise sobre a relação entre as manifestações culturais brasileiras, as religiões afro-brasileiras e a noção estética com o corpo que dará vida a esses figurinos, demonstrando que ele é a própria tela que reflete uma estética, mas também os valores e concepções de mundo empregados nela.

A estética dos adereços aponta para as escrituras no corpo, assim como para o corpus cultural que as significa. O corpo-tela é também um tecido policromático, iluminado por cores quentes e cores frias, tons vibrantes intercalados ou sobrepostos a matizes suaves, numa gramática de combinações inusitadas, ora com descontinuidade e assimetria de tons e de padrões de desenhos, ora geometricamente concebidas alinhadas. Aqui se incluem a especificidade das roupagens e dos panos brancos como base da espiritualidade, ou a tapeçaria multicolorida, os modelos diversos de saias, saiotes, anáguas, turbantes de vários estilos, brincos, braceletes, rosários e terços, colares, instrumentos amarrados às pernas e ao braços, assim como a decoração dos entornos, o enfeite de capelas, mastros, bandeiras, árvores, altares, nichos, com imensa variedade das paletas, instalações brilhantes e vibrantes, estelares, compondo os designs de uma estética das luminosidades fulgurantes e sui generis. (MARTINS, 2021, pág. 107)

Nas escolas de samba, os componentes têm um papel fundamental de trazer à vida nos desfiles os figurinos pensados e elaborados para representarem durante aquele espaço de tempo um aspecto da história contada, assim cada pessoa, através do seu corpo que canta e dança, é um personagem.

Assim, os preparativos para o desfile de 2023, me levaram a conhecer as práticas religiosas dentro do barracão da Mangueira e como essa se aproximava das instituições carnavalescas baianas que inspiraram o enredo. Porém também me permitiu perceber os atravessamentos estéticos produzidos por ambos os carnavais e como estes tratam o candomblé como religião, mas também como cultura no sentido que essa inspira figurinos, alegorias, musicalidade, canto, danças, entre outros elementos estéticos.

Como estilo cultural, essas práticas incorporam e ilustram valores, são um modo de apreensão e interpretação do mundo e, ainda, um meio de permanência e de pertencimento dos indivíduos por elas circunscritos no desejado prazer de ser, estar, existir, consonar, distribuir e irradiar. A arte é, assim, uma dádiva e uma oferenda. (MARTINS, 2021, pág. 73)

No carnaval do Rio de Janeiro, essa estética é genericamente chamada de "afro" e traz elementos inspirados pelo candomblé e outras religiões afro-brasileiras, mas também imagens que remetem a "África" através de padronagens, uso de contas, da palha, de cores vivas, entre outros. Esses elementos colaboraram para uma imersão visual durante os desfiles nas "Áfricas" recriadas e imaginadas pelos carnavalescos nas escolas de samba carioca e especialmente pelo artista plástico Alberto Pitta no que se refere ao carnaval de blocos afro e afoxés de Salvador.

3.3 Trabalhos religiosos no barracão

Foi durante o desenvolvimento do enredo "*As Áfricas que a Bahia canta*", sobre as manifestações carnavalescas da Bahia que acessei espaços e momentos dentro do barracão que, nos anos anteriores como voluntária, permaneciam inacessíveis. Como apresentado neste capítulo, um desses acessos envolvia as práticas religiosas no espaço do barracão, ainda que estas já tivessem sido relatadas por uma das minhas interlocutoras.

O barracão da Mangueira cultiva seus próprios segredos, tanto para o público externo, como as alegorias e fantasias que só serão reveladas no carnaval, quanto para o público interno, evidenciado pelos quartos de Exu que permanecem praticamente invisíveis aos seus frequentadores. Por ser um ambiente dinâmico e complexo, torna-se impossível acompanhar todos os questionamentos, conflitos e acontecimentos que se desenrolam por seus andares e salas.

Embora o barracão da Mangueira não seja um terreiro, o espaço abriga momentos de rituais do candomblé. Como explica Vagner Silva (2022, p. 120), "os orixás são energias ou forças vitais da natureza e, portanto, 'moram' em muitos espaços 'dentro' e 'fora' do terreiro propriamente dito". Assim, o fato desses ambientes não serem terreiros não impede o culto aos orixás e entidades.

O enredo retratou como diferentes organizações afrocarnavalescas foram centrais na construção de uma identidade afro-brasileira e afro-baiana. A narrativa, desenvolvida através de alegorias, fantasias e do samba-enredo, percorreu cinco formas históricas de cortejos negros do carnaval baiano: os Cucumbis, os Clubes Uniformizados, os Afoxés, os Blocos Afro e, por fim, os trios elétricos. Durante o processo de desenvolvimento temático e artístico, sobretudo através da viagem e das conversas realizadas em Salvador com os dirigentes e representantes das organizações, era recorrente o destaque de como o candomblé se entrelaçou ao cotidiano dos blocos afro e dos afoxés no carnaval baiano.

No processo de reinvenção e imaginação da África para além do candomblé, a juventude negra desempenhou papel relevante. Foi esta camada da população que fundou os principais blocos afro e afoxés da capital baiana, como *Ilê Aiyê*, *Olodum*, *Muzenza*, *Pae Buroko* e *Filhos de Gandhi*, entre outros. Em um período marcado pelo racismo e pela ditadura militar, que censuravam e marginalizavam a população, estas instituições carnavalescas transcenderam a musicalidade e a folia, produzindo conhecimento político e ocupando as ruas, uma importância que mantêm até hoje.

Sobre os blocos afro, Paulo Miguez (2020) ressalta que são agremiações que, a partir da década de 1970, produziram expressões estéticas, musicais e

discursivas fundamentais para preservar, difundir e valorizar a cultura negra, renovando a cultura baiana com foco na matriz afro-brasileira. Estas manifestações também se relacionam com o candomblé através de sua estética e musicalidade, incorporando, assim como os afoxés, alguns de seus ritos nos cortejos.

O desfile da Mangueira apresentou este histórico, estabelecendo conexões entre a África imaginada pelos cortejos baianos e a Bahia recriada pela escola carioca em seus festejos carnavalescos. A narrativa evidenciou as aproximações entre o candomblé e suas práticas, a musicalidade, a estética e o protagonismo feminino neste contexto.

Além das instituições carnavalescas, o enredo destacou Oyá, orixá que mantém uma relação especial com a Mangueira, já que é apresentada como protetora da agremiação, como elemento destacado do desfile, articulando tanto a conexão da agremiação com os blocos carnavalescos quanto com a entidade. Estas características do enredo mangueirense reforçaram sua proximidade com o candomblé, demandando preparações rituais específicas para o desfile.

A fantasia da porta-bandeira fazia referência direta a Oyá através de seus signos e cores características. Inicialmente, planejava-se que o mestre-sala representasse Oxalá. Ambos os figurinos foram inspirados em um *itã*, relatos místicos da tradição iorubana (LOPES, 2011), que narra como a divindade feminina, ao entrar em guerra, ficou coberta de sangue, e Oxalá evitou que ela matasse a todos ao cobri-la com *efum*, um pó sob sua regência, transformando suas vestes em rosa, cor tradicionalmente usada pela escola de samba.

No entanto, o figurino do mestre-sala precisou ser modificado para representar os ventos, que estão sob a regência de Oyá, pois não houve permissão do orixá masculino para sua representação. Esta consulta ocorreu através de um jogo de búzios solicitado pela presidente da escola e pelos carnavalescos, onde se pediu permissão para diversos elementos artísticos do desfile que envolviam aspectos religiosos relacionados aos orixás.

O jogo de búzios é uma forma de consulta divinatória realizada por sacerdotes do candomblé. Existem diversos métodos, mas o mais comum consiste no arremesso de 8 ou 16 búzios – conchas de moluscos marinhos

utilizadas em rituais divinatórios nas religiões de matriz africana especialmente no candomblé (LOPES, 2011, p. 153) – sobre uma mesa previamente preparada. A interpretação se baseia na forma como estes elementos se distribuem, considerando-se que as divindades influenciam seu posicionamento para responder às questões apresentadas.

Durante a viagem da equipe à Bahia para a pesquisa do carnaval de 2023, houve a tentativa para que consulta religiosa para o enredo fosse feita na tradicional casa de candomblé baiana, o *Ilê laomim Axé lamassê* ou como é mais popularmente conhecido o Gantois. Essa não se concretizou, apesar da visita da equipe ao terreiro, isso porque a pessoa que fazia as mediações entre a equipe da Mangueira e os blocos da Bahia, agendou a visita, mas não o jogo de búzios como deveria ser feito.

Desse modo, as pessoas que nos receberam no terreiro acreditavam que gostaríamos de conversar e conhecer o espaço, mas não haviam se programado para que a consulta divinatória fosse realizada. Inclusive, segundo a liderança que nos recebeu, aquele nem era o momento propício para isso, devido ao fato de eles estarem passando por questões religiosas internas.

A consulta da Mangueira foi realizada por Pai Dário de Ossain em seu terreiro na Baixada Fluminense, *Ilê Onisegum*. Pai de santo da agremiação, Dário também ficou responsável por outros processos rituais do carnaval de 2023. Estes visavam atender aos pedidos feitos pelos orixás durante o jogo, tanto para liberar sua "participação" no desfile quanto para garantir sua segurança e bom andamento. O exemplo citado anteriormente, da mudança do figurino do mestre-sala no cortejo por conta de uma indicação do jogo de búzios, evidencia uma importante dimensão da relação entre produção carnavalesca e práticas religiosas.

Dário é um homem negro, de baixa estatura, gay e babalorixá. Ele e sua família mantêm forte ligação com o Morro da Serrinha em Madureira e com o Império Serrano⁷⁰, agremiação daquele território. É também jongueiro e integra

⁷⁰ O Império Serrano é uma tradicional escola de samba brasileira, fundada em 23 de março de 1947 no Morro da Serrinha, região de Madureira, Rio de Janeiro. Nascida de uma dissidência da escola Prazer da Serrinha, caracterizou-se por uma proposta de gestão democrática, sem patronos, com eleições presidenciais a cada três anos. Tem como marca distintiva as cores verde e branco, e por símbolo a Coroa Imperial Brasileira. Com nove títulos no carnaval carioca, a

uma companhia de dança focada em coreografias baseadas no jongo e no candomblé. Sua relação com a Mangueira tem raízes profundas: ele e a presidente foram iniciados na religião na mesma casa, e ela o convidou para cuidar espiritualmente da agremiação ainda na gestão Chiquinho quando Guanayra era membro da diretoria. Em 2024, foi candidato a vereador pelo PSOL (Partido Socialismo e Liberdade), tendo como base de campanha sua relação com o candomblé e questões raciais, fazendo da denúncia do racismo religioso sua principal pauta.

A influência de Dário foi marcante também na comissão de frente, que por apresentar diferentes orixás, passou por sua consultoria. Ele determinou quais instrumentos e cores poderiam ser utilizados, qual entidade deveria abrir o cortejo e como cada orixá deveria ser interpretado através da dança. Além disso, ensinou a representação coreográfica do padê para Exu, elemento crucial nesse momento do desfile.

Estes processos religiosos, chamados de trabalhos religiosos ou simplesmente trabalhos, uma categoria nativa do candomblé reproduzida no barracão da Mangueira, referem-se às práticas rituais realizadas naquele ambiente visando o desfile. Segundo Vagner Silva (2022), o trabalho é uma categoria central para compreender a relação do candomblé e da umbanda no Brasil, especialmente através da presença de Exu neste sistema de trocas. Como veremos adiante, este orixá/entidade está profundamente inserido no cotidiano da agremiação.

Estes trabalhos envolvem rituais de oferendas aos orixás, incluindo comidas, frutas, bebidas, flores, folhas e animais. São realizados em diferentes etapas e ordens específicas e, assim como o jogo de búzios, são conduzidos por pessoas iniciadas que ocupam cargos na hierarquia religiosa. Desenvolvem-se em paralelo aos demais trabalhos do barracão, como marcenaria, ferragem e confecção de figurinos, prosseguindo até a chegada do desfile.

escola é reconhecida por suas contribuições musicais, tendo introduzido instrumentos como o agogô e criado a primeira escola de samba mirim. Sua ala de compositores é considerada referência no samba, tendo abrigado nomes fundamentais como Silas de Oliveira, Mano Décio da Viola e Dona Ivone Lara. Em 2021, foi declarada patrimônio cultural imaterial do Estado do Rio de Janeiro, consolidando sua importância histórica e cultural.

Vale ressaltar os múltiplos processos executados nos barracões de escola de samba durante a preparação dos desfiles. Estes envolvem tanto o trabalho enquanto categoria antropológica, analisada ao longo da história desta ciência desde Karl Marx, quanto os trabalhos religiosos, categoria própria do candomblé. Tais processos nem sempre são visíveis em sua totalidade ou mesmo durante o cortejo.

Nesse sentido, entendo como trabalho religioso os diferentes processos ligados a religiões afro brasileiras, como banhos de ervas ou essências específicas, acender velas, colocar bebidas e/ou comidas para entidades, defumar o ambiente, passar ou colocar folhas/comidas nos ambientes, sacrifício de animais, entre outros. Todos estes tendo a possibilidade de serem realizados no barracão ou em terreiros, enquanto prática religiosa para proteger e cuidar do processo de desenvolvimento do carnaval.

É possível traçar um paralelo com os rituais do candomblé, onde as festas públicas representam apenas uma fração de um processo maior que ocorre de forma privada. Grande parte das atividades desenvolvidas ao longo dos meses permanece invisibilizada, eclipsada pelos festejos. Como observa Alexandre (2017), o momento da festa de candomblé é apenas uma parte do todo, já que as festas se confundem com a própria religião. Podemos estender esta análise ao carnaval: o desfile é apenas uma fração de todo o processo necessário para sua realização.

Para Pai Dário, os trabalhos religiosos têm dupla função: proteger a agremiação de possíveis acidentes e de outros trabalhos feitos por outras agremiações. Além disso, atendem aos pedidos feitos no jogo de búzios. Estes trabalhos podem ser indicados pelo jogo para serem realizados por pessoas da estrutura da agremiação, como, por exemplo, a presidente ou, os carnavalescos que lideram o processo criativo do enredo carnavalesco.

É importante destacar que as ofertas são elementos centrais dos ritos tanto nas religiões afro-brasileiras quanto no cristianismo. Vagner Silva (2022) observa que a prosperidade em ambas as tradições pode ser entendida como resultado das ofertas realizadas pelos fiéis. No cristianismo, estas se manifestam principalmente através de doações às instituições religiosas e a feitura de promessas, enquanto no candomblé ocorrem por meio de oferendas aos orixás.

No contexto do carnaval, os trabalhos integram as negociações entre agremiações e divindades sobre diferentes aspectos dos desfiles, como observei no barracão da Mangueira, tornando-se fundamentais na estrutura de trocas entre instituições, orixás e entidades. Vagner Silva (2022, p. 311) ressalta que "no sistema organizacional do terreiro é o pai de santo que funciona como agente facilitador desse sistema e se responsabiliza pela ação que coloca em movimento as trocas entre homens e deuses". Assim como nos terreiros, na Mangueira é o pai de santo que, acompanhando os preparativos da agremiação, assume a responsabilidade de negociar com as divindades e retribuir seus pedidos através das ofertas.

Guilherme e Annik, carnavalescos da agremiação neste ciclo, embora não iniciados no candomblé, mantêm proximidade com a religião devido ao carnaval. Para o desfile de 2023, precisaram submeter-se a diversos rituais preparatórios: banhos de folhas, oferendas a orixás específicos e períodos usando roupas brancas sem exposição ao sol. Guanayra, por sua vez, sendo iniciada, também cumpriu seus compromissos religiosos.

No barracão, diversos trabalhos religiosos foram realizados ao longo do ano, visando inclusive amenizar conflitos, como fofoca, brigas e até mesmo a demora no andamento do carnaval. Esses normalmente são chamados de limpeza, pois tem como função amenizar ou retirar do ambiente as energias negativas que estariam afetando a dinâmica do barracão. Estas práticas ocorriam principalmente após o expediente, quando o galpão estava mais vazio. Nesses momentos, era comum encontrar o Pai Dário e seus auxiliares no espaço, enquanto o aroma do preparo de comidas e do dendê impregnavam o ambiente.

Por acontecerem em horários de menor movimento, presenciei apenas uma dessas ocasiões, embora em alguns momentos fosse solicitada a presença dos carnavalescos e/ou da presidente. Nos dias seguintes, folhagens e canjicas deixadas nas salas evidenciavam a realização dos rituais.

Para além dos rituais, a presença religiosa é constitutiva do cotidiano do barracão: funcionários usam fios de conta durante o trabalho, vestem camisetas de festas de terreiro como uniforme e mantêm a tradição de usar branco às sextas-feiras (prática do candomblé associada a Oxalá). As pessoas também

compartilham experiências de festas religiosas e mensagens recebidas de entidades (pretos velhos, caboclos e Exus costumam comunicar-se com os presentes nesses eventos, frequentemente alertando sobre questões pessoais) relacionadas à agremiação.

Em sua pesquisa sobre o Grêmio Recreativo Cultural e Social Escola de Samba Vai-Vai, tradicional agremiação paulistana, Cláudia Alexandre (2017) analisa a relação da escola com os orixás Exu e Ogum. A autora demonstra como a agremiação aciona estas divindades em seu cotidiano e as cultua na quadra de ensaios. O Vai-Vai celebra festas para São Jorge, sincretizado no Sudeste com Ogum, e para São Cosme e São Damião, além de manter quartinhos com assentamentos para os orixás da escola na quadra.

Alexandre (2017) observa que, embora sejam realizados *xirês*⁷¹ em algumas ocasiões nesta quadra, não se canta para Oxalá e os participantes não entram em transe, uma vez que não se trata de um ambiente religiosamente sacralizado para este tipo de ritual. A autora evidencia que os festejos da agremiação paulista são públicos, ainda que o responsável religioso realize ritos privados em oferta a Exu e Ogum nos quartos mantidos na quadra de eventos.

A Mangueira segue uma prática diferente, onde não há rituais públicos ou festejos ligados aos orixás e entidades com os quais a agremiação se relaciona. Os trabalhos espirituais e as oferendas são sempre realizados de maneira privada, respeitando tanto a sacralidade dos rituais quanto a discrição necessária para a manutenção do equilíbrio espiritual do barracão.

Durante o ano de preparação para o desfile de 2023, ocorreram diversos conflitos e desentendimentos entre as equipes. Nestas ocasiões, era comum ouvir que o barracão necessitava de limpeza religiosa, que a energia estava pesada e que as brigas aconteciam porque outras agremiações, vendo a Mangueira como concorrente ao título, manifestavam sua inveja. Com frequência, após grandes conflitos, estas limpezas eram de fato realizadas.

⁷¹ Nei Lopes (2011, p. 715) define *xirê* como “festa pública do candomblé, na qual se escutam os cânticos invocatórios dos orixás. Por extensão, o termo designa também o conjunto ordenado dos toques, cantigas e danças com os quais os orixás são invocados”.

3.4 Encontro com o mundo sensível

Era o dia do sorteio da ordem do desfile de 2023, no final de junho de 2022. Passei o dia no barracão, dedicada à pesquisa de enredo e ansiosa pela chegada da noite, quando enfim saberíamos o dia e a ordem em que a Mangueira desfilaria. Este é um momento crucial, pois uma boa posição frequentemente resulta em melhores resultados na apuração. Historicamente, as agremiações que desfilam na segunda-feira têm mais chances de conquistar o título, gerando intenso desejo por estas posições. No domingo, por sua vez, encerrar a noite é considerada a melhor posição possível.

Naquela época do ano, o barracão ainda operava com movimento reduzido, com a maioria dos funcionários concentrada no terceiro andar, em funções administrativas. Passamos o dia revisando imagens e discussões das reuniões realizadas na Bahia, planejando como aquelas informações comporiam o enredo. Durante a tarde, Pablo, responsável financeiro da escola, veio à nossa sala para falar sobre o sorteio. Comentou que a presidente, encarregada de retirar a bolinha do globo, já havia tomado banhos de ervas e recebera orientação para não tocar em ninguém, evitando perder sua sorte. Deveria ter especial cautela com o ex-presidente Elias Riche⁷², conhecido por seu "pé frio" nos sorteios anteriores.

Na mesma conversa, Pablo nos informou que ele e Bisteka, diretora do barracão, fariam alguns "agrados" nos quartos de Exu do galpão, solicitando minha presença e a dos carnavalescos Guilherme e Annik para o momento. Segundo ele, todos precisavam estar com energias positivas para o sorteio. Até então, eu desconhecia a existência destes quartos de Exu no barracão. Sobre esta divindade, Vagner Silva (2013) oferece uma análise precisa:

Senhor da fertilidade e do dinamismo, participou da criação do mundo e dos homens. É o guardião da ordem e, por ser um trickster, também da desordem. É temido, respeitado e saudado sempre em primeiro lugar. É cultuado num pedaço de pedra (laterita), num montículo de terra em forma de cabeça humana de onde se projeta um grande falo (ogó), ou numa estátua antropomórfica enfeitada por búzios. (SILVA, Vagner, 2013, p.1087)

⁷² Elias Riche assumiu a presidência da Mangueira em abril de 2019 em um processo eleitoral sem concorrentes, permanecendo à frente da agremiação até 2022. Durante sua gestão, a escola passou por desafios significativos, incluindo o período da pandemia de COVID-19, que impactou profundamente os desfiles e atividades carnavalescas.

Os quartos de Exu integram o barracão há aproximadamente onze anos, tendo sua manutenção anteriormente realizada por um antigo diretor e seu zelador de santo. O afastamento de ambos durante a transição para a gestão de Guanayra exigiu uma reorganização destes cuidados rituais, evidenciando como as dimensões administrativa e religiosa da escola se entrelaçam, uma vez que mudanças na presidência podem reconfigurar as práticas religiosas voltadas ao carnaval.

É importante destacar, que a categoria zelador de santo, foi trazida por Bisteka em uma das nossas conversas onde ela relatava a troca de cuidadores dos quatinhos de Exu. Essa parece como uma outra forma de nomear os pais e mãe de santo na esfera religiosa e ambas as nomenclaturas evidenciam o papel de cuidadoras que essas pessoas desempenham nos terreiros que são responsáveis, ou como no caso dessa pesquisa nos barracões de escola de samba.

Na administração de Guanayra, Bisteka assumiu esta responsabilidade, cuidando dos quartos na primeira e última semana de cada mês. Esta função lhe foi atribuída a pedido da pomba gira do pai de santo da agremiação, que ocasionalmente realiza visitas e trabalhos no galpão, um aspecto que examinaremos mais adiante ao analisar a articulação das funções de Bisteka nos campos religioso e do trabalho.

Ao final da tarde, chegou o momento do ritual. Pablo nos chamou em nossa sala e descemos juntos ao primeiro andar, onde encontramos Bisteka aguardando no elevador. Seguimos em direção ao portão. O andar estava vazio, com o expediente encerrado, restando apenas o porteiro. Os quatinhos de Exu, localizados nas extremidades do portão, são pequenos espaços escondidos atrás de portões de ferro. Embora eu passasse quase diariamente por pelo menos um deles, nunca os havia notado.

A localização desses quatinhos de Exu no barracão da Mangueira dialoga diretamente com a forma de culto a esta divindade nos terreiros de candomblé. Vagner Silva (2013; 2022) observa:

Exu é cultuado na entrada dos terreiros (templos), num assentamento coletivo no chão e ao ar livre, sobre o qual são feitas as oferendas, pois nada pode ser iniciado sem que ele seja saudado em primeiro lugar e receba sua parte. Sua função é proteger a casa contra energias

negativas e favorecer a dinâmica dos ritos que ali ocorrem. Esses altares podem ter diferentes formas e expressar distintos conceitos de acordo com o rito praticado. (SILVA, Vagner, 2013, p.1094)

Exu ainda pode ser assentado na porta do barracão, onde se realizam as festas públicas, ou na entrada de outros espaços sacralizados, como nos quartos ou templos dos orixás no terreiro. Em qualquer dos casos, desempenha o papel de guardião e protetor da casa. (SILVA, Vagner, 2022, p.113)

Embora Vagner Silva analise especificamente os terreiros, podemos compreender que no barracão da Mangueira, Exu cumpre função análoga de guardião e protetor da casa, neste caso, o galpão onde se confecciona parte do carnaval da agremiação. Sua presença neste ambiente visa à proteção tanto dos trabalhadores quanto da própria agremiação.

O autor ressalta ainda que os espaços de culto ao orixá, assim como seu assentamento, podem assumir diferentes formas, sempre em consonância com os rituais e oferendas praticados. É importante destacar que no barracão da Mangueira, o orixá é cultuado através de entidades ligadas ao seu culto, refletindo como no Brasil o orixá assume diversas facetas (SILVA, 2022). Estas entidades apresentam características, gêneros, performances e particularidades distintas, mantendo-se, contudo, relacionadas nos cultos afro-brasileiros, especialmente na umbanda.

O barracão da Mangueira abriga, além dos quatinhos de Exu, outros dois altares. Um localiza-se na entrada da escada do primeiro andar, voltado para os carros alegóricos, com imagens de santos católicos como São Jorge, padroeiros da agremiação. O outro, na varanda do terceiro andar, é dedicado à Nossa Senhora da Vitória. Ambos são mantidos com cuidado constante e sempre ornamentados com flores.

Próximo ao quatinho do lado esquerdo, encontramos um chassi de tripé em madeira onde estavam dispostos cigarros, uma garrafa de espumante, uma taça, velas e rosas. Pablo e Bisteka, usando fios de conta nas cores preto e vermelho, aproximaram-se e abriram o portão, revelando uma imagem feminina. Encarregaram-se de acender os cigarros e a vela, enquanto solicitavam que um de nós abrisse a garrafa e servisse a bebida. Guilherme prontamente assumiu a tarefa, até que o som característico da garrafa sendo aberta quebrou o silêncio. Após encher a taça, depositou-a aos pés da entidade, junto com as rosas, enquanto pedidos por um sorteio favorável à Mangueira eram feitos.

Com o portão novamente fechado, ocultando seu interior, seguimos para o outro lado do barracão. Durante o trajeto, Bisteka nos informou que era a responsável pelos cuidados dos quatinhos e que havia passado o dia providenciando o necessário e limpando-os para receber as novas oferendas. Na outra extremidade do galpão, próximo à portaria, havia uma espécie de balcão com mais cigarros, velas, uma garrafa de cachaça e algumas folhas. O porteiro, que ali estava, juntou-se a nós, afirmando ser irmão de santo de Bisteka e habitualmente acompanhá-la naqueles momentos.

Também havia uma imagem de cerca de sessenta centímetros representando um homem vestido com calças, camisa e capa vermelhas, além de colete e cartola pretos. Pablo e Bisteka explicaram ser o exu Seu Mangueira, responsável por cuidar da escola, que seria instalado no quatinho naquele dia. Bisteka abriu a porta, revelando um espaço vazio com uma espécie de caixa de cimento azulejada no chão, onde depositou a imagem. Ela e Pablo começaram a cantar, pedindo que os acompanhássemos com palmas, enquanto acendiam cigarros e velas.

Ao abrirem a garrafa de cachaça, o aroma doce e alcoólico invadiu o ambiente. Serviram um pouco da bebida em um copo, depositando-o junto aos cigarros e à vela aos pés da imagem, enquanto o canto e as palmas prosseguiram. As folhas foram dispostas ao redor. Em seguida, Pablo tomou um gole da cachaça e soprou três vezes sobre a imagem. Bisteka repetiu o gesto e nos convidou a fazer o mesmo

O porteiro seguiu o ritual e, neste momento, o cheiro da cachaça já me causava forte mal-estar. Inicialmente, atribuí o incômodo ao fato de não consumir bebidas alcoólicas. Guilherme e Annik também realizaram o procedimento iniciado por Pablo. Quando me ofereceram a garrafa, recusei, explicando meu desconforto e preferência por consultar primeiro minha madrastra, que é mãe de santo. Na verdade, estava extremamente enjoada, com um nó no estômago e sensações de frio e arrepios pelo corpo, desejando apenas encerrar aquele momento e retornar à sala.

Para meu alívio, compreenderam minha recusa e concordaram que, tendo uma mãe de santo, eu deveria mesmo consultá-la primeiro. O momento foi encerrado e a porta fechada, ocultando novamente o espaço da imagem. Voltei

com os carnavalescos para a sala, sem mencionar meu mal-estar. Quando retomaram o trabalho com os desenhos, aproveitei para ir ao banheiro lavar o rosto e beber água, já que o enjoo persistia.

Ainda zozona, voltei para a sala e enviei mensagens pelo WhatsApp para meu irmão e minha madrasta, ambos iniciados no candomblé e meus consultores frequentes em questões religiosas. Eles me tranquilizaram, dizendo que aquilo era algo normal e me aconselharam a lavar as mãos e sair um pouco do barracão. Sugeriram que, para maior tranquilidade, eu poderia "despachar a porta" ao chegar em casa, um ritual que consistia em jogar um pouco de água na frente do portão antes de entrar.

No fim de semana, visitei-os e retomamos o assunto. Minha madrasta tentava compreender por que eu havia passado mal com algo aparentemente simples, lembrando que já havia estado em ambientes mais intensos sem apresentar reações semelhantes, e ela tinha razão. Neste ponto, é importante contextualizar minha relação com o candomblé anterior àquele dia no barracão da Mangueira.

Cresci em uma família plurirreligiosa: minha mãe, católica, me levava à igreja próxima de casa, onde cumpri rituais como batismo e primeira comunhão. Também frequentava com ela a igreja batista onde meus tios congregavam, participando ocasionalmente da escola bíblica e reuniões para jovens. Minha madrasta, presente em minha vida desde os cinco anos, era iniciada no candomblé e pertencia a uma família com terreiro na Baixada Fluminense. Assim, era comum que nos fins de semana, quando estava com ela e meu pai, que era um visitante regular, participássemos de diferentes festas na casa de sua família.

Com o tempo, não me fixei em nenhuma religião específica, mantendo-me aberta a diferentes espaços religiosos. No início do doutorado, a iniciação de meu irmão me aproximou mais do candomblé, embora minhas visitas ao seu terreiro fossem esporádicas. Por ser um terreiro familiar, visitas informais à minha avó às vezes culminavam em participações em festas do barracão. Sempre seguia as recomendações rituais que me eram feitas, como ofertar comidas a orixás ou bebidas para entidades, mas sempre na condição de visitante.

Minha condição de ekedi havia sido identificada através de jogos de búzios e por entidades incorporadas por minha tia e madrasta. Esta condição justificava a ausência de reações adversas em minhas experiências anteriores com a religião, seja em festas ou rituais reservados. Por isso, o mal-estar experimentado no barracão foi singular, ocorrendo em um contexto religioso distinto daquele do terreiro familiar ao qual estava habituada e provocou estranhamento.

É importante ressaltar que, com minha entrada no universo das escolas de samba, minha madrasta assumiu espontaneamente meus cuidados religiosos, intensificando práticas que antes eram mais esporádicas. Além dos fios de conta que me foram entregues, ela passou a realizar anualmente jogos de búzios e ofertas aos orixás, entre outros cuidados visando minha proteção e preparação religiosa para o carnaval.

Ao sair do barracão naquele dia, me dirigi a minha casa parando no caminho apenas para comprar uma garrafa de água, para que fosse possível "despachar" a porta, como havia falado meu irmão. O sorteio aconteceu na Cidade do Samba, mas foi transmitido por um canal de Youtube, de modo que foi possível acompanhar esse momento tanto através dos grupos de *WhatsApp* da escola em que participava, como da *live*.

O sorteio da ordem dos desfiles das escolas de samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro acontece tradicionalmente em evento público na Cidade do Samba, alguns meses antes do carnaval. O processo é dividido em dois momentos: primeiro, sorteia-se o dia do desfile: domingo ou segunda-feira; em seguida, determina-se através de novo sorteio a posição específica de cada escola dentro do dia em que foi sorteada. As exceções a este procedimento são a escola que subiu do grupo acesso que obrigatoriamente abre a primeira noite de desfiles, e a penúltima colocada do ano anterior que abre a segunda noite.

No momento de sortear o dia do desfile, os representantes das escolas de samba, geralmente os presidentes, sobem em pares previamente divulgados pensando em questões como equilíbrio no interesse de público e da própria competição. Desta forma, dentro de cada par do sorteio, quem retira o maior número entre os dez disponíveis escolhe o dia em que desfila (via de regra, na

segunda-feira), enquanto o outro representante tem sua escola automaticamente designada para a outra noite.

A Mangueira fazia par com a Beija-Flor, no primeiro momento do sorteio, a presidente da verde e rosa tirou um número menor que o presidente da agremiação nilopolitana. Determinando que desfilaríamos no domingo, o que causou uma certa tristeza, já que segundo a crença do campo do carnaval, as escolas que desfilam na segunda garantem melhores colocações. Já no segundo momento do sorteio, com as demais agremiações que iriam desfilarem no domingo, a presidente retirou o maior número, colocando a Mangueira como a última escola daquele dia, nesse momento foi possível ouvir a comemoração da mesa com representantes da escola no local do evento.

Além disso, o sorteio era comentando simultaneamente nos grupos da escola e todos repercutiam que apesar de desfilarem no domingo, a Mangueira encerraria aquele dia de desfile com seu tradicional arrastão, momento em que as pessoas que estão nas frisas e nas arquibancadas, descem e tomam a Avenida Marquês de Sapucaí atrás da última escola a desfilarem.

No dia seguinte, quando encontrei com Bisteka no barracão ela comentou sobre como o trabalho feito tinha colaborado para que tudo ocorresse da melhor forma no sorteio e que apesar do que todo mundo falava, a Mangueira gostava de desfilarem no domingo. Sendo assim, a percepção naquele momento era de que os trabalhos religiosos tinham colaborado positivamente para a posição de desfile da Mangueira em 2023.

Quando anunciei meu trabalho na Mangueira, minha madrastra recomendou que eu tomasse certos cuidados, alertando que o ambiente era muito carregado, permeado por disputas e conflitos. Por conhecer pessoas que trabalham na área, estava familiarizada com histórias de barracão. Assim, antes de minha viagem a Salvador para a pesquisa de campo do enredo, após jogo de búzios, preparou-me banhos e me deu dois fios de conta: um de miçangas transparentes e outro de miçangas brancas como proteção.

