

SOB OS HOLOFOTES DA CARNAVALIZAÇÃO: A REPRESENTAÇÃO DOS ELEMENTOS PERFORMÁTICOS DO CANDOMBLÉ NO CARNAVAL BRASILEIRO¹

Eliene da Fé Rabelo²

Resumo: Neste trabalho, apresentam-se reflexões e discussões sobre a carnavalização dos símbolos afro-religiosos, cada vez mais frequentes nos desfiles realizados pelas escolas de samba. O objetivo é averiguar a representação dos elementos performáticos do candomblé nos desfiles carnavalescos, descortinando os fatores sociais, ideológicos e mercadológicos imbricados no processo de divulgação de artefatos particulares e secretos de tal crença religiosa, e se, em nome da diversão, os elementos ritualísticos são utilizados apenas como entretenimento pela indústria mercadológica carnavalesca, terminando por banalizar o Sagrado. Em sua estrutura, utilizou-se os conceitos dos autores, Bakhtin (1999), Damatta, (1999), Canclini (2000), Prandi, (2005), Zumthor, (2007), Serra (2009), dentre outros que discutem a temática estudada.

Palavras- Chave: Candomblé. Carnaval. Performance. Carnavalização. Mercado.

1 INTRODUÇÃO

Durante o tráfico negreiro, chegaram ao Brasil muitos negros vindos de África, pertencentes a diferentes regiões e, com eles, uma pluralidade de culturas. Arrancados de suas longínquas terras e do seio familiar, os escravizados tiveram que usar de estratégias para burlar as imposições do sistema escravista opressor e, assim, construíram um tipo de comunidade religiosa, denominada Afro-Brasileira. Este fato se deu com o intuito de preservar a sua cultura e de seus antepassados, cultura em forma de memória e de experiências individuais.

Em terras brasileiras, os negros foram proibidos de cultuar os seus deuses e constantemente eram perseguidos, tidos como sem almas, chamados de macumbeiros e feiticeiros. Os terreiros de candomblé sofreram e ainda sofrem perseguições. Em um passado não tão distante, a polícia invadia os barracões e destruía os símbolos religiosos, e o Estado apoiava a barbárie contra o povo de santo. Existia uma forte pretensão em desativar este sistema de crença religiosa.

¹ Trabalho orientado pelo professor Me. João Evangelista do Nascimento Neto.

² Graduada em Letras com Habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas, pela Universidade do Estado da Bahia - UNEB - DCHT XXIV – Xique-Xique-BA. Especialista em Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade do Estado da Bahia - UNEB - DCHT XXIV – Xique-Xique-BA. enerabelo@hotmail.com



No contexto da contemporaneidade, percebe-se que as lutas pelo respeito e aceitação continuam, já que os resquícios da intolerância à cultura de base africana permanecem no seio social brasileiro.

Diante disso, tendo o carnaval como o grande símbolo cultural do Brasil e importante espetáculo festivo, devido ao seu alcance apoteótico, escolheu-se analisar esta festa com o intuito de estudar a carnavalização dos símbolos afro-religiosos cada vez mais frequentes nos desfiles realizados pelas escolas de samba.

O escopo deste trabalho é averiguar a representação dos elementos performáticos do candomblé nos desfiles carnavalescos, descortinando os fatores sociais, ideológicos e mercadológicos imbricados no processo de divulgação de artefatos particulares e secretos de tal crença religiosa, e se, em nome da diversão, os elementos ritualísticos são utilizados apenas como entretenimento pela indústria mercadológica carnavalesca, terminando por banalizar o Sagrado.

Para a realização deste trabalho, utilizou-se o método hipotético-dedutivo. O trabalho é de cunho bibliográfico, em que se exploram dados e comparam-se conceitos, estudando-os por meio de análises, verificação e interpretação de fatos encontrados nas obras, procedimentos fundamentais à pesquisa. Para tanto, recorreu-se aos autores, Bakhtin (1999), Damatta (1999), Prandi (2005), Zumthor (2007), Serra (2009), dentre outros que aventam a temática.

2 CARNAVAL E MERCADO: A MÍDIA ABRE ESPAÇO PARA O CANDOMBLÉ

A festa carnavalesca é caracterizada por sua liberalidade, pelo excesso, lugar em que tudo pode ser aceito. O carnaval implica na inversão de papéis sociais e na quebra de regras estabelecidas no âmbito social. Desde a antiguidade, as “[...] suas celebrações implicavam a existência de rituais libertadores das atitudes reprimidas e abrigavam a extroversão, a permissividade, prevalecendo ‘o tempo dos vícios’”. (SEBE, 1986, p. 2).

Multifacetado e complexo, o carnaval moderno desprende-se, de certa forma, dos fundamentos medievais e renascentistas, pois, enquanto prática social e cultural, teve o seu sentido ressignificado pelos eixos capitalistas e midiáticos.

O carnaval é um espaço constituído por ideologias, ele é responsável por transmiti-las à sociedade através de imagens e discursos. Neste espaço, a imaginação e a fantasia imperam.

