

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E
COMUNICAÇÃO

BEATRIZ SILVA DOS SANTOS

**Desmistificação da imagem hegemônica de Exu: estudo de caso do
enredo “Fala Majeté! Sete Chaves de Exu” da Grande Rio**

São Paulo

2024

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E
COMUNICAÇÃO

**Desmistificação da imagem hegemônica de Exu: estudo de caso do
enredo “Fala Majeté! Sete chaves de Exu” da Grande Rio**

Beatriz Silva dos Santos

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito parcial para obtenção do título
de Especialista em gestão de projetos culturais.

Orientador: Prof.^a Andréa Rosendo

São Paulo

2024

DESMISTIFICAÇÃO DA IMAGEM HEGEMÔNICA DE EXU: ESTUDO DE CASO DO ENREDO “FALA MAJETÉ! SETE CHAVES DE EXU” DA GRANDE RIO¹

Beatriz Silva dos Santos²

Resumo: As escolas de samba surgiram na década de 1920 no Rio de Janeiro e se constituíram como forma de aceitação da população negra na sociedade urbana. A evolução de seus enredos tornou possível desmistificar imagens construídas pelas religiões hegemônicas no contexto do racismo religioso no Brasil. Esta pesquisa pretende analisar como se apresentam essas narrativas contra hegemônicas. Para tanto, analisaremos, a partir da semiótica, a experiência do enredo de 2022 da Grande Rio, que ao trazer Exu como tema, contribui para a desmistificação da imagem estereotipada dessa divindade das religiões afro-brasileiras.

Palavras-chave: Exu. Carnaval. Sincretismo. Racismo Religioso. Semiótica.

Abstract: The samba schools emerged in the 1920s in Rio de Janeiro, becoming a way for Black people to gain acceptance in urban society. The evolution of these stories made it possible to demystify some images built by hegemonic religions within the context of religious racism in Brazil. This article aims to analyze how these anti-hegemonic narratives are presented. To do so, it examines the 2022 theme of the Grande Rio samba school, which brought Exu as its central figure, contributing to the demystification of the stereotypical image of this deity in Afro-Brazilian religions.

Key words: Exu. Carnival. Syncretism. Religious Racism. Semiotics

¹ Trabalho de conclusão de curso apresentado como condição para obtenção do título de Especialista em gestão de projetos culturais.

² Pós-graduanda em gestão de projetos culturais.

1. INTRODUÇÃO

Foi com Exu³, entidade⁴ das religiões afro-brasileira e orixá⁵ do candomblé, senhor dos caminhos e das encruzilhadas, mensageiro dos orixás, figura controversa e múltipla, que a escola de samba Acadêmicos do Grande Rio fez história na Marquês de Sapucaí em 2022, ganhando assim seu primeiro título de campeã do Grupo Especial do Carnaval do Rio de Janeiro.

A escola nascida no município de Duque de Caxias no final dos anos 1960, surge da idealização de Milton Perácio de formar uma grande agremiação que representasse a cidade em concursos carnavalescos. Para tal, fundiram-se quatro agremiações: Cartolina de Caxias; Capricho do Centenário; Unidos da Vila São Luiz; e União do Centenário, resultando na Grande Rio.

Em 1988, devido às questões burocráticas para a filiação da escola de samba na Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro, fora necessário que Perácio juntasse-se à estrutura jurídica de um bloco carnavalesco já existente, fundando assim uma nova agremiação: a Acadêmicos de Duque de Caxias.

Seis meses depois da fundação dessa nova agremiação, como forma de evitar que a novata Acadêmicos de Duque de Caxias desfilasse na quinta divisão, Milton Perácio une-se aos seus amigos Jayder Soares e Helinho de Oliveira para fundir a escola Grande Rio com a Acadêmicos de Duque de Caxias, fazendo com que a G.R.E.S Acadêmicos do Grande Rio, como é conhecida atualmente, nascesse e pudesse estreiar já nos grupos de acesso.