Os fios de conta são elementos presentes nas religiões afro-brasileiras, mas que se estabelecem como uma forma de vínculo religioso e que está além dos muros dos terreiros, no ambiente das escolas de samba são amplamente

utilizados e arrisco a dizer que estabelecem uma distinção, já que são também sinônimo de proteção e relação com as divindades, diferenciando-se entre si sobretudo pelas cores.

Passei a usar os fios de conta sempre que ia ao barracão, prática comum entre outras pessoas do espaço e que, portanto, não chamava atenção. Foi somente durante nossa conversa em sua casa, sobre o episódio do quartinho de Exu, que minha madrastra explicou: eu usava um fio de conta de Oxalá, um dos orixás que, segundo ela, regem meu caminho, e isso havia sido a causa do meu mal-estar naquele momento.

Na cosmologia iorubá, que fundamenta parte das religiões afro-brasileiras, Oxalá ocupa uma posição central no panteão. É um orixá associado à criação do mundo e dos seres humanos, tradicionalmente representado pelo branco, simbolizando pureza, paz e ordem. Vagner Silva (2022) analisa a relação de oposição entre Exu e Oxalá, demonstrando como o contraste entre estas divindades estrutura o culto aos orixás no Brasil. Enquanto Exu está associado à desordem, às cores preta e vermelha e aos elementos agitados e quentes, Oxalá representa a ordem, é vinculado ao branco e à calma. Esta oposição manifesta-se ritualmente no xirê, onde Exu é o primeiro orixá a ser louvado e Oxalá, o último.

Meu mal-estar, portanto, poderia ser explicado por este contraste entre Exu e Oxalá. A presença de Exu manifestava-se através do ritual em curso, enquanto Oxalá se fazia presente pelo fio de conta que eu usava. A cachaça seria outro elemento significativo nesta dinâmica: proibida para o orixá da ordem (Oxalá), é uma das principais oferendas a Exu.

Profundamente afetada tanto pelo uso do fio de conta quanto pelo episódio no barracão, comecei a refletir sobre a dimensão sensível que atravessa as escolas de samba. A proximidade das agremiações com as religiões afro-brasileiras produz uma interpenetração destes campos, influenciando inclusive decisões artísticas e carnavalescas com base em preceitos religiosos e rituais.

A experiência etnográfica nos quatinhos de Exu do barracão da Mangueira expõe a complexidade do "ser afetado" no trabalho de campo. O

episódio descrito, desde o mal-estar físico até a posterior compreensão da incompatibilidade entre o fio de conta de Oxalá e o espaço ritual de Exu, exemplifica como as dimensões sensíveis do campo nem sempre são imediatamente inteligíveis ao etnógrafo, mesmo quando este possui familiaridade prévia com o universo estudado.

O conceito de "ser afetado", desenvolvido por Favret-Saada (2005) oferece uma chave analítica valiosa para compreender esta experiência. Para Favret-Saada, o trabalho etnográfico não pode se limitar à observação distanciada nem à identificação empática com os nativos. É preciso aceitar ser afetado pelas mesmas forças que atravessam o campo, ainda que isso implique momentos de desorientação e incompreensão.

No caso específico do barracão, o mal-estar experimentado durante o ritual para Exu não se traduziu imediatamente em entendimento. Foi necessário um processo posterior de elaboração, mediado tanto pela interpretação dos praticantes do candomblé (no caso, minha madrastra e meu irmão) quanto pela reflexão antropológica, para que a experiência adquirisse sentido dentro do sistema cosmológico em questão. A oposição estrutural entre Exu e Oxalá, manifestada através da incompatibilidade entre o fio de conta e o espaço ritual, só se tornou compreensível após este trabalho de elaboração.

A experiência também evidencia o que Favret-Saada (2005) denomina "comunicação involuntária", uma modalidade de relação que escapa tanto à observação distanciada quanto às trocas verbais intencionais. O mal-estar físico, as vertigens e a posterior necessidade de "despachar a porta" constituem formas de comunicação que não passam pela linguagem verbal, mas que nem por isso são menos significativas para a compreensão do universo estudado.

O episódio ilustra ainda como as afetações no campo não são aleatórias, mas seguem lógicas específicas do sistema cosmológico em questão. A explicação oferecida pela madrastra sobre a incompatibilidade entre Oxalá e Exu demonstra como mesmo experiências aparentemente "místicas" ou "extraordinárias" se inscrevem em um quadro de referência estruturado. O "ser afetado", portanto, não significa um abandono da análise antropológica, mas sua complexificação através da incorporação de dimensões da experiência que normalmente escapam à observação distanciada.

Esta perspectiva teórica permite compreender melhor a própria natureza do conhecimento etnográfico produzido em contextos como o barracão da Mangueira. Em vez de buscar uma impossível neutralidade ou objetividade absoluta, trata-se de reconhecer que o saber antropológico se constrói precisamente através dessas experiências de afetação e transformação, desde que devidamente elaboradas através do trabalho analítico.

O caso também evidencia como o "ser afetado" pode revelar dimensões do campo que não estariam acessíveis através de outras abordagens metodológicas. Foi precisamente através desta experiência que se tornou possível perceber a profundidade da dimensão religiosa no cotidiano do barracão, não apenas em seus aspectos visíveis e públicos, mas também em suas camadas mais sutis e reservadas.

A necessidade de "despachar a porta" após o episódio, os cuidados recomendados pela madrastra, o uso dos fios de conta como proteção, todos estes elementos elucidam um complexo sistema de práticas e precauções que organiza a relação com o sagrado no contexto do barracão. A experiência de afetação, portanto, não se limita a um episódio isolado, mas se desdobra em uma série de práticas e cuidados que evidenciam a interpenetração entre os domínios religioso e carnavalesco.

3.5 Bisteka: dimensões do cuidado e do trabalho

No barracão da Mangueira, Tânia Souza Lima, ou Bisteka, como é mais conhecida, é uma presença constante. Junto a Diego Firmino, seu parceiro de direção, ela conduz o cotidiano da produção carnavalesca na Cidade do Samba. Sua história com a agremiação atravessa cinco décadas e múltiplos papéis: começou a desfilar aos 8 anos, na juventude integrou a ala de assistentes e, após vencer um concurso interno da verde e rosa, assumiu o cargo de rainha da bateria em 1999 e 2001.

Em seu primeiro ano como rainha, conquistou o Estandarte de Ouro, um dos mais prestigiosos prêmios do carnaval carioca. A conquista abriu portas para entrevistas e reconhecimento público. Durante nossa conversa sobre as práticas religiosas no barracão, Bisteka perguntou se eu me interessaria por histórias que

concatenavam questões pessoais e religiosas. Com minha confirmação, compartilhou como sua conquista do prêmio estava intimamente ligada a suas práticas religiosas.

Semanas antes do desfile, durante uma festa, sua mãe incorporou o Exu Mirim, que lhe perguntou seu maior desejo naquele momento. Ela prontamente respondeu que almejava o *Estandarte de Ouro*. A entidade então determinou que ninguém deveria ver sua fantasia até o momento em que assumisse seu posto à frente da bateria, apenas uma tia poderia vê-la e auxiliá-la. Além disso, antes de se vestir na concentração, deveria, ainda nua sob o robe, gritar o nome de sete Exus em direção às arquibancadas populares próximas ao rio da Avenida Presidente Vargas.

Eu queria tanto o prêmio que não pensei duas vezes. Quando cheguei na concentração, fui direto para perto das arquibancadas, tirei o robe e comecei a gritar o nome deles: Exu Mirim! Maria Mulambo! Seu Zé! e os outros. Quando acabei, minha tia Norma me vestiu e fui para a bateria. Nem acreditei quando o prêmio saiu e vi meu nome. Foi um ano ótimo para mim e péssimo para a Mangueira. (BISTEKA, 2024)⁷³

Naquele ano, a Mangueira apresentou o enredo "*O século do samba*", celebrando o centenário do gênero musical. Além de Bisteka, a comissão de frente também se destacou, conquistando diversos prêmios. A apresentação homenageava figuras icônicas já falecidas: Tia Ciata, Pixinguinha, Noel Rosa, Donga, Cartola, Candeia, Clara Nunes, Clementina de Jesus, entre outros nomes fundamentais para a consolidação do samba no Brasil. Naquele desfile, a agremiação terminou apenas em sétimo lugar.

Figura 20 – Tânia Bisteka recebendo o prêmio Estandarte de Ouro.

⁷³ Entrevista concedida em 28 out. 2024.



Fonte: Reprodução Internet.

Após deixar o cargo de rainha, Tânia tornou-se mulata show⁷⁴ da agremiação, viajando para apresentações em diversos lugares. Sua trajetória incluiu ainda os cargos de vice-presidente de eventos e diretora de musas e passistas. Em 2015, a convite de Chiquinho da Mangueira, assumiu seu primeiro cargo no barracão como chefe de almoxarifado. Sobre esta experiência, ela relata:

Fui pro almoxarifado porque ele queria alguém de confiança, o senhor que cuidava antes tava muito idoso e muita coisa passava despercebido. Quando entrei, reorganizei todo o almoxarifado e mudei o processo de saída dos materiais, passei a documentar tudo. Quando acabou o carnaval na reunião da direção, o Chiquinho pediu para eu ficar de pé e anunciou para todo mundo que tínhamos economizado 200 mil em desperdício de coisa e aí para todo mundo bater palmas pra mim. (BISTEKA, 2024)

Como chefe do almoxarifado, Bisteka era responsável não apenas pela organização dos materiais, mas também por administrar o fluxo de entrada e saída de todo o aparato necessário para a confecção de fantasias e alegorias. Conheci-a neste período, quando era comum vê-la circulando pelo barracão, sempre alertando os funcionários sobre o cuidado necessário com os materiais e seus custos.

⁷⁴ Ver GIACOMINI, Sonia Maria. Mulatas profissionais: raça, gênero e ocupação. Estudos Feministas, Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 336, jan./abr. 2006.

Figura 21 – Tânia Bisteka no almoxarifado da Mangueira.



Foto: Domingos Peixoto / Agência O Globo

Com a mudança de gestão da Mangueira em 2022, Bisteka assumiu o cargo de diretora de barracão a convite da presidente Guanayra, tornando-se a única mulher a exercer esta função nas escolas do Grupo Especial. Ela relembra este momento:

Quando a Gua entrou, ela começou a me pedir para fazer umas coisas para ela. Tipo trocar as fechaduras das salas do terceiro andar, vê o que era lixo para ser jogado fora... e eu fui fazendo, mas me perguntando porque ela tava pedindo essas coisas. Porque não era da minha função e até aquele momento o diretor era só o Diego. Aí um dia ela já tava entrando no carro e me chamou, aí falou assim, você quer ser minha diretora de barracão? E eu topei na mesma hora. (BISTEKA, 2024)

Assim, após transitar por diversos setores da escola de samba, Bisteka alcançou um dos mais altos postos na hierarquia do trabalho carnavalesco ao se tornar diretora de barracão, uma posição tradicionalmente ocupada por homens. Sua condição de mulher negra neste cargo é especialmente significativa, pois reflete como a estrutura de trabalho nas escolas de samba espelha a sociedade mais ampla, onde questões de raça e gênero impactam diretamente o acesso a posições de destaque.

É importante notar que as escolas de samba operam hoje em escala industrial. Seus barracões abrigam numerosos funcionários em diversos cargos

e funções, produzindo ao longo de dez meses mais de três mil figurinos e oito alegorias. Este modelo de produção carnavalesca reflete as dinâmicas fabris características da sociedade brasileira.

Lélia Gonzalez (2020) argumenta que as desigualdades de gênero, classe e raça afetam diretamente a divisão social do trabalho, gerando disparidades econômicas, políticas, sociais e culturais que se intensificam conforme os marcadores sociais dos indivíduos. Este é um dos aspectos do capitalismo brasileiro que origina uma massa marginal, comparável em alguns aspectos a um "exército de reserva industrial". A autora diferencia o papel do "exército de reserva", que tem função estrutural no sistema produtivo, da massa marginal, que ocupa posição não funcional. Esta massa marginal acaba relegada aos subempregos ou ao desemprego, com especial impacto sobre mulheres negras. Numa perspectiva marxista, o capitalismo não apenas explora as minorias sociais como também fragmenta a classe operária, impedindo sua união.

Como se verá o racismo (bem como o sexismo) torna-se parte da estrutura objetiva das relações ideológicas e políticas do capitalismo, então a reprodução de uma divisão racial (ou sexual) do trabalho pode ser explicada sem apelar para preconceito e elementos subjetivos. (Gonzalez, 2020, p.34)

As desigualdades de gênero e raça refletem-se na trajetória de Bisteka, que além de suas múltiplas funções na Mangueira, atuou como cabeleireira, esteticista e vendedora de roupas, alcançando um cargo de prestígio e bem remunerado no universo das escolas de samba apenas próximo aos cinquenta anos.

No ambiente majoritariamente masculino da produção carnavalesca, Bisteka enfrenta constantemente o machismo. Presenciei diversas situações em que precisou elevar a voz ou reafirmar sua autoridade. Embora divida o cargo com Diego Firmino, com quem mantém diálogo constante sobre as demandas, há uma divisão de tarefas onde ela se responsabiliza principalmente pela organização do barracão e gestão dos funcionários, além do acompanhamento das fantasias para o carnaval de 2025.

Suas atribuições incluem a gestão do cuidado com a estrutura do barracão, distribuição de tarefas de manutenção e conservação, organização da logística do refeitório e horários de almoço das equipes, acompanhamento dos

prazos de entrega dos figurinos e organização das escalas de trabalho dos porteiros.

Em nossa convivência, observo como Bisteka frequentemente aciona sua religiosidade, tanto nas conversas quanto em suas práticas cotidianas. Às sextas-feiras, seguindo o costume do candomblé, veste-se de branco, e está sempre usando seus fios de conta como proteção. Sua relação com a religião é constante e presente em seus relatos sobre sua trajetória, inclusive na narrativa sobre sua ascensão ao cargo de diretora de barracão.

Eu estava em uma festa de Exu e aí Maria Mulambo me chamou em um canto e falou, que uma mulher iria fazer a proposta para eu assumir um cargo maior na escola e que era para eu aceitar porque ia ser bom para mim. Mas eu nem fazia ideia do que seria e nem de que mulher era essa. Na época ninguém nem sabia que a Guanayra iria concorrer à presidência. Aí quando ela me fez o convite me lembrei na mesma hora. Pensei na minha, bem que Dona Maria falou! (BISTEKA, 2024)

A família de Bisteka mantinha estreita relação com a umbanda e o candomblé; ela relata que sua mãe recebia entidades que zelavam por ela e seu irmão. Aos trinta e três anos, foi suspensa como ekedi de lansã. Segundo Isadora Silva (2023), em sua tese sobre o papel das ekedi no candomblé, este é um ritual de apresentação das novatas ao terreiro. A autora explica que, tradicionalmente, o orixá questiona se a pessoa deseja ocupar o cargo e, mediante sua aceitação, ela é conduzida a uma cadeira onde será erguida pelas ekedis mais velhas, ogãs da casa ou orixás presentes.

Neste momento, "elas são elevadas acima do nível dos demais" (SILVA, Isadora, 2023, p. 98), simbolizando a importância da função de ekedi para a comunidade. Este cargo, assim como o de ogã, é destinado a pessoas que não entram em transe durante os rituais e festas do candomblé.

Após trabalhar um ano para custear sua iniciação no candomblé, Bisteka tornou-se filha de Oxum e lansã em um terreiro carioca descendente da tradicional Casa de Òsùmàrè de Salvador. Assumi então as atribuições relacionadas a lansã, orixá que lhe conferiu o cargo. Sobre esta função, Isadora Silva (2023) observa:

Uma ekedi nasce com uma missão, assim como todos os outros, dentro de uma casa de axé. Cada um tem seu caminho para trilhar e uma ligação diferente com as energias vindas do orún. O das ekedis e makotas é o caminho do cuidado: cuidam do sagrado quando estão presentes em Terra; cuidam do adepto enquanto este está em transe;

cuidam também dos recém-iniciados, nos momentos de feitura, e zelam pelo ibás, objetos sacralizados que, usualmente, chamamos de assentamento do orixá. (SILVA, Isadora, 2023, p.119)

A autora ressalta que na hierarquia social dos terreiros, onde vigora uma concepção ampliada de parentesco, o cargo de ekedi confere elevado status, pois estas são reconhecidas pela comunidade como mães escolhidas pelo sagrado. Suas atribuições incluem acompanhar processos de iniciação, preparar alimentos e manter a organização do terreiro. Os papéis de ekedi e diretora de barracão desempenhados por Bisteka convergem, pois em ambos os espaços ela organiza o ambiente e o prepara para suas demandas específicas. Ela própria reconhece este paralelo ao afirmar: "eu sou ekedi nessa vida e na outra".

No barracão da Mangueira, durante os trabalhos religiosos para o carnaval, Bisteka está sempre presente, fundindo suas funções de ekedi e diretora. Organiza os processos, limpa o espaço após os rituais e auxilia o pai de santo. No cotidiano, é comum que praticantes do candomblé a tratem como mãe e peçam sua bênção. É também a ela que recorrem quando alguém passa mal, seja por questões de saúde ou espirituais.

Tenho aqui na sala já guardado um pano da costa, uma alaká e uma calça, porque sempre que passam mal vem me chamar. Às vezes até pergunto se é pressão porque tenho o aparelho também e alguns remédios. Tô sempre preparada para o que pode acontecer!" (BISTEKA, 2024)

O cuidado aparece como categoria central em ambas as esferas de sua vida. Este elemento é característico da trajetória feminina tanto privada quanto pública, alinhando-se historicamente com o trabalho doméstico. Como apontam as autoras marxistas Angela Davis (2016) e Silvia Federici (2017), os trabalhos de cuidado, tradicionalmente executados por mulheres, especialmente negras e pobres, foram historicamente desvalorizados e mal remunerados, sendo naturalizados como intrínsecos à condição feminina.

Contudo, Isadora Silva (2023) ressalta que esta desvalorização do cuidado é uma construção do colonialismo e do capitalismo. No período pré-colonial em certas regiões da África, as mulheres que desempenhavam papéis de cuidado eram respeitadas e exerciam poder em suas comunidades.

A trajetória de Bisteka situa-se entre estas duas perspectivas: por um lado, seu trabalho de cuidado no barracão lhe confere status social e remuneração,

aproximando-se da análise de Isadora Silva (2023) sobre o poder feminino. Por outro, assume funções que refletem a divisão social do trabalho tradicional analisada por Davis (2016) e Federici (2017), executando o que esta última denomina trabalho reprodutivo, aquele de menor valor social, tradicionalmente relegado às mulheres.

O cuidado com os quartos de Exu do barracão exemplifica este entrelaçamento entre suas funções religiosas e profissionais. Bisteka relata que já realizava a limpeza, acendia velas, fazia oferendas e o padê a pedido da presidente, tendo esta função sido reforçada por Maria Mulambo durante um trabalho religioso, quando a entidade determinou "que ela deveria tomar conta dos Exus da porteira".

Ela cuida dos Exus toda segunda e última sexta do mês, tanto em sua casa quanto no barracão. "Eu cuido dos da minha casa, cuido do meu altar cigano aqui na sala e dos da porta, quando não faço me sinto suja", explica, revelando como os Exus do barracão tornaram-se extensão dos que mantém em casa. Demonstra ainda um cuidado especial com as oferendas: evita deixar velas acesas sem supervisão e não permite que restos de oferendas chamem atenção dos transeuntes.

Evidencia-se assim o profundo entrelaçamento entre as esferas religiosa e profissional na vida de Bisteka. Como ekedi e diretora de barracão, tem o cuidado como elemento central de seu cotidiano. O barracão da Mangueira transcende o espaço de trabalho, confundindo-se por vezes com sua própria casa, especialmente nos meses que antecedem o desfile, quando sua presença ali se intensifica. Por fim, a religiosidade marca amplamente seu cotidiano, manifestando-se no cuidado com os quartinhos de Exu, em suas vestimentas, na atenção aos trabalhadores, no uso dos fios de conta e em suas falas e reflexões que explicitam profundo conhecimento do candomblé.

3.6 “O samba foi morar onde o Rio é mais baiano”: a Mangueira na avenida

Em janeiro de 2023, minha trajetória no barracão da Mangueira ganhou um novo capítulo quando fui convocada para uma reunião com a presidente Guanayra e os carnavalescos. O encontro revelaria uma missão que

exemplificaria, de maneira particularmente rica, as intrincadas relações entre o campo religioso e o no universo do carnaval: assumiria a responsabilidade pela comunicação, recepção e posicionamento de sete ialorixás que desfilariam na terceira alegoria da escola, significativamente intitulada *"Afoxés - Pro santo pelas mãos das mães"*. A presença dessas lideranças religiosas não era meramente decorativa; visava materializar no desfile o profundo vínculo histórico entre os afoxés e os terreiros de candomblé. Diante da impossibilidade logística de trazer ialorixás diretamente da Bahia, a presidente mobilizou sua própria rede de relações no campo religioso, evidenciando como as conexões pessoais e institucionais se articulam no fazer carnavalesco.

O processo de integração dessas autoridades religiosas ao desfile iniciou-se com uma reunião preparatória onde cinco das sete ialorixás estiveram presentes. Este encontro transcendeu o mero aspecto organizacional, constituindo-se como um momento de reconhecimento mútuo entre a escola e as lideranças religiosas. Além do convite formal, foram definidos aspectos práticos como o figurino e estabelecida a dinâmica de comunicação através de um grupo de WhatsApp. Este espaço virtual, inicialmente concebido como um canal direto entre mim e as ialorixás Iyá Nitinha D'Oxum, Iyá Marcia D'Omulu, Iyá Wanda D'Jagun, Iyá Eliane D'Oyá, Mãe Mary D'Xangô, Mãe Márcia Marçal e Mãe Meninazinha D'Oxum (esta última representada por uma de suas filhas), rapidamente se expandiu para incluir outras lideranças religiosas que participariam da alegoria, chegando a aproximadamente vinte pessoas.

O ensaio técnico, realizado no final de janeiro, constituiu um primeiro momento de materialização dessa integração. A orientação para que todos se vestissem de branco evidenciava a natural convergência entre práticas religiosas e necessidades técnicas do ensaio. O espaço virtual do grupo de WhatsApp mostrou-se fundamental nesse processo, transformando-se em um ambiente dinâmico de trocas onde circulavam vídeos dos ensaios e registros das visitas à quadra. Esta circulação de imagens e mensagens contribuiu significativamente para a construção gradual de um sentimento de pertencimento e expectativa compartilhada.

Um episódio particularmente revelador das negociações entre diferentes esferas de autoridade emergiu nas discussões sobre o uso do pano da costa

colorido. Este elemento, constitutivo do traje de festa no candomblé, não estava inicialmente previsto no figurino planejado, que deveria ser integralmente branco. O debate em torno desta questão exemplifica como decisões aparentemente simples no carnaval frequentemente envolvem negociações entre diferentes campos de significado. A eventual autorização dos carnavalescos para o uso do pano colorido demonstra como a escola procura equilibrar suas necessidades estéticas com o respeito às tradições religiosas, neste caso, reivindicado pelas ialorixás convidadas para o desfile.

A alegoria onde as ialorixás desfilariam era uma homenagem aos afoxés do carnaval de Salvador. Como registrado no livro abre-alas que produzimos, os afoxés são tradicionalmente considerados um "candomblé de rua", tendo sido gestados nas comunidades de terreiro sob as bênçãos das zeladoras de santo e dos orixás. Esta dimensão sagrada manifestava-se visualmente através dos paramentos dos orixás cuidadosamente dispostos na frente do carro: o Ibiri de Nanã, o Ofá de Oxóssi, o Oxé de Xangô, o Garfo de Exu e os Abebés de Oxum e Iemanjá. A disposição das esculturas dos orixás em formato de *xirê*, reproduzindo a sequência ritual das festividades do candomblé, culminava em uma representação monumental de Oxum, orixá que mantém uma relação especial com os afoxés através do toque de *ijexá* (LOPES, 2011).

O dia do desfile propriamente dito demandou uma complexa coreografia logística que começou muito antes do carro entrar na avenida. As sete ialorixás, trajando suas volumosas vestes de baiana, precisavam ser posicionadas uma a uma em tronos especialmente construídos, dispostos logo atrás dos paramentos dos orixás. O processo de subida na alegoria foi meticulosamente executado através de uma escada posicionada entre os paramentos, exigindo cuidado não apenas com a segurança física das autoridades religiosas, mas também com a preservação da dignidade de suas posições hierárquicas, além da manutenção das esculturas da alegoria. Algumas ialorixás, inclusive, completaram seu figurino já posicionadas nos tronos, dada a complexidade das vestes. As demais lideranças religiosas agregadas ao processo, ocuparam um platô posterior, em uma disposição espacial que sutilmente refletia as hierarquias do campo religioso.

Um desafio adicional foi a organização das composições, pessoas que desfilam nos carros alegóricos. Eram aproximadamente trinta mulheres, muitas delas turistas internacionais, que representavam Oxum e que, neste caso específico, compraram as fantasias que lhes garantia o direito a desfilarem. A comercialização de figurinos é parte estruturante da geração de recursos econômicos para as escolas.

Este desafio apresenta uma dimensão crítica da produção carnavalesca contemporânea: a complexa relação entre espetáculo e representação do sagrado. A presença majoritária de turistas internacionais como composições representando Oxum evidencia uma distinção significativa nos protocolos religiosos do carnaval. Enquanto componentes brasileiros, especialmente aqueles em posições de destaque, necessitam de proteções espirituais e aprovações rituais específicas, as turistas-composições ocupam uma posição outra.

Esta diferenciação sugere uma hierarquia de risco espiritual no carnaval, onde a necessidade de proteção varia conforme a origem do componente e sua função no espetáculo. No caso específico dos turistas, observa-se um afastamento da dinâmica social-religiosa intrínseca à escola. Estes participantes frequentemente não realizam trabalhos rituais preparatórios, e por vezes sequer compreendem plenamente a entidade que estão personificando naquele momento. Tal distanciamento resulta em uma ressignificação do elemento religioso, que passa a ser interpretado meramente como fantasia, desprovida da carga simbólica e espiritual originária.

Este fenômeno corrobora a compreensão de que a interface entre o campo religioso e as escolas de samba, incluindo os trabalhos espirituais associados, opera dentro da dinâmica institucional da agremiação, sem necessariamente afetar de modo uniforme todos os seus integrantes. Os turistas, mesmo incorporados temporariamente ao corpo coletivo da escola durante o desfile, frequentemente permanecem alheios à dimensão religiosa subjacente. Nestes casos, a preparação espiritual necessária para a representação das entidades é assumida pela escola como instituição, não pelas individualidades dos participantes temporários.

Esta etapa de posicionamento das composições na alegoria envolveu diversos conflitos em torno de questões como visibilidade, interesses e expectativas mediados pela equipe responsável pela alegoria. A resolução destes conflitos antes do início do desfile demonstra como a produção carnavalesca desenvolve estratégias próprias para administrar tensões sem comprometer o resultado final.

Figura 22 – A alegoria "Afoxés - Pro santo pelas mãos das mães" no desfile da Mangueira. 2023.



Fonte: Site Carnavalesco.

A passagem pela avenida transcorreu sem percalços significativos. A posição da alegoria no mesmo setor da bateria determinou um ritmo mais cadenciado, permitindo apresentações precisas diante das cabines de julgamento. Na dispersão, a alegria e o êxtase compartilhados pelas ialorixás e demais participantes evidenciavam como o momento do desfile transcende sua dimensão espetacular, constituindo-se como uma experiência de comunhão que integra diferentes campos de significado.

Apesar das tensões e problemas durante o processo de desenvolvimento, o desfile transcorreu sem maiores contratemplos. Muitos integrantes da equipe atribuíram este resultado aos cuidados religiosos tomados no período pré-

carnaval. A conquista do quinto lugar pela escola, com notas máximas em diversos quesitos, incluindo o enredo (que eu havia defendido textualmente no livro abre-alas), garantiu sua participação no desfile das campeãs.

Neste segundo desfile, um problema mecânico no eixo impediu a passagem da alegoria, situação que, significativamente, foi interpretada estritamente em sua dimensão técnica, e não religiosa, dado o bom resultado alcançado pela escola. As ialorixás foram então convidadas a desfilar no chão, no espaço que seria ocupado pela alegoria. Algumas optaram por não participar devido às questões de mobilidade, e aquelas que desfilaram puderam usar trajes mais simples, embora ainda festivos.

Um desdobramento particularmente significativo deste processo ocorreu em maio de 2023, durante a desmontagem das alegorias, quando a escola decidiu presentear as ialorixás com os tronos em que haviam desfilado. Este gesto transcendeu o mero aspecto material, carregando profundo significado simbólico, uma vez que no contexto dos terreiros, estes assentos são reservados apenas a pessoas com cargos específicos na hierarquia religiosa ou convidados especiais. A entrega dos tronos, coordenada por mim e por Bisteka, foi recebida com grande entusiasmo pelas ialorixás, materializando o reconhecimento e respeito da escola pelas autoridades religiosas.

Esta experiência etnográfica ilumina diversos aspectos da complexa relação entre escola de samba e religião. Em primeiro lugar, demonstra como as escolas de samba se relacionam com as lideranças religiosas para além dos trabalhos religiosos e cuidados cotidianos, reconhecendo e honrando publicamente sua autoridade. Em segundo lugar, evidencia como a estética afro-religiosa pode ser incorporada aos desfiles mesmo quando o enredo não trata diretamente de temas religiosos, através de elementos como figurinos, alegorias e disposições espaciais que carregam significados simultaneamente estéticos e sagrados.

O conceito de corpo-tela, desenvolvido por Leda Maria Martins, oferece um instrumental teórico particularmente valioso para compreendermos como a produção carnavalesca opera simultaneamente como manifestação estética e prática ritual. Como ensina a autora, o corpo-tela constitui um corpo-imagem que produz pensamento, funcionando como "lugar e ambiente de inscrição de grafias

do conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memórias e de idiomas performáticos" (MARTINS, 2021, p. 79).

No contexto específico do desfile, esta dimensão do corpo-tela manifestou-se tanto nos aspectos técnicos da produção, através dos aderecistas que dominam saberes específicos de confecção, quanto na dimensão ritual, evidenciada não apenas nos trabalhos religiosos preparatórios, mas também na própria presença das ialorixás como corporificação de uma autoridade simultaneamente religiosa e performática. Como enfatiza Leda Maria Martins (2021, p. 162), "a corporeidade negra como subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme, fecunda as cenas, expandindo os escopos do corpo como lugar e ambiente de produção e inscrição de conhecimento".

O conceito de tempo espiralar é igualmente importante para compreendermos como o corpo-tela opera na performance carnavalesca das escolas de samba. Na mesma obra, Leda Maria Martins (2021, p. 83) explica que "todo processo pendular entre a tradição e sua transmissão institui um movimento curvilíneo, reativador e prospectivo que integra sincronicamente, na atualidade do ato performado, o presente do pretérito e do futuro". Esta temporalidade não-linear materializou-se de maneira particularmente evidente no momento do desfile, quando o corpo coletivo da escola, incluindo as ialorixás em seus tronos e as composições representando Oxum, atualizou simultaneamente tradição e transformação.

O desfile constituiu-se assim como uma "performance-arquivo" onde o corpo "restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto" (MARTINS, 2021, p. 130). A própria estrutura da alegoria, com seus paramentos de orixás dispostos em xirê, as ialorixás em seus tronos e as composições em seus figurinos inspirados em Oxum, formou uma linguagem complexa através da qual saberes ancestrais foram atualizados e transmitidos, exemplificando como decisões estéticas e práticas rituais são indissociáveis na performance carnavalesca.

a memória do conhecimento constantemente se recria e se transmite pela oralitura da memória, ou seja, pelos repertórios performáticos orais e corporais, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são também meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes" (MARTINS, 2021, p. 149).

A experiência também elucidou como os papéis no universo das escolas de samba frequentemente transcendem suas definições formais, com pessoas assumindo múltiplas funções conforme as necessidades se apresentam. Esta flexibilidade funcional, exemplificada em minha própria trajetória de pesquisadora de enredo a coordenadora de um grupo de autoridades religiosas, é característica do modo de produção carnavalesco, onde as fronteiras entre diferentes campos de atuação são constantemente negociadas e reconfiguradas.

A presença das ialorixás no desfile da Mangueira de 2023 constituiu assim um momento privilegiado para observar como o carnaval opera enquanto sistema cultural complexo, onde diferentes dimensões estética, religiosa, social e performática se integram. O sucesso desta integração, materializado tanto no resultado do julgamento quanto na posterior doação dos tronos, demonstra como as escolas de samba desenvolveram ao longo de sua história uma capacidade singular de articular diferentes campos de significado.

A análise desenvolvida ao longo deste capítulo evidencia como as dimensões religiosas não apenas influenciam, mas estruturam o universo das escolas de samba. Através da etnografia realizada no barracão da Mangueira durante a preparação para o carnaval de 2023, foi possível identificar diferentes camadas de significação na produção carnavalesca. Este entrelaçamento manifesta-se tanto nos aspectos visíveis e públicos, como a estética das fantasias, alegorias e performances, quanto nas práticas rituais privados que ocorrem nos bastidores da preparação do desfile.

A experiência etnográfica nos quartinhos de Exu do barracão, analisada através do conceito de "ser afetado" (Favret-Saada, 2005), demonstrou como as forças do sagrado operam de maneira concreta e sensível no cotidiano da agremiação. O mal-estar físico experimentado durante o ritual e sua posterior elaboração demonstram como estas forças não são apenas metafóricas ou simbólicas, mas constituem parte da realidade vivida pelos atores envolvidos na produção do carnaval. A necessidade de preparações e cuidados específicos, como o uso de fios de conta, os banhos de ervas e as oferendas evidencia um complexo sistema de práticas que organiza a relação com o sagrado no contexto do barracão.

A trajetória de Bisteka, por sua vez, permitiu compreender como as categorias de trabalho e cuidado operam simultaneamente nas esferas profissional e religiosa. Esta articulação entre trabalho e religiosidade apresenta uma dimensão do fazer carnavalesco que transcende a mera produção material do desfile, envolvendo formas de conhecimento e práticas que desafiam dicotomias simplistas entre técnica e ritual.

A presença das ialorixás no desfile de 2023 materializou estas múltiplas dimensões do carnaval. A complexa negociação envolvendo diferentes dimensões, a disposição espacial que refletia hierarquias religiosas, e a posterior doação dos tronos demonstram como a escola de samba opera simultaneamente como instituição cultural e espaço de articulação de saberes sagrados. O conceito de corpo-tela, desenvolvido por Leda Maria Martins, contribui para compreender como esta articulação se manifesta através da performance, onde diferentes temporalidades e formas de conhecimento se encontram e se atualizam.