Neste sentido, é preciso ter cuidado ao se trabalhar uma temática delicada como a religiosidade de base africana, tendo em vista a sua história. Contudo, torna-se bastante pertinente a ideia, quando se tem o propósito de abrir caminhos para o respeito, para a liberdade de escolha do outro, no que tange a sua religiosidade, tendo o cuidado em não transformá-la em objeto ou imagem midiática.

O espetáculo carnavalesco é apresentado visando a um determinado público, o estrangeiro. Não é de se estranhar que, aos olhos do mundo, o Brasil seja sinônimo de exotismo. Parece que as empresas brasileiras de turismo têm muito interesse na manutenção e comercialização dessa imagem, fortalecendo os arquétipos enraizados no seio da sociedade. Por isso, como discorre Durand (2001, p. 104), “um imaginário social, mitológico, religioso, ético e artístico sempre têm pai mãe e filhos”.

O senso comum tratou de alimentar uma imagem negativa da religiosidade africana, vivida ainda na contemporaneidade. Levar a cultura e os elementos religiosos ao conhecimento do público é um ponto de muita relevância, entretanto, não se pode perder de vista a preocupação com a desconstrução de preconceitos. O público, que absorve essa história, pouco conhecida e por muito tempo estigmatizada, não muda as suas concepções referentes à religião afro-brasileira após a festa.

Vale, entretanto, retratar que, no carnaval, há um curto lapso de tolerância aos aspectos religiosos de base africana, já que tal aceitação não é refletida nos demais dias do ano. Por um curto período, a sociedade brasileira, “despida de seus preconceitos”, parece aceitar aquilo que ela própria costuma estigmatizar e rejeitar, em nome da tal diversão. Como afirma DaMatta (1999, p. 26): “No carnaval, deixamos de lado nossa sociedade hierarquizada e repressiva, e ensaiamos viver com mais liberdade e individualidade”.

Diante disso, no carnaval, em meio a um espetáculo de luzes, cores, magia e celebração, [...] “ficam suspensas as regras que controlam o olhar. O mundo se abre ao poder ver e ao poder fazer” [...]. (ARAÚJO, 2000, p. 28). Nessa perspectiva, torna-se conveniente que as minorias estigmatizadas sejam celebradas.

Percebe-se que, em prol de um eixo mercadológico, tais minorias são cantadas e exploradas em enredos no carnaval brasileiro. “Trata-se de uma manifestação específica da categoria carnavalesca de excentricidade, da violação do que é comum e geralmente aceito; é vida deslocada do seu curso habitual”. (BAKHTIN, 1997, p. 126).

De forma comercialmente pensada, a religiosidade de base africana, pejorativamente denominada de “macumba”, no carnaval, continua a ser “macumba”,

disfarçada pelo colorido de luzes que vislumbram uma nula aceitação. Não há um pensamento direcionado à desconstrução dos mitos e insígnias que ainda circundam a religiosidade afro-brasileira. Dessa forma, a festa de caráter pagã, o carnaval, parece exportar modelos de estruturas rituais, quando transforma o sagrado em *shows* com forte apelo turístico.

O carnaval, como grande festa popular, é constituído em meio ao espetáculo e às performances. Estas são características inerentes a este espaço festivo. Em uma breve análise sobre estes aspectos, percebeu-se que o carnaval costuma exagerar em determinadas aparências. As tentativas de performances dos matizes da religiosidade africana ficaram perdidos e presos à teatralização e ao espetáculo.

Uma ação performatizada tem como principais elementos o gestual, a oralidade e o corpo. Tais elementos são enlaçados pela sua própria natureza discursiva e a teatralidade do ambiente em que esta é realizada. Neste jogo, a transmissão permite a recepção e o público torna-se peça importante deste cenário.

Para Zumthor (2007, p. 31), “performance é reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade”. Modifica o conhecimento, ultrapassa o tempo, conta e reconta histórias. Toda performance possui finalidade, o locutor irá provocar, através da sua transmissão, a reação do receptor. Este fará a sua interpretação diante daquilo que é apresentado.

Diante das características supracitadas, depreende-se que o conteúdo das performances referentes às imagens Sacras apresentadas no contexto carnavalesco, muitas vezes, aparece deturpado e abusivamente descaracterizado.

Cabe salientar, ainda, que o poder de atração do carnaval está atrelado à sua dimensão espetacular, teatral. Na lida com a religiosidade de matrizes africanas em seu espaço, essa dimensão tende a ser bem mais acentuada, já que as religiões africanas são marcadas por rituais acoplados ao visual, ao estético, ao musical e ao coreográfico. Nesta direção, precisa-se atentar quanto à exibição dos elementos sagrados, para que não ocorra a distorção destes. Performances exageradas podem acarretar a construção de uma imagem carregada de negatividade, reforçando estereótipos oriundos do período colonial.

A exposição de formas, sons, cores, músicas, danças e por fim o transe, permite a abertura de portais em lugares e contextos inapropriados. Uma vez abertos, necessitam ser fechados. A música e a dança, por exemplo, são instrumentos de comunicação com o sagrado. Como é notório, durante o desfile, várias entidades são evocadas.