No ano seguinte, em 1989, a Acadêmicos do Grande Rio fez sua estreia na avenida com o enredo afro “O Mito Sagrado de Ifé”, onde na apresentação do enredo e do samba-enredo,

³ Orixá do panteão nagô ou cada um dos entes espirituais que fazem de criados dos orixás e de intermediários entre estes e os homens, dados como de índole vaidosa e suscetível; na quimbanda, no catimbó e em alguns centros de umbanda, cada um de inúmeros seres inferiores, espíritos do baixo mundo astral, cuja atividade pendula entre o Mal e o Bem. (Oxford *Languages*)

⁴ Ser espiritual, nas religiões afro-brasileiras, passível de culto ou de devoção como os caboclos, orixás, pretos velhos etc. (dicionário Michaelis)

⁵ Denominação às divindades dos iorubas e nos cultos afro-brasileiros, que representam as forças da natureza, ligando Deus aos homens. (dicionário Michaelis)

saudava-se à cultura Yorubá⁶, à África, as contribuições do povo negro no Brasil e citava o racismo como algo a ser combatido, fazendo um aceno aos temas afros que, anos depois, trouxeram a primeira vitória da agremiação no grupo especial.

Apesar do carnaval e de outras manifestações culturais negras, como o samba e as religiões de matriz africana, serem inerentes uma à outra, seja por sua raiz, por seus integrantes ou pelos toques de macumba⁷ presentes em suas baterias, sua inclusão explícita na avenida, como enredo/samba-enredo, demorou décadas para acontecer, atribuindo essa estreia à Acadêmicos do Salgueiro com o enredo “Quilombo dos Palmares” em 1960, no qual o negro e sua história foram protagonistas na avenida.

A demora entre os primeiros concursos de escolas de samba até o início dos enredos afro reflete o contexto socioeconômico e cultural do Brasil e, em especial, do Rio de Janeiro no final dos anos 1920 e início dos anos 1930, onde os negros, em sua maioria descendentes de escravizados, buscavam pavimentar um caminho para aceitação social; e o Estado procurava disciplinar - e controlar - as manifestações culturais contra hegemônicas, especialmente as demonstrações vindas de grupos negros (Fabato; Simas, 2015).

Se por um lado manifestações culturais com raízes negras se multiplicavam pelos morros do Rio de Janeiro, por outro havia a repressão e o racismo estrutural, cunhado por Almeida (2018, p.25), como “uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento [...]” reverberando em todos os âmbitos da sociedade, inclusive na religiosidade.

O racismo religioso apresenta-se condenando não só às religiões de matrizes africanas e seus praticantes, mas também à sua origem (Nogueira, 2020), incidindo sobre todas as práticas e manifestações religiosas, incluindo os Afoxés⁸, conhecidos como “candomblé de rua”, onde

⁶ Yorubá, ioruba ou iorubá: Povo negro da África ocidental, a sudoeste da Nigéria, no Daomé e no Togo. A cultura iorubá foi introduzida no Brasil pelos negros da Costa dos Escravos, sendo comum, em nosso país, chamar-se “nagô” aos iorubás e a sua língua. (Scisínio, 1997)

⁷ Antigo instrumento musical de origem africana, usado outrora nos terreiros afro-brasileiros(...) // Termo genérico para os cultos afro-brasileiros derivados do nagô, mas modificados por influências angola-congo e ameríndias, católicas, espíritas e ocultistas que se desenvolveram(...) // Nome que os leigos usam para os cultos que empregam a magia negra e que os adeptos de Umbanda de Linha Branca chamam Quimbanda. // Nome genérico que os leigos usam para designar cultos afro-brasileiros. // Sinônimo, para leigos, de feitiçaria e de ‘despacho’ de rua. (Cacciatore, 1977, p. 166-167)

⁸ Cortejo de rua que tradicionalmente sai durante o carnaval de Salvador, Fortaleza e Rio de Janeiro cuja manifestação tem aspectos místico, mágico e, por conseguinte, religioso, fundamentados em preceitos religiosos ligados ao culto dos orixás, motivo primeiro da existência e realização dos cortejos. Por isso, afoxé também é conhecido e chamado por Candomblé de rua. (Lody, 1976)

praticantes de religiões afro-brasileiras se