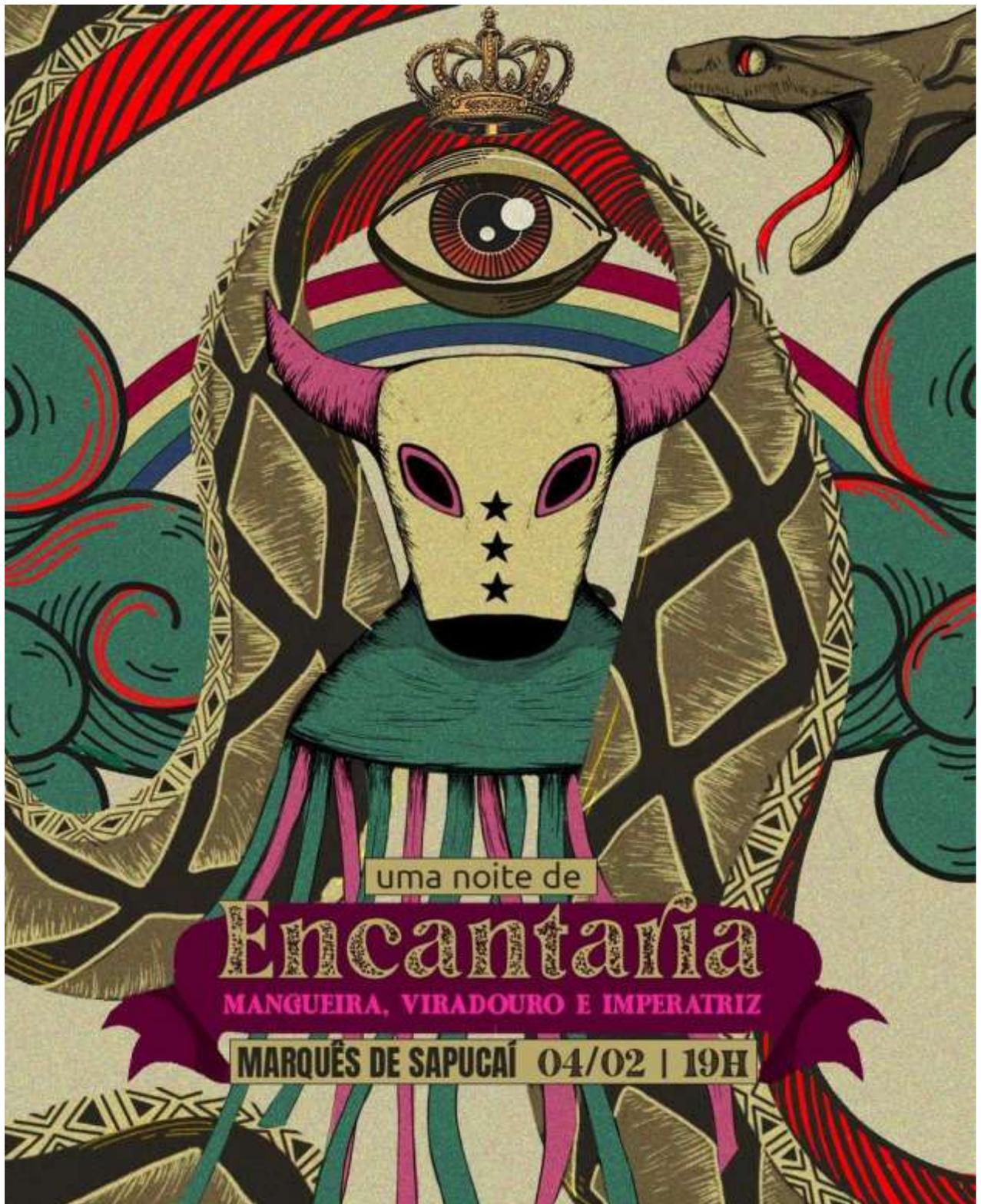
A comparação com as práticas observadas nos blocos afro e afoxés baianos evidencia como esta relação entre carnaval e religiões afro-brasileiras constitui um fenômeno mais amplo da cultura brasileira. No entanto, cada contexto desenvolve suas próprias formas de articulação. No caso específico da Mangueira, esta articulação se manifesta através de uma estrutura que opera de forma análoga a um terreiro de candomblé: mantém seus próprios segredos, possui espaços sagrados reservados, demanda preparações rituais específicas e é organizada através de uma hierarquia que combina aspectos profissionais e religiosos.

Em vez de tratar o candomblé exclusivamente como fonte de inspiração estética ou repertório cultural, demonstro neste capítulo como ele constitui um elemento estruturante do universo das escolas de samba, influenciando desde aspectos organizacionais até decisões artísticas e carnavalescas. Esta influência não se limita aos momentos explicitamente religiosos, mas alicerça todo o processo de produção do carnaval, manifestando-se nas práticas cotidianas, nas relações de trabalho e nas formas de sociabilidade que caracterizam o ambiente do barracão.

Por fim, a experiência etnográfica ajuda a demonstrar como o carnaval constitui um sistema cultural onde diferentes dimensões se correlacionam. O sucesso desta integração demonstra como as escolas de samba desenvolveram ao longo de sua história uma capacidade singular de articular diferentes campos de significado. Esta articulação produz uma forma cultural única que, longe de representar uma simples mistura ou sincretismo, constitui um modo próprio de conhecimento e prática que desafia nossas compreensões convencionais sobre as fronteiras entre tradição e modernidade, arte e ritual.

Capítulo 4 – ENREDOS, NARRATIVAS E CONSTRUÇÕES SIMBÓLICAS NO CARNAVAL DE 2024

Figura – Arte de divulgação do ensaio técnico de Mangueira, Viradouro e Imperatriz para o carnaval 2024.



Fonte: Instagram da Mangueira.

O carnaval de 2024 no Rio de Janeiro foi marcado por dois desfiles que, embora distintos em suas abordagens, a homenagem da Mangueira à cantora Alcione e a apresentação da Unidos do Viradouro sobre o vodum Dangbé, evidenciaram como a questão religiosa também é importante produtora de narrativas e sentidos no universo das escolas de samba.

A Estação Primeira de Mangueira optou por homenagear Alcione, figura emblemática do samba brasileiro e membro histórico de sua comunidade. O enredo "*A Negra Voz do Amanhã*" começou a se delinear em novembro de 2022, inspirado por um mural próximo à quadra da escola que retratava dez elementos fundamentais na vida da cantora, incluindo símbolos religiosos como São José do Ribamar e o Oxé de Xangô. A multiplicidade de crenças da homenageada que transitava entre o catolicismo, o candomblé e o espiritismo, demandava cuidados rituais específicos que, segundo relatos posteriores, não receberam a mesma atenção dedicada ao carnaval anterior.

A Unidos do Viradouro apresentou "*Arroboboi, Dangbé*", a narrativa do vodum serpente, divindade da mitologia *Fon* e *Ewe* que chegou ao Brasil através do tráfico de africanos escravizados. Nei Lopes (2011, p. 704) ensina que vodum é “designação genérica de cada uma das divindades de origem daomeana – assemelhadas aos orixás, inquices e encantados – cultuadas no Brasil”. Desde o início, a escola estabeleceu uma relação formal com o campo religioso, buscando autorização na Casa de Bogun, em Salvador, através do jogo de búzios. Esta abordagem sistemática dos aspectos rituais manifestou-se em todas as etapas de preparação do desfile, inclusive em sua comunicação pública, que incorporou o termo "*alafiou*", confirmação ou permissão na linguagem do candomblé, como elemento central de sua narrativa e do seu trabalho de comunicação durante todo o processo carnavalesco.

Os desfechos destes desfiles com a Mangueira enfrentando problemas técnicos que resultaram em sua não classificação para o desfile das campeãs, enquanto a Viradouro conquistou o título, geraram diferentes interpretações sobre a relação entre cuidado ritual e sucesso na avenida. No caso da verde e rosa, a quebra de uma alegoria durante a concentração foi posteriormente associada à suposta negligência com aspectos religiosos do desfile. Já para a

vermelha e branca de Niterói, uma série de acontecimentos aparentemente acidentais no desfile das campeãs, como a inversão não planejada da ordem das alegorias e o surgimento de um arco-íris, foi interpretada como manifestação do próprio vodum homenageado.

Este capítulo analisa como estas diferentes abordagens do campo religioso produziram narrativas distintas sobre os eventos ocorridos antes, durante e após os desfiles. Utilizando os conceitos de "enredo" desenvolvidos por Clara Flaksman (2014; 2016; 2017) e as análises de Marshall Sahlins (1997) sobre a relação entre estrutura cultural e eventos históricos, examina-se como o campo religioso opera não apenas no nível prático dos rituais e cuidados espirituais, mas também como um elemento relevante na construção de sentido sobre os acontecimentos na avenida.

A análise demonstra como as religiões afro-brasileiras constituem uma dimensão estruturante do carnaval carioca contemporâneo, influenciando desde decisões administrativas e artísticas até a interpretação pública dos desfiles. As formas de construção de sentido entre as experiências da Mangueira e da Viradouro em 2024 evidenciam como diferentes formas de gestão do sagrado podem resultar em distintas interpretações de eventos aparentemente similares, demonstrando a persistência e centralidade do campo religioso na produção do espetáculo carnavalesco.

Através desta investigação, busca-se compreender como as escolas de samba contemporâneas negociam sua relação com o sagrado, seja em enredos explicitamente religiosos ou em narrativas onde a religião aparece como elemento secundário. O capítulo demonstra que, independentemente da temática escolhida, o campo religioso permanece como elemento essencial na estrutura do carnaval, capaz de contaminar narrativas e influenciar a percepção e as interpretações públicas sobre o sucesso ou fracasso dos desfiles.

4.1 Um desfile, duas narrativas: Mangueira 2024 e seus atravessamentos religiosos

A concepção do enredo sobre Alcione para o carnaval de 2024 da Mangueira começou a se delinear em novembro de 2022, quando um mural da

cantora foi inaugurado próximo à quadra da agremiação. A obra, parte do projeto "Negro Muro"⁷⁵ que destaca personagens negros significativos em diferentes territórios do Rio de Janeiro, nos impactou durante uma gravação para a TV Globo.

Figura 23 – Cazé Arte pintando o mural em homenagem à cantora Alcione.



Fonte: Twitter Cazé Arte.

A gravação fazia parte da série "Enredo e Samba", transmitida no telejornal RJTV, como forma de preparar o público para o desfile nos meses que o antecedem. No dia em questão, a filmagem com a equipe da Mangueira ocorria no Museu do Samba⁷⁶ que fica, assim como o muro, nas imediações da quadra.

⁷⁵ Desde 2018, o projeto NegroMuro mapeia e valoriza a memória negra no Rio de Janeiro por meio da arte urbana. Grandes figuras negras são homenageadas com murais que narram suas histórias, ao mesmo tempo em que os artistas, como o muralista Cazé e o produtor e pesquisador Pedro Rajão, revelam os desafios e processos criativos por trás das obras. Em uma cidade marcada por um legado histórico predominantemente branco e colonizador, o NegroMuro busca combater o apagamento da contribuição negra, exibindo retratos e biografias em espaços públicos e patrimônios históricos, como o Museu da Imagem e do Som (MIS-RJ), o Theatro Municipal e o Museu da Cultura e História Afro-Brasileira (MUHCAB), além de quadras de escolas de samba e escolas municipais.

⁷⁶ O Museu do Samba, fundado em 2001 no bairro de Mangueira, é um espaço dedicado à preservação e valorização do samba e da cultura afro-brasileira. Com o maior acervo audiovisual e patrimonial do gênero, é responsável pela salvaguarda das Matrizes do Samba do Rio de Janeiro, reconhecidas como patrimônio imaterial pelo IPHAN. A instituição promove exposições, eventos culturais e programas educativos que destacam o samba como referência identitária brasileira, além de registrar a história e os saberes de sambistas de diferentes gerações. Local

Nos deparamos com a obra ao sair do Museu e logo fomos absorvidos pelos elementos e cores que ela trazia. É comum que já nesse período de finalização de um enredo, começasse a se pensar no que irá substituí-lo.

O mural apresentava dez objetos fundamentais na vida da cantora, escolhidos por ela própria, entre eles discos de vinil, o trompete, o bumba-boi, São José do Ribamar e o Oxé de Xangô. Depois da gravação nos dirigimos para o barracão e começamos a conversar sobre a possibilidade de a cantora ser o próximo enredo e pensar nos objetos do muro como ponto de partida para a pesquisa. Imediatamente a homenagem à cantora tornou-se a primeira opção de narrativa para o ano seguinte e enquanto a maior parte dos funcionários do barracão trabalhavam para encerrar o carnaval de 2023, comecei as pesquisas sobre Alcione para construir o possível enredo seguinte.

No decorrer da pesquisa a temática ganharia outros elementos para além dos presentes no muro que colaboraram para concepção dos setores do desfile e a estruturação narrativa para contar sua trajetória na Marquês de Sapucaí. Com a renovação da equipe após os desfiles de 2023, a ideia ganhou forma e tornou-se realidade quando visitamos Alcione em sua casa para formalizar o convite para que ela fosse homenageada pela agremiação. A presidente, interessada em desenvolver uma narrativa com perspectiva feminina, apoiou o projeto desde o início.

Nesta visita, a delegação da Mangueira era formada pela presidente, a dupla de carnavalescos e um representante da comunicação além de mim. Na casa de Alcione, suas irmãs, sua sobrinha e seu assessor estavam presentes. A cantora aceitou prontamente o convite e disse que jamais poderia recusar tal homenagem de sua escola de coração. O projeto da escola foi inclusive incorporado às comemorações de seus cinquenta anos de carreira e setenta e cinco de vida, a Mangueira passou a se apresentar com a cantora em diversos eventos e festividades em sua homenagem ao longo de todo o ciclo.

Ao sair de sua casa prontamente a comunicação da agremiação começou a trabalhar para que a notícia fosse veiculada nos principais jornais. A presidente

de memória, luta e representatividade, o Museu também atua contra o racismo e a invisibilidade, reafirmando a escola de samba como espaço de resistência social.

tinha pressa na divulgação para que fosse a Mangueira portadora da notícia e não os sites de fofoca. Essa rapidez se deu também porque a comunidade mangueirense, através das redes sociais e em eventos, clamava pela homenagem, ressaltando a importância de celebrá-la em vida, preocupação acentuada por seus recentes problemas de saúde.

O anúncio oficial com divulgação de título e sinopse ocorreria cerca de um mês e meio depois no dia do aniversário da escola, 28 de abril, e para esse momento foi preparado uma grande festa no Palácio do Samba, já que se tratava de um momento tão aguardado pela comunidade da escola. Durante esse tempo o processo de pesquisa se aprofundou e precisamos trabalhar com alguns elementos que seriam divulgados nesta noite de festa. É um processo artesanal onde elaboramos não só o título do enredo, mas o primeiro texto chamado de sinopse e a primeira imagem para essa narrativa que se inicia que é a logo do enredo. Foram semanas de debate em torno da busca pelas melhores palavras, cores que seriam usadas e qual mensagem gostaríamos de passar nesse primeiro momento.

Alcione mantém uma relação visceral com a Mangueira desde sua chegada ao Rio. Ao longo de sua carreira, eternizou a escola em suas canções e a divulgou em seus shows pelo país. Além de desfilar regularmente, integrou-se profundamente à comunidade, participando de diversos projetos sociais e sendo uma das fundadoras da escola mirim "Mangueira do Amanhã", berço de muitos componentes atuais da escola mãe.

Todo esse amor da homenageada pela escola e a reciprocidade desse encontro foram trabalhados também em um vídeo que mesclava imagens do Morro da Mangueira com depoimentos de integrantes da agremiação que fizeram parte do projeto social da cantora. O material buscava apresentar a conexão da cantora com a agremiação, mas especialmente com as crianças da comunidade.

No dia do lançamento, o Palácio do Samba se encontrava lotado de pessoas que queriam fazer parte desse momento histórico. Alcione foi recebida com muitos aplausos e muitas pessoas estavam emocionadas. A presidente da agremiação discursou, assim como os carnavalescos e em ambos os momentos buscou-se referenciar a cantora como integrante daquela comunidade, mas

também como uma grande referência para as mulheres brasileiras. Alcione esteve o tempo todo cercada de crianças da comunidade e demonstrava estar muito emocionada. O vídeo assim como a sinopse, a logo e título foram apresentados ao público fazendo com que a narrativa ganhasse vida.

Figura 24 – Logotipo do enredo desenvolvida por Pablo Mendonça.



Fonte: Site da Mangueira.

O enredo, intitulado "*A negra voz do Amanhã*", referência tanto à sua voz quanto à escola mirim que ajudou a fundar, estruturou-se em torno de aspectos fundamentais de sua vida: sua relação com a fé, suas raízes maranhenses, o sonho de ser cantora, suas canções e seu vínculo com a Mangueira e as crianças do Morro. Estes elementos surgiram de entrevistas com Alcione e sua família, além de pesquisas sobre sua trajetória.

Diferentemente do ano anterior, não houve consulta inicial ao jogo de búzios nem busca por aconselhamento e liberação religiosa para o desenvolvimento do enredo, considerando-se suficiente a permissão da própria homenageada.

Os primeiros meses de desenvolvimento transcorreram sem grandes conflitos no barracão, fato que gerou comentários entre os funcionários, dada a crença de que a Mangueira opera melhor em meio a tensões e debates, com uma energia caracteristicamente caótica. Foram meses de construção e desenvolvimento do projeto que passa por diversos elementos como desenhos de fantasias e alegorias, a transformação desses em materialidade e reprodução de figurinos para toda a escola. Além disso, também envolveu uma visita a São Luís do Maranhão, sua cidade natal. Uma pesquisa que passava pela trajetória musical e estética da cantora, pelas manifestações culturais que frequentou na infância e relação com a Mangueira que foram pouco a pouco adquirindo cores e formas carnavalescas.

A escola despontava como uma das favoritas durante o pré-carnaval, muito pelo histórico da Mangueira se destacar fazendo homenagens e pelo fato de Alcione ser uma das mais populares sambistas, fato que fez com que a agremiação ocupasse um lugar de destaque na mídia e no debate sobre o carnaval. Esse "favoritismo" fica evidente em alguns momentos como no mini desfile, que é um evento onde as escolas oficialmente lançam seus sambas enredo desfilando pela Cidade do Samba com parte de seus componentes e também no ensaio técnico na Marquês de Sapucaí. Além disso, a escola foi escolhida pela TV Globo para encerrar a série de programas que visitam os barracões e mostram um pouco do carnaval preparado pela agremiação.

Entretanto, na fase final do projeto carnavalesco, surgiram problemas tanto na preparação quanto durante o desfile. Quanto aos cuidados religiosos, manifestaram-se duas narrativas distintas em momentos diferentes. A primeira surgiu durante os preparativos, com a percepção de que os rituais religiosos não recebiam a mesma atenção do ano anterior, sendo por vezes negligenciados. Circulavam rumores sobre o afastamento de Pai Dário, atribuído a um desentendimento com a presidente e a sua campanha para vereador.

Dário, além de pai de santo da escola é irmão de santo da presidente, Guanayra, ambos foram iniciados pelo babalorixá José Flávio Pessoa de Barros, que atuou também com professor em diferentes universidades no Rio de Janeiro, entre elas a Universidade Federal Fluminense (UFF) e a Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), além de ter sido coordenador do programa de estudos

e pesquisas sobre religiões pela mesma instituição. Dário e Guanayra possuem uma relação independente da Mangueira que essa atravessa sua função na escola.

Os rumores foram confirmados no dia que Dário chegou para buscar com os carnavalescos o desenho de sua fantasia, já que ele desfilaria como destaque da agremiação. Ao entrar na sala, perguntou se a presidente se encontrava no barracão e informou que naquele momento a relação deles estava estremecida e que por isso não queria encontrá-la. O conflito entre eles teria ocorrido por coisas externas ao carnaval e ele afirmou, naquele momento, que ambos são muito teimosos e que por isso sempre se desentendiam, mas que tudo se resolveria.

Os carnavalescos expressaram preocupações sobre questões religiosas a Dário, que respondeu ser necessária uma autorização da presidente para resolver esses assuntos. Ele assegurou que todos os cuidados rituais seriam devidamente tomados até o carnaval.

É preciso lembrar que por se tratar de uma homenagem a uma cantora, prevalecia a percepção de que os cuidados rituais não seriam tão necessários quanto no ano anterior. O entendimento era de que, sem uma conexão direta com as religiões afro-brasileiras, o enredo não demandaria a mesma atenção religiosa. Com o afastamento de Dário e está compreensão generalizada, a função religiosa ficou sem um responsável integral.

O tratamento da dimensão religiosa diferiu significativamente entre os carnavais de 2023 e 2024. No primeiro caso, o enredo adquiriu caráter religioso devido à proximidade histórica entre afoxés, blocos afro e terreiros de candomblé em Salvador. A pesquisa evidenciou esta relação, demandando cuidados rituais específicos durante todo o processo de desenvolvimento.

Já no enredo sobre Alcione, a religião aparece como elemento de sua personalidade de forma plural, sem foco em uma instituição religiosa específica, mas na multiplicidade de sua fé e em suas diferentes formas de vivência. Assim, enquanto no primeiro caso o jogo de búzios foi necessário para obter liberações e orientações rituais por conta da presença estrutural da religião na temática, no segundo caso a dimensão religiosa restringiu-se a um setor específico.

Adicionalmente, o desentendimento entre Dário e Guanayra contribuiu para um tratamento mais distanciado do campo religioso neste ciclo.

Bisteka ocasionalmente assumiu alguns trabalhos religiosos, incorporando-os às suas atribuições como diretora de barracão, cargo já dedicado à gestão dos trabalhadores e manutenção do ambiente. Nessas ocasiões, contou com o apoio de Augusto, adrecista que atua na escola há mais de dez anos e que também é babalorixá. Juntos, realizaram o que chamavam de limpeza, a pedido da presidente, sempre em momentos de menor movimento, deixando como evidência folhas e canjicas pelos cantos dos cômodos.

Esta não era uma novidade para ambos. Augusto e Bisteka já haviam conduzido trabalhos semelhantes anteriormente, como atestam relatos de Cleia dos anos 2019 e 2020. Bisteka, em particular, além de ter acompanhado Dário no ano anterior, mantinha os cuidados regulares com os altares e quartos de Exu do barracão.

A situação ficou mais tensa em outra visita de Dário ao barracão, para ver o local e altura que iria desfilar como destaque. Neste dia ele descobriu que ambos realizavam trabalhos de limpeza em sua ausência. O babalorixá queixou-se aos carnavalescos de terem "passado à sua frente" sem seu conhecimento sobre os procedimentos realizados, anunciando que não retomaria sua função religiosa naquele carnaval, dado seu distanciamento da presidente.

O conflito, embora velado, evidenciou-se em duas frentes: por um lado, não havia movimentação para reintegrar Dário à função; por outro, ele questionava a legitimidade de Bisteka e Augusto para tais práticas. Em diversas conversas, enfatizava o prestígio de ser o cuidador religioso da Mangueira, mencionando inclusive convites recusados para ocupar posição similar no Império Serrano.

Apesar da titularidade oficial de Dário, Augusto e Bisteka mantinham sua legitimidade e autoridade religiosa no cotidiano do barracão, sendo regularmente procurados para resolver questões espirituais e esclarecer dúvidas, tanto sobre o dia a dia quanto sobre aspectos do enredo. Frequentemente eram chamados para atender pessoas que passavam mal durante o trabalho, especialmente em casos com sintomas como desmaios e calafrios que, no espaço do barracão, são

tradicionalmente associados a questões espirituais. Bisteka, em particular, atendia estas ocorrências combinando recursos convencionais como aparelho de pressão e medicamentos, com seus conhecimentos de ekedi para reverter situações críticas.

A segunda narrativa sobre os cuidados religiosos do desfile em homenagem a Alcione só chegou ao meu conhecimento durante os preparativos para o carnaval de 2025. Em conversas com Bisteka e Pai Dário, ambos afirmaram que os trabalhos espirituais para propiciar melhores condições de desfile e proteger os participantes foram realizados na semana que antecedeu o carnaval de 2024, contrariando a percepção generalizada entre os funcionários de que os rituais haviam sido negligenciados.

Dário relatou que, embora contrariado, retornou ao barracão a pedido da presidente para cumprir suas obrigações com a escola. Realizou os trabalhos necessários nos carros alegóricos e nos quartinhos de Exu, seguindo rituais similares aos do desfile de 2023. Em sua avaliação, tudo correu bem do ponto de vista religioso, e os problemas ocorridos durante o desfile foram de responsabilidade operacional, não religiosa.

Os contratempos começaram a surgir às vésperas do cortejo. Até então, o clima no barracão era de otimismo, com expectativas de disputar o título, especialmente porque a Mangueira tradicionalmente se destacava em enredos biográficos. A cerca de vinte dias do desfile, quando as fantasias começaram a ser entregues aos componentes e os ateliês intensificaram seu trabalho para cumprir os prazos, surgiram os primeiros problemas.

Três alas tiveram suas datas de entrega alteradas, sendo que duas só receberam suas fantasias no próprio dia do desfile. Uma ala comercial⁷⁷ recebeu fantasias incompletas, gerando reclamações dos compradores e necessidade de ajustes de última hora no barracão. Estes atrasos desencadearam uma série de

⁷⁷ Alas comerciais são compostas por foliões que pagam para desfilar nas escolas de samba. Diferentemente das alas da comunidade, seus integrantes não participam dos ensaios regulares nem possuem vínculos diretos com a agremiação. Esta modalidade representa uma importante fonte de receita para as escolas, que comercializam as fantasias e o direito de participar do desfile oficial.

conflitos internos e uma busca por responsáveis pelo descumprimento do cronograma.

O dia do desfile foi extremamente exaustivo física e emocionalmente, isso porque eu havia dormido pouco, pois acompanhei os desfiles no dia anterior e ainda de manhã me desloquei para o barracão no primeiro momento e depois para a Avenida Presidente Vargas para colaborar na finalização dos processos. Ao longo do dia também foi ficando difícil lidar com tantos problemas e com a tensão pré-desfile, a sensação é que estava tudo dando errado ao mesmo tempo. Além disso, foi um dia em que pouco me alimentei e que passei mal algumas vezes devido ao calor intenso.

À medida que a hora do desfile ia se aproximando, conflitos iam aumentando, brigas no barracão e na Presidente Vargas, entre funcionários e pessoas da escola que foram ajudar na finalização. O principal problema eram as fantasias incompletas que precisavam ser finalizadas e entregues aos componentes para que eles pudessem desfilar. Os carros-alegóricos já na Avenida Presidente Vargas receberam os últimos reparos para o desfile sem grandes problemas, apenas ajustes e limpeza.

No final do dia, voltei para minha casa, me arrumei e retornei à concentração da Mangueira, dirigindo-me à alegoria que deveria cuidar durante aquela última hora. Ao chegar já percebi que o diretor chefe do carro era o mesmo do ano anterior com quem tive alguns problemas durante a montagem da alegoria. Esses se repetiram durante os momentos iniciais quando ele, ao falar comigo, me tratou de maneira rude e machista. Após uma discussão entre ele e outro diretor que estava perto e presenciou a forma como ele havia me tratado, sua ação foi ficar parado e não auxiliar mais na montagem.

É preciso dizer que outras três pessoas da agremiação, estiveram trabalhando nesse processo. A alegoria não contava com um rádio de comunicação com o restante da escola, de modo que se tivesse ocorrido qualquer acidente ou contratempo não teria sido possível avisar. Era preciso colocar cerca de sessenta componentes que se dividiam entre adultos e crianças no lugar, um destaque no alto da alegoria e a cantora homenageada, que só subiria na alegoria poucos metros antes de entrar na Avenida.

Os conflitos entre a equipe que monta a alegoria e os componentes nesse momento ocorrem principalmente devido à escolha de lugar para o desfile. É comum que os componentes discutam entre si e com os responsáveis já que muitas vezes desejam ocupar lugares já preenchidos ou que não "existem" na alegoria por não terem lugar para segurar. As fantasias usadas nessa alegoria foram vendidas pela escola a essas pessoas por cinco mil reais, de maneira que durante esse processo de escolha de lugar algumas pessoas acionam o valor pago para contestar e escolher o lugar que desfilaram, o que acaba gerando brigas já que o valor é pago por todos os desfilantes do carro.

O tempo também é curto para mediar os conflitos e posicionar as pessoas em diferentes alturas. Na ocasião as duas escadas que deveriam estar disponíveis "sumiram" e outras duas foram solicitadas, todo esse processo levou alguns minutos para ser resolvido e fez com que os lugares no alto da alegoria demorassem mais a serem preenchidos.

Meu papel durante todo o tempo era mediar os conflitos que iam surgindo, além de responder sobre os lugares disponíveis na alegoria e sobre o funcionamento de alguns movimentos da alegoria. Eu deveria estar atenta também ao momento em que Alcione seria colocada na alegoria através de um guindaste, nas escolas de samba é comum que as posições mais altas sejam ocupadas desta forma. Toda a movimentação por si só já causava uma tensão por se tratar a cantora de uma pessoa idosa. Durante esse momento ela esteve acompanhada de seu assessor, seguranças, bombeiros e dos operadores do maquinário.

Em um espaço de tempo entre a montagem da alegoria e sua entrada para o desfile, precisei me distanciar do ponto em que ela estava na Av. Presidente Vargas para me certificar de que Alcione já estava esperando no lugar correto para ser içada. Ao percorrer toda a concentração da Mangueira nesse momento, pude perceber a desorganização que a escola enfrentava. É o que chamamos no campo de *energia caótica*, quando tudo está fora do lugar planejado e aparentemente não vai ser organizado.

As pessoas responsáveis pelas alas pareciam não se dar conta de organizar os componentes e esses não se encontravam trajados com as fantasias completamente, o que neste espaço de tempo já deveria estar

ocorrendo. Algumas pessoas estavam sentadas, parecendo perdidas, era possível observar alguns diretores e harmonias da agremiação, que vestem uma roupa específica o que torna possível encontrá-los mais facilmente, correndo de um lado para o outro, mas sem muita efetividade. Ao mesmo tempo, parte dessas pessoas encontravam-se bebendo próximo as barraquinhas e conversando.

Ao chegar na primeira ala da escola, que era também o ponto que deveria estar Alcione, encontrei com Laura que além de chefe de almoxarifado no barracão exerce o papel de coordenadora de ala e possui vasta trajetória na agremiação. Imediatamente ela me relatou que estava sentindo que tudo estava errado, que aquela desorganização não era normal e que isso iria refletir no desfile. Ela se demonstrava muito preocupada, ao mesmo tempo que auxiliava seus componentes a se vestirem e ocuparem seus lugares.

A minha sensação naquele momento espelhava a de Laura, ao passar pelas demais alegorias e alas durante esse percurso parecia que nada estava no lugar planejado até o momento do desfile. Pude observar ainda parte da equipe de ajudantes dos carnavalescos e de criação correndo de um lado para o outro e distribuindo ordens às pessoas.

Figura 25 – Momento em que Alcione é colocada no último carro alegórico.



Foto: Stephanie Rodrigues/g1

Ao checar que Alcione já estava no lugar combinado, precisei voltar correndo para a alegoria já que o destaque principal estava atrasado. A bateria da escola começava a soar dando a indicação de que o desfile começaria em poucos minutos, era preciso ligar para o destaque e fazê-lo subir o mais rápido possível para o seu lugar. Seu atraso se deu porque ele também desfilou na ⁷⁸Vila Isabel, que entrou antes da Mangueira na Avenida. No momento em que ele chega a concentração a escola já iniciava sua procissão até a Praça da Apoteose, o que tornou necessário que ele subisse com a alegoria já em movimento.

Acreditando que todos os elementos estavam em seu devido lugar, começo junto a equipe do carro e de meu irmão a caminhar lentamente para o ponto que o desfile se iniciaria para a última alegoria. Ao chegar no lugar planejado, Alcione é colocada na alegoria sem problemas, nesse momento um

⁷⁸ Tradicional escola de samba carioca, fundada em 4 de abril de 1946 no bairro de Vila Isabel por Antônio Fernandes da Silveira (Seu China), a partir da reunião de foliões e sambistas locais. Campeã do Grupo Especial nos anos de 1988, 2006 e 2013, destaca-se por suas cores branco e azul-celeste e pelo símbolo da coroa da Princesa Isabel. O brasão da agremiação representa elementos musicais como a clave de sol, o pandeiro e uma pena, evidenciando sua profunda conexão com a cultura musical brasileira e, especialmente, com o samba.

alívio toma conta de mim e me deixa, enfim, respirar com tranquilidade e me emocionar com tudo que havia sido feito até aquele momento.

Assisto a última alegoria entrar na Avenida e me junto às últimas pessoas da escola entrando no cortejo enquanto escuto o samba ser cantado e tocado, observo a reação da arquibancada que parecia responder animada cantando e dançando ao desfile o que me dá a sensação de que estava tudo dando certo. Encontro Guilherme e Annik nesse momento, abraço primeiro ela e depois ele, que chorando me fala que tudo tinha dado errado.

Naquele momento não sabia ao que ele estava se referindo, falo que ele está doido e que deve aproveitar o momento, não há espaço para muita conversa durante o cortejo. Em seguida sou abraçada por Victor Amâncio, vice-presidente de comunicação e começamos a pular e cantar o samba, vejo um amigo na frisa e vou cumprimentá-lo. Sigo até o final do desfile, dançando, cantando, acenando para pessoas conhecidas, além de reverenciar os jurados ao passar pelas cabines distribuídas em três pontos ao longo de toda a Avenida.

Me despedi de Guilherme e Annik, que seguiram para a cabine da Globo onde dariam entrevista, e saio à procura do meu marido que estava em outro ponto do desfile auxiliando em uma das alegorias, para que pudéssemos voltar para a área de concentração onde assistimos o desfile da Viradouro. Depois do encontro, vamos por dentro da Sapucaí na área destinada à circulação do público e de trabalhadores para a Avenida Presidente Vargas, conversamos mais sobre as outras escolas e seus desfiles.

Ao chegar novamente a esse ponto, me dirijo ao banheiro para trocar de roupa enquanto ele iria comprar comida e bebidas para a gente, seria o primeiro momento em que me alimentaria em horas. Comemos e bebemos, conversamos com alguns conhecidos que também estavam nessa área e só depois desse processo que vou checar meu telefone que se encontrava em minha bolsa.