Neste entremeio, surge a carnavalização do sagrado, a qual tem como base a ambivalência e a ambiguidade. Dessa maneira, deve-se considerar ainda que o chamado grotesco popular, na contemporaneidade, de certa forma, distanciou-se do grotesco medieval. Este foi re-estilizado em nome de uma industrial cultural, ligando-se à lógica de mercadoria.

Em uma perspectiva religiosa, o sentido da palavra “profano” equivale ao “não religioso”, ou seja, o conceito de profano opõe-se à ideia de sagrado. Entretanto, através dos estudos de Durkheim (1912), observa-se uma estreita relação que vincula tais conceitos. Para ele:

[...] seria impensável uma determinação absoluta (universalmente válida) do âmbito do sagrado, pois os objetos estimados sacros variam de cultura para cultura, de religião para religião – e concomitantemente, o profano também varia. Por isso mesmo, ele definiu o sagrado em termos abstratos, cingindo-se ao determinante da correlação com seu oposto: caracterizou o sagrado como aquilo que se põe de parte, que se distingue e separa...do profano: aquilo que o profano, em princípio, não pode tocar, que um tratamento de exceção retira do campo ordinário de seus usos. (*apud* SERRA, 2009, p. 70).

A palavra “profano” veio do latim *profanum*, que teria como sentido (“templo”, “lugar sagrado”). O termo, apesar de ter passado às línguas românicas com o sentido base, tem significado contrário, revelando a ambivalência existente com relação a este termo. Neste aspecto, Mircea Eliade (1973) assinala:

[...] na ótica religiosa, o espaço não é homogêneo. Ele retratava essa afirmativa com um exemplo simples: convidando a pensar numa igreja em uma cidade moderna. Para um crente, a igreja faz parte de um espaço diverso do que envolve, na rua onde ela se encontra. A porta que abre para a nave do templo assinala uma solução de continuidade. O umbral corresponde, aí, a uma espécie de fronteira que distingue e opõe dois mundos, é o lugar paradoxal onde eles se comunicam e onde pode efetuar-se a passagem de um ao outro: do profano ao sagrado, e vice-versa. (*apud* SERRA, 2009, p. 71).

No que tange às religiões de matrizes africanas, muitos adeptos do candomblé não veem com bons olhos a exposição da religiosidade africana/afro-brasileira em meio à festa carnavalesca. Entretanto, outros pensam que essa seria uma forma de penetrar no espaço social, uma tentativa de desmitificar a parte negativa lançada sobre este seguimento religioso.

O carnaval parece estar perdendo a sua grandeza de cultura popular tradicional e transformando-se em puro espetáculo formulado pela mídia. No caso da temática aqui debatida, sendo transformada em mero objeto explorado pela mídia para alavancar audiência. Neste sentido, para Nestor García Canclini:

Popular é o que vende maciçamente, o que agrada a multidões. A rigor, não interessa ao mercado e a mídia o popular e sim a popularidade. Não se preocupam em preservar o popular como cultura ou tradição; mais que a formação da memória histórica,

interessa a indústria cultural construir e renovar o contrato simultâneo entre emissores e receptores. (2000, p. 260).

Os temas representados na avenida são estudados pelas diretorias das escolas de samba, juntamente com empresas do ramo turístico cada vez mais ligadas à folia carnavalesca. Observa-se que o carnaval se apropria de temas sociais que despertem a ação de agenciadores responsáveis por vender a imagem do Brasil como sendo um país da alegria, da democracia racial, do sexo e do futebol.

Como se sabe, o carnaval recebe fortes ações mercadológicas por parte de empresas de turismo públicas e privadas. Estas fazem uso de ferramentas de *marketing* em âmbito nacional e internacional. As ações de *marketing* realizadas pelas empresas turísticas brasileiras têm por finalidade atrair, principalmente, o público estrangeiro, responsável por aquecer a economia durante os dias da festa.

Outro setor interessado e bastante incisivo na festa carnavalesca é o setor midiático. Este mantém laços estreitos com tal festa. Em uma abordagem antropológica, sobre a origem do carnaval, constatou-se a influência midiática na organização dos desfiles, bem como, na realização de concursos ainda no século XIX.

Existia uma troca de favores entre os principais jornais do país, Jornal Esportivo, Jornal impresso *O Globo* e as instituições carnavalescas. Estes perceberam que o vínculo com as agremiações contribuía para a venda de exemplares. O viés mercadológico presente nesta festa vem de tempos longínquos. Nessa perspectiva, assim como os jornais, o rádio também se alimentou e ditou regras no âmbito festivo.

A televisão apareceu neste cenário na década de 60, quando a *TV Continental* exibiu pela primeira vez o desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Entretanto, foi em 1975 que houve a chamada revolução estética na transmissão dos desfiles das Escolas de Samba, com a chegada da televisão em cores ao Brasil. Neste mesmo período, um novo mecanismo passa a fazer interferências na organização das escolas, o jogo do bicho. Os bicheiros passaram a fazer parte do espaço festivo do carnaval e ainda permanecem no interior dos barracões das grandes agremiações.

Diante dessa assertiva, se existem objetivos que não sejam mercadológicos, estes ficam perdidos em meio às regras ditadas pelos meios de comunicação de massa. Nessa perspectiva, as grandes discussões, suscitadas na avenida, são reduzidas ao brilho do papel picado.

3 ESCOLA DE SAMBA PORTELA: UMA ANÁLISE DO DESFILE NO ANO DE 2012

Fundada em 1923, como bloco carnavalesco³, denominado *Conjunto Osvaldo Cruz*, a Portela é uma das agremiações mais tradicionais do carnaval carioca e possui vinte e um títulos. Ao longo do tempo, o bloco de carnaval, nascido no bairro Osvaldo Cruz, mudou de nome por duas vezes: *Quem Nos Faz É O Capricho* e *Vai Como Pode*. Somente em 1930, fora batizada como Portela. Na referida data, a sua sede já se encontrava no bairro de Madureira, são 86 anos de história.

No ano de 2012, a escola de samba Portela homenageou a Bahia com o Samba de Enredo⁴ *E o povo na rua cantando. É feito uma reza, um ritual*, de autoria dos sambistas Wanderley Monteiro, Luiz Carlos Máximo, Toninho Nascimento e Naldo. O carnavalesco Paulo Menezes e o presidente da escola Nilo Mendes Figueiredo apostaram neste enredo para a conquista de mais um título. Entretanto, conseguiram com 297, 20 pontos apenas a 6ª colocação. No ano de 2012, sagrou-se campeã do carnaval carioca a Escola de Samba Unidos da Tijuca, com 299,90 pontos.

Conforme o esperado, a escola incendiou a Passarela do Samba. Com trinta e cinco alas, sete alegorias e quatro mil componentes, a Portela deixou o sambódromo em estado de êxtase. A Marquês de Sapucaí, tomada pelas cores azul e branca, tremia ao som de milhares de vozes que faziam reverência à religiosidade vinda de África e aos pontos turísticos baianos. A Portela levou à avenida os ícones das festas religiosas da Bahia, Afoxé e Olodum foram celebrados.

A comissão de frente, “Quero vestir a roupa da Santidade”, retratou, segundo o Carnavalesco Paulo Menezes, o sincretismo⁵ religioso existente na Bahia. Tendo o apoio de uma pequena alegoria, a qual fazia alusão a uma igreja, os componentes da comissão de frente: pessoas com a indumentária de orixás, pais e mães de santo,

³ Esses blocos se organizaram em estruturas mais fechadas, formadas nas comunidades (bloco de samba ou de baianas) e outras mais livres e mais populares (blocos de rua espontâneos ou organizados). (ARAÚJO, 2000, p. 162).

⁴ Samba de enredo é a trilha sonora do enredo, a ilustração poético-melódica do tema que a escola de samba desenvolve durante o desfile. (ARAÚJO, 2000, p. 303).

⁵ O sincretismo tem sua origem no período colonial, surgiu da estratégia utilizada pelos negros vindos de África para continuarem cultuando os seus deuses. Ao lado do peji de uma divindade africana estava um santo católico romano, estratégia para driblar a imposição dos dominantes. Por essa razão, para cada santo católico, tem-se uma divindade no candomblé. A exemplo disso, pode-se citar: Santa Bárbara/Iansã; São Jerônimo/ Xangô; São Jorge/Oxossi, e assim por diante.

utilizavam a tal alegoria para a troca de roupas. O ator Milton Nascimento representou um babalorixá⁶, atraindo ainda mais os olhares do público.

Menezes diz ter pedido permissão em um jogo de búzios a fim de representar os orixás durante o desfile, para apresentar somente os orixás mais novos. Por essa razão, os mais velhos não seriam levados à Sapucaí. Entretanto, o carnavalesco não obedeceu àquilo que foi determinado, já que os orixás Exu⁷, Nanã⁸, Oxóssi⁹, Xangô¹⁰, Yemanjá¹¹, Oxum¹² e Iansã¹³ são entidades mais velhas, exceto, Oxaguiã¹⁴.

É sabido que o carnaval possui uma dimensão espetacular. Nessa perspectiva, os desfiles são preparados para saltarem aos olhos do espectador, provocando inúmeras sensações. Neste espaço, os discursos produzidos por meio de representações imagéticas excedidas e gestos corpóreos escandalizados culminam na alimentação de ideias pertencentes ao imaginário coletivo, as quais se sustentam nos infundáveis mitos sobre a religiosidade afro-brasileira.

Neste sentido, o carnaval parece desrespeitar os rituais afro-religiosos, quando exhibe a simulação de pessoas em transe¹⁵, ou seja, viradas no santo, dotadas de exageros. Assim, nota-se que, no carnaval, a publicidade ao tempo que se apropria,

Explora imagens que povoam a imaginação da sociedade, e que podem não ser verossímeis, mas, talvez, sejam parte da fantasia convencional dos indivíduos. A publicidade se tornou a cultura da sociedade de consumo. Ela propaga, através de imagens, a crença dessa sociedade nela mesma. (MAIA *apud* VERGER, 2011, p. 24).