Quando abro o telefone há inúmeras notificações, o que é comum depois do desfile, já que as pessoas próximas mandam mensagens e fotos reagindo a aquele momento. Não as vejo abrindo imediatamente o aplicativo do Twitter (atualmente X), onde há sempre mais pessoas acompanhando e comentando os desfiles, e é nesse momento que vejo pela primeira vez o vídeo de uma das

alegorias da Mangueira se chocando contra o Viaduto ainda na concentração, ou seja, antes mesmo dele entrar no desfile.

Devo explicar um pouco sobre o processo. Durante a entrada gradual das alegorias na Avenida, a posição da Mangueira no lado esquerdo da Presidente Vargas apresentava um desafio adicional: a passagem sob o Viaduto São Sebastião, que liga o Centro à Zona Sul. Para evitar acidentes, as alegorias devem ter menos de cinco metros de altura ou acionar mecanismos de elevação somente após ultrapassar este ponto.

Foi neste momento que ocorreu um incidente crítico: a alegoria que trazia como elemento central a imagem de Alcione tocando trompete colidiu com o viaduto, quebrando a escultura da cabeça. Segundo diversos relatos, embora a peça devesse ser erguida apenas após o viaduto por exceder cinco metros, foi levantada antes, e os coordenadores esqueceram de baixá-la novamente para a passagem. A cabeça foi reposicionada emergencialmente com barras de ferro, e durante o desfile um funcionário atravessou a Avenida segurando parte da peça danificada para minimizar a penalização da escola.

Figura 26 – Moisés Ganga, aderecista da Mangueira segurando a cabeça da escultura de Alcione.



Foto: Suelen Bastos/G1

Devido à minha posição no desfile, no final, e a falta de comunicação com o restante da agremiação durante todo o processo de concentração e cortejo, só

fiquei sabendo do ocorrido mais de uma hora depois. Ainda que não houvesse mais nada a ser feito, sou tomada pela sensação de pânico e tristeza, já que esse problema somado aos demais que com as fantasias provavelmente nos tirariam da briga pelo título, o que se comprova durante a apuração.

Após o término do desfile, na Praça da Apoteose, outro acidente ocorreu durante a desmontagem da última alegoria, resultando em dois funcionários feridos que necessitaram de atendimento médico. Este incidente, como o anterior, gerou múltiplas narrativas explicativas, desde erros de cálculo no projeto do engenheiro até falhas humanas.

A quarta-feira de cinzas, dia da apuração, foi mais um momento de apreensão. Até que chegasse a hora em que as notas fossem lidas e a campeã do carnaval fosse divulgada, aguardei apreensiva e me comuniquei com membros da escola através do WhatsApp. No grupo da direção de carnaval, especialmente, o clima já era de desastre e isso ficou claro quando um dos diretores combinou o dia da entrega dos rádios de comunicação para antes do desfile das campeãs. Imediatamente ele foi repreendido pela presidente da escola, que com convicção afirmou que acreditava que nós voltaríamos.

Nota após nota ficou claro que de fato todos os problemas enfrentados nos dias anteriores ao desfile, assim como a quebra da escultura da homenageada, impactaram o resultado na Avenida da agremiação. No final, a escola terminou empatada com a Vila Isabel no somatório de notas totais, mas como no último quesito, fantasia, que foi usado para o desempate a Mangueira contava com 29,7 enquanto que a escola do bairro de Noel, 29,9 ficando assim à frente da verde e rosa e voltando a desfilar no sábado.

Assim a Mangueira não só deixou de garantir o título, como não voltou a desfilar no sábado das campeãs por ficar em sétimo lugar. A apuração de notas também evidenciou as falhas no processo de desenvolvimento do carnaval dentro do barracão. Já que a maioria das notas foram perdidas em quesitos elaborados dentro desse espaço. Imediatamente a repercussão negativa nas redes sociais e nos grupos de WhatsApp começam buscando principalmente os culpados pelo não retorno da escola a esse momento de celebração da vida e da ligação de Alcione com a Mangueira.

O grupo da direção de carnaval reagiu a esse momento apontando os carnavalescos como principais causadores dos problemas e por isso, não só eles como eu também fui retirada do grupo. As redes sociais refletiam algo semelhante e é através dos perfis da escola que é comunicado que ambos foram desligados da escola. Durante todo o dia estava me comunicando com eles que já esperavam esse tipo de ação. Ao ser retirada do grupo entendo que assim como eles, eu havia sido desligada da escola, essa comunicação oficial através da direção ou do perfil da agremiação nunca aconteceu e algumas semanas depois, quando o novo carnavalesco havia sido contratado, sou chamada a retornar a minha função por ele, mas também pela presidente da agremiação.

No meu primeiro dia no barracão após o meu "retorno", sou parada por um dos funcionários do barracão e começamos a conversar sobre todo o ocorrido, durante a conversa a questão religiosa e o não cuidado com essa é retomada. É preciso dizer que os barracões das escolas, assim como a Cidade do Samba, são ambientes de muita fofoca, de modo que atua enquanto controle das pessoas e de eventos. Ou seja, é a forma pela qual os funcionários circulam as informações pelos espaços que ocupam e que passam. A fofoca é analisada por Fonseca (2004) como elemento central do código de honra em grupos populares urbanos, operando como mecanismo de regulação social e poder, especialmente para as mulheres. A autora demonstra que a fofoca não serve apenas para reforçar normas vigentes, mas pode minar hierarquias estabelecidas, funcionando como "arma dos fracos".

Nesse sentido, devo deixar evidente que enquanto funcionária dessa estrutura e pessoa que circula quase que diariamente pela Cidade do Samba, recebia e repassava muito dessas informações, participando assim da dinâmica ali estabelecida e por isso escolho em alguns momentos poupar nome e cargos das pessoas envolvidas nesses diálogos por entender que naquele momento elas estavam falando com uma colega de trabalho e não com uma pesquisadora acadêmica. Com isso quero dizer que essas conversas faziam parte do cotidiano e da vivência no barracão e não de entrevistas de pesquisa. Assim a preservação desses dados é justamente por entender o privilégio de acesso a essas conversas e pessoas por elas serem meus pares e por entender que

provavelmente enquanto uma pesquisadora de fora participaria de uma outra dinâmica.

A análise das narrativas pós-carnaval revelou como adversidades enfrentadas pela escola de samba foram interpretadas pelos funcionários através de uma ótica religiosa. A preparação do carnaval, segundo eles, teria negligenciado aspectos religiosos fundamentais, culminando em uma série de contratempos antes, durante e após o desfile, além de uma classificação aquém das expectativas.

O fato de que os relatos sobre os trabalhos rituais só chegaram ao meu conhecimento meses depois evidencia as múltiplas camadas de acontecimentos e segredos que constituem o barracão da Mangueira. Essa dinâmica provavelmente se estende aos demais funcionários que, ao longo do tempo, atribuíram os problemas na Avenida a uma suposta falta de cuidado religioso da agremiação.

Estas interpretações, elaboradas internamente pelos membros da agremiação, demonstraram a centralidade do campo religioso em todo o processo carnavalesco. A partir destes relatos, foi possível identificar como a questão religiosa possui a capacidade de influenciar e moldar as narrativas sobre os desfiles. A construção destas explicações simbólicas, especialmente após resultados considerados insatisfatórios, evidenciou como a percepção sobre a presença ou ausência de práticas religiosas serviu como chave interpretativa para compreender o que foi entendido como fracasso do projeto carnavalesco.

Para compreender melhor como a dimensão religiosa permeou os eventos descritos, é necessário analisar como a própria multiplicidade de devoções de Alcione se traduziu em elementos carnavalescos e desafios rituais específicos.

4.2 “A filha de toda fé”: as crenças e devoções de Alcione no desfile da Mangueira

O enredo sobre Alcione estruturava-se em temas relacionados à sua trajetória, com a fé e suas diversas crenças abrindo o desfile da verde e rosa. Este setor inicial foi concebido após visitas à casa da cantora, onde altares,

imagens de santos e entidades, fotografias e objetos diversos preenchem a sua sala. Em nossas conversas, Alcione se identificava como católica, mas revelava sua longa frequência ao candomblé. Compartilhou histórias sobre sua aproximação com o espiritismo kardecistas e sessões mediúnicas⁷⁹ que frequentava e organizava em sua casa. Mantinha também vínculos com a *Casa das Minas*⁸⁰, onde seu pai e avós paternos construíram relações. Além das múltiplas expressões religiosas, considerava sua família e a Mangueira como objetos de devoção. Como registrado no livro abre-alas da agremiação:

A homenageada é mangueirense, devota de Nossa Senhora de Conceição, dos caboclos e dos Pretos Velhos, filha de Xangô e Iansã. A cantora se apoia no que acredita serem forças do bem, transcendendo os elos inter-religiosos e transformando outros valores como amizades, instituições e a musicalidade com um valor único na sua própria caminhada, assim como santos, entidades e orixás. Alcione nos guia em sua sabedoria e bondade pelos caminhos e trânsitos de sua trajetória que tanto nos inspira. É a sua fé que se torna, portanto, ponto de partida e norte para a condução de seu Amanhã. Como diria Marrom, seguiremos com a benção de Deus, a Virgem Maria e o Espírito Santo. (Livro Abre-Alas, 2024, p. 315-316)

Este setor do desfile foi concebido para abarcar a diversidade de crenças que permeava a vida da cantora. Para análise, destaco quatro elementos centrais: três figurinos e uma alegoria.

Figura 27 – Fantasias do carnaval de 2024 da Mangueira.

⁷⁹ Alcione, após ser curada de um problema nas cordas vocais pelo médium Dr. Fritz, passou a realizar sessões mediúnicas em sua casa com o intuito de promover cuidado e cura espiritual para outras pessoas. Essa questão foi retratada no desfile através da imagem do Dr. Fritz no carro abre-alas da escola. Dr. Fritz foi o nome dado a uma entidade espiritual que teria atuado através de diversos médiuns no Brasil realizando cirurgias espirituais e curas, sendo um dos casos mais conhecidos da medicina espiritual no país.

⁸⁰ A Casa das Minas (Querebentã de Zomadonu) é um dos mais importantes templos de culto afro-brasileiro, localizado em São Luís do Maranhão. Fundada por volta de 1840 por Maria Jesuína, africana que, segundo Pierre Verger, seria a rainha Nã Agontimé do Daomé, a casa é dedicada exclusivamente ao culto dos voduns (divindades jejes). Manteve uma rígida tradição matriarcal, onde apenas mulheres (vodunsi) podiam receber as entidades. Foi tombada pelo IPHAN em 2002, sendo o terceiro terreiro inscrito no Livro de Tombo. Com o falecimento de Dona Deni de Tói Lepon, última vodunsi, em 2015, os rituais de possessão cessaram, mas a casa mantém ativa suas festividades católicas e de cultura popular maranhense.



Fotos: André Duvivier e Vinícius Rocha. Fonte: Livro Abre-Alas 2024.

A velha guarda da Mangueira representou a fé de Alcione nas religiões afro-brasileiras com o figurino "Devoção aos Pretos Velhos"; uma ala da comunidade se apresentou com a fantasia "A energia dos encantados das matas" referenciava as encantarias maranhenses, manifestação religiosa afro-ameríndia, e a ala das baianas trouxe "A crença no Espírito Santo", simbolizando sua relação com o catolicismo. Cada figurino incorporava símbolos específicos dessas tradições religiosas, contextualizando as diferentes dimensões da fé da homenageada.

Figura 28 – Abre-Alas “O Altar de sua fé”. Mangueira 2024.



Fonte: Reprodução Internet.

A primeira alegoria, "*O altar de sua fé*", reproduzia os altares da casa de Alcione, onde santos católicos conviviam com fotografias de familiares e amigos, entidades e orixás. O carro apresentava 147 esculturas, com destaque para Xangô e Iansã, orixás de cabeça da cantora, e São José do Ribamar, padroeiro de seu estado natal. Pretos velhos e Omolu também ganharam destaque, junto a imagens de São Cosme e São Damião, Nossa Senhora Aparecida, Nossa Senhora de Nazaré e São Benedito, dispostos em altares adornados com elementos característicos como doces e flores. Completavam a composição discos, vitrolas, bandeiras da Mangueira e do Flamengo, além de porta-retratos com imagens de amigos e familiares.

Durante o desenvolvimento das fantasias e da alegoria, a questão religiosa não suscitou grandes preocupações. Mesmo os carnavalescos entendiam esses elementos como representações da fé pessoal de Alcione, não necessariamente como manifestações religiosas que demandassem cuidados especiais. A situação mudou quando os funcionários perceberam que a maioria das fotografias nos porta-retratos era de pessoas já falecidas. Começou-se a

referir a estas imagens como *eguns*⁸¹, gerando apreensão entre os que trabalhavam na alegoria e questionamentos sobre a necessidade dessas fotografias.

A presidência solicitou uma lista completa de santos, entidades, orixás e pessoas falecidas representados no carro. Posteriormente, revelou ter mandado rezar sete missas para cada um dos falecidos por recomendação recebida.

No retorno aos trabalhos para o ciclo seguinte, a chefe do almoxarifado relatou que durante a madrugada pessoas viam vultos e movimentações estranhas próximo à alegoria, levando alguns a evitar dormir nas proximidades. Ela especulava que isso teria afetado o desfile e questionava quem havia cuidado espiritualmente dos mortos, pergunta que permaneceu sem resposta.

Embora a administração da escola seja responsável também pelos aspectos religiosos do desfile, é comum que indivíduos busquem proteção adicional. Acompanhei o carnavalesco Guilherme em uma consulta sobre possíveis "enredos" que poderiam surgir do conjunto de elementos religiosos presentes, mas não houve resposta conclusiva, apenas a orientação para ofertar comidas e agrados aos orixás representados na alegoria.

Estas experiências me levaram a questionar como uma abordagem múltipla da fé e diferentes representações religiosas podem complicar o campo do cuidado ritual que a escola deve promover. Como administrar adequadamente a presença simultânea de santos, entidades e orixás? Além disso, como estabelecer uma relação apropriada com os mortos, considerando que alguns podem se tornar enredo ou ter sua imagem representada nos desfiles? De que forma o cuidado religioso das agremiações deve abordar estas questões?

⁸¹ Egum, derivado do iorubá *egun*, refere-se aos espíritos ou almas de pessoas falecidas, sejam elas iniciadas nas religiões de matriz africana ou não. Diferentemente de *egungum*, que designa especificamente os espíritos de homens iniciados e importantes nessas tradições, o termo *egum* possui um sentido mais amplo, englobando desde espíritos considerados evoluídos ou iluminados até obsessores desorientados que precisam ser afastados. No culto aos orixás jeje-nagôs no Brasil, *egum* é a denominação dada a espíritos desencarnados de ambos os sexos. A palavra, originada de *êgun* (esqueleto ou osso, em iorubá), possui equivalentes como *kutito* nos terreiros de nação jeje, e *vumbe* ou *invume* nos de nação angola. Esses espíritos recebem homenagens íntimas de seus familiares vivos, sendo evocados em orações, mas não invocados ou cultuados, pois não são divindades, como os pertencentes à categoria de *egungum*.

Embora não tenha chegado a conclusões definitivas sobre estes questionamentos, eles contribuem para compreendermos que o campo sensível que sustenta as escolas de samba através da religião é complexo e dinâmico, transformando-se conforme as temáticas escolhidas para cada desfile. Vale ressaltar que a necessidade de trabalhos espirituais não deriva apenas do enredo em si, mas da relação histórica e estrutural que as próprias escolas mantêm com as religiões afro-brasileiras, as temáticas específicas podem apenas intensificar esta necessidade.

É significativo observar que o setor religioso do desfile gerou desconfortos que, posteriormente, serviram como chave interpretativa para os diversos incidentes e conflitos ocorridos durante o ciclo carnavalesco. Esta dinâmica atesta como o campo religioso opera não apenas no plano ritual, mas também como elemento organizador das narrativas sobre sucessos e fracassos na preparação e realização do desfile.

É preciso notar que o debate sobre a aparente ausência de religião se fazia entre os funcionários e a própria diretoria justamente porque não havia um orixá central no enredo, não se tratava de uma religião institucionalizada. A fé de Alcione apresentava outra chave de leitura em relação à religião no enredo, uma multiplicidade de devoções que tornava mais complexa a administração dos cuidados religiosos necessários.

Esta complexidade manifestou-se de diversas formas: na necessidade de cuidar simultaneamente de santos católicos, entidades e orixás; na presença de fotografias de pessoas falecidas que trouxe à tona questões sobre eguns; e na própria dificuldade de estabelecer quais procedimentos rituais seriam adequados para um enredo que, embora não fosse explicitamente religioso, estava permeado por elementos sagrados de diferentes tradições.

A situação evidencia como as escolas de samba precisam constantemente negociar diferentes campos religiosos, mesmo quando o enredo não é declaradamente sobre religião. No caso da Mangueira, a múltipla religiosidade de Alcione demandava uma abordagem igualmente múltipla dos cuidados religiosos, algo que, como demonstrado pelos acontecimentos posteriores, não foi adequadamente compreendido ou executado durante o processo de preparação do desfile.

Esta complexa dinâmica religiosa no contexto do carnaval se tornará ainda mais evidente quando analisarmos, na próxima seção, o caso da Unidos do Viradouro⁸², escola que optou por um enredo explicitamente religioso e estabeleceu desde o início uma relação explícita com as instituições e tornando pública a realização de procedimentos rituais, usando dos seus veículos de comunicação para divulgar amplamente parte desses processos.

4.3 Alafiou: Os Caminhos até a Vitória da Viradouro

Alafiou! Caminhos abertos para a Viradouro! A predição do oráculo, senhor de todos os conselhos, prenuncia um tempo de grandes batalhas. Tempo de luta. É tempo de vitória! A manutenção das crenças dos povos da região da Costa da Mina vive na perseverança das sacerdotisas Voduns, mulheres escolhidas e iniciadas em ritos de louvor à serpente sagrada, cujas trajetórias místicas se entrelaçam em combates épicos, camuflagens táticas e resiliência vital. Arroboi: 'Salve o espírito infinito da serpente!' (Livro Abre-alas, 2024, p.526)

Este trecho da apresentação do enredo da G.R.E.S. Unidos do Viradouro para 2024 apresenta aspectos cruciais do processo de escolha da narrativa. A agremiação indica a proximidade de um período de batalhas e relata a consulta ao oráculo em busca de permissão, recomendações e orientações para desenvolver o enredo. O momento do "alafiou", termo que nas tradições do candomblé significa confirmação e autorização, marcou a liberação para abordar esta importante divindade no desfile.

A Viradouro, campeã do carnaval 2024, assumiu explicitamente o caráter religioso de seu enredo desde o lançamento. A narrativa centrava-se em um

⁸² A Unidos do Viradouro é uma escola de samba fundada em 24 de junho de 1946 em Niterói, Rio de Janeiro. Originalmente utilizava as cores azul e rosa em homenagem à Nossa Senhora Auxiliadora, mas em 1971 adotou o vermelho e branco após dificuldades com fornecimento de tecidos. A escola tem como madrinha a Portela e acumula 18 títulos do carnaval de Niterói (1949-1984). Na segunda metade da década de 1980, começa a desfilar no carnaval carioca. Conquistou três campeonatos no Grupo Especial (1997, 2020 e 2024), além de títulos na Série Ouro (1990, 2014 e 2018) e Série Prata (1989). Atualmente é considerada uma das grandes potências do carnaval do Rio de Janeiro.

vodum, divindade da mitologia Fon⁸³ e Ewe⁸⁴, que chegou ao Brasil através do tráfico forçado de africanos durante o período colonial, incorporando-se à religiosidade brasileira através do candomblé jeje⁸⁵.

Intitulado "*Arroboboi, Dangbé*", o enredo desenvolvido pelo carnavalesco Tarcísio Zanon⁸⁶ e o pesquisador de enredo João Gustavo Melo⁸⁷, apresentava o mito da serpente - vodum líder do conjunto pertencente a Dan ou Família da Serpente. Desde o anúncio, a Viradouro evidenciou sua conexão com o candomblé jeje, documentando sua busca por autorização religiosa através da visita à Casa de Bogun, em Salvador, onde um jogo de búzios concedeu

⁸³ Os Fon são um grupo étnico e linguístico proeminente da África Ocidental, originário do sul do Benim e do sul do Togo. Sua importância histórica é particularmente destacada pelo Reino do Daomé, um poderoso estado africano que existiu entre os séculos XVII e XIX. Culturalmente, são conhecidos por sua rica tradição mítica, pela língua fon e pela profunda influência do vodum (vodun), uma religião tradicional que teve impacto significativo não apenas na África, mas também nas práticas religiosas afro-americanas, especialmente no Haiti, no Brasil e em outras regiões das Américas através da diáspora africana.

⁸⁴ Os Ewe (ou Evés) são um grupo étnico significativo da África Ocidental, com presença distribuída entre Togo, Gana e Benim. Linguisticamente, pertencem ao grupo dos povos gbe, sendo conhecidos por sua rica herança cultural e histórica. Durante o período do tráfico transatlântico de escravos, os Ewe foram uma das etnias fundamentais no contingente de africanos forçados a migrar para as Américas, especialmente para o Brasil.

⁸⁵ O Candomblé Jeje é uma das principais vertentes do candomblé brasileiro, dedicada ao culto dos voduns, divindades originárias da África Ocidental, especialmente da região que hoje corresponde ao Benim, Togo e Gana. O termo "jeje" deriva da palavra iorubá àjèjì (estrangeiro/estranho), designação dada aos povos vizinhos pelos iorubás. Esta tradição religiosa foi trazida ao Brasil por diferentes grupos étnicos (fon, fante, axante, mina) durante o período colonial, estabelecendo-se principalmente na Bahia e no Maranhão. Um marco histórico importante foi a fundação da Casa das Minas em São Luís (1821) por Na Agontimé, rainha do antigo Reino do Dahomé. Na Bahia, destacam-se terreiros históricos como o Bogum em Salvador e a Roça do Ventura em Cachoeira. O candomblé jeje caracteriza-se por seu panteão específico de voduns, organizados em famílias, e por aspectos litúrgicos próprios que incluem cantigas, rezas, ritmos e rituais diferenciados.

⁸⁶ Carnavalesco brasileiro, natural de Cantagalo (RJ), formado em design gráfico e pós-graduado em Carnaval e Figurino pela Universidade Veiga de Almeida. Iniciou sua trajetória em 2014 como assistente na Estácio de Sá, conquistando títulos na Série A em 2015 e 2019. Em 2020, transferiu-se para a Unidos do Viradouro, onde conquistou seu primeiro título no Grupo Especial com o enredo "Viradouro de Alma Lavada", sobre as Ganhadeiras de Itapuã. Em 2024, sagrou-se bicampeão do Grupo Especial com o enredo "Arroboboi, Dangbé", desenvolvendo trabalhos que abordam temas históricos, culturais e religiosos afro-brasileiros. Atualmente, é docente de pós-graduação no curso de Gestão e Design em Carnaval na Universidade CENSUPEG.

⁸⁷ Pesquisador de enredo desde o início dos anos 2000, João Gustavo é referência importante no ofício. Doutor e mestre em Artes pela UERJ, graduado em Comunicação Social pela UFC. Atua como pesquisador do Laboratório da Arte Carnavalesca (LAC/UERJ) e do Observatório do Carnaval (Museu Nacional/UFRJ). Autor do livro "Vestidos para Brilhar: uma Epopeia dos Grandes Destaques do Carnaval Carioca" (2018) e coautor de "As Matriarcas da Avenida" (2016). Já trabalhou com diferentes carnavalescos como Renato Lage, Mauro Quintaes, João Vitor Araújo, Alexandre Louzada e, desde 2022, construiu uma parceria de sucesso com o carnavalesco Tarcísio Zanon.

permissão para o desenvolvimento do enredo. Este terreiro, através de suas lideranças, ofereceu direcionamento religioso e histórico durante todo o ano que antecedeu o desfile.

O culto à píton Dangbé originou-se na região da Costa da Mina, continente africano, por volta de 1650, após uma batalha pelo território de Álada. Segundo a tradição, a serpente real conduziu os povos de Uidá à vitória, sendo posteriormente cultuada como divindade, junto a outros elementos naturais como árvores e mar. (PARÉS, 2016)

Esta manifestação religiosa é uma das mais bem documentadas do período, devido aos numerosos relatos de viajantes que conheceram e registraram o culto. Como demonstra Luis Nicolau Parés (2016) este culto foi fundamental na formação de uma identidade nacional supra familiar, expressando-se através de práticas religiosas que acompanharam o processo de centralização política.

Parés (2016, p. 142) observa que "enquanto entidade espiritual, o píton constitui um emblema da fronteira territorial, mas também uma fronteira cultural e por extensão um símbolo político da nação". A serpente, segundo o autor, assumia múltiplas atribuições: promovia a fertilidade agrícola, controlava os períodos de chuva, favorecia o território em guerras e auxiliava no tratamento de doenças e febres, entre outras funções.

Com a colonização, o culto aos voduns chegou ao Brasil, transformando-se em uma das vertentes das religiões afro-brasileiras através do candomblé jeje, estabelecido pelos povos falantes do tronco linguístico gbe. É importante registrar que o candomblé brasileiro se constituiu a partir de ao menos três vertentes principais: jeje, ketu e congo-angola, consideradas três diferentes nações do candomblé⁸⁸.

Segundo Costa Lima (1976) o conceito de "nação" refere-se às fronteiras e identidades étnicas estabelecidas de acordo com os "portos de embarque,

⁸⁸ O Candomblé possui três principais nações: Ketu, de origem iorubá, cultua os orixás e utiliza o iorubá como língua ritual; Jeje, originária do antigo Daomé (atual Benin), cultua os voduns e utiliza a língua fon; e Congo-Angola, de origem banto, cultua os inquices e utiliza línguas como quimbundo e quicongo. Cada nação possui particularidades em seus rituais, cantos, danças, instrumentos musicais e formas de iniciação, embora compartilhem uma estrutura religiosa similar.

reinos, etnias, ilhas ou cidades" de origem dos escravizados durante a travessia atlântica, refletindo as classificações coloniais destas populações.

Como explica Parés (2016), o termo "nação" era utilizado por ingleses, franceses, holandeses e portugueses para categorizar os diversos grupos populacionais no território brasileiro, carregando uma perspectiva identitária. Os europeus transpuseram para as colônias sua própria concepção de nação, baseada no desenvolvimento de identidades coletivas surgidas com a consolidação das monarquias locais.

"As religiões afro-brasileiras, ou de matriz africana, como sabemos, são o resultado de um complexo processo histórico de síntese e criatividade cultural em que se emaranharam as contribuições mais diversas, tanto dos vários povos africanos, de sua descendência crioula com o do cristianismo ibérico e das populações ameríndias. Contudo, isso não impedia que certas tradições culturais africanas fossem mais atuantes do que outras no processo de institucionalização dessas religiões." (PARÉS, 2016, p.322)

Com o passar do tempo, o conceito de nação foi ressignificado no contexto religioso, passando a demarcar as características específicas de cada candomblé e sua diversidade ritual. Tornou-se também uma forma de estabelecer conexões históricas com as "origens dos cultos" e referenciar ancestralidades.

"nação, portanto, dos antigos africanos na Bahia foi aos poucos perdendo sua conotação política para se transformar num conceito quase exclusivamente teológico. Nação passou a ser, desse modo, o padrão ideológico e ritual dos terreiros de candomblé da Bahia, estes sim, fundados por africanos, angolas, congos, jejes, nagôs" (COSTA LIMA, 1976, p.77).

Vivaldo da Costa Lima (1976) e Luis Nicolau Parés (2016) observam como os povos iorubás foram historicamente mais estudados e referenciados em suas contribuições para o Brasil, seja na linguagem, musicalidade ou religiosidade. Esta predominância resultou do contato privilegiado de autoridades políticas e intelectuais com suas "tradições", facilitando a disseminação destes conhecimentos.

Esta prevalência reflete-se no carnaval carioca, cujos desfiles frequentemente referenciam o candomblé nagô e suas influências na formação cultural brasileira. Tal fenômeno relaciona-se com a migração baiana do início do século XX, quando, como apontam Lira Neto (2017) e Roberto Moura (1995), figuras como João Alabá e Tia Ciata estabeleceram-se no centro do Rio,

contribuindo tanto para a formação do samba quanto para a fundação de terreiros na cidade. Neste contexto segundo esses autores surgiram os primeiros ranchos e blocos carnavalescos que originariam as escolas de samba, construindo um mito fundacional intrinsecamente ligado às religiões afro-brasileiras, especialmente ao candomblé Ketu. Este passado continua servindo como referência para as narrativas carnavalescas.

É nesta perspectiva que a Viradouro reivindica o ineditismo de seu enredo, mesmo não sendo a primeira escola a abordar os povos da Costa da Mina. Sua narrativa não apenas conta a história do vodum Dangbé e sua chegada ao Brasil através das sacerdotisas, mas evidencia as particularidades deste culto em relação aos mais comumente apresentados na Sapucaí. Como a própria agremiação enfatiza: "Vodum é Vodum. Orixá é Orixá. Inquice é Inquice".

Merece destaque o fato de que o vodum central da narrativa é uma serpente. Como observado por Parés (2006), seu culto foi extensivamente documentado por viajantes, muitos deles padres que o interpretavam como devoção ao diabo, associando a serpente ao pecado e ao comportamento maligno segundo a concepção cristã.

Esta interpretação negativa chegou ao Brasil junto com a divindade, sendo reforçada pelo catolicismo local, que contribuiu para construir um imaginário da serpente como ser exclusivamente peçonhento e instável. Ao escolher tematizar o vodum Dangbé, tendo a serpente como símbolo principal do desfile, a Viradouro propôs-se a reinterpretar e ressignificar estas concepções, oferecendo uma visão positiva das religiões afro-brasileiras tradicionalmente demonizadas pelo cristianismo e apresentando novas perspectivas religiosas ao grande público.

4.4 Com a Força do Vodum, Buscaram Vencer a Guerra

As redes sociais tornaram-se canal significativo para as agremiações manterem comunicação sobre suas temáticas carnavalescas, alcançando tanto a comunidade quanto o público geral que acompanha o desenvolvimento do carnaval. A Viradouro utilizou estas plataformas para divulgar seu enredo, fantasias, samba-enredo, ensaios e eventos na quadra. Em todas as

comunicações, o termo "alafiou!" estava presente, seja nas legendas das postagens, no refrão do samba e em materiais promocionais como camisetas, uma forma de demonstrar a proximidade do enredo com a agremiação.

"Alafiar" significa confirmado ou permitido, "o termo dá nome à jogada em que os quatro búzios ou pedaços de coco caem com a abertura ou concavidade para cima, significando positividade total" (LOPES, 2011, p. 46). A agremiação incorporou o termo em suas comunicações após a visita ao terreiro que autorizou o enredo sobre Dangbé, transformando-o em argumento de confirmação e possibilidade que transcendia o próprio desfile.

A escola projetava-se preparada para a vitória tanto em sua estrutura de produção quanto religiosamente, respaldada pelo vodum serpente e pela confirmação do oráculo. Este foi o tom adotado em sua comunicação com a comunidade e com as coirmãs, uma demonstração de força para a batalha do campeonato.

A estratégia comunicacional da Viradouro ao longo do ciclo carnavalesco operou em múltiplos níveis. Direcionada tanto ao público geral quanto às escolas coirmãs, a agremiação construiu uma narrativa que associava sua trajetória ao poder do vodum serpente, estabelecendo assim uma predestinação à conquista do título. A escola ampliou esta narrativa através das redes sociais, documentando visitas de suas lideranças e componentes ao terreiro do Bogum⁸⁹. Esta construção midiática, alinhada ao enredo, incorporou elementos de batalha e vitória em sua comunicação digital, projetando uma aura de inevitabilidade do triunfo mesmo antes do desfile.

Da privilegiada posição do barracão da Mangueira, situado em frente ao da Viradouro, acompanhávamos os movimentos de seus funcionários, festas e eventos. Permanecíamos atentos a qualquer brecha que pudesse revelar fragmentos de alegorias, suas cores e formas. Nossa compreensão do desenvolvimento do carnaval vizinho era complementada pelas "fofocas entre

⁸⁹ A Unidos do Viradouro realizou uma visita ritual ao Terreiro do Bogum, casa tradicional do Candomblé Jeje na Bahia, como parte da preparação para seu desfile no carnaval 2024. A comitiva incluiu dirigentes e membros da agremiação, que foram recebidos pelas lideranças religiosas do terreiro para conhecer os fundamentos que inspiraram o enredo. Instagram TV Mais Carnaval, 3 jan. 2024. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/C17d-M7r2m5/>. Acesso em: 25 jan. 2025.

barracões", alimentadas pela circulação de funcionários. No pré-carnaval de 2024, a Viradouro era tema constante dessas conversas.

Os comentários na Cidade do Samba indicavam um carnaval grandioso em preparação. O projeto artístico impressionava por suas proporções e beleza. A agremiação apostava em cores vibrantes e neons para criar efeitos de imersão e misticidade adequados à narrativa. Ocasionalmente, era possível observar, através do portão normalmente fechado, testes de luz negra nas alegorias, recurso escolhido para potencializar o impacto visual das cores selecionadas.

Paralelamente, circulavam relatos sobre os trabalhos religiosos realizados no barracão. Era frequente observar pessoas entrando ou saindo do galpão em trajes característicos do candomblé como turbantes, saias e panos da costa brancos.

Esta movimentação intensificou-se nas semanas que antecederam o desfile. Certa noite, ao sair do barracão da Mangueira após as nove horas, aguardava um amigo quando comecei a ouvir atabaques e cantos vindos do galpão da Viradouro. Na porta, pessoas em trajes de candomblé se reuniam. Embora o portão fechado impedisse ver o que acontecia no interior, no dia seguinte corria o comentário de que a agremiação havia concluído seus trabalhos espirituais para o carnaval.

Os atabaques reafirmavam a mensagem para todos que compartilhavam o espaço da Cidade do Samba: a Viradouro estava pronta para vencer, tendo dedicado igual atenção aos aspectos espirituais e artísticos. Suas alegorias encontravam-se prontas para deixar o barracão e as fantasias já haviam sido entregues aos componentes.