⁶ Babalorixá. No Brasil conhecido como Pai-de-Santo. (RIBEIRO, 1996, p. 133).

⁷ Exu figura como responsável pela conservação do axé, o grande e divino poder com o qual as divindades realizam seus feitos sobrenaturais. (ABIMBOLA, 1976). Segundo Dopamu (1990), a maioria dos iorubás compartilha a opinião de que Exu personifica o Mal e atribuem a ele a responsabilidade por situações de briga, perigo, confusão, tumulto, má conduta e loucura.

⁸ Nanã *Buruku*, considerado uma divindade de temperamento difícil, responsável por muitas misérias e adversidades, se devidamente apaziguada, revela-se poderosa e benevolente. (RIBEIRO, 1996, p. 76).

⁹ O rei da mata, divindade da caça. Protetor de todos aqueles que tiram o seu sustento da floresta. Seu grito de guerra assemelha-se a um latido (por ser caçador). Está ligado à terra virgem. Vive na floresta, gosta de ar puro e liberdade. (ERAMO, 2010, p. 89).

¹⁰ Xangô, senhor dos raios, relâmpagos e trovões. (RIBEIRO, 1996, p. 133).

¹¹ Iemanjá, senhora de todas as águas. (RIBEIRO, 1996, p. 74).

¹² Oxum, senhora das águas que fluem suavemente, senhora dos rios, dos metais nobres, da fertilidade e da prosperidade. (RIBEIRO, 1996, p. 74).

¹³ Iansã é a deusa dos raios, do vento e da tempestade. Ela cuida também dos eguns, os espíritos dos mortos, levando-os ao outro mundo [...]. Iansã é impulsiva e impetuosa, determinada, audaciosa e autoritária. Seu símbolo é a espada e um espanta-mosca feito de rabo de cavalo, chamado eruquerê, com o qual espanta os eguns. (ERAMO, 2010, p. 91).

¹⁴ Oxaguiã é a versão jovem de Oxalá. Ele foi criador da cultura material e inventou o pilão, que é um dos seus símbolos. É um guerreiro, simbolizado portanto também por uma espada de prata. O Orixá possui uma personalidade criativa, intrépida, mas ao mesmo tempo pacata e paciente. (ERAMO, 2010, p. 89).

¹⁵ Transe [...] é [...] a incorporação da divindade no iniciado ritualmente preparado para recebê-la. (LIMA, 2003, p. 17).

Destarte, a comunicação mercadológica, por meio de estratégias, apropria-se dos símbolos culturais e religiosos dos negros para alimentar a indústria do consumo. Trata-se apenas da venda de imagens, muitas vezes, distorcidas e manipuladas em prol da exibição de uma espécie de *show*.

No que concerne à exposição dos orixás paramentados, o que implica na carnavalização do sagrado, percebe-se que a escola de samba busca apresentá-los ao público com bastante precisão. Observa-se o cuidado em ressaltar os detalhes das roupas, as cores dos tecidos, bem como as ferramentas pertencentes a cada divindade, porém, nota-se um abuso da escola de samba Portela em levar à avenida roupas sagradas já utilizadas em cultos religiosos. Em observância a este aspecto, o carnaval acaba brincando com o sagrado.

Dando continuidade à narração do desfile e à análise de algumas passagens deste, o carro abre-alas adentra à avenida de forma esplendorosa. A alegoria, nas cores dourada e azul, trouxe a águia, símbolo da Portela, segurando um patuá¹⁶. Após a alegoria, a ala *Olhai seus filhos com olhar sereno* fez a representação da Lavagem das Escadarias da Igreja do Bonfim¹⁷, uma manifestação religiosa realizada na Bahia desde o final do século XIX, lugar de fé, celebração, identidade e memória. Através de uma coreografia, utilizando vassouras, os participantes apresentaram em forma de performance a tal manifestação.

Prosseguindo nesta análise, no segundo módulo do carro abre-alas, tem-se a representação da Igreja do Bonfim. A escola procurou levar à avenida os mínimos detalhes. Por essa razão, foram utilizadas cinquenta mil fitas do Senhor do Bonfim, as quais formam amarradas na alegoria. Segundo Menezes, as fitas foram abençoadas por padres, mães e pais de santos baianos. Compunha a alegoria a ala *Alma em Festa da Nossa Cidade*. Esta expôs a fé do povo da Bahia em Senhor do Bonfim, santo católico, ou Oxalá,¹⁸ divindade do Candomblé.

¹⁶ Amuleto que é colocado num saquitel (pedaço de pano costurado em forma de saquinho) e é pendurado no pescoço, ou se prende na roupa de uso. Disponível em: <http://povodearuanda.wordpress.com/2007/07/21/de-umbanda/candomblé>. Acesso em: 04 abr. 2012.

¹⁷ A lavagem do Bonfim é uma festa muito concorrida na cidade de Salvador. Ela atrai muitos turistas e já faz parte do calendário de festas da cidade organizado pelas agências de turismo. A lavagem do Bonfim é a segunda maior festa de Salvador. Só perde para o Carnaval. (SOUSA, 2003, p. 139).