O desfile concretizou as promessas feitas ao público durante o pré-carnaval. O vodum serpente atravessou a Sapucaí envolvido em seus mitos, reafirmando o protagonismo feminino no culto e apresentando elementos fundamentais do candomblé jeje, como sua relação com a natureza. A comunidade mostrou-se integrada ao samba-enredo, enquanto fantasias e alegorias proporcionavam forte impacto visual. O espetáculo envolveu através de cores, formas e sonoridade. Ao revisitar o desfile para esta tese, recordo

vivamente a impressão de alegorias que pareciam brilhar mesmo se distanciando.

Na quarta-feira de cinzas, dia da apuração das notas e definição da campeã, a tensão já começou elevada: algumas escolas apresentaram recurso solicitando a penalização da Unidos do Viradouro devido à aparente irregularidade em sua comissão de frente. Segundo o regulamento do desfile, cada agremiação deve apresentar apenas quinze bailarinos visíveis durante a coreografia para os jurados, podendo haver trocas de personagens desde que se mantenha este limite máximo de pessoas em cena.

Os bailarinos em questão, que desencadeiam o recurso, estavam escondidos no tripé, que era usado como base da apresentação, sob palhas, essas eram também seu figurino. Em um momento determinado pela coreografia, eles dançavam e depois voltavam a sua posição inicial, deitados no chão da alegoria. A questão apresentada pelo recurso questionava o fato deles estarem em cena o tempo todo, ainda que submersos pelas palhas. De maneira, que o que estava sendo colocado em debate era o conceito de aparência.

Com o recurso precisando ser apreciado, convocou-se uma reunião com todos os presidentes, horas antes da apuração. Segundo a imprensa, a reunião foi bem tensa, já que ali poderiam ser decididos décimos na pontuação que seriam estratégicos para ganhar ou não o carnaval. Ao fim da reunião foi decidido que o recurso só seria julgado no dia seguinte, ou seja, na quinta-feira, após as notas já terem sido lidas e a campeã já definida.

Apesar de todo o imbróglio, a Unidos do Viradouro consagrou-se campeã do carnaval na Quarta-Feira de Cinzas, em uma apuração de notas que a manteve na primeira colocação desde os primeiros quesitos. Mesmo que o recurso tivesse sido julgado naquele dia, a escola se manteria campeã já que estabeleceu sete décimos à frente das demais, e se considerado o descumprimento do regulamento a escola perderia cinco décimos, mantendo-se ainda assim dois décimos à frente da segunda colocada. Vale destacar também que a agremiação não perdeu nenhum décimo durante a apuração, recebendo apenas três notas diferentes de dez, mas foram descartadas conforme o regulamento.

É preciso lembrar que o carnaval das escolas de samba é uma competição, onde ganha a agremiação que melhor desfila contando a história escolhida para aquele ano através de múltiplas linguagens artísticas. Nesse sentido, a Unidos do Viradouro escolheu ter ao seu lado Dangbé para disputar o campeonato de 2024. Justamente o vodum que, após colaborar para uma comunidade vencer a guerra, tornou-se uma divindade.

"Eis o poder que rasteja na terra, luz pra vencer essa guerra, a força do vodum"⁹⁰, este trecho do samba-enredo cantado pela comunidade da vermelha e branca, colabora nas aproximações entre a batalha de Uidá e a batalha para se vencer o carnaval do Grupo Especial carioca, ao demonstrar que a força do vodum serpente e como ele se colocou em guerra por aqueles que o cultuavam.

Assim, as perspectivas de batalhas se aproximam por terem como protetor desse momento Dangbé, que se colocou à frente de ambas as comunidades em uma disputa em andamento, seja pelo território de Uidá ou pela disputa das escolas de samba, a serpente rei demonstrou seu poder de vencer. Parés (2006) em sua obra também possibilita estas aproximações ao destacar que "enquanto entidade espiritual, o píton constituiu um emblema da fronteira territorial, mas também uma fronteira cultural e, por extensão, um símbolo político da nação".

De modo que, em ambos os casos, Dangbé representou uma determinada população e um território, venceu a batalha, tornou-se símbolo político e cultural durante um período sendo cultuado para garantir proteção. Outro trecho do samba-enredo colabora nesse entendimento e resgata o conceito de alafiar invocado durante a produção do carnaval pela agremiação, ao dizer que "Ê alafiou, ê alafiá/ É o ninho da serpente, jamais tente afrontar/Ê alafiou, ê alafiá/ É o ninho da serpente preparado pra lutar".

Assim, o ninho da serpente é ao mesmo tempo a comunidade da Unidos do Viradouro, que cantou o samba, uma forma de cultuar a divindade e o invocar, mas também é o território de Uidá, na África Ocidental, que deu início à devoção

⁹⁰ UNIDOS DO VIRADOURO. Arroboboi, Dangbé. Compositores: Claudio Mattos, Claudio Russo, Julio Alves, Thiago Meiners, Manolo, Anderson Lemos, Vinicius Xavier, Celino Dias, Bertolo e Marco Moreno. Intérprete: Wander Pires. Rio de Janeiro, 2024. Samba-enredo apresentado no desfile oficial do Grupo Especial do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CPmvFxRn5aE>. Acesso em: 25 jan. 2025.

pelo vodum Dangbé. Por fim, ao se tornar enredo de uma escola de samba, a píton teve seu mito revivido a partir de outros aspectos que envolvem o canto, a dança e a expressão artística de uma agremiação carnavalesca, outra forma de batalha, mas ainda assim vencedor.

A confirmação da vitória da Viradouro na apuração parecia consolidar a narrativa construída pela escola ao longo do ciclo carnavalesco: o vodum havia, de fato, conduzido sua comunidade à vitória, assim como fizera com o povo de Uidá séculos atrás. Entretanto, seria no desfile das campeãs que a manifestação do sagrado atingiria dimensões ainda mais surpreendentes, quando uma série de acontecimentos aparentemente acidentais acabaria por materializar, de forma inesperada, aspectos fundamentais do mito de Dangbé na avenida.

4.5 Arco-íris que no Céu vai clarear: O Desfile das Campeãs e o Círculo Infinito de Dangbé

A Viradouro, vermelha e branca de Niterói, encerrou os festejos do carnaval de 2024 no desfile das campeãs de sábado. Seguindo a ordem crescente de classificação da sexta à primeira colocada, a escola, como campeã, foi a última a cruzar a passarela. Nesta apresentação, uma série de acontecimentos estabeleceu conexões surpreendentes entre a narrativa da agremiação e o mito da serpente.

A sequência de eventos teve início com um incidente na última alegoria da Imperatriz Leopoldinense, vice-campeã que desfilava antes da Viradouro. Para contextualizar este momento, é importante compreender a dinâmica competitiva entre estas agremiações.

Viradouro e Imperatriz disputam atualmente a hegemonia do carnaval carioca. Ambas se destacam pela excelência de suas equipes artísticas em todos os quesitos, pela eficiente comunicação com a comunidade carnavalesca e pelo substancial aporte financeiro de seus gestores. Seus barracões na Cidade do Samba são vizinhos, e em 2023 protagonizaram uma disputa acirradíssima, com a Imperatriz conquistando o título por apenas um décimo de diferença sobre a Viradouro. Esta proximidade intensifica a rivalidade entre as escolas, que

competem não apenas contra as demais agremiações, mas especialmente entre si.

Em 2024, a Imperatriz apresentou "*Com a sorte virada para a lua segundo o testamento da cigana Esmeralda*", enredo baseado em um folheto do paraibano Leandro Gomes de Barros. A narrativa fictícia relatava como, após a morte de uma cigana na Europa, seu testamento, contendo instruções para leitura da sorte através do zodíaco, quiromancia e interpretação de sonhos, foi trazido ao Brasil por ciganos.

Inicialmente, o enredo não se propunha religioso, evitando referências aos ciganos enquanto entidades das religiões afro-brasileiras. Contudo, esta dimensão apareceu quando o samba-enredo incorporou como refrão principal o trecho de uma cantiga tradicionalmente entoada para entidades ciganas na umbanda, nessa era também cantada em sua totalidade durante o momento que é chamado de alusivo, que é quando o cantor da escola antes de iniciar o samba cantar outras canções que estão relacionadas ao enredo.

No caso da Imperatriz, a cantiga que diz "Ganhei uma barraca velha/Foi a cigana quem me deu/Ganhei uma barraca velha/Foi a cigana quem me deu/O que é meu é da cigana/O que é dela não é meu" era entoada pelo cantor como introdução e parte do samba, já que a segunda parte da canção era também o refrão. Mesmo assim, ao longo do pré-carnaval, o carnavalesco Leandro Vieira insistia em suas entrevistas que o enredo tratava da sorte, não da entidade. Diferentemente da Viradouro, a Imperatriz buscava distanciar-se da perspectiva religiosa, ainda que esta permeasse seu samba.

É necessário explicar a área de concentração das escolas de samba na Avenida Presidente Vargas para entender como a falha mecânica da Imperatriz afetou o desfile da Viradouro. Durante o carnaval, a pista lateral da avenida é dividida em duas, tendo como ponto central o início da Rua Marquês de Sapucaí. Cada lado recebe uma denominação conforme pontos de referência: o lado direito é chamado "dos Correios", devido ao depósito da empresa pública; enquanto o lado esquerdo é conhecido como "do Balança", em referência a uma tradicional edificação residencial que existe no local.

Figura 29 – Mapa da região do Sambódromo.



Fonte: Google Maps.

Uma ordem previamente sorteada determina em qual lado cada uma das seis escolas deve montar seu desfile: agremiações com números pares ficam do lado dos Correios, e as de número ímpar, do lado do Balança. No desfile das campeãs, a Imperatriz estava posicionada no lado direito, enquanto a Viradouro ocupava o lado esquerdo.

O lado do Balança apresenta uma particularidade crucial: a proximidade do Viaduto São Sebastião com o início do desfile. Isso exige que as agremiações calculem cuidadosamente a altura de seus carros para garantir tempo hábil de montagem e posicionamento de destaques, ou alterem a ordem de entrada das alegorias na concentração. Assim, nem sempre as alegorias entram na concentração na mesma ordem em que desfilarão na Avenida.

Durante o processo de concentração no lado esquerdo, alegorias que não seguem a ordem original, especialmente aquelas com montagem mais demorada e grande altura localizadas à frente do comboio, são transferidas para o lado direito (dos Correios). Estas são então reposicionadas no momento adequado, conforme a estrutura narrativa do desfile. Esta manobra é prática comum na logística dos desfiles, tanto nos desfiles oficiais quanto no das campeãs.

No caso específico da Viradouro no desfile das campeãs⁹¹, a escola planejava posicionar duas alegorias no lado dos Correios, à frente das demais em seu comboio: o último carro e o segundo chassi do abre-alas. Contudo, devido aos problemas mecânicos com a alegoria da Imperatriz, que já ocupava o limite entre a Avenida Presidente Vargas e a Marquês de Sapucaí, não houve espaço para a montagem destas duas alegorias no lado oposto. Consequentemente, os carros que deveriam seguir uma ordem diferente da estrutura do desfile oficial tiveram que entrar na Avenida: aquele que deveria ser o último carro tornou-se o primeiro a entrar.

É neste momento que os acontecimentos ganham significados e contornos religiosos. O vodum serpente, Dangbé, é também representado como um círculo, simbolizando o próprio infinito. A última alegoria buscava justamente representar a conexão entre o vodum, a natureza e as pessoas, trazendo elementos como as sacerdotisas, a água, a árvore sagrada, o próprio vodum em forma humana, e o arco-íris, um dos símbolos atribuídos ao homenageado. Vale destacar que Parés (2006) observa que na África Central, na região de Uidá, tanto as árvores quanto o mar eram também cultuados como voduns, elementos que estavam representados na alegoria.

Assim, o mito de Dangbé materializa-se na Avenida quando, ao entrar primeiro no desfile, aquele que seria o último elemento completa simbolicamente o círculo. A serpente que morde o próprio rabo manifesta-se não apenas imagetivamente ao longo do desfile, mas estruturalmente através desta inversão não planejada. Somado a isso, a escultura que representava o vodum com

⁹¹ O desfile da Unidos do Viradouro com o enredo "Arroboboi, Dangbé" no Sábado das Campeãs do Carnaval 2024 está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JY2C809kOw8>. Acesso em: 26 jan. 2025.

características humanas, que deveria estar voltada para a Praça da Apoteose, no desfile das campeãs entrou na Avenida voltada para o cortejo da escola, como se Dangbé decidisse assistir e reverenciar o desfile de frente.

Figura 30 – Última alegoria da Viradouro que, no desfile das Campeãs, se tornou a primeira.



Foto: Diego Araújo. Fonte: Twitter.

A segunda alegoria a ingressar no desfile foi o segundo chassi que compunha o abre-alas. Este trazia como elemento central a escultura de uma sacerdotisa vodum, o poder feminino que consulta o oráculo, além do tabuleiro de adivinhação utilizado neste rito. Sob a bandeja, os búzios em posição de alafiá e a bandeira da Viradouro. A alegoria representava o momento anteriormente descrito de consulta da agremiação para a realização do desfile sendo lida simbolicamente, neste momento de "erro", como a forma correta de lidar com a religião para o festejo. Só após a entrada desta alegoria, a agremiação voltou para a estrutura de desfile apresentada no dia oficial, na qual a comissão de

frente, seguida do casal de mestre-sala e porta-bandeira, eram responsáveis por inaugurar o cortejo.

Figura 31 – Segundo chassi do Abre-Alas da Viradouro. Sacerdotisa vodum ergue a bandeira da Viradouro.



Fonte: Reprodução Internet.

Além de Dangbé, o enredo tinha também como personagem central Ludovina Pessoa, sacerdotisa do culto vodum que realizou a travessia para o Brasil como escravizada, tendo sido iniciada ainda na Costa da Mina nos cultos a píton. Segundo Parés (2006), este culto era predominantemente feminino e conferia às mulheres prestígio significativo em uma sociedade patrilinear. Além de sacerdotisas, estas mulheres eram guerreiras que disputavam as batalhas em nome do rei de Uidá.

O momento simbolicamente religioso, ou, como definiu a jornalista Flávia Oliveira⁹², o milagre do carnaval, completa-se quando um arco-íris, elemento da natureza atribuído ao vodum Dangbé, forma-se no início do cortejo. O vodum manifestava-se então no desfile através de diferentes linguagens, que transcendiam conexões religiosas e lógicas convencionais.

Figura 32 – Arco-íris no desfile das campeãs da Viradouro. 2024.



Fonte: Reprodução Internet.

A análise do carnaval da Unidos do Viradouro em 2024 pode ser enriquecida através do termo enredo elaborado por Clara Flaksman (2014; 2016;

⁹² Flávia Oliveira da Fraga é uma jornalista brasileira nascida no Rio de Janeiro (1969). Colunista do jornal O Globo e comentarista da GloboNews e CBN, destaca-se por sua atuação na cobertura de temas relacionados à economia e questões raciais. Recebeu diversos prêmios em reconhecimento a seu trabalho, incluindo o Esso de Jornalismo (2001) e o Prêmio Jornalismo para Tolerância da Federação Internacional de Jornalistas (2003) por seu trabalho no suplemento "A Cor do Brasil". Em 2023, foi condecorada com o grau de Oficial da Ordem de Rio Branco pelo governo brasileiro. Sua trajetória como mulher negra em posições de destaque na mídia brasileira e seu compromisso com a discussão de questões raciais fazem dela uma voz importante no debate público nacional.

2017) em sua pesquisa etnográfica no terreiro do Gantois. Trata-se de uma chave interpretativa produtiva não apenas para compreender o candomblé, mas também para analisar outros fenômenos culturais brasileiros que incorporam esta categoria, como é o caso das escolas de samba. Para desenvolver esta análise, é necessário primeiro compreender em profundidade como o conceito opera no contexto religioso do candomblé.

No candomblé, o enredo manifesta-se como um complexo sistema de relações que ocorrem em diferentes planos: entre orixás, entre humanos, e entre humanos e orixás. Estas relações não são estáticas ou unidimensionais, mas dinâmicas e multifacetadas. Uma característica do enredo é sua capacidade de englobar simultaneamente a história/narrativa e a própria relação.

No contexto do candomblé, a pessoa é formada de maneira contínua, sempre em processo de construção. Cada novo enredo que surge acopla-se aos demais, formando uma totalidade momentânea. Significativamente, cada enredo é simultaneamente todo (por ser completo em si) e parte (pois integra um enredo maior, que nunca se completa). Ter enredo significa, em certa medida, ser um pouco aquilo com que se relaciona, ou, como diz a autora “Ter enredo é, portanto, carregar consigo um pouco do outro.” (Flaskman, 2017, p. 14).

Um aspecto crucial é que o enredo tem sempre um caráter de revelação a posteriori. Mesmo quando já existe, só se torna compreensível com o tempo, à medida que os acontecimentos se desenrolam e ganham sentido. Esta característica temporal particular não segue uma lógica linear de causa e efeito, mas opera numa temporalidade própria onde passado, presente e futuro se articulam. Flaksman (2014) acrescenta que podem existir enredos entre os próprios orixás, estabelecidos pela proximidade entre eles, comparando-os às cores do arco-íris: distintas, mas capazes de se misturar por sua contiguidade.

Embora os estudos antropológicos tradicionalmente analisem a religião a partir dos indivíduos, proponho que instituições como as escolas de samba também podem desenvolver relações com orixás e entidades, correlacionando suas histórias. Assim como os orixás compõem as pessoas, conforme Goldman (1984), podem estabelecer vínculos com instituições que mantêm relações com as religiões afro-brasileiras.

No caso específico da Viradouro, podemos identificar uma dupla concepção de enredo: a narrativa escolhida sobre o vodum Dangbé e a relação profunda que a escola estabeleceu com esta divindade ao longo do processo de preparação e realização do desfile. Esta dupla dimensão manifestou-se desde o início, quando a agremiação buscou autorização do terreiro Bogum em Salvador, evidenciando que não se tratava apenas de contar uma história, mas de estabelecer uma relação legítima com o sagrado. Enredar-se.

O termo "alafiou", incorporado em todas as comunicações da escola, não era mera referência linguística, mas marcava simbolicamente esta relação que se construía. Da mesma forma que no candomblé a pessoa é constituída pelos seus enredos, a Viradouro foi sendo transformada por sua relação com o vodum ao longo do ciclo carnavalesco. Esta transformação manifestou-se não apenas na dimensão estética do desfile, mas em práticas rituais e na própria forma como a escola passou a lidar com o sagrado.

A característica do enredo de revelar-se a posteriori ficou particularmente evidente nos acontecimentos do desfile das campeãs. A inversão não planejada da ordem das alegorias, que fez o último carro entrar primeiro, adquiriu significado especial ao materializar o próprio símbolo do vodum como serpente que morde o próprio rabo. O que poderia ser interpretado como erro técnico apresentou-se, retrospectivamente, como manifestação da própria natureza circular de Dangbé.

Esta perspectiva teórica permite compreender melhor por que certos eventos como a formação do arco-íris durante o desfile da Viradouro no sábado das campeãs, foram interpretados pela comunidade carnavalesca como manifestações da própria divindade. No sistema de relações estabelecido pelo enredo, tais acontecimentos não são meras coincidências, mas revelações da própria natureza da relação construída entre a escola e o vodum.

O caso da Viradouro exemplifica como as escolas de samba podem desenvolver enredos que, assim como no candomblé, são simultaneamente *história e relação* (Flaskman, 2014; 2016; 2017). O sucesso do desfile pode ser compreendido não apenas pela qualidade de sua narrativa sobre o vodum, mas principalmente pela capacidade da escola de estabelecer uma relação legítima e profunda com a divindade homenageada, relação esta que se manifesta tanto

nos aspectos visíveis do desfile quanto nas práticas cotidianas e rituais da agremiação. Nos termos de Clara Flaskman (2017), podemos dizer que a Viradouro ao desenvolver o tema “Arroboboi, Dangbé” promoveu um *emaranhamento*, envolveu-se em uma teia de relações com o vodum que narrou em seu desfile.

4.6 Uma Metáfora Histórica para uma Realidade Mítica

Os desfiles apresentados neste capítulo, especialmente o das campeãs da Viradouro, podem ser analisados através dos pressupostos teóricos de Marshall Sahlins em suas análises sobre a chegada do capitão James Cook às Ilhas Sandwich em 1779. Em suas obras "Ilhas da História" (1997) e "Metáforas históricas e realidades míticas" (2008), Sahlins examina como a estrutura cultural e simbólica local levou os habitantes da ilha a identificarem Cook como o deus Lono, associado à fertilidade.

Na narrativa de Sahlins (1997; 2008), quando Cook deixa a ilha e retorna posteriormente, encontra estruturas alteradas onde já não é mais visto como divindade, o que resulta em seu assassinato. Esta análise do evento e do processo, com sua dimensão simbólica, oferece paralelos importantes para compreendermos tanto os acontecimentos da Viradouro quanto algumas afinidades com o cortejo da Mangueira.

Dois incidentes com alegorias, ocorridos minutos antes dos desfiles, desencadearam narrativas distintas: na Mangueira, uma escultura quebrada ao passar pelo viaduto resultou em penalização e gerou narrativas posteriores sobre falta de cuidado religioso; na Viradouro, um problema mecânico com a alegoria da escola anterior provocou alterações que, por ocorrerem após o encerramento da competição, não foram penalizadas e, devido ao enredo, foram interpretadas positivamente como manifestações do vodum homenageado e do cuidado religioso da agremiação.

um evento não é apenas um acontecimento característico do fenômeno, mesmo que, enquanto fenômeno, ele tenha forças e razões próprias, independentes de qualquer sistema simbólico. Um evento transformar-se naquilo que lhe é dado como interpretação (SAHLINS, 1997, p.14-15).

Assim, os eventos transformaram ambos os desfiles através de interpretações próprias, operando em uma estrutura histórica e simbólica familiar às escolas de samba e seus foliões. Os acontecimentos foram compreendidos através de um esquema cultural, adquirindo significado histórico no universo do carnaval.

O desfile da Viradouro, extensamente documentado em fotos e vídeos de diversos ângulos, foi analisado por especialistas do carnaval, religiosos, jornalistas e foliões que compartilhavam a sensação de ter vivenciado um momento extraordinário na Sapucaí. Os relatos, especialmente no Twitter, eram carregados de emoção, tentando expressar experiências que muitos descreviam como transcendentais ao próprio carnaval.

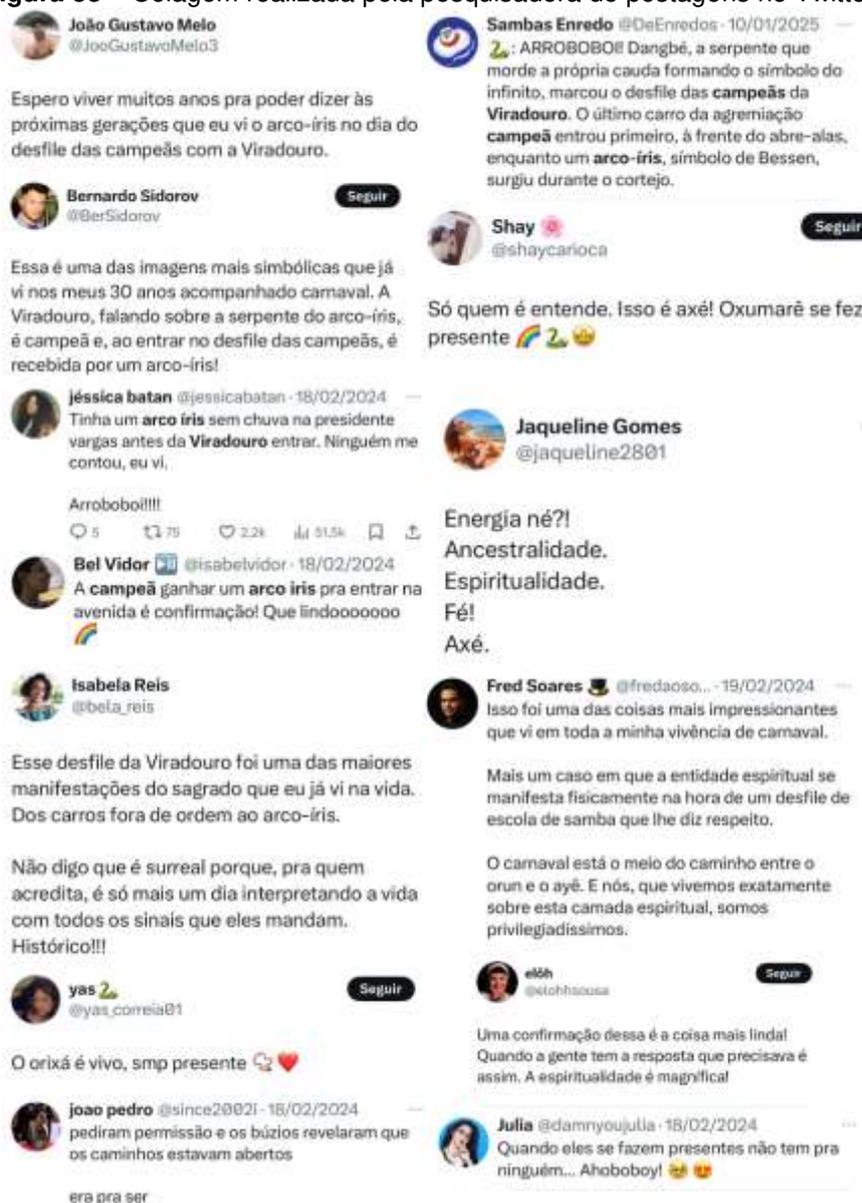
A narrativa simbólica do evento foi construída pela chamada "bolha do carnaval", uma rede que opera principalmente através do Twitter e Instagram, formada por pessoas que acompanham intensamente o carnaval e a produção dos desfiles, incluindo as festas nas quadras. São espectadores assíduos que produzem conteúdo sobre o carnaval em suas redes sociais, além de funcionários das agremiações que utilizam estas plataformas para divulgar seu trabalho, interagir com as comunidades e defender suas escolas em momentos de polêmica.

A "bolha", como se autodenomina este conjunto de pessoas que torcem por diferentes agremiações, exerce significativo poder na produção de narrativas sobre os diversos aspectos do desfile ao longo do ano. Seus membros tornam-se uma espécie de comentaristas especializados do carnaval em seus perfis pessoais. Através do efeito manada, característico das redes sociais e especialmente do Twitter, conseguem consagrar desfiles, problematizar questões e influenciar a percepção pública sobre personagens e acontecimentos.

Durante o calendário carnavalesco, estes atores respondem ao conteúdo divulgado pelas agremiações, construindo opiniões sobre enredos, sambas, fantasias e outros elementos, sempre de forma reflexiva. Embora agrupados sob uma única categoria, a "bolha do carnaval" não constitui uma massa homogênea, apresentando diversos conflitos e debates internos.

No caso específico do desfile da Viradouro sobre Dangbé, houve um raro consenso entre os diversos perfis: todos reconheceram ali um momento singular na história da Sapucaí. De fato, era inédito uma escola atravessar a avenida com alegorias e elementos fora da ordem do roteiro e receber uma interpretação positiva, estabelecendo ainda uma conexão simbólica com o enredo. Historicamente, tais ocorrências resultavam em penalizações, sem adquirir dimensões míticas.

Figura 33 – Colagem realizada pela pesquisadora de postagens no Twitter.



Fonte: Twitter.

Sahlins defende que "um evento não é somente um acontecimento no mundo, é a relação entre um acontecimento e um dado sistema simbólico" (1997, p. 191). Assim, a narrativa mítica construída sobre o desfile campeão só foi

possível pela relação entre o enredo e o sistema simbólico no qual estava inserido. A representação de Dangbé como círculo ou cobra que morde o próprio rabo permitiu interpretar o aparente erro na montagem da escola como manifestação do próprio vodum no desfile.

Esta interpretação estabeleceu um argumento onde não se tratava mais de um erro, mas de uma manifestação da própria natureza do enredo: assim como em Dangbé, não havia início ou fim demarcado no desfile. Sahlins (1997) destaca o caráter heroico na construção de narrativas simbólicas, que no caso da Viradouro materializa-se no vodum auxiliando a agremiação a vencer a competição e manifestando-se através de eventos significativos que reproduzem a estrutura de seu próprio mito.

A narrativa simbólica construída pelos espectadores, especialmente pela "bolha do carnaval", estava ancorada no discurso que a própria agremiação promoveu desde o pré-carnaval: a escola possuía "energia de campeã", algo que se confirmaria não apenas com a vitória, mas com os acontecimentos extraordinários do desfile. A Viradouro reforçou esta narrativa demonstrando que todos os processos religiosos pertinentes ao tema foram realizados, evidenciado pelo uso constante do termo "alafiou" em suas comunicações, marcando que a escola possuía as devidas permissões espirituais para o cortejo.

Já as narrativas e construções simbólicas sobre o "fracasso" do desfile da Mangueira foram, sobretudo, construídas internamente. Segundo os funcionários do barracão, que acompanharam o processo e conheciam os conflitos e problemáticas dos dias que antecederam o desfile, o público interpretou a quebra da cabeça da alegoria simplesmente como uma falha técnica de montagem e deslocamento. Os relatos internos, porém, indicavam que as pessoas percebiam uma "energia ruim" na alegoria desde a concentração. Há inclusive o relato de que o pai de santo de Alcione passou mal ao se aproximar do carro e previu que algo aconteceria. Estas descrições reforçam a narrativa dos funcionários sobre a "energia esquisita e caótica" da escola.

É importante destacar a discrição com que Pai Dário conduz os trabalhos religiosos no barracão da Mangueira, partindo de sua compreensão de que aquele é um espaço de trabalho, não um terreiro. Embora seja possível observar

a movimentação de suas filhas de santo no ambiente, os vestígios dos rituais raramente são aparentes. Esta característica se manteve mesmo durante o carnaval de 2023, quando o enredo estabelecia conexões explícitas com o candomblé e as religiões afro-brasileiras. A invisibilidade destes trabalhos ganhou nova significação após o que foi interpretado como fracasso do desfile de 2024. Os trabalhadores do barracão construíram uma narrativa que atribuía os problemas justamente à ausência dos rituais "que eles nunca veem". Esta interpretação evidencia como a percepção sobre a presença ou ausência de trabalhos religiosos foi mobilizada para explicar tanto o sucesso de 2023 quanto o fracasso de 2024. É fundamental compreender que estas narrativas são construídas a partir das percepções disponíveis aos diferentes atores, independentemente de sua correspondência com fatos concretos e os trabalhos religiosos assumem posição privilegiada nestas interpretações.

Esta dinâmica ficou particularmente evidente nos acidentes ocorridos durante o desfile da Mangueira em 2024. Tanto a quebra da escultura de Alcione quanto o acidente com pessoas no final do desfile foram interpretados não a partir de suas causas técnicas, mas como manifestações de uma energia não adequadamente cuidada. Esta leitura reforça a importância atribuída aos trabalhos religiosos como forma de proteção, conforme inicialmente apontado por Dário.

Assim, evidencia-se como o debate sobre energia no universo do carnaval transcende questões técnicas para abranger o manejo de forças espirituais através de trabalhos religiosos. A presença ou ausência destas energias, solicitadas através de rituais específicos, torna-se elemento central na construção de narrativas sobre sucesso e fracasso no carnaval. A ideia de "energia" ressurge como uma categoria para compreender os acontecimentos no desfile, revelando a existência de um campo sensível com agência própria nas estruturas carnavalescas.

Entendo energia como uma categoria nativa do carnaval, mobilizada para explicar eventos carregados de simbolismo dentro de sua estrutura. É um elemento dinâmico e instável, que se articula de maneira particular em relação a cada agremiação, podendo ser acionado tanto positiva quanto negativamente para interpretar acontecimentos específicos ou o desfile em sua totalidade.

O conceito opera de formas distintas para cada escola analisada: no caso da Mangueira, foi acionado para justificar os eventos problemáticos que cercaram seu desfile; já para a Viradouro, serviu para explicar os episódios "diferenciados" que ocorreram durante sua apresentação. A análise mais aprofundada de energia enquanto categoria e suas implicações na estrutura do carnaval será desenvolvida no próximo capítulo.

Os eventos analisados reforçam uma narrativa já consolidada no universo do carnaval sobre a necessidade de cuidados com o campo religioso, mesmo quando o enredo não dialoga explicitamente com religiosidades. Esta dinâmica relaciona-se com o que Sahlins propõe sobre estrutura e evento, quando aponta que a estrutura histórica não é estática e que os eventos são fundamentais para as transformações culturais e suas formas de reprodução.

O carnaval de 2025 já apresenta os efeitos decorrentes do sucesso da Viradouro, particularmente entre as escolas que optaram por enredos ligados às religiões afro-brasileiras. Imperatriz Leopoldinense, Unidos da Tijuca e Unidos de Padre Miguel seguiram a estratégia que combina cuidado ritual e tática de comunicação: ao anunciarem seus temas, divulgaram em redes sociais as visitas aos terreiros vinculados às suas propostas, evidenciaram a busca por autorização através do jogo de búzios e mantêm vínculos com as casas e lideranças religiosas associadas às suas narrativas. O êxito da Viradouro com o enredo sobre Dangbé instaurou, assim, novos parâmetros para a articulação entre temática e religiosidade na organização carnavalesca.

Por fim, a análise desenvolvida neste capítulo demonstra como as religiões afro-brasileiras não apenas permeiam o cotidiano da produção carnavalesca, mas constituem um elemento substancial na construção de narrativas sobre sucessos e fracassos na avenida. A interpretação dos acontecimentos da Viradouro e da Mangueira ocorreu em esferas distintas. Enquanto na verde e rosa a leitura simbólica emergiu internamente através de seus funcionários, no caso da Viradouro esta interpretação foi construída pela denominada "bolha do carnaval", público que acompanha intensamente os bastidores das agremiações durante todo o ano. Esta construção simbólica dos eventos da Viradouro foi produzida pela comunidade carnavalesca que, absorvida pelo enredo, acompanhou a construção narrativa proposta pela escola

em suas redes sociais e demais espaços. Esta narrativa, portanto, não alcançou o público mais amplo que apenas assiste aos desfiles presencialmente ou pela televisão.

Capítulo 5 – ENERGIA E AXÉ NO CARNAVAL CARIOCA

A categoria 'energia', que é consistentemente mencionada no campo etnográfico, permite aprofundar a compreensão das dinâmicas analisadas nos capítulos anteriores. Se no capítulo 3 observamos como os 'trabalhos religiosos' constituem parte significativa da preparação carnavalesca, e no capítulo 4 analisamos como diferentes abordagens do sagrado podem produzir narrativas distintas sobre sucesso e fracasso, aqui examinaremos como estas dimensões se articulam através do conceito nativo de energia.