¹⁸ Oxalá, também chamado Obatalá e Orixalá (Orisa-nlá), é a divindade criadora, incumbida pelo Ser Supremo de criar a terra sólida, povoá-la e modelar a forma física do homem, sendo

A fé, que o povo baiano possui, vem justamente da influência africana. A sua religiosidade acentuada, na qual santos e orixás são celebrados, traduz a vitória de inúmeras lutas que foram travadas. Estas questões poderiam ser trabalhadas no carnaval, com o intuito de educar o olhar da sociedade, mirando o respeito para com os negros, pois estes também construíram o Brasil e deixaram muitos legados espalhados por essas terras.

A próxima representação é a Festa de Iemanjá, uma celebração tradicional realizada em 2 de fevereiro. A segunda alegoria, *Como Saúda a Rainha do Mar*, tratou de mostrar os presentes oferecidos pelos adeptos do candomblé à Rainha do Mar. Em tons de azul e verde, a ala *Minha Sereia É a Rainha do Mar* iluminou a Sapucaí. Já, a terceira alegoria, *Abram Espaço Nesta Sagrada Caminhada*, retratou a herança religiosa deixada pelos africanos. Nesta, os componentes faziam performances e danças afro.

O cortejo à Iemanjá, em 2 de fevereiro, não difere das outras festas e manifestações de cunho religioso no que se refere à influência mercadológica e midiática. Em um passado não tão distante, os negros foram massacrados e explorados. Na contemporaneidade, continuam sendo oprimidos, no tocante a sua cultura e religiosidade. O carnaval, ao tempo que explora, perpetua imagens e discursos dominantes que prejudicam um segmento social.

Em homenagem aos Filhos de Gandhy, a bateria utilizou atabaques, para dar ao samba da Portela um sabor especial da cultura africana. Na quarta alegoria, *O Canto da Cidade*, a escola lembrou o Centro Histórico de Salvador.

A escola de samba também enfatizou a festa de Santo Amaro da Purificação, realizada no Recôncavo Baiano. A penúltima alegoria trouxe as festas juninas, fazendo uma homenagem ao cantor Gilberto Gil.

A homenagem ao cantor Gilberto Gil aparece como a parte positiva, tendo em vista ser ele um homem negro que fez e continua fazendo história no cenário da música brasileira, rompendo preconceitos e atingindo espaços sociais.

Ao fim do desfile, a Portela evocou antigos sambas-enredos, os quais retrataram as festas populares do Brasil. A última alegoria prestou homenagem à velha guarda da escola, muitos deles adeptos do candomblé, pessoas simples, oriundas do bairro Osvaldo Cruz ou Madureira. Estes carregam no sangue o samba, a cultura de seus antepassados.

4 ESCOLA DE SAMBA MANCHA VERDE: UMA ANÁLISE DO DESFILE NO ANO DE 2012

O Grêmio Recreativo e Cultural Escola de Samba Mancha Verde tem a sua origem ligada à torcida organizada do Clube Paulista Palmeiras. Como a Escola de Samba carioca Portela, foi um bloco carnavalesco e somente em 1995 tornou-se Escola de Samba. Tendo como presidente Paulo Serdan, a Mancha, diferente das outras escolas, possui uma comissão carnavalesca e não um único carnavalesco. Com cinco alegorias, vinte e cinco alas e três mil componentes, a agremiação vestiu o Anhembi¹⁹ nas cores branco, verde, vermelho e amarelo.

A Mancha Verde, agremiação do carnaval de São Paulo, apresentou um enredo retratando a religiosidade africana. Confiante de que o primeiro título no Grupo Especial viria no ano de 2012, a referida escola obteve somente 159,5 pontos, conferindo-lhe a 4ª colocação. A escola campeã do carnaval paulista fora a Mocidade Alegre, com 160 pontos alcançados.

Última escola a desfilar, veio iluminada pelos primeiros raios de sol. A Mancha expôs o enredo: *Pelas mãos do mensageiro do axé, a lição de Odú Obará: a humildade*, retratando a história dos búzios e a missão de Odú Obará, um dos 16 odus²⁰. Os odus representam os destinos criados por Olorum²¹.

A escola procurou retratar a lenda dos 16 irmãos príncipes, os odus, para falar de humildade e simplicidade. Odu Obará era um dos 16 irmãos que receberam a incumbência de passar para a humanidade valores necessários para a vida. Obará era o mais pobre e simples dentre eles, razão para que os outros odus o menosprezasse. Conta a história que, de cinco em cinco dias, eles iam visitar Oluô, a fim de receber seus ensinamentos.

Em uma dessas visitas, os irmãos não convidaram Obará, com vergonha da sua pobreza. O mestre Olofin ofertou a cada um dos príncipes uma abóbora e eles voltaram

¹⁹ O Sambódromo do Anhembi teve a sua construção projetada pelo arquiteto Oscar Niemeyer, mesmo autor do projeto do sambódromo do carnaval carioca. Disponível em: <http://www.infoescola.com/carnaval/carnaval-de-sao-paulo/>. Acesso em: 04 jun. 2013.

²⁰ O corpus literário de Ifá contém um total de 256 capítulos ou categorias conhecidas em iorubá pelo nome de Odu. Esses capítulos dividem-se em duas partes - 16 Odus "maiores" chamados Oju Odu e 240 "menores" chamados Omo Odu ou Amulu Odu. O total compõe 4.096 (16 x 16 x 16) poemas, com base nos quais é feita a interpretação oracular. (RIBEIRO, 1996, p. 98).

²¹ Olorum", ou "Olodumaré", ou Zambi, é o criador do Universo, é o próprio princípio criador em eterno movimento, fonte de tudo o que somos e de tudo o que nossos sentidos possam perceber. Disponível em: <http://estudo-da-umbanda-candomble.wordpress.com/2008/03/18-2-%E2%80%93-olorum-deus-o-criador/>. Acesso 04 jun. 2013.

para casa. Na volta, resolveram parar na casa de Odu Obará. Este os recebeu com muita gentileza, servindo-lhes comida em abundância.

Logo após o banquete, eles se despediram de Obará, deixando as abóboras ofertadas pelo mestre, com o irmão. Em seguida, a sua esposa percebeu a falta de comida e o repreendeu por tentar mostrar ter aquilo que não tinha, oferecendo um banquete aos irmãos que sempre o desprezaram. Entretanto, Obará diz à mulher, com muita simplicidade, que prestou a seus irmãos esta delicadeza, sabendo que a recompensa viria em forma de prosperidade. Após a explicação, Odu Obará parte as abóboras deixadas pelos seus irmãos e se depara com muitas preciosidades, tornando-se o mais rico entre os príncipes odus. Este é o enredo mostrado em alegorias e alas da Escola de Samba Paulista Mancha Verde.

Observa-se que a Escola de Samba Mancha Verde procurou mostrar ao público uma lenda africana pouco conhecida, porém, de grande preponderância para o povo de santo. A humildade e a simplicidade foram exaltadas pela referida escola. No entanto, percebe-se que o público, que desconhece a história dos odus, pouco absorve daquilo que vê. É necessário um conhecimento prévio sobre o assunto para que, de fato, construa-se conhecimento.

O jogo de búzios é muito importante na cultura africana/afro-brasileira. No campo específico dos oráculos, o jogo de búzios nagô, que é o dos *odus*, é o mais conhecido. Entretanto, o jogo de búzios das tradições de origem banta é pouco estudado e explorado, ficando esquecido.

O jogo de búzios é um instrumento de adivinhação permitido aos *Babalorixás* ou *Yalorixás*. Estes possuem um vasto conhecimento dos fundamentos, das lendas dos orixás e fizeram estudo elevado dos valores e saberes dentro de uma casa de axé.

A Comissão de Frente veio apresentando os orixás, mostrando a hierarquia e as relações existentes entre os deuses do candomblé. Os componentes procuram representar como estes se manifestam em um terreiro, destacando as expressões corporais através da dança, bem como os aspectos sonoros de cada orixá.

O carro abre-alas, primeira alegoria, mostrou um mundo em destruição. O carnavalesco o construiu com material reciclado, uma maneira de criticar a relação do homem com a natureza, bem como as suas atitudes perante o seu semelhante. Compunha este carro a ala, *A Busca da Fé e do Conhecimento*, quando a escola retrata a busca por entender o mal que atinge o mundo. Em seguida, surge Exu, o grande mensageiro, responsável pela comunicação entre o mundo dos vivos e dos mortos.

Após, traz a Maria Padilha (Pomba Gira), levando à passarela do samba muito vermelho.

A alusão feita à Maria Padilha desrespeita a divindade. É mostrada uma imagem carnavalizada, que ajuda a alimentar aquilo que está arraigado no seio social, uma imagem elaborada para um determinado público, masculino, estrangeiro, branco e de classe social elevada.

A bateria verde e branca, vestida como Ogãs²², contagiou a avenida. Na segunda alegoria, *A Resposta que vem dos Búzios*, a escola levou ao cenário do samba a preponderância do jogo de búzios, no que se refere aos caminhos apontados por este, os quais o homem deve percorrer para que se alcance a plenitude. Para falar da fé, a agremiação mostrou babalorixás jogando búzios.

A terceira alegoria, *A Recompensa de Odu-Obará*, pilar de sustentação do enredo apresentando, remete à lenda do príncipe, o qual, em razão da simplicidade e atitude com os seus irmãos, tornou-se símbolo de prosperidade. Em seguida, tem-se a ala de Ogum, homenageado através do ferro, da tecnologia. Os orixás Oxossi, Ossain, Obaluiaê, Oxumarê, Nanã e Oxum, também, são apresentados em suas respectivas alas e cores.