Durante a pesquisa etnográfica no barracão da Mangueira e em outros espaços do carnaval carioca, esta categoria aparece repetidamente no discurso dos diferentes atores envolvidos na produção carnavalesca. "Energia pesada", "energia boa", "energia caótica", "energia de campeã" são algumas das expressões que evidenciam como esta categoria opera na compreensão e explicação dos diversos fenômenos que influenciam o fazer carnavalesco.

Assim energia emerge torna-se uma importante categoria analítica por três razões principais. Primeiro, porque permite compreender como os próprios atores interpretam e dão sentido aos acontecimentos no campo do carnaval. Segundo, porque evidencia de forma particularmente clara as conexões entre as dimensões religiosa e carnavalesca, especialmente através de sua relação com o conceito de axé do candomblé. Terceiro, porque ressalta a existência de um campo sensível com agência própria nas estruturas carnavalescas, que precisa ser constantemente negociado e administrado pelos diferentes atores envolvidos.

No contexto das religiões afro-brasileiras, como demonstra Vagner Silva (2022), o axé constitui uma força ou energia vital presente em todas as coisas, que pode ser manipulada visando manter o equilíbrio dos homens e do mundo ao seu redor. Esta concepção de energia como força vital que demanda constante cuidado e alimentação encontra paralelos significativos na forma como os trabalhadores do carnaval compreendem e lidam com diferentes tipos de energia em seu cotidiano.

A categoria de energia no universo do carnaval opera em múltiplos níveis e escalas. No sentido mais amplo, manifesta-se na própria transformação da cidade durante o período carnavalesco, quando ruas, praças e avenidas ganham novos significados e formas de ocupação. Já no nível intermediário, aparece nos diferentes espaços de produção do carnaval como barracões, quadras e demais locais de ensaios onde cada ambiente desenvolve sua própria dinâmica energética que precisa ser constantemente administrada. E por fim, em um grau mais específico, manifesta-se nos corpos dos trabalhadores e participantes, através do cansaço físico, das emoções intensas e das experiências espirituais que constituem todo o processo de preparação e realização do desfile.

A energia também é elemento central nas práticas rituais realizadas para proteção e prosperidade dos desfiles. Como demonstrado nos capítulos anteriores, os trabalhos religiosos constituem parte essencial da preparação carnavalesca, visando garantir não apenas o sucesso da apresentação, mas também a proteção de todos os envolvidos. A categoria de energia permite compreender como estes trabalhos são concebidos e realizados, revelando uma complexa economia de trocas entre o mundo material e espiritual.

Para desenvolver esta análise, o capítulo se estrutura em três seções complementares. A primeira examina como a energia se manifesta materialmente nas transformações da cidade e dos diferentes espaços do carnaval. Através de uma etnografia do período pré-carnavalesco, argumento como a categoria de energia permite compreender as múltiplas transformações físicas, sociais e espirituais que caracterizam este momento.

A segunda analisa um caso etnográfico relacionado à categoria de energia: o desfile da Acadêmicos do Grande Rio em 2022, que teve como tema o orixá Exu. Este caso permitiu examinar como diferentes concepções de energia, do orixá, do carnaval, do território, se combinam na produção de um desfile que se propôs a homenagear justamente a divindade mais associada ao movimento e à transformação no panteão afro-brasileiro.

A terceira e última, foi desenvolvida a partir de uma entrevista e observações etnográficas com Mãe Luiza Maria, responsável pelos trabalhos religiosos do desfile sobre Exu. Esta seção examina como lideranças religiosas compreendem e administram diferentes tipos de energia no carnaval. Sua

experiência como mãe de santo de várias pessoas ligadas as escolas de samba, oferecem uma perspectiva privilegiada para compreender as complexas negociações na produção carnavalesca.

Através desta análise, o capítulo contribui para o argumento central da tese demonstrando como a categoria de energia pontua dimensões fundamentais da relação entre religiões afro-brasileiras e escolas de samba. Mais que um elemento metafórico ou abstrato, a energia emerge como uma força que precisa ser constantemente negociada e administrada no carnaval, evidenciando como diferentes concepções do sagrado operam na estrutura das escolas de samba contemporâneas.

5.1 A materialidade da energia: Transformações da cidade e do carnaval

O encerramento das festividades de final de ano marca o início de uma profunda transformação na cidade do Rio de Janeiro. Uma das mudanças mais visíveis é a substituição gradual das decorações natalinas por adereços carnavalescos. O comércio do centro da cidade, especialmente na região do Saara, começa a exibir fantasias, adereços e artigos carnavalescos em suas vitrines. As lojas, que semanas antes tocavam músicas natalinas, passam a reproduzir sambas-enredo e marchinhas. Esta mudança no ambiente sonoro da cidade constitui um dos primeiros indicadores da transformação em curso na paisagem da cidade. Como observou Leda Maria Martins (2021), o som nas manifestações culturais afro-brasileiras não é apenas um elemento estético, mas um veículo de força vital que contribui para a construção de territorialidades específicas.

Os blocos de rua iniciam seus ensaios, primeiro de forma esporádica, depois com frequência crescente conforme o carnaval se aproxima. Estas ocupações preliminares do espaço público já começam a estabelecer uma geografia particular do carnaval, com pontos de encontro, trajetos e horários específicos que alteram o ritmo cotidiano da cidade. As escolas de samba, que mantêm atividades regulares ao longo de todo o ano, intensificam significativamente sua presença. Os ensaios, antes restritos às quadras, ganham as ruas dos bairros de origem das agremiações. Estes ensaios de rua não são apenas preparações técnicas para o desfile, mas momentos de construção e

fortalecimento de uma energia coletiva que será fundamental para o sucesso da apresentação. Em uma conversa informal, enquanto esperávamos o início de um ensaio da Mangueira na preparação para o carnaval de 2025, um diretor de harmonia⁹³ que eu não conhecia sintetizou: "A gente precisa criar a energia do desfile muito antes da avenida. É aqui na rua que a comunidade aprende a ser escola".

Nos barracões da Cidade do Samba, a energia assume contornos particulares. O ritmo de trabalho se intensifica progressivamente, com equipes trabalhando em turnos cada vez mais extensos. Esta aceleração do trabalho produz uma energia específica que os funcionários frequentemente descrevem como "caótica". A energia do barracão não é uniforme nem estável, varia conforme o momento do ciclo carnavalesco, o enredo em desenvolvimento e as dinâmicas específicas de cada agremiação.

Durante minha etnografia no barracão da Mangueira, era comum ouvir que a escola "trabalha melhor na tensão", sugerindo uma relação particular entre conflito e produtividade que caracterizaria sua energia específica. Esta percepção se manifestava tanto no discurso dos funcionários quanto nas práticas cotidianas de trabalho, onde momentos de aparente caos frequentemente resultavam em soluções criativas para os desafios da produção.

Um exemplo recorrente é o desaparecimento de tecidos destinados a alegorias específicas em meio ao vasto acervo do almoxarifado ou nas áreas de trabalho dos aderecistas. Estes episódios rapidamente escalam para conflitos, com acusações mútuas sobre o destino do material, demandando a intervenção dos carnavalescos ou da direção do barracão. A resolução pode vir através da substituição do tecido por outro material ou de uma busca minuciosa pelo item perdido. No campo, estes momentos são interpretados como manifestações de uma "energia ruim", evidenciando como até mesmo questões aparentemente

⁹³ A Harmonia é o segmento responsável pela organização e coordenação dos componentes durante o desfile de uma escola de samba. Compete ao diretor de harmonia garantir o alinhamento das alas, o ritmo uniforme, a manutenção dos espaçamentos entre componentes e alegorias, e o canto coletivo. Sua função técnica envolve assegurar a fluidez da apresentação, evitando deslocamentos bruscos, aglomerações ou descontinuidades que possam prejudicar a avaliação da escola no quesito harmonia. Para o carnaval de 2025, a Mangueira tem 35 diretores de harmonia.

práticas são compreendidas através de uma lógica que associa o material e o espiritual.

A estrutura física da cidade também começa a se transformar com a instalação de grades, placas de sinalização e passarelas temporárias. Esta reorganização do espaço urbano, especialmente intensa nas proximidades do Sambódromo, não é apenas funcional, ela demarca simbolicamente o território do carnaval e contribui para a construção de uma energia específica destes lugares.

A Marquês de Sapucaí é o epicentro desta transformação energética da cidade. A região, historicamente conhecida como parte da "Pequena África"⁹⁴ devido à intensa presença da população negra no pós-abolição, carrega em si múltiplas camadas de significado. O fato do Sambódromo ter sido construído neste território não é visto como coincidência pelos atores do carnaval, mas como evidência de uma continuidade histórica e energética entre as antigas formas de ocupação negra do espaço e as manifestações carnavalescas contemporâneas (OLIVEIRA JUNIOR, 2020).

Esta compreensão da Sapucaí como espaço energeticamente privilegiado manifesta-se em diversos rituais e práticas. O mais significativo deles é a tradicional lavagem da avenida, realizada pelas baianas das diferentes agremiações e por lideranças religiosas do candomblé antes do último ensaio técnico que precede os desfiles a cada ano.

Figura 34– Lavagem da Sapucaí. 2023.

⁹⁴ O termo "Pequena África" foi cunhado por Heitor dos Prazeres para designar a região da Praça Onze, um território que se estendia até a Praça Mauá, abrangendo bairros como Cidade Nova, Saúde e Gamboa, onde comunidades baianas e seus descendentes se estabeleceram no Rio de Janeiro a partir da década de 1870 (LOPES; SIMAS, 2015). Essa área foi fundamental para a formação do samba e de outras expressões da cultura afro-brasileira, apesar da perseguição policial e das dificuldades impostas pelas políticas repressivas da Primeira República, como destaca Cabral (1996). Figuras como Tia Ciata, Donga e Pixinguinha protagonizaram a construção de redes de sociabilidade que fomentaram a cultura popular e as inovações carnavalescas, inserindo elementos da diáspora africana no cotidiano carioca (CABRAL, 1996; MOURA, 1995). A convivência de indivíduos de diferentes origens e culturas nesse contexto promoveu uma síntese cultural que redefiniu a identidade do Rio de Janeiro e contribuiu para sua modernidade.



Fonte: Alexandre Macieira / Prefeitura do Rio

O uso de água de cheiro e ervas específicas durante a lavagem evidencia como esta prática transcende a dimensão simbólica para constituir um verdadeiro trabalho de preparação energética do espaço. As ervas utilizadas são escolhidas tanto por suas propriedades de limpeza religiosa quanto por sua capacidade de "acordar" as energias positivas do lugar. A água, elemento fundamental nos rituais do candomblé, atua como veículo desta energia purificadora.

A própria curva que liga a Avenida Presidente Vargas à Marquês de Sapucaí, conhecida no campo como "joelho", é compreendida como um ponto energético crucial. Por constituir uma encruzilhada, este local é tradicionalmente associado a Exu e considerado determinante para o sucesso ou fracasso dos desfiles.

Esta percepção do "joelho" como ponto energético crucial é tão forte no campo carnavalesco que Luiz Fernando Ribeiro do Carmo, o Laíla, histórico diretor de carnaval da Beija-Flor de Nilópolis, mantinha a tradição de realizar oferendas neste local momentos antes dos desfiles de sua agremiação. Mesmo quando criticado ou vaiado pelo público, Laíla insistia na importância deste ritual para "limpar os caminhos" do cortejo. Esta prática evidencia como a compreensão da energia no carnaval está profundamente relacionada com concepções religiosas afro-brasileiras sobre território e espacialidade.

A Avenida Presidente Vargas, espaço de concentração das escolas, constitui outro território energeticamente significativo. É neste local que todos os elementos do desfile como as alegorias, fantasias e os componentes se reúnem pela primeira vez, produzindo uma energia que os participantes frequentemente descrevem como "caótica". Esta energia da concentração manifesta-se tanto na dimensão material, através do intenso movimento de pessoas, sons e cheiros, quanto na dimensão religiosa, com diversos rituais de proteção sendo realizados momentos antes do desfile.

O processo de vestir as fantasias e ocupar os lugares nas alegorias transcende a mera preparação técnica para constituir um momento de transformação energética. Como observei durante o carnaval de 2024, os componentes frequentemente realizam pequenos rituais pessoais neste momento, desde orações até toques na testa com a mão após tocar o chão, gesto tradicionalmente associado à conexão com ancestrais nas religiões afro-brasileiras. Na entrega das fantasias para o carnaval de 2024, realizada no barracão, ouvi de uma componente da Mangueira a seguinte explicação: "A gente precisa incorporar a energia da fantasia, virar aquele personagem que a gente vai representar".

Esta energia coletiva manifesta-se de forma particularmente intensa nos corpos dos participantes. Durante a etnografia, foram frequentes os relatos de pessoas que "passam mal" na concentração, não apenas por questões físicas como calor ou cansaço, mas por não conseguirem "segurar" a energia do momento. Estes episódios são normalmente atendidos por pessoas que combinam conhecimentos práticos (como verificação de pressão arterial) com saberes religiosos sobre equilíbrio energético.

A dimensão corporal da energia revela-se também no cansaço acumulado durante os meses de preparação. Os trabalhadores do barracão, submetidos a longas jornadas e prazos apertados, desenvolvem diferentes estratégias para lidar com este desgaste energético. Além de práticas materiais como o uso de vitaminas e energéticos, recorrem frequentemente a banhos de ervas e outros rituais de proteção e fortalecimento espiritual.

Figura 35 – Augusto e Gustavo, aderecistas de fantasias no barracão da Estação Primeira de Mangueira. 2024.



Fonte: Acervo pessoal Sthefanye Paz. 2022.

Em conversas no barracão, os aderecistas Augusto e Gustavo revelaram diferentes estratégias para lidar com o desgaste físico provocado pela intensidade do trabalho. Ambos destacaram como a proximidade do carnaval afeta seus corpos, seja pela privação de sono ou pela tensão constante com os prazos de entrega das fantasias sob sua responsabilidade. Sendo iniciados no candomblé, recorrem frequentemente aos orixás, solicitando ajuda para concluir seus trabalhos, e realizam práticas como banhos de ervas em busca do fortalecimento espiritual necessário para enfrentar este período.

Esta busca por equilíbrio energético manifesta-se de formas distintas entre os profissionais do carnaval. Ester e Ariel, por exemplo, que atuam como estagiários de criação na Mangueira enquanto desenvolvem trabalho como carnavalescos na G.R.E.S. Independente de Olaria (escola do grupo de acesso

prata), optaram por uma abordagem que combina cuidados físicos e mentais. Modificaram seus hábitos alimentares, incorporaram exercícios físicos e iniciaram acompanhamento terapêutico para conseguir administrar as demandas das duas agremiações. Como explicaram: 'assim a gente tem mais energia para fazer tudo e não enlouquece nessa reta final'.

O cuidado com a energia torna-se particularmente crucial nos dias que antecedem o desfile. Diversos trabalhos religiosos são realizados no barracão visando "limpar" e "equilibrar" as energias do espaço e das pessoas. Estes rituais, normalmente realizados após o expediente quando o galpão está mais vazio, deixam vestígios materiais, como folhagens e canjicas que evidenciam a dimensão concreta desta preparação energética.

Certo dia no barracão, ao atravessar o corredor em direção ao banheiro, fui surpreendida pelo aroma característico do azeite de dendê. Seguindo o odor, cheguei à cozinha onde encontrei Pai Dário acompanhado de duas filhas de santo. Todos vestiam *alakás*⁹⁵ e estavam com a cabeça coberta por panos, dedicados à preparação de oferendas que seriam entregues aos orixás durante a noite. Naquele momento, fritavam acarajés, bolinhos de feijão-fradinho tradicionalmente associados a Iansã, e o cheiro intenso da preparação se espalhava pelo galpão. Uma vela acesa sobre a bancada compunha o ambiente onde, apesar da conversa informal entre eles, era perceptível a concentração ritual com que realizavam o trabalho.

Durante nossa breve interação na cozinha, Pai Dário me explicou que se tratava de um ritual simples, um 'agrado' aos orixás que zelavam pela escola. Embora tenha me informado sobre a natureza privada da cerimônia que ocorreria durante a madrugada, não especificou o local exato onde as oferendas seriam entregues, e não fui convidada a participar deste momento.

A própria divisão espacial do barracão reflete preocupações com o manejo da energia. Os quartinhos de Exu, estrategicamente posicionados nas

⁹⁵ Alaká, também conhecido como pano da costa, é um tecido de origem africana que constitui elemento fundamental na indumentária ritual do candomblé e na vestimenta tradicional das baianas. Trata-se de um pano retangular cuja forma de uso - seja na cintura, no peito ou sobre os ombros - assim como suas cores e texturas, indicam posições hierárquicas e funções específicas no contexto religioso.

extremidades do portão principal, funcionam como pontos de proteção energética do espaço. Como explicou Bisteka: "Exu guarda a entrada e a saída, controla o que entra e o que sai de energia no barracão". Esta disposição espacial dialoga diretamente com a organização dos terreiros de candomblé, onde Exu é tradicionalmente assentado nas entradas para proteção do espaço sagrado.

A energia manifesta-se nos corpos dos trabalhadores e participantes do carnaval de formas múltiplas e complexas. Durante a etnografia no barracão da Mangueira, pude observar como diferentes tipos de energia física, emocional e espiritual, se entrelaçam no cotidiano do trabalho carnavalesco.

Esta dimensão corporal da energia é particularmente evidente nos momentos de maior tensão, como a reta final de preparação para o desfile. Os corpos dos trabalhadores manifestam não apenas o desgaste físico, mas também absorvem o que no campo é descrito como "peso" ou "densidade" energética do ambiente. Como me explicou o aderecista de fantasias Gustavo: "O corpo sente tudo: o cansaço, a ansiedade, a energia pesada quando tem conflito, a energia boa quando tudo flui. A gente precisa aprender a administrar isso tudo".

A administração desta energia que se manifesta no corpo envolve diferentes estratégias de proteção e cuidado. Os trabalhadores frequentemente utilizam fios de conta, patuás e outros objetos de proteção espiritual. Alguns mantêm práticas regulares de banhos de ervas ou defumações, especialmente em momentos considerados críticos do ciclo carnavalesco. Como observou Bisteka: "Não é só o corpo físico que cansa, é o corpo espiritual também. Por isso que além do descanso, precisa ter a limpeza".

Durante os ensaios técnicos na Sapucaí, esta dimensão corporal da energia ganha novos contornos. O encontro entre os corpos que cantam e dançam produz o que os participantes descrevem como uma "energia contagiante" que transcende o aspecto meramente físico da performance. Esta energia coletiva é vista como indispensável para o sucesso do desfile pois

quanto mais "contagante" for a energia nos ensaios, maiores as chances de uma boa apresentação no dia oficial.

A presença desta energia pode ser sentida de forma particularmente intensa em certos momentos e lugares. Na curva que liga a Presidente Vargas à Sapucaí, por exemplo, é comum que pessoas relatem sensações físicas específicas como arrepios, tonturas, alterações na temperatura corporal que são interpretadas como manifestações da energia do lugar.

Algumas lideranças religiosas, sobretudo pais e mães de santo, que atuam no carnaval dedicam particular atenção a esta dimensão corporal da energia. Mãe Luiza, por exemplo, enfatiza a importância de preparar não apenas o ambiente, mas também os corpos das pessoas que participarão do desfile: "O corpo precisa estar preparado para aguentar a energia do carnaval. Não é só resistência física, é proteção espiritual também. Por isso que a gente faz os trabalhos de limpeza, os banhos, as oferendas".

A administração da energia no carnaval revela-se, assim, como um processo complexo que opera simultaneamente em diferentes escalas e dimensões. Os rituais de preparação e proteção energética do espaço - como a lavagem da avenida e as oferendas nas encruzilhadas evidenciam como esta compreensão da energia dialoga diretamente com concepções do sagrado próprias das religiões afro-brasileiras. O axé, compreendido no candomblé como força vital que precisa ser constantemente alimentada e equilibrada, encontra paralelo na forma como os trabalhadores do carnaval concebem e administram diferentes tipos de energia em seu cotidiano.

A dimensão corporal desta energia ratifica aspectos particularmente importantes pois os corpos dos trabalhadores e participantes não apenas produzem e transmitem energia através do trabalho físico, do canto e da dança, mas também funcionam como receptáculos e transmissores de diferentes forças espirituais que permeiam o ambiente. Esta dupla função do corpo, como produtor e receptor de energia, exige estratégias específicas de proteção e cuidado que combinam práticas materiais e espirituais.

A análise da energia enquanto categoria do campo do carnaval permite, assim, compreender aspectos fundamentais da relação entre religiões afro-brasileiras e escolas de samba que poderiam passar despercebidos em abordagens focadas apenas nos aspectos visíveis ou institucionais desta relação. A energia surge como um elemento que conecta diferentes dimensões do fazer carnavalesco: do material ao religioso, do individual ao coletivo, do passado ao presente.

5.2 Energias em movimento: O desfile sobre Exu na Grande Rio

Na madrugada de 24 de abril de 2022, posicionada no "joelho", ponto onde a Avenida Presidente Vargas encontra a Marquês de Sapucaí, observava o momento crucial que antecede os desfiles. Esta encruzilhada física, onde as alegorias fazem a curva para entrar na avenida, carrega significados particulares no universo do carnaval. É ali que carros podem empacar exigindo força mecânica e humana para prosseguir, e que escolas podem vislumbrar seus desfiles comprometidos antes mesmo de começar, ou, como frequentemente se diz no campo, onde uma agremiação "se transforma" e inicia sua trajetória rumo ao campeonato.

A escolha deste ponto de observação não era casual. O desfile mais aguardado daquela noite, da Acadêmicos do Grande Rio, abordava justamente Exu, orixá tradicionalmente associado às encruzilhadas e ao movimento. Com o enredo "*Fala Majeté! Sete chaves de Exu*", a escola propunha não apenas a primeira homenagem integral à divindade na história do carnaval carioca, mas também uma crítica à demonização histórica desta figura central nas religiões afro-brasileiras.

A relação entre Exu e as encruzilhadas transcende o aspecto meramente espacial. Como argumenta Leda Maria Martins (2021), a encruzilhada opera como princípio epistemológico nas culturas afro-brasileiras, é lugar de encontros e transformações, de convergências e divergências, de múltiplas possibilidades. Esta concepção da encruzilhada como espaço de potência transformadora

manifestava-se concretamente naquele ponto do desfile, historicamente reconhecido como local de oferendas e trabalhos espirituais.

O enredo da Grande Rio sobre Exu foi divulgado quase dois anos antes de sua realização, à meia-noite de 13 de junho de 2020, data significativa por ser dia de Santo Antônio, sincretizado com Exu em algumas regiões do Brasil. A escola partiu de uma questão central: "Por que Exu nunca foi o protagonista de um enredo de Escola de Samba?". Esta pergunta revelava tanto uma lacuna histórica quanto uma proposta de transformação na forma como as religiões afro-brasileiras são representadas no carnaval.

O desenvolvimento do enredo coincidiu com o período da pandemia de Covid-19, estendendo-se por mais tempo que o usual devido ao adiamento dos desfiles de 2021. Este período foi marcado por um aumento significativo nos casos de intolerância religiosa⁹⁶, contexto que tornava ainda mais relevante a proposta da escola de apresentar uma narrativa positiva sobre Exu. Como observa Vagner Silva (2022), Exu historicamente sofreu um processo de demonização no Brasil, sendo frequentemente associado a aspectos negativos pelo cristianismo.

Alguns autores, como Flor do Nascimento (2017) têm defendido o uso do termo racismo religioso. O racismo religioso se manifesta como um fenômeno mais complexo e estrutural que a mera intolerância religiosa no Brasil contemporâneo, caracterizando-se pelo ataque sistemático às tradições de matrizes africanas não apenas em sua dimensão religiosa, mas como um modo de vida completo que inclui organização social, política, familiar e econômica (FLOR DO NASCIMENTO, 2017). O autor argumenta que a redução dessas tradições apenas ao aspecto religioso já constitui, em si, uma estratégia racista que visa ocultar a verdadeira motivação dos ataques: o racismo contra

⁹⁶ Dados do Disque 100 (Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania) revelam um aumento expressivo nas denúncias de intolerância religiosa após 2021. Entre 2018 e 2023, houve um crescimento de 140,3% nas denúncias (de 615 para 1.418) e de 240,3% nas violações (de 624 para 2.124). O período entre 2022 e 2023 registrou um aumento ainda mais acentuado, com 64,5% mais denúncias e 80,7% mais violações. Disponível em: <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2024/01/21/brasil-tem-aumento-de-denuncias-de-intolerancia-religiosa-veja-avancos-e-desafios-no-combate-ao-crime.ghtml> Acesso em 26 jan. 2025

elementos culturais africanos que resistiram ao processo colonial e se mantêm vivos nos terreiros. Esta violência se expressa tanto em agressões físicas quanto simbólicas, atingindo não apenas pessoas negras, mas também pessoas brancas que vivenciam essas tradições, demonstrando que o alvo é o modo de vida africano em si, independentemente de quem o pratique.

A estrutura do desfile, dividida em sete setores, buscava apresentar diferentes facetas do orixá. O primeiro setor abordava sua presença nos mitos da criação do mundo e sua chegada ao Brasil através da diáspora africana. O segundo mostrava sua incorporação às cosmologias ameríndias, enquanto o terceiro celebrava seu papel como mediador nas trocas comerciais. O quarto setor focava nas diferentes manifestações de Exu na umbanda através do "povo da rua", e o quinto mostrava sua presença nas manifestações culturais brasileiras, especialmente no carnaval.

Os últimos setores abordavam a presença de Exu nas artes e sua energia nos espaços marginalizados, utilizando como fio condutor a figura de Estamira, catadora do antigo lixão de Jardim Gramacho que, no documentário homônimo, aparece se comunicando com Exu através de um telefone velho. Esta conexão com o território de Duque de Caxias, cidade-sede da escola, evidenciava como o enredo articulava diferentes dimensões da energia de Exu.

A preparação espiritual para o desfile foi particularmente intensa. Como revelou Mãe Luiza Maria, responsável pelos trabalhos religiosos: "Exu exigiu muita coisa. Nós demos de comer às encruzilhadas de Caxias todas, demos de comer àquelas encruzilhadas todas em torno da Marquês de Sapucaí". Esta preparação ritual evidencia como a energia de Exu precisava ser adequadamente manejada não apenas no desfile em si, mas em todo o território por ele abrangido.

Quando a primeira alegoria da Grande Rio começou a se aproximar do "joelho", seu impacto visual era avassalador. As cores vibrantes e as formas em movimento pareciam flutuar em direção à avenida, enquanto o carro de som e a bateria iniciavam o samba. Ao meu redor, pessoas comentavam sobre como a energia havia mudado com a chegada do abre-alas. Tentávamos capturar o

momento em fotos e vídeos, mas, como observariam depois diversos espectadores, nenhum registro conseguia transmitir plenamente a sensação vivida naquele instante.

Figura 36 – Carro Abre-Alas da Grande Rio entrando no Sambódromo.



Fonte: Acervo pessoal Sthefanye Paz. 2022.

O conjunto de alegorias que formava o abre-alas representava a travessia de Exu pelo Atlântico durante a diáspora africana. O oceano era retratado como uma encruzilhada onde "a energia de Exu jamais foi acorrentada: brilha, vibra, rodopia, se expande e recria um universo inteiro!" (LIVRO ABRE-ALAS, 2022, p.292). As esculturas em movimento, as bandeiras tremulantes e os componentes dançando criavam uma experiência imersiva que parecia materializar a própria energia da divindade.

Particularmente significativo era o tripé que representava Exu como "a boca que tudo come". Com uma estética futurista que incorporava fios elétricos, LEDs e antenas parabólicas, a alegoria funcionava como uma "instalação

ambulante, misto de aparelhagem, estação espacial, paredão de funk" (LIVRO ABRE-ALAS, 2022, p. 306). Este "ebó cósmico", como descrito pela escola, materializava a energia transformadora de Exu através de uma linguagem contemporânea que mesclava tecnologia e tradição.

Figura 37 – Alegoria “Ebó Cósmico” do desfile da Grande Rio em 2022.



Foto: Fabio Rossi. Fonte: Agência O Globo

Os diferentes elementos do desfile evidenciavam aspectos específicos da energia de Exu. O casal de mestre-sala e porta-bandeira, por exemplo, representava a importância do orixá na criação do mundo através de sua dança característica, o próprio movimento como manifestação do sagrado. Já na comissão de frente, a energia transformadora de Exu manifestava-se através de trocas de figurino e efeitos visuais que simbolizavam sua capacidade de mutação.

Figura 38 – O ator Demerson D' Alvaro, Exu na Comissão de Frente da Grande Rio.



Fotógrafo - Gustavo Domingues. Fonte: Riotur.

A materialização da energia de Exu através do desfile transcendia os elementos visuais. A própria alegoria que referenciava explicitamente a relação entre Exu e o carnaval, "*Dobra o surdo de terceira: Folia Exusíaca*", apresentava a divindade de forma inusitada: como um bate-bola, personagem tradicional do carnaval carioca. A máscara levantada revelava um rosto jovem mostrando a língua, sintetizando em uma única imagem a alegria transgressora que caracteriza tanto Exu quanto o carnaval.

Figura 39 – Alegoria "*Dobra o surdo de terceira: Folia Exusíaca*" no desfile da Grande Rio em 2022.



Fonte: Site ArtRio.

Esta alegoria era cercada por representações de diferentes manifestações carnavalescas como maracatus, afoxés, escolas de samba e blocos, todos conectados pela energia do orixá. Como explicava o texto do livro *Abre-Alas*: "Samba, suor, cerveja, asfalto, sarjeta, desvario em doses cavalares: como diz Luiz Antônio Simas, 'as ruas no carnaval são exemplarmente exusíacas.' [...] Bará, Senhor do Corpo, rege os foliões que se deixam entregar ao transe e à festa" (LIVRO ABRE-ALAS, 2022, p. 303).

A própria realização do desfile em abril de 2022, fora do calendário tradicional do carnaval devido à pandemia, foi interpretada por alguns como manifestação da energia transformadora de Exu. Como observou Euzébio Marcos, chefe da Casa das Minas durante minha pesquisa sobre Alcione: "Só ganhou porque foi fora de época. Quando você mexe com uma energia como essa, muita coisa precisa ser negociada".

Esta dimensão negocial da energia de Exu manifestou-se em diversos aspectos da preparação do desfile. Como posteriormente contou o pesquisador

Vinicius Natal⁹⁷, "foi preciso ter muito cuidado, paciência e disponibilidade para fazer Exu". Sua mãe de santo, Mãe Luiza Maria, responsável pelos trabalhos espirituais, detalhou como cada elemento precisou ser adequadamente negociado com a divindade através de diferentes rituais e oferendas.

Um aspecto particularmente significativo foi o cuidado com a energia de Estamira, figura central no desenvolvimento do enredo. Segundo Mãe Luiza, "mexeu com ela, mexeu com esse *egum* que tava lá, um *egum* complicado". A solução encontrada envolveu não apenas as oferendas adequadas, mas a inclusão de Iansã, orixá que na cosmovisão afro-brasileira é responsável por guiar os espíritos dos mortos ao *Orum*⁹⁸, no cortejo para conduzir adequadamente estas energias, evidenciando como diferentes forças espirituais precisavam ser equilibradas no desfile.

O desfile da Grande Rio sobre Exu em 2022⁹⁹ pode ser analisado através do conceito de formas sensoriais desenvolvido por Birgit Meyer (2009; 2015; 2018). A escola construiu uma experiência que transcendeu a mera representação visual do orixá para criar o que Meyer (2009) chama de uma forma sensorial, um modo específico de invocar e organizar o acesso ao sagrado através de diferentes registros. O conceito é formulado como uma ferramenta

⁹⁷ Vinicius Natal é, como se define, sambista e pesquisador. Graduado em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), mestre e doutor em Antropologia Cultural pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e pós-doutor em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É autor de livros e artigos sobre samba, com destaque para "*Cultura e Memória nas Escolas de Samba do Rio de Janeiro: Dramas e Esquecimentos*", obra premiada em 2016 pelo Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Com experiência em cargos culturais e institucionais, foi diretor cultural do G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel, coordenador de Políticas de Promoção da Igualdade Racial no município do Rio de Janeiro e pesquisador no Museu do Samba. Colaborou na elaboração de enredos premiados na Acadêmicos do Grande Rio, incluindo "Fala, Majeté! Sete Chaves de Exu" (2022). Atualmente, é pesquisador do G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel, além de atuar em pesquisas internacionais sobre o legado da escravidão e suas interseções culturais.

⁹⁸ Òrun (Orum) é um conceito fundamental na cosmologia iorubá que designa o plano espiritual ou celestial, em complementaridade com o Àiyé (mundo físico/material). Não se trata de uma simples oposição entre céu e terra, mas de dimensões coexistentes e interdependentes - tudo que existe no Orum tem sua contraparte no Àiyé. Na concepção iorubá do universo, o Orum é o domínio das divindades e dos ancestrais, não devendo ser compreendido como um "paraíso" no sentido cristão, mas como uma dimensão espiritual que mantém constante interação com o mundo material através dos rituais e práticas religiosas.

⁹⁹ Desfile G.R.E.S. Acadêmicos do Grande Rio com o enredo "Fala, Majeté! Sete Chaves de Exu" no carnaval de 2022 disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kv7mAi-SxdI&t=1773s>. Acesso em: 26 jan. 2025.

teórico-metodológica para compreender como as religiões organizam e autorizam modos específicos de mediação entre os seres humanos e o transcendental.

Meyer (2015; 2018) argumenta que estas formas não devem ser compreendidas em oposição ao conteúdo ou significado, mas sim como condições necessárias para sua expressão e materialização. Não se trata de recipientes estáticos, mas de modalidades ou dispositivos que permitem ações repetidas e estereotipadas através das quais os praticantes religiosos são modulados como sujeitos específicos, sendo envolvidos em práticas particulares de culto e padrões de sentimento.

Um aspecto central na teorização de Meyer (2009; 2015; 2018) é que as formas sensoriais são parte constitutiva de uma estética religiosa específica, que organiza e governa o engajamento sensorial dos fiéis entre si e com o divino, gerando sensibilidades particulares. Embora sejam experienciadas individualmente, estas sensações são socialmente produzidas. A antropóloga demonstra, através de sua extensa pesquisa etnográfica sobre o pentecostalismo em Gana, como as formas sensoriais operam na prática religiosa, seja através dos cultos, da música, da arquitetura ou do uso de mídias. Para Meyer (2018), estas formas têm um papel fundamental na "distribuição do sensível", organizando aquilo que pode ser percebido, experienciado e sentido formando comunidades.

Como argumenta Birgit Meyer, estas formas sensoriais não são apenas representações simbólicas, mas "modos autorizados de organizar e invocar acesso ao transcendental que moldam o conteúdo (crenças, doutrinas, conjunto de símbolos) e as normas religiosas" (MEYER, 2018, p. 29). No caso do desfile da Grande Rio, a própria materialidade da apresentação, desde os figurinos até as alegorias, funcionava como uma tecnologia de mediação que permitia aos participantes e espectadores uma forma particular de experienciar a energia de Exu.

A preocupação da escola em estabelecer uma relação legítima com a divindade através de consultas prévias aos terreiros e realização de trabalhos rituais específicos, demonstra o que Meyer (2009) identifica como a necessidade de autenticar as mediações como parte integrante do próprio transcendental.

Não se tratava apenas de representar Exu, mas de criar condições materiais e sensoriais para sua manifestação no desfile.

O sucesso do desfile pode ser compreendido através do que Meyer (2009) chama de "estilo estético", uma forma particular de organizar a experiência sensorial que produz tanto uma subjetividade específica quanto um senso de comunidade. A escola conseguiu criar um ambiente sensorial onde diferentes elementos (visuais, sonoros, rituais) convergiam para produzir uma experiência compartilhada que ia além da mera apreciação estética para constituir uma verdadeira comunhão em torno da energia do orixá.

Isso ficou particularmente evidente no momento em que a primeira alegoria da escola atravessou a curva entre a Presidente Vargas e a Sapucaí. Os relatos dos presentes sobre como "*a energia mudou*" com a chegada do abre-alas exemplificam o que Meyer (2009) descreve como o poder das formas sensoriais de induzir experiências coletivas que transcendem o meramente individual.

A teoria de Meyer (2009; 2015; 2018) nos ajuda a compreender como o desfile conseguiu transcender a aparente contradição entre espetáculo e sagrado. Através de uma cuidadosa articulação de diferentes elementos sensoriais e materiais, a escola criou o que a autora chamaria de uma *formação estética* capaz de produzir uma experiência autêntica do sagrado mesmo no contexto altamente mediado e espetacularizado do carnaval contemporâneo. Neste sentido, a escola de samba pode ser lida como uma formação estética que, através de suas formas sensoriais, produziu uma mediação na experiência do público com o sagrado afro-brasileiro.

O sucesso do desfile sobre Exu produziu efeitos que transcenderam o momento da apresentação. As pesquisas sobre o orixá no Google atingiram números recordes após a vitória da Grande Rio¹⁰⁰, evidenciando como a energia comunicativa da divindade alcançou públicos muito além do Sambódromo. Como explica Vagner Silva (2022, p. 62), Exu é frequentemente associado ao "tipo alegre, fanfarrão, boêmio, malandro e dionisíaco" que caracterizaria o povo

¹⁰⁰ "Buscas pelo termo 'Exu' tem aumento de 418% no Google, após campeonato da Grande Rio" Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/carnaval/buscas-pelo-termo-exu-tem-aumento-de-418-no-google-apos-campeonato-da-grande-rio-25495742.html> Acesso em 7 jan. 2025

brasileiro, tornando-se "uma boa metáfora para se pensar a própria sociedade nacional" (SILVA, Vagner, 2022, p. 62).

A escola estabeleceu uma relação particular com a energia de Exu que persistiu além do carnaval de 2022. Mãe Luiza diz que, a pedido da própria divindade, foram assentados sete Barás (Exus) que passaram a acompanhar os desfiles subsequentes da agremiação: "Têm os Exus assentados, que vêm nos carros alegóricos, isso tudo tem. E todo ano vêm esses exus, todo ano comem [...] A exigência de colocar a Odara na frente, a Odara vem na frente abrindo."

Esta permanência da energia de Exu na estrutura da escola evidencia como o desfile produziu transformações duradouras não apenas na representação pública do orixá, mas na própria organização espiritual da agremiação. Mesmo nos carnavais seguintes, dedicados a temas diferentes como "Ô Zeca, o pagode onde é que é? Andei descalço, carroça e trem, procurando por Xerém, pra te ver, pra te abraçar, pra beber e batucar!"¹⁰¹ em 2023, e "*Nosso destino é ser onça*"¹⁰² em 2024, a energia da divindade continuou presente através destes assentamentos.

A vitória da Grande Rio com um enredo explicitamente dedicado a Exu estabeleceu também novos parâmetros para a relação entre carnaval e religiões afro-brasileiras. Outras escolas passaram a abordar temas religiosos de forma mais direta e assumida, buscando estabelecer conexões legítimas com terreiros e lideranças religiosas como a Viradouro em 2024, descrito no capítulo anterior. Como evidência desta transformação, das doze escolas do Grupo Especial em 2025, nove optaram por narrativas pautadas na cultura negra, os chamados "enredos afro".

¹⁰¹ No carnaval de 2023, a Grande Rio homenageou o cantor e compositor Zeca Pagodinho. A escola desfilou na segunda posição da primeira noite, com o próprio homenageado presente na última alegoria. Apesar da conquista dos prêmios Estandarte de Ouro e S@mba-Net de melhor ala de baianas, problemas de evolução e iluminação prejudicaram o desempenho da escola, que terminou na sexta colocação.

¹⁰² Em 2024, a Grande Rio apresentou o enredo "Nosso Destino É Ser Onça", baseado na obra de Alberto Mussa. O desfile, que abordou a mitologia tupinambá e a simbologia da onça na cultura brasileira, inovou com a distribuição de 55 mil pulseiras luminosas (xylobands) ao público. A Comissão de Frente, que apresentou uma estrutura em forma de onça, conquistou diversos prêmios, incluindo Estrela do Carnaval e SRzd. A escola alcançou o terceiro lugar na competição.

A energia de Exu materializou-se no desfile através de múltiplas linguagens: visual, através das alegorias e fantasias; sonora, pelo samba-enredo e bateria; corporal, nas performances dos componentes; e espiritual, através dos diversos trabalhos rituais realizados. Como argumenta Vagner Silva (2022), Exu representa a própria energia dinâmica da vida, e esta característica manifestou-se na capacidade do desfile de articular diferentes dimensões do orixá.

O cuidado ritual evidenciado nos preparativos desde a alimentação das encruzilhadas até o assentamento permanente dos sete Barás, demonstra como a escola compreendeu a necessidade de estabelecer uma relação legítima com a energia da divindade. Este respeito aos fundamentos religiosos, combinado com a criatividade artística na representação do orixá, produziu um resultado que transcendeu a mera espetacularização do sagrado.

A conexão estabelecida entre Exu e o território de Caxias, especialmente através da figura de Estamira, evidencia como o desfile conseguiu articular diferentes dimensões da energia do orixá. Esta capacidade de transitar entre diferentes registros reflete a própria natureza de Exu como divindade da comunicação e da transformação. O impacto do desfile no campo mais amplo do carnaval manifesta-se na crescente legitimação dos "enredos afro" e na busca das agremiações por conexões mais profundas com as religiões afro-brasileiras. A vitória da Grande Rio demonstrou que é possível abordar temas religiosos de forma respeitosa e artisticamente potente, desde que haja compreensão adequada das energias envolvidas.

Por fim, a permanência da energia de Exu na estrutura da escola através dos assentamentos sugere como um enredo pode produzir transformações que ultrapassam o momento do desfile. Como divindade do movimento e da transformação, Exu não apenas protagonizou um carnaval histórico, mas estabeleceu novos parâmetros para a compreensão da relação entre energia sagrada e fazer carnavalesco.

5.3 Os caminhos do sagrado: o manejo das energias do carnaval

Em várias conversas com o antropólogo e pesquisador de enredo Vinicius Natal, que, em parceria com os carnavalescos Leonardo Bora¹⁰³ e Gabriel Haddad¹⁰⁴ desenvolveu o enredo da Grande Rio, ele relatou o cuidado, a paciência e a dedicação necessários para sua realização. Durante um ensaio da Vila Isabel, onde Vinicius atua para o carnaval de 2025, surgiu a oportunidade de aprofundar nossa discussão sobre as implicações religiosas no desenvolvimento do carnaval. Ele então me indicou sua mãe de santo, Mãe Luiza Maria.

Por se tratar de um tema que envolve os valores e fundamentos do candomblé, onde o segredo e o cuidado com as revelações são fundamentais, era necessário estabelecer previamente os limites do que poderia ser compartilhado publicamente. Assim, mantive o foco inicial na dimensão pública do enredo e sua evolução, além de analisar as relações entre energia, carnaval e Exu.

Após receber o contato de Mãe Luiza, enviei uma mensagem apresentando-me e explicando sobre a pesquisa, mencionando a indicação de Vinicius. Com sua resposta positiva, marcamos um encontro em sua residência em Niterói para a semana seguinte.

¹⁰³ Leonardo Augusto Bora (Irati, 24 de julho de 1986) é um professor, pesquisador e carnavalesco brasileiro. Com sólida formação acadêmica – Licenciado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Bacharel em Direito pela Universidade Federal do Paraná, Mestre e Doutor em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – , Leonardo alia sua expertise acadêmica à prática artística. Desde 2020, ao lado de Gabriel Haddad, é responsável pelos desfiles da Acadêmicos do Grande Rio, escola de samba do Grupo Especial do carnaval carioca, destacando-se por inovações estéticas e narrativas premiadas. Além disso, sua carreira inclui passagens por diversas agremiações carnavalescas, trabalhos artísticos em outras plataformas e contribuições acadêmicas sobre literatura, artes visuais e narrativas carnavalescas. Atuando também como professor adjunto na UFRJ e colaborador em programas de pós-graduação, Leonardo é uma figura de destaque na intersecção entre carnaval e academia.

¹⁰⁴ Gabriel Haddad Gomes Porto (Rio de Janeiro, 29 de maio de 1988) é pesquisador, artista e carnavalesco brasileiro. Bacharel em Relações Internacionais pelo Centro Universitário La Salle/Niterói, Mestre em Artes pelo PPGArtes-UERJ e doutorando em História da Arte pela mesma instituição, iniciou sua carreira no carnaval em 2008. Trabalhou com grandes escolas como Mocidade Independente de Padre Miguel, Portela e Mangueira, além de assinar enredos premiados na Acadêmicos do Cubango e Acadêmicos do Grande Rio. Desde 2020, ao lado de Leonardo Bora, é responsável pelos desfiles da Grande Rio, com destaque para o desfile "Fala, Majeté! Sete Chaves de Exu" (2022), vencedor do Grupo Especial. Além do carnaval, atua em projetos artísticos e acadêmicos, com obras expostas em museus e eventos nacionais.

Numa manhã de segunda-feira, fui recebida por Mãe Luiza, uma senhora branca que, apesar da idade avançada, mantém aparência jovial e personalidade vigorosa. Em sua sala, apresentei-me e expus minhas intenções, demonstrando minha compreensão quanto às limitações do que poderia ser revelado. Evidenciei que ela poderia compartilhar apenas o que julgasse necessário para uma tese acadêmica.

Compartilhei também minha experiência como pesquisadora da Mangueira e minha familiaridade com a dinâmica das escolas de samba, incluindo o conhecimento sobre a prática de trabalhos religiosos quando necessários. Além do carnaval sobre Exu, interessava-me conhecer sua trajetória pessoal, sua relação com o candomblé e como se estabeleceu sua conexão com as escolas de samba, culminando em seu papel como guardião dos processos religiosos.

A experiência de Mãe Luiza Maria ofereceu uma perspectiva relevante para compreender como lideranças religiosas administram diferentes tipos de energia no contexto carnavalesco. Sua trajetória, que combina uma longa iniciação no candomblé com extensa experiência no universo das escolas de samba, demonstra as complexas negociações constitutivas do fazer carnavalesco.

Iniciada no candomblé aos 15 anos, Mãe Luiza, que atende no candomblé ao nome de Mameto Monadeuy, traz em sua própria história a relação entre diferentes tradições religiosas afro-brasileiras. Sua mediunidade manifestou-se precocemente, aos sete anos, quando começou a receber caboclos e pretos velhos: "Com sete anos eu comecei a passar mal", recorda. "Passava mal na escola, minha mãe ia me buscar e me batia, me levava para casa, dizia que eu era maluca, que eu não estava sentindo nada, que ia me levar para o psiquiatra."

O reconhecimento inicial de sua vocação espiritual veio através de sua tia, médium que recebia um preto velho. Foi através desta entidade, o preto velho Joaquim, que sua mãe recebeu a confirmação de que a filha tinha "coroa de babá", uma vocação religiosa que precisava ser desenvolvida. Este episódio

inicial já evidenciava como Mãe Luiza precisaria aprender a negociar diferentes compreensões sobre energia e espiritualidade.

Seu desenvolvimento religioso ocorreu em um centro de umbanda em Itaboraí, onde começou a trabalhar aos nove anos. A transição para o candomblé aconteceu aos quinze, quando "caiu no santo" em casa. Esta experiência marcou o início de uma compreensão mais profunda das energias sagradas, especialmente através do aprendizado com seu pai de santo, que era feito no Exu Bará.

"Eu convivo com Exu a minha vida inteira", enfatiza Mãe Luiza. "Fiz santo com 15 anos, hoje eu estou com 62." Esta longa convivência com as energias de Exu fundamentou sua capacidade de orientar trabalhos religiosos no contexto do carnaval, especialmente durante o desenvolvimento do enredo da Grande Rio em 2022.

Sua entrada no universo das escolas de samba ocorreu através da Acadêmicos do Cubango, agremiação de Niterói pela qual desfila desde a infância. Foi através de uma amiga que se "cuida" com ela que conheceu a equipe de criação liderada por Gabriel Haddad e Leonardo Bora, quando desenvolviam o enredo sobre Arthur Bispo do Rosário. "Eu tenho uma amiga que se cuida comigo", relata sobre este primeiro contato. "E ali ela falou assim para mim: 'ah, Luiza, eu queria muito que você fosse lá para ver a energia na escola'."

Esta preocupação inicial com a energia da escola, que enfrentava dificuldades políticas e financeiras, levou a uma consultoria bem-sucedida. A agremiação, cotada para descender de divisão, conseguiu se manter no grupo. A partir daí, estabeleceu-se uma parceria duradoura que acompanharia a equipe criativa em diferentes agremiações. Mãe Luiza faz questão de esclarecer sua posição específica no campo: "Não sou mãe de santo da Grande Rio, não sou mãe de santo da Vila, sou mãe de santo do Vinícius, não sou mãe de santo da Portela, sou mãe de santo do Marlon, do Mestre-Sala da Portela, entendeu?" Esta distinção é necessária para compreender como opera o campo religioso no carnaval: há uma diferença entre o cargo oficial de zelador (a) de santo da

agremiação e os diversos especialistas religiosos que atuam através de relações pessoais com componentes e profissionais que atuam nas agremiações.

O período da pandemia trouxe desafios particulares para a realização dos trabalhos religiosos no carnaval. Mãe Luiza permaneceu em sua casa de santo em Tambi, Itaboraí, utilizando comprovantes de residência local para atravessar as barreiras sanitárias quando necessário. "O povo do Santo que realmente levou a coisa muito a sério ficou no barracão cuidando das pessoas", recorda. "Nossa quarentena foi no barracão, na roça de Santo, pedindo a Omolu, pedindo a Exu que cuidasse da terra, que cuidasse da gente."

Sua compreensão da energia espiritual como uma força que demanda atenção constante ficou particularmente evidente durante o desenvolvimento do enredo sobre Exu. "Exu é uma coisa que você consegue agradar com qualquer coisa, agora seja fiel a ele, não só o pronuncie na hora que você precisa", explica. "Exu tem que sentir que você realmente é fiel, está ali, acreditando naquela energia."

Com a flexibilização das restrições sanitárias, intensificaram-se os trabalhos em Duque de Caxias. Acompanhada por Gabriel, Leonardo e um ogã de sua casa, Mãe Luiza percorria as encruzilhadas da região, "na boca do lixão, encruzilhada aqui, encruzilhada na frente, encruzilhada atrás", atendendo às exigências específicas de Exu. Estas demandas ultrapassavam o campo estritamente religioso, influenciando inclusive aspectos artísticos do desfile.

"Muita coisa foi trocada, foi substituída", revela. "Eles não resistiram. Já que vai falar de mim, tem que ser do meu jeito." Esta fala evidencia como a energia espiritual, quando adequadamente respeitada, pode atuar como força criativa e transformadora no processo carnavalesco. As exigências de Exu não eram vistas como limitações, mas como orientações para um desenvolvimento mais autêntico e potente do enredo.

A dimensão energética do trabalho de Mãe Luiza se estende aos cuidados com os diferentes profissionais do carnaval. Como mãe de santo de vários artistas carnavalescos, ela desenvolveu uma compreensão aprofundada das vulnerabilidades energéticas específicas deste campo. "A pessoa que trabalha com carnaval está aberta para todo tipo de energia, todo tipo de confusão",

explica. "Da disputa, do inimigo público, do inimigo oculto. Às vezes a pessoa está 'oi meu amor, tudo bem', mas é seu maior inimigo."

Esta vulnerabilidade particular do ambiente carnavalesco exige um ciclo contínuo de cuidados espirituais. "Acabou o carnaval, todo mundo faz um *ebó*¹⁰⁵, limpa essa energia do carnaval", detalha. "Depois toma *bori*¹⁰⁶ e vai se cuidando até chegar o carnaval." Os rituais de ebó e bori, fundamentais no candomblé para estabelecer proteção e equilíbrio energético, podem ser realizados mesmo por pessoas não iniciadas que mantenham relação de proximidade com a religião.

Um momento particularmente crucial é o sábado anterior ao desfile, quando são feitas oferendas específicas para Exu: "A gente dá comida ao Exu. Qual é o pedido? Que você se alimente para que o filho não sirva de alimento para você. Beba esse sangue para que não beba o sangue deles." Esta fala evidencia a compreensão da energia carnavalesca como uma força potencialmente perigosa que precisa ser adequadamente administrada através dos rituais específicos.

Mãe Luiza dedica atenção especial ao cuidado com os eguns, espíritos dos mortos, especialmente quando o enredo envolve pessoas falecidas. O caso de Estamira no desfile da Grande Rio exigiu trabalhos específicos: "Mexeu com ela, mexeu com esse egum que estava lá, um egum complicado." A solução

¹⁰⁵ Ebó, do iorubá *Èbò* (oferta ou oferenda), refere-se a um sacrifício ritualístico presente nas religiões afro-brasileiras, realizado como forma de oferenda a um orixá ou entidade espiritual. Variando de acordo com a tradição e o ritual específico, o *ebó* pode envolver alimentos, cantigas e invocações, e em alguns casos, o sacrifício animal, sempre seguindo as determinações de oráculos como o jogo de búzios ou *Òpèlè Ifá*. Além de honrar os orixás, é utilizado para diversos propósitos, como limpeza espiritual, abertura de caminhos, prosperidade ou afastamento de influências negativas. A prática inclui rígidos preceitos e proibições, como abstinência de carne vermelha e contato com velórios, reforçando sua sacralidade e a conexão com as forças espirituais evocadas.

¹⁰⁶ O Bori, ou Obori, é um ritual das religiões tradicionais africanas e da diáspora, como o culto de Ifá e o Candomblé, especialmente na vertente Queto. Derivado do iorubá, onde *bó* significa oferenda e *ori* significa cabeça, o termo traduz-se literalmente como "Oferenda à Cabeça". Este ritual é dedicado ao Orixá Ori, que representa a essência espiritual e existencial do indivíduo. O Bori tem como objetivo harmonizar a coexistência entre a cabeça material (ori físico) e a espiritual (ori espiritual), promovendo equilíbrio, prosperidade e bem-estar. Elementos como omi (água) e obi (semente africana) são indispensáveis ao ritual. Considerado essencial para quem ingressa na religião dos orixás, o Bori é realizado sob orientação do babalorixá, seguindo as instruções do jogo de búzios, e deve ser feito antes de qualquer culto a outros orixás, em reverência ao Ori, que é o primeiro a ser cultuado.

envolveu não apenas as oferendas adequadas, mas a inclusão de Iansã no cortejo para conduzir estas energias particulares. "Exu disse que ele não podia deixar a energia solta por conta da Estamira", explica. "Então Iansã trouxe, Iansã leva de volta e bota ela no mesmo lugar. É como se você pegasse uma criança para passear e depois devolvesse para a mãe." Esta metáfora ilustra a complexidade do trabalho com diferentes tipos de energia no contexto carnavalesco.

Para Mãe Luiza, o sucesso do enredo sobre Exu representou um momento histórico de reconhecimento e valorização das religiões afro-brasileiras: "A Marquês de Sapucaí nunca mais vai fazer um desfile igual aquele da Grande Rio. Ninguém mais vai fazer aquilo. Porque ali, Exu estava feliz. Exu estava feliz por ele ser reverenciado e tirar aquela coisa de que Exu era um mal."

Este sucesso é atribuído não apenas à qualidade artística do desfile, mas principalmente ao respeito e cuidado com que a energia de Exu foi tratada ao longo de todo o processo. A disponibilidade da equipe em realizar todos os trabalhos necessários, sua participação nos rituais preparatórios e a aceitação das mudanças exigidas pela divindade são apontados por Mãe Luiza como elementos fundamentais para estabelecer uma conexão autêntica com o orixá.

O papel dos zeladores de santo no carnaval, segundo Mãe Luiza, vai além da realização de rituais específicos, envolve uma compreensão profunda das diferentes energias em jogo e sua adequada administração. Isto inclui saber quando diferentes divindades precisam ser invocadas, como no caso da inclusão de Iansã para lidar com a energia de Estamira, e como equilibrar as demandas artísticas do espetáculo com as exigências do sagrado.

Mãe Luiza enfatizou a importância de respeitar as hierarquias e especificidades do campo religioso mesmo no contexto carnavalesco. Ela ressalta que não é a mãe de santo oficial da Grande Rio, posição ocupada por Pai Danilo Gayer, mas foi responsável pelos trabalhos específicos relacionados a Exu devido à sua conexão com a equipe de criação: "O Danilo, todo mundo sabe que é o pai de santo que cuida da Grande Rio. Só que a parte de Exu, se ele fez, ele fez lá. Porque tudo de Exu foi feito pela minha mão."

A atuação dos pais e mães de santo se estende para além de um carnaval específico. No caso da Grande Rio, mesmo após o desfile sobre Exu, certos trabalhos continuaram sendo necessários, ainda que "não foi tão intenso quanto em Exu. Em Exu foi demais." A presença permanente dos sete Barás assentados a pedido da divindade evidencia como os cuidados espirituais se incorporam à própria estrutura da escola: "Todo ano vêm esses exus, todo ano comem."

Mãe Luiza destacou que cada enredo demanda cuidados específicos com diferentes tipos de energia. Nos carnavais subsequentes da Grande Rio, a homenagem a Zeca Pagodinho em 2023 e o enredo sobre a onça em 2024, os trabalhos continuaram, mas com outras características e exigências. Esta adaptabilidade atesta como as lideranças religiosas precisam compreender não apenas os fundamentos do sagrado, mas também como diferentes temáticas carnavalescas mobilizam distintas forças religiosas.

Um aspecto particularmente significativo do trabalho das lideranças religiosas é sua atuação como mediadores entre diferentes força. No caso do enredo sobre Exu, por exemplo, foi necessário equilibrar não apenas a energia da divindade principal, mas também de outras forças religiosas envolvidas na narrativa. A inclusão de Iansã para conduzir a energia de Estamira evidencia como esta mediação opera em múltiplos níveis.

A experiência de Mãe Luiza demonstra também como os zeladores de santo precisam constantemente negociar diferentes compreensões do sagrado no ambiente carnavalesco. Sua trajetória, que inclui passagens pela umbanda antes do candomblé, contribui para uma visão mais ampla das possibilidades de trabalho com diferentes energias. Como ela própria enfatiza: "Cada energia tem seu jeito de ser tratada, seu fundamento próprio."

Sobre sua contribuição para este complexo processo de manejo das energias carnavalescas, Mãe Luiza mantém uma postura que reflete a própria natureza do trabalho com forças sagradas, discreta, mas profundamente consciente de sua importância: "Eu não sinto vaidade, eu sou uma pessoa muito tranquila, mas eu me sinto assim tão gratificada, tão honrada também, pela minha religião estar sendo mostrada ali como ela realmente é."

A trajetória e atuação de Mãe Luiza evidenciam como as lideranças religiosas operam em múltiplos registros no universo do carnaval. Além dos conhecimentos específicos sobre rituais e oferendas, precisam desenvolver uma compreensão aprofundada das dinâmicas próprias do fazer carnavalesco. Esta dupla competência é necessária para o adequado manejo das diferentes energias em jogo.

O caso específico do trabalho com a energia de Exu demonstra como esta mediação pode produzir transformações significativas tanto no campo religioso quanto no carnavalesco. Ao estabelecer soluções estéticas legítimas e potentes na representação do orixá, contribuiu não apenas para o sucesso específico de um desfile, mas para uma transformação mais ampla na relação entre religiões afro-brasileiras e escolas de samba.

A permanência das transformações operadas materializada nos assentamentos que continuam sendo cuidados mesmo após o carnaval de 2022, sugere como o trabalho dos zeladores de santo pode produzir efeitos duradouros na estrutura das escolas de samba. Como observa Vagner Silva (2022), o axé precisa ser constantemente alimentado e renovado, e esta compreensão se reflete na forma como os cuidados espirituais se incorporam ao ciclo regular do fazer carnavalesco.

A análise da categoria de energia no universo do carnaval revela dimensões fundamentais da relação entre religiões afro-brasileiras e escolas de samba que transcendem aspectos meramente estéticos ou institucionais. Como demonstrado ao longo deste capítulo, a energia surge como uma força que precisa ser constantemente negociada e administrada em diferentes níveis e escalas, do território da cidade aos corpos individuais, das práticas rituais às performances artísticas.

No nível mais amplo, a energia manifesta-se nas transformações que o carnaval opera na própria cidade. A mudança não é apenas física com a instalação de estruturas temporárias e a reorganização do espaço urbano, mas envolve uma transformação mais profunda na forma como os espaços são vividos e significados. A "energia do carnaval" emerge assim como uma força capaz de reconfigurar temporariamente a própria lógica da cidade, estabelecendo novos circuitos de sociabilidade e significação.

Nos espaços específicos de produção carnavalesca como barracões, quadras, avenida, diferentes tipos de energia precisam ser constantemente equilibrados. O caso do barracão da Mangueira é particularmente revelador: a energia do trabalho cotidiano precisa ser harmonizada com as forças espirituais que habitam o espaço, materializadas nos quatinhos de Exu e outros pontos de força. Esta negociação constante entre diferentes dimensões energéticas é crucial para o sucesso da produção carnavalesca.

O desfile da Grande Rio sobre Exu oferece um caso paradigmático para compreender como diferentes concepções de energia podem ser articuladas na produção de um espetáculo carnavalesco. Ao homenagear justamente o orixá mais associado ao movimento e à transformação, a escola precisou desenvolver formas específicas de manejo da energia sagrada que respeitassem tanto os fundamentos religiosos quanto as necessidades artísticas do desfile.

O papel dos pais e mães de santo, exemplificado pela atuação de Mãe Luiza Maria, explicita como este manejo das diferentes energias exige conhecimentos específicos que combinam tradição religiosa e compreensão das dinâmicas próprias do carnaval. Sua capacidade de mediar diferentes tipos de força é fundamental para o equilíbrio energético necessário à realização dos desfiles.

A categoria de energia dialoga diretamente com o conceito de axé do candomblé, compreendido como força vital que precisa ser constantemente alimentada e renovada. Como demonstra Vagner Silva (2022), o axé não é uma força abstrata, mas uma energia concreta que pode ser manipulada visando o equilíbrio entre os homens e o mundo ao seu redor. Esta compreensão encontra paralelos significativos na forma como os trabalhadores do carnaval concebem e administram diferentes tipos de energia em seu cotidiano.

A dimensão corporal da energia manifesta-se como particularmente significativa neste contexto. Os corpos dos trabalhadores e participantes do carnaval não apenas produzem e transmitem energia através do trabalho físico, do canto e da dança, mas também funcionam como receptáculos e transmissores de diferentes forças espirituais. Esta dupla função do corpo como produtor e receptor de energia, exige estratégias específicas de proteção e cuidado que combinam práticas materiais e espirituais.

A análise da energia enquanto categoria no campo do carnaval permite, assim, compreender aspectos fundamentais da relação entre religiões afro-brasileiras e escolas de samba que poderiam passar despercebidos em abordagens mais superficiais. A energia não é apenas uma força que precisa ser administrada, mas um elemento que conecta diferentes dimensões do fazer carnavalesco: do material ao espiritual, do individual ao coletivo, do passado ao presente.

O caso específico do desfile sobre Exu demonstra como esta compreensão da energia pode produzir transformações significativas no campo do carnaval. O sucesso da Grande Rio não se deveu apenas à qualidade artística do espetáculo, mas principalmente ao respeito e cuidado com que a energia do orixá foi tratada ao longo de todo o processo. Esta experiência estabeleceu novos parâmetros para a relação entre carnaval e religiões afro-brasileiras, evidenciados no crescente número de enredos que buscam estabelecer conexões legítimas com terreiros e lideranças religiosas.

A permanência destas transformações materializada, por exemplo, nos assentamentos que continuam sendo cuidados na Grande Rio mesmo após o carnaval de 2022, sugere como o adequado manejo da energia pode produzir efeitos duradouros na estrutura das escolas de samba. O trabalho constante de lideranças religiosas como Mãe Luiza revela como esta dimensão energética do carnaval exige cuidados e conhecimentos específicos que vão muito além da realização de rituais pontuais. Sua capacidade de compreender e administrar diferentes tipos de força, sejam elas provenientes de orixás, eguns ou do próprio ambiente carnavalesco, é fundamental para o equilíbrio necessário à realização dos desfiles.

Por fim, a análise da categoria de energia desenvolvida neste capítulo contribui para o argumento central da tese ao demonstrar como as religiões afro-brasileiras, especialmente o candomblé, constituem parte essencial da estrutura organizacional e simbólica das escolas de samba contemporâneas. Esta relação não se manifesta apenas nos aspectos visíveis ou institucionais, mas opera através de um complexo sistema de forças e energias que precisa ser constantemente negociado e equilibrado.

A compreensão da energia como elemento central do fazer carnavalesco permite transcender interpretações que reduzem a presença das religiões afro-brasileiras no carnaval a uma mera representação estética ou cultural. Como demonstrado através dos diferentes casos etnográficos analisados, o manejo adequado das energias sagradas e profanas é necessário não apenas para o sucesso dos desfiles, mas para a própria existência e continuidade das escolas de samba.

Esta perspectiva oferece também novos insights sobre as transformações em curso no campo do carnaval contemporâneo. O crescente número de enredos que abordam explicitamente temas religiosos afro-brasileiros, bem como a busca por conexões legítimas com terreiros e lideranças religiosas, sugere um momento de redefinição das formas de representação do sagrado nas escolas de samba. Este processo, longe de representar uma ruptura, evidencia a continuidade e o aprofundamento de relações que sempre estiveram presentes, ainda que nem sempre de forma explícita, na estrutura destas agremiações.

A categoria energia emerge assim como um elemento essencial para compreender como diferentes tradições religiosas, práticas culturais e formas de conhecimento se encontram e se transformam no universo do carnaval mediadas pela ação de lideranças religiosas. Sua análise apresenta dimensões do fazer carnavalesco que transcendem a aparência espetacular dos desfiles, evidenciando as profundas conexões entre arte, religião e cultura que caracterizam esta manifestação única da sociedade brasileira.

Considerações Finais

No momento em que defendo esta tese, no final de fevereiro de 2025, os preparativos para os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro entram em sua fase final. A maioria dos componentes já recebeu suas fantasias para cruzar a Marquês de Sapucaí, enquanto as alegorias recebem os últimos retoques antes de serem cobertas com lonas plásticas para o transporte do barracão até a concentração na avenida Presidente Vargas.

No barracão, os trabalhadores aproveitam cada minuto para finalizar os ajustes nas luzes, pintura, mecânica e decoração das alegorias. O espaço fervilha com funcionários e diretores empenhados nos últimos preparativos antes da entrada da agremiação no Sambódromo. O livro *Abre-Alas*, material sob minha responsabilidade que narra a história do enredo escolhido pela agremiação, já se encontra nas mãos dos jurados que elegerão a próxima campeã do carnaval após os desfiles que pela primeira vez serão realizados em três noites (domingo, segunda e terça), rompendo o modelo de dois dias que vigorava desde 1984 com a inauguração do Sambódromo. As luzes cênicas da Avenida foram testadas, e as comissões de frente e os casais realizam os derradeiros ensaios na pista, enquanto as escolas se preparam em seus territórios.

As transformações no Centro da cidade já são visíveis, especialmente nas proximidades da Marquês de Sapucaí, que recebe estruturas provisórias de passarelas e grades para delimitar o espaço destinado ao público. Barracas de comidas e bebidas começam a ocupar seus lugares, novas placas de sinalização são instaladas e o policiamento na região é reforçado. No Saara, centro comercial próximo ao Sambódromo, as lojas reproduzem os sambas-enredo e comercializam confetes, serpentinas, fantasias e diversos artigos carnavalescos.

A cidade viverá dois momentos: durante o dia, os blocos de carnaval; à noite, os desfiles das escolas de samba. Os transportes públicos estarão repletos de cores, purpurinas e fantasias, além de bolsas térmicas e isopores carregando bebidas e alimentos. Enquanto os blocos se despedem ao entardecer, as escolas de samba assumem a festa. A cidade não para nesses dias, mas é esse o ciclo do carnaval.

O tempo do carnaval é cíclico, assim como a forma de preparação das escolas de samba. A cada ano, a produção e o desenvolvimento ganham novas temáticas através dos enredos, mantendo sua estrutura de preparo. As escolas reconstituem suas equipes de trabalho, escolhem e anunciam a temática, transformam alegorias e fantasias do papel à materialidade, os compositores criam os sambas, a disputa se inicia e, após algumas semanas, o samba é escolhido. Os ensaios começam, o ritmo no barracão se intensifica, as alegorias ganham vida, as fantasias são entregues e, enfim, retornamos à Sapucaí.

Como destaca Leda Maria Martins (2021, p. 204): "no movimento cíclico, há permanência e repetição em diferença". A autora enfatiza em sua obra "Performances do tempo espiralar" o quanto essa construção cíclica do tempo é fundamental para as manifestações culturais negras brasileiras, que recriam e reimaginam a África e a diáspora negra através da arte e de suas manifestações nos corpos, no som e na estética. O tempo espiralar, segundo a autora, resulta "de um movimento cósmico, simultaneamente retrospectivo e prospectivo, no qual se incluem todos os seres e todas as coisas [...] desde as relações familiares mais íntimas às práticas e expressões sociais" (MARTINS, 2021, p. 207).

A produção do desfile aproxima-se do modelo fabril na gestão do tempo e nas etapas de montagem, com sua divisão hierárquica de cargos e funções. No entanto, afasta-se desse ideal na flexibilidade do tempo de produção e nas relações familiares que se estabelecem no espaço, onde as esferas doméstica e de lazer por vezes se sobrepõem. Os trabalhadores do barracão ocupam uma posição liminar entre o fazer artístico e as estruturas capitalistas de produção em larga escala.

O tempo do *candomblé*, por exemplo, opera em uma lógica própria, não obedecendo à dinâmica própria. Os trabalhos religiosos exigem um tempo suspenso, seja no preparo das oferendas, que podem levar horas, seja nos momentos específicos para sua realização, como após o pôr do sol ou ao amanhecer. Para que sejam feitos no barracão, é preciso que o trabalho pare, normalmente à noite ou durante os finais de semana. Em alguns casos, pede-se que os funcionários deixem seus postos para que a ritualística seja realizada.

Para o carnaval de 2025, das doze escolas do Grupo Especial, nove optaram por narrativas pautadas na cultura negra, os chamados *enredos afro*. Destaco a escolha de três agremiações em particular: Imperatriz Leopoldinense, com um *itã* de Oxalá; Unidos da Tijuca, que abordará Logun Edé; e Unidos de Padre Miguel (UPM)¹⁰⁷, que contará a história de Iyá Nasso e do terreiro Casa Branca do Engenho Velho. As três agremiações visitaram terreiros em Salvador, buscando estabelecer contato com essas instituições religiosas e consultando-as para o desenvolvimento de suas narrativas histórica e religiosamente.

A UPM, escola de samba localizada em Vila Vintém, na Zona Oeste do Rio de Janeiro, que fará seu retorno ao Grupo Especial em 2025, afirma sua identidade religiosa através de seu samba-enredo em que após saudar Xangô, orixá padroeiro do terreiro que fundamenta a narrativa do enredo, proclama: "VILA VINTÉM É TERRA DE MACUMBEIRO!" A composição enfatiza o caráter "macumbeiro" de seu território, evidenciando suas ligações com as religiões afro-brasileiras, especialmente o *candomblé*.

Em meu terceiro ano como pesquisadora de enredo da Mangueira, a escola escolheu abordar a história e o legado dos povos bantos, os primeiros africanos trazidos forçadamente ao Brasil e que constituíram o maior contingente de escravizados. O enredo "À Flor da Terra - No Rio de negritude entre dores e paixões" busca evidenciar as contribuições fundamentais destes povos para o

¹⁰⁷ A Unidos de Padre Miguel (UPM) é uma escola de samba do Rio de Janeiro fundada em 12 de novembro de 1957 em Vila Vintém, no bairro de Padre Miguel. A escola, que tem como cores oficiais o vermelho e branco, foi declarada patrimônio cultural imaterial do Estado do Rio de Janeiro em 2022. Em sua história, conquistou sete campeonatos em grupos de acesso e, em 2024, obteve seu maior feito ao conquistar o título da Série Ouro com pontuação máxima (270 pontos), garantindo sua ascensão ao Grupo Especial do carnaval carioca em 2025, retornando à elite após 52 anos. Inicialmente tendo como símbolo o Boi Vermelho, que foi posteriormente substituído por um aperto de mão interracial, a escola retomou seu símbolo original em 2019

Rio de Janeiro, revelando suas influências, muitas vezes invisibilizadas, na musicalidade, religião, língua, gastronomia, filosofia e em diversos ofícios que estão profundamente enraizados no cotidiano carioca. A equipe da Mangueira foi direcionada pela diretoria a uma das mais antigas casas de candomblé angola no Rio de Janeiro, o terreiro Kupapa Unsaba (Bate Folha), sob a liderança de Mameto Mambeji que tem promovido os cuidados religiosos pertinentes ao enredo deste ciclo.

Em novembro de 2024, integrei uma delegação que viajou a Angola como parte da pesquisa para o carnaval de 2025. Junto com profissionais das áreas carnavalesca, musical, cultural, comunicação e marketing, percorri um roteiro que incluiu as cidades de Luanda, Benguela e Lubango, onde realizamos visitas a instituições culturais e encontros com grupos locais mediados por lideranças políticas angolanas.

Em Benguela, visitamos o Museu Nacional de Arqueologia, instalado em um antigo armazém de pessoas escravizadas do século XVII, cuja estrutura de 8.000 m² foi construída com blocos de calcário transportados como lastro nos navios que retornavam do Brasil. Na cidade de Humpata, Província de Huíla, estabelecemos contato com o *quimbo*¹⁰⁸ Onculuwala, onde ocorreu um intercâmbio cultural com a comunidade local liderada pelo Soba Tiyputo. A viagem me permitiu observar não apenas as conexões históricas entre Brasil e Angola, mas também as similitudes contemporâneas entre os dois países, especialmente no que tange às estruturas sociais marcadas pelo colonialismo português, sendo relevante destacar que Angola conquistou sua independência apenas em 1975.

¹⁰⁸ Quimbo é um termo de origem umbundo (ko imbo) que designa um povoado ou aldeia tradicional em Angola. Refere-se a um conjunto de casas que formam uma aglomeração rural, também podendo ser denominado como sanzala.

Os tempos da pesquisa acadêmica e do trabalho no carnaval se entrelaçaram continuamente. Inúmeras vezes escrevi a tese do barracão, dialoguei sobre ela em meio à produção carnavalesca. No último ano do doutorado, a escrita final da tese coincidiu com os momentos decisivos da preparação do desfile. Vi o tempo começar e recomeçar, os enredos ganharem sons, formas e cores e, após o término dos desfiles, serem substituídos por novas histórias. O tempo espiralar do carnaval, em sua permanente renovação e retorno, permitiu que esta etnografia se desenvolvesse no próprio ritmo das escolas de samba.

A pesquisa etnográfica desenvolvida no barracão da Mangueira revelou dimensões fundamentais das relações entre escolas de samba e religiões afro-brasileiras que transcendem interpretações superficiais sobre representação cultural ou inspiração artística. O acompanhamento sistemático da produção de cinco carnavais consecutivos, a partir de diferentes posições no campo, permitiu compreender como o sagrado opera na própria estrutura das agremiações, manifestando-se tanto em práticas cotidianas quanto em momentos extraordinários como os desfiles.

A análise demonstrou que os vínculos entre escolas de samba e religiões afro-brasileiras não se restringem aos momentos em que estas são explicitamente tematizadas nos enredos. Mesmo quando as narrativas abordam temas aparentemente seculares, diferentes dimensões do sagrado permeiam a produção carnavalesca, desde rituais específicos de proteção até formas particulares de interpretação dos acontecimentos na avenida.

Os conceitos que emergiram do campo etnográfico como enredo, trabalho, função, cuidado e energia, revelaram-se fundamentais para compreender a complexidade destas relações. Mais que categorias analíticas abstratas, estas noções organizam a própria experiência dos atores envolvidos na produção carnavalesca, estabelecendo pontes entre diferentes universos de significado.

O conceito de energia, que a princípio se apresentava como uma simples maneira dos integrantes do carnaval justificarem seus sucessos e fracassos, mostrou-se crucial para entender como diferentes dimensões do sagrado são mobilizadas no fazer carnavalesco. Os casos etnográficos analisados,

particularmente o desfile da Grande Rio sobre Exu em 2022 e as apresentações da Mangueira e da Viradouro em 2024, evidenciaram como o manejo adequado de diferentes tipos de energia é fundamental para o sucesso dos desfiles.

A perspectiva como pesquisadora que transitou de voluntária a funcionária da agremiação permitiu acessar camadas normalmente invisíveis do fazer carnavalesco. Esta mobilidade no campo revelou como diferentes tipos de conhecimento precisam ser constantemente negociados na produção dos desfiles. O caso de Bisteka, que conjuga as funções de diretora de barracão e ekedi, exemplifica como estas diferentes formas de saber podem se articular produtivamente.

A etnografia evidenciou também as transformações em curso no campo do carnaval contemporâneo. O crescimento significativo no número de enredos que abordam explicitamente temas religiosos afro-brasileiros, bem como a busca das agremiações por conexões legítimas com terreiros e lideranças religiosas, sugere um momento de reconfiguração nas relações entre as instituições religiosas e profano as escolas de samba.

Este processo não representa uma ruptura com práticas anteriores, mas um aprofundamento e explicitação de relações que sempre existiram na estrutura das agremiações. Como demonstrado ao longo da tese, as escolas de samba desenvolveram historicamente uma capacidade singular de articular diferentes campos de significado, permitindo que práticas religiosas e artísticas coexistam e se transformem mutuamente.

O caso dos trabalhadores evangélicos, exemplificado pela trajetória de Cleia, revelou como diferentes tradições religiosas precisam desenvolver estratégias específicas de negociação com um ambiente tradicionalmente vinculado às religiões afro-brasileiras. Esta questão torna-se particularmente relevante considerando as transformações em curso no campo religioso brasileiro.

A etnografia desenvolvida sugere caminhos promissores para futuras pesquisas. Um desdobramento importante seria examinar comparativamente como diferentes agremiações administram a dimensão religiosa em sua produção carnavalesca. Outro campo fértil seria investigar mais detalhadamente

o papel das lideranças religiosas na preparação dos desfiles, analisando como diferentes tradições espirituais são mobilizadas neste processo.

O conceito de energia, que se revelou central nesta pesquisa, merece desenvolvimentos analíticos futuros. Sua capacidade de articular diferentes dimensões da experiência sugere possibilidades teóricas que poderiam ser exploradas em outros contextos onde práticas religiosas e artísticas se encontram.

O momento em que esta tese é finalizada revela-se particularmente significativo: o carnaval de 2025 apresentará um número inédito de enredos explicitamente relacionados às religiões afro-brasileiras. Esta coincidência não é fortuita, mas evidencia a atualidade das questões aqui analisadas para compreender as transformações em curso no campo do carnaval brasileiro no mesmo momento em que há uma escalada do racismo religioso no país.

O fazer carnavalesco contemporâneo emerge desta análise como um campo privilegiado para compreender processos mais amplos da sociedade brasileira. As escolas de samba, através de sua capacidade de articular diferentes tradições religiosas, práticas artísticas e formas de conhecimento, oferecem lições importantes sobre as possibilidades de convivência entre diferentes modos de existência no Brasil urbano do século XXI.

Baseando-me nos argumentos apresentados por Fátima Tavares, Carlos Caroso e Francesca Bassi (2018) sobre a presença do religioso no espaço público brasileiro, é possível estabelecer uma análise sobre como os enredos carnavalescos que tematizam divindades do candomblé contribuem para uma nova forma de ocupação desta religião no espaço público. No contexto brasileiro, onde a laicidade não significa a ausência da religião na esfera pública (CAMURÇA, 2017), mas funciona como uma referência para as relações entre religião e Estado, os desfiles das escolas de samba se apresentam como um importante meio de visibilização e reconhecimento institucional do candomblé.

Assim como o processo de patrimonialização dos terreiros em Salvador transformou o candomblé em um aspecto da cultura urbana patrimonializada, podemos compreender que os enredos sobre Exu, Dangbé e outras divindades do candomblé operam de maneira similar, transformando estas entidades em

símbolos culturais que circulam e se popularizam para além do evento carnavalesco. Este movimento se assemelha ao que ocorre em Salvador, onde os símbolos religiosos do candomblé "escorrem" pela cidade através de diversos "vazamentos" simbólicos, como a culinária, as danças e a estética das imagens.

Os enredos carnavalescos, ao apresentarem as divindades do candomblé a partir de novas perspectivas narrativas e estéticas, participam ativamente das complexas mediações entre religião, espaço público e cidade. Este processo contribui para a transformação mútua entre religiões e sociedade, onde o espaço público não é impermeável à regulação do religioso, mas se constitui como um campo de negociações e agenciamentos religiosos, políticos, artísticos e da gestão pública, que constantemente atualizam as formas de "fazer" religião e cultura no Brasil.

A pesquisa desenvolvida contribui assim não apenas para os estudos específicos sobre carnaval ou religiões afro-brasileiras, mas para debates mais amplos sobre as relações entre religião e cultura na sociedade contemporânea. O caso das escolas de samba demonstra como diferentes tradições podem se encontrar produtivamente, desde que respeitadas em suas especificidades e compreendidas em sua complexidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDRE, Claudia Regina. Exu e Ogum no terreiro de samba: um estudo sobre a religiosidade da escola de samba Vai-Vai. 2017. 166 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciência da Religião, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

ALMEIDA, Ronaldo. A onda quebrada - evangélicos e conservadorismo. Cadernos Pagu, v. 50, p. 5-30, 2017.

AMARAL, Rita; SILVA, Vagner Gonçalves da. Religiões afro-brasileiras e cultura nacional: uma etnografia em hipermídia. Projeto História, São Paulo, v. 33, p. 119-140, 2006.

BARBIERI, Ricardo José. "Cidade do Samba: do barracão da escola às fábricas de carnaval". In: CAVALCANTI, Maria Laura; GONÇALVES, Renata. (OrgS.). Carnaval em Múltiplos Planos. 1ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2009, v. , p. 125-145.

BARBOZA, Marília Trindade; CACHAÇA, Carlos; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. Fala, Mangueira! Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.

BIRMAN, Patrícia. Cultos de possessão e pentecostalismo no Brasil: passagens. Religião e Sociedade, v. 17, n. 1-2, p. 90-109, 1996.

BONFIM, Evandro de Sousa; SOUSA, João Gustavo Martins Melo de. "Eras tu, Senhor?": As faces do contramessianismo em corpos, alegorias e ícones no carnaval da Mangueira. GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia, São Paulo, v. 8, p. e193245, 2023.

BRANDÃO, Pablo. Fé Benedita de Oliveira: a lendária Tia Fé. [S. l.], [2023]. Disponível em: https://wikifavelas.com.br/index.php/F%C3%A9_Benedita_de_Oliveira. Acesso em: 29 jan. 2025.

CAMURÇA, Marcelo Ayres. A questão da laicidade no Brasil: mosaico de configurações e arena de controvérsias. Horizonte. Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião. V. 15, n. 47, 2017, p. 855-886.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiro de Castro. Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, UFRJ, 2006a [1994]

_____. As alegorias no carnaval carioca: visualidade espetacular e narrativa ritual. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 17-27, 2006b.

_____. Carnaval, ritual e arte. Rio de Janeiro: 7 letras, 2015.

_____. A cidade e o samba. Revista USP, USP, São Paulo, v. 32, p. 90-101, 1997.

COSTA LIMA, Vivaldo da. O conceito de "nação" nos candomblés da Bahia. Afro-Ásia, n. 12, p. 65-90, 1976.

DAVIS, Angela. Mulheres, raça e classe. São Paulo: Boitempo, 2016.

DULLO, Eduardo; DUARTE, Luiz Fernando Dias. Introdução ao Dossiê 'Testemunhos'. Religião & Sociedade, v. 36, p. 11-18, 2016.

FACINA, Adriana. Cultura em tempo de perigo. In: Adriana C. Lopes; Adriana Facina; Daniel Nascimento e Silva. (Org.). Nó em Pingo D'Água: cultura, sobrevivência e linguagem. 1ed. Rio de Janeiro/Florianópolis: Mórula/Insular, 2019

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. Cadernos de Campo, São Paulo, n. 13, p. 155-161, 2005.

FEDERICI, Silvia. Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FLAKSMAN, Clara Mariani. Relações, narrativas e emaranhados: os enredos do candomblé no terreiro do Gantois, Salvador, Bahia. 2014. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

_____. Relações e narrativas: o enredo no candomblé da Bahia. Religião & Sociedade, Rio de Janeiro, v. 36, n. 1, p. 13-33, 2016.

_____. Enredo de santo e sincretismos no candomblé de Salvador, Bahia. R@U: Revista de Antropologia Social dos Alunos do PPGAS-UFSCar, São Carlos, v. 9, n. 2, p. 153-169, 2017.

FLOR DO NASCIMENTO, wanderson. O fenômeno do racismo religioso: desafios para os povos tradicionais de matrizes africanas. Revista Eixo, Brasília, v. 6, n. 2 (Especial), p. 51-56, nov. 2017.

FONSECA, Claudia. Família, fofoca e honra: etnografia de relações de gênero e violência em grupos populares. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

GIUMBELLI, Emerson. A Presença do Religioso no Espaço Público: Modalidades no Brasil. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 2, p. 80-101, 2008.

GOLDMAN, Márcio. Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. *Revista de Antropologia*, v. 46, n. 2, p. 423-444, 2003.

GOLDWASSER, Maria Julia. 1975. O Palácio do Samba: Estudo Antropológico da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. Rio de Janeiro: Zahar.

GONÇALVES, Maria Alice Rezende. A vila olímpica da verde e-rosa. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. 268 p.

GONÇALVES, Renata de Sá. A Dança Nobre do Carnaval. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010. 302 p.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

LOPES, Nei. Enciclopédia brasileira da Diáspora africana. São Paulo: Selo Negro, 2011.

MACHADO, Carly. Evangélicos, mídias e periferias urbanas: questões para um diálogo sobre religião, cidade, nação e sociedade civil no Brasil contemporâneo. *Debates do NER*, v. 19, p. 58-80, 2018.

_____. Samba gospel: sobre pentecostalismo, cultura, política e práticas de mediação nas periferias urbanas do Rio de Janeiro. *Novos Estudos CEBRAP*, v. 39, p. 81-101, 2020.

_____; CORTES, Mariana; MOCHEL, Lorena. Mídias digitais, ministérios pentecostais e autoridade religiosa: perspectivas emergentes sobre novas institucionalidades. In: Alessandro Gomes Enoque; Luiz Alex Silva Saraiva,; Bruno Eduardo Freitas Honorato. (Org.). *Religião e organizações*. 1ed. São Paulo: Hucitec, 2024, v. 1, p. 1-22.

- MAFRA, Clara. Os Evangélicos. . Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- _____. O problema da formação do "cinturão pentecostal" em uma metrópole da América do Sul. *Interseções*, v. 13, n. 1, p. 136-152, 2011.
- MARIZ, Cecília. A teologia da batalha espiritual: uma revisão da bibliografia. *BIB - Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, n. 47, p. 33-48, 1999.
- MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MENEZES, Renata de Castro; TEIXEIRA, Faustino. Religiões em movimento: o censo de 2010. Petrópolis: Vozes, 2013.
- _____; PEREIRA, Edilson. Imagens da religião em um carnaval da Mangueira. *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 7, p. e185745, 2022.
- MEYER, Birgit (Ed.). *Aesthetic Formations: Media, Religion, and the Senses*. New York: Palgrave Macmillan, 2009a.
- _____. A estética da persuasão: as formas sensoriais do cristianismo global e do pentecostalismo. *Debates do NER*, Porto Alegre, v. 19, n. 34, p. 13-45, ago./dez. 2018.
- _____. Mediação e Imediatismo: formas sensoriais, ideologias semióticas e a questão do meio. *Campos*, v. 16, n. 2, p. 145-164, 2015.
- MIGUEZ, Paulo. Afrofolias: notas sobre a presença negra no Carnaval de Salvador. *Revista Extraprensa*, v. 14, p. 133-147, 2020.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.
- MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. *Samba de Enredo: História e Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.
- NETO, Lira. *Uma história do samba: as origens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- OLIVEIRA, Felipe Gabriel de Castro Freire; CRUZ JUNIOR, Leonardo José Gama da Cruz; ASSIS, Frederico Felipe Silva de. Entre bençãos, versos e desfiles: uma análise sobre fidelidades evangélicas no samba e no carnaval. In:

SEMINÁRIO DOS ALUNOS DO PPGAS - MUSEU NACIONAL/UFRJ, 10., 2021, Rio de Janeiro. Anais [...]. Rio de Janeiro: UFRJ, 2021.

OLIVEIRA JUNIOR, Mauro Cordeiro de. Carnaval e poderes no Rio de Janeiro: escolas de samba entre a Liesa e Crivella. Rio de Janeiro, 2019.129f. Dissertação de Mestrado - Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

_____. Sambódromo do carnaval carioca: notas iniciais de pesquisa. Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som, Rio de Janeiro, ed. esp., p. 516-533, dez. 2020.

ORO, Ari Pedro. Neopentecostais e afro-brasileiros: quem vencerá esta guerra?. Debates do NER, v. 1, n. 1, p. 10-36, 1997.

_____. A política da Igreja Universal e seus reflexos nos campos religioso e político brasileiros. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v. 18, n.53, p. 53-69, 2003.

OOSTERBAAN, Martijn. Transposing Brazilian carnival: Religion, cultural heritage, and secularism in Rio de Janeiro. American Anthropologist, v. 119, n. 4, p. 697-709, 2017.

_____; GODOY, Adriano Santos. Samba Struggles: Carnival Parades, Race and Religious Nationalism in Brazil. In: BALKENHOL, Markus; HEMEL, Ernst van den; STENGES, Irene (org.). The Secular Sacred. Cham: Springer International Publishing, 2020. p. 107-125.

PARÉS, Luis Nicolau. O rei, o pai e a morte: a religião vodum na antiga costa dos escravos na África Ocidental. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PRANDI, Reginaldo. As religiões e as culturas: dinâmica religiosa na América Latina. In: JORNADAS SOBRE ALTERNATIVAS RELIGIOSAS NA AMÉRICA LATINA, 14., 2007, Buenos Aires. Conferência Inaugural. Buenos Aires: [s.n.], 2007.

RIBEIRO, Ana Paula Alves; FARIAS, Edson; PORFIRO, André Luiz. Você! Viu um carro alegórico, aí? Em Busca das Mediações Socioculturais de um Artefato Artístico. Arquivos do CMD, Brasília, v. 5, n. 2, 2019.

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

SAHLINS, Marshall. Ilhas de histórias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. Metáforas históricas e realidades míticas: estrutura nos primórdios do reino das ilhas Sandwich. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

SANT'ANA, Raquel. A nação cujo Deus é o Senhor: a imaginação de uma coletividade "evangélica" a partir da Marcha para Jesus. 2017. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SILVA, Isadora Souza da. Pelas mãos das Ekedis e Makotas: o poder matriarcal nos processos educacionais nos candomblés. 2023. 226 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Arte religiosa afro-brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira. Debates do NER (UFRGS), v. 9, p. 97-114, 2008.

_____. Exu do Brasil: tropos de uma identidade afro-brasileira nos trópicos. Revista de Antropologia, v. 55, n. 2, p. 1085-1114, 2013.

_____. Religião e identidade cultural negra: afro-brasileiros, católicos e evangélicos. Afro-Ásia, Salvador, v. 56, p. 83-128, 2017.

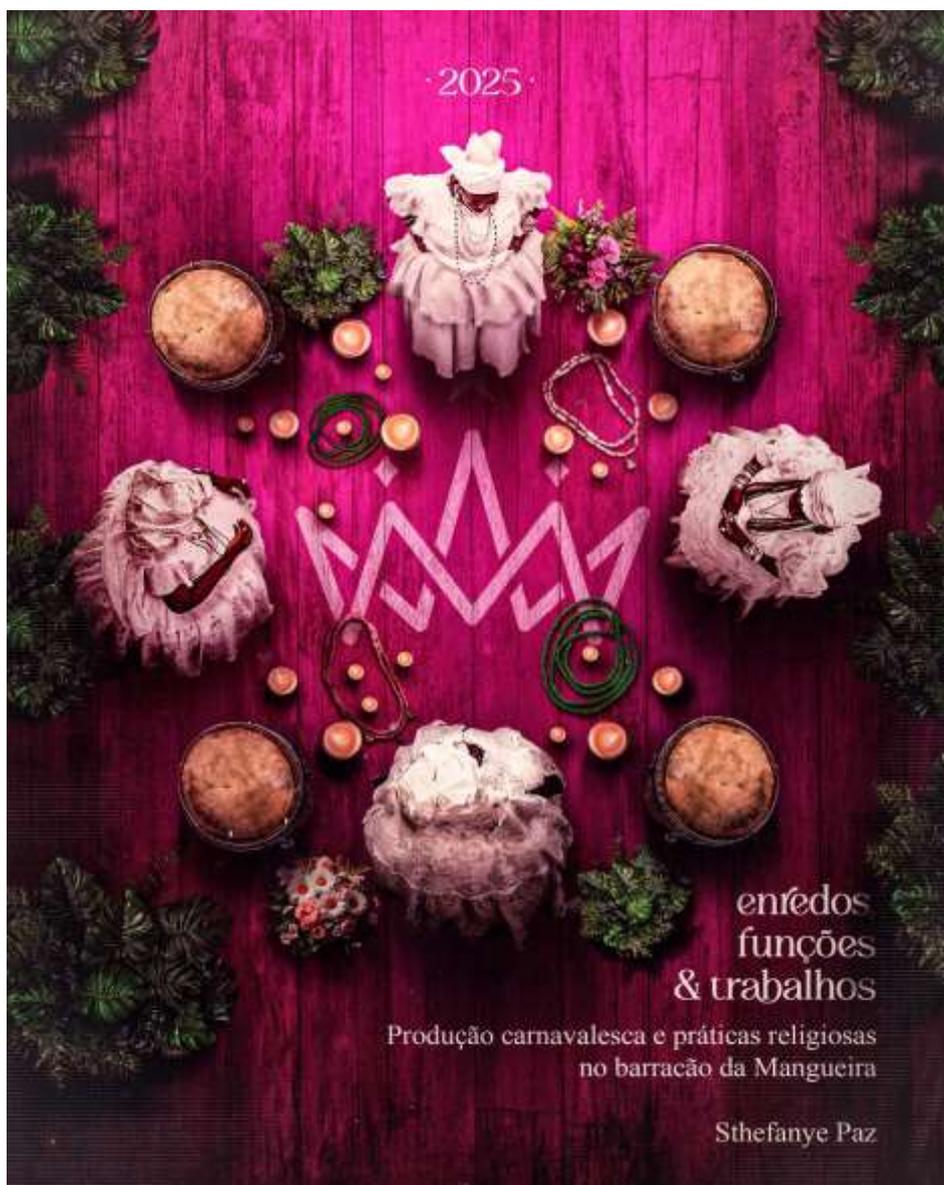
_____. Exu: Um Deus Afro-Atlântico no Brasil. São Paulo: EDUSP, 2022.

SILVA, Tiago Henrique da; LIMA, Fábio Cordeiro de. Reflexões sobre as representações da imagem de Jesus nas escolas de samba. Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som, v. 6, n. 3, p. 132-158, set.-dez. 2021.

TAVARES, Fátima; CAROSO, Carlos; BASSI, Francesca. Ambiguidades e conflitos da cultura patrimonializada no espaço público: o caso do candomblé em Salvador. Religare, [S. l.], v. 15, n. 2, p. 526–547, 2019.

VELLOSO, Monica Pimenta. As tias baianas tomam conta do pedaço. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 207-228, 1990.

ANEXO A – A capa da tese



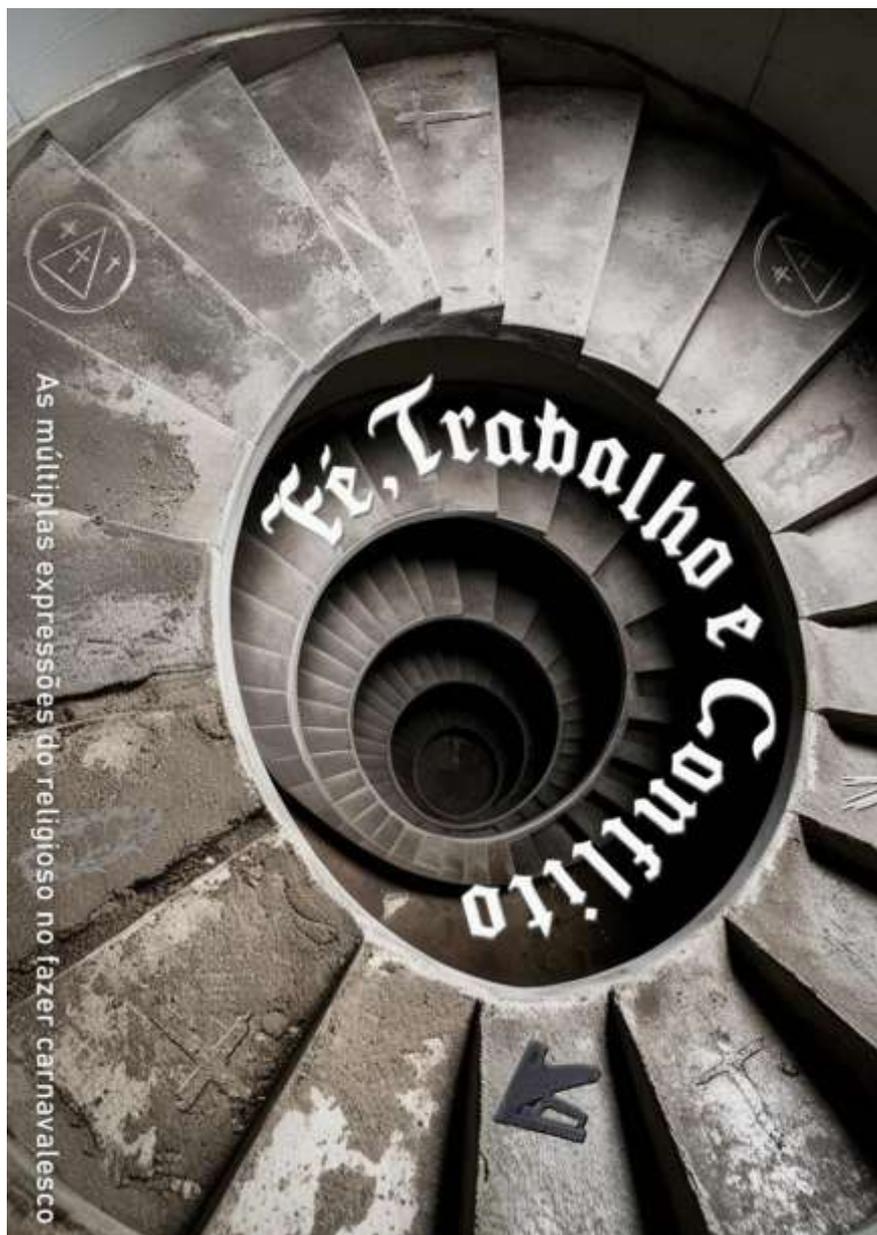
A arte da capa foi concebida por Rodrigo Cardoso (Rodriguérri), artista especializado na criação de logos para enredos de escolas de samba do carnaval. Com vasta experiência junto a diversas agremiações, seu trabalho consiste em traduzir visualmente a concepção do carnavalesco, materializando a primeira impressão visual do enredo através das logos carnavalescas.

A composição visual da capa dialoga diretamente com o tema central da tese, que investiga o barracão da escola de samba, estabelecendo um paralelo simbólico entre dois espaços sagrados: o barracão do candomblé e o barracão da escola de samba. Esta sobreposição de significados se manifesta através de

diversos elementos visuais, inclusive a própria capa feita em formato de logo de enredo.

A imagem incorpora elementos como flores e folhagens, além do emblema oficial da Mangueira, cuja utilização foi autorizada pela vice-presidente de projetos especiais da escola, Rafaela Bastos. As figuras das tias baianas ocupam posição central na composição, estabelecendo uma conexão direta com o legado de Tia Fé e sua influência sobre as gerações subsequentes de mulheres na agremiação. A dimensão religiosa se faz presente através de símbolos como atabaques, fios-de-conta, velas e alguidares.

ANEXO B – Ilustrando o segundo capítulo



A segunda arte foi criada por Felipe Tinoco, um profissional que reúne múltiplas competências: produtor cultural, administrador formado e pesquisador de carnaval. Nossa colaboração se iniciou no processo para o carnaval de 2025, quando trabalhamos juntos na concepção e desenvolvimento do enredo da Mangueira. Para criar esta obra, compartilhei com Tinoco o título da tese, seu resumo e o segundo capítulo, a partir dos quais ele desenvolveu sua interpretação visual.

A decisão de convidar amigos que compartilharam comigo processos criativos carnavalescos para ilustrar os capítulos e a tese como um todo foi uma forma de dar fechamento significativo a este trabalho. Esta escolha reflete a própria natureza do carnaval das escolas de samba, onde a produção imagética e a estética são elementos fundamentais. A narrativa carnavalesca, que se inicia no campo histórico e conceitual, gradualmente ganha corporeidade através dos carros alegóricos e fantasias.

Assim, busquei transpor essa característica para a tese acadêmica, estabelecendo uma ponte entre a narrativa escrita e sua representação visual. Esta abordagem permite que o texto dialogue com elementos de visualidade, enriquecendo a experiência e a compreensão do trabalho.

ANEXO C – Uma ilustração para a tese



A terceira arte foi desenvolvida por Yuri Aguiar, profissional que integra a equipe da Mangueira em 2025. Com formação em design, Yuri é responsável pela criação dos carros alegóricos em ambiente virtual, utilizando softwares de computação gráfica e modelagem 3D para materializar os projetos das alegorias.

Para inspirar sua criação, compartilhei com ele um áudio explicativo sobre a tese, além do resumo e título do trabalho. A partir desses elementos, Yuri elaborou uma composição visual que incorpora as cores características da escola de samba, traduzindo em linguagem gráfica os conceitos apresentados no trabalho acadêmico.

ANEXO D – Energia de Exu



A quarta arte foi concebida por Lucas Abelha, renomado figurinista do Carnaval Carioca e também integrante da equipe da Mangueira em 2025. Sua criação foi inspirada pelo quinto capítulo que aborda o tema da energia, além do resumo e título da tese.

Como figurinista, Lucas trouxe a sua linguagem aplicando sua expertise no desenvolvimento de fantasias carnavalescas. A composição dialoga

diretamente com o capítulo que explora a temática da energia e apresenta como elemento central o carnaval da Grande Rio sobre Exu. A visualidade criada por Lucas reflete essa intersecção entre os elementos conceituais da tese e sua interpretação através da linguagem do figurino carnavalesco.