No que concerne aos ensinamentos passados pelos odus, torna-se indispensável dizer que a escola merece ser elogiada pela tentativa de apresentar ao público tais ensinamentos, mesmo que este pareça perdido por não conhecer tal lenda. As alas as quais destacam os orixás Oxossi, Ossain, Obaluiaê, Oxumarê, Nanã e Oxum parecem vazias de conteúdo, mas o colorido e as luzes funcionam como disfarce, tratando de cumprir com o objetivo de apresentar o espetáculo.

O quarto carro, a alegoria *Os presentes de Olorum: os orixás*, trouxe as divindades como presentes do criador para a humanidade.

O quinto carro, *O mundo que Olorum sonhou*, retratou os presentes dados por Olorum à humanidade. Na alegoria, estão representados, em esculturas, os orixás Oxalá, Xangô, Obá, Iemanjá e Iansã. Mostrando, ainda, através de um grupo teatral, a sociedade que rejeitou os presentes do Criador. As alas retrataram o despertar da humanidade para os malefícios da ganância e da cobiça. O amor de Olodum também foi

²² Ogan (do iorubá -ga: "pessoa superior, chefe", com possível influência do jeje *ogã* "chefe, dirigente") é o nome genérico para diversas funções masculinas dentro de uma casa de Candomblé. É o sacerdote escolhido pelo orixá para estar lúcido durante todos os trabalhos. Ele não entra em transe, mas mesmo assim não deixa de ter a intuição espiritual. Disponível em: <http://www.freewebs.com/candomble/ojogodebzios.htm>. Acesso em: 12 jun. 2013.

representado. Através da lição aprendida, chega-se à humildade. A Escola de Samba Mancha Verde mostrou a reconstrução de um mundo degradado.

Observa-se que tudo que é apresentado ao longo do desfile não está desvinculado das regras impostas pela indústria cultural. Com isso, os valores se perdem e, com ele, a beleza de uma religião rica em particularidades, em ensinamentos e em sentimentos bons. A realidade pouco é mostrada, ofuscada pelo real motivo de se explorarem tanto as temáticas afro-religiosas em seus samba-enredos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Face ao exposto, e reforçando as discussões e conceitos aqui assinalados, o sistema midiático, a indústria cultural e a indústria mercadológica carnavalesca ligada ao setor turístico público e privado, estão interessados apenas nos lucros advindos com a exposição. Não há real preocupação com os conceitos representados durante os desfiles e a perpetuação de imagens e discursos dominantes que prejudiquem um segmento social.

Inúmeros fatores foram descortinados, constatando-se que a representação dos elementos performáticos do candomblé, nos desfiles carnavalescos, e a divulgação de artefatos particulares e segredos de tal crença religiosa ocorrem em nome da diversão e do alcance de lucros financeiros. Os elementos ritualísticos são utilizados apenas como entretenimento pela indústria mercadológica carnavalesca, terminando por banalizar o Sagrado.

Assim, observa-se que, no carnaval, a ideologia se reafirma por meio de construções oriundas da (in)consciência coletiva. A religiosidade de base africana, pejorativamente denominada de “macumba”, no carnaval, continua a ser “macumba”, disfarçada pelo colorido de luzes que vislumbram uma nula aceitação.

Diante das leituras e discussões, espera-se romper paradigmas que durante tempos têm sustentado conceitos perniciosos às relações sociais, abrindo caminho para o respeito às diferenças, de modo que as religiões afro-brasileiras e seus adeptos possam um dia transitar pelos espaços sociais, gozando da merecida liberdade, sem que haja repressão e exploração por parte da sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

ABIMBOLA, W. **Ifá, an Exposition of Literary Corpus**. Ibadan, Oxford University Press, 1976.

ARAÚJO, Hiram da Costa. **Carnaval, Seis Milênios de História**. Rio de Janeiro: Griphus, 2000.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec/ UnB 1997.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. 3. ed. São Paulo: USP, 2000.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

DOPAMU, P. A. **The place of onisegun in the yoruba health care system**. Nigéria, 1990.

DURAND Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

ERAMO, Fabiana. **Infinita Beleza: O Sétimo Sentido. A Linguagem do Corpo e a Inteligência dos Sentidos na Performance da Dança Afro**. Universidade Federal Fluminense. Dissertação de Mestrado: Rio de Janeiro, 2010.

LIMA, Vivaldo Costa. **A Família de Santo: nos candomblés jejes-nagôs da Bahia**. Salvador: Corrupio, 2003.

PRANDI, R. **Segredos Guardados: Orixás na alma brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. **Alma Africana no Brasil: Os iorubás**. São Paulo: Editora Oduduwa, 1996.

SEBE, José Carlos. **Carnaval, Carnavais**. São Paulo: Ática, 1986.

SERRA, Ordep. **Águas do Rei**. Rio de Janeiro: Vozes – Koinonia, 1995.

SERRA, Ordep. **Rumores de festa: o sagrado e o profano na Bahia**. Salvador: EDUFBA, 2009.

SOUSA, Vilson Caetano de. **Orixás santos e festas: encontros e desencontros do sincretismo religioso afro- católico na cidade de Salvador**. Salvador: Ed. UNEB, 2003.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás: Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo**. Salvador: Corrupio, 1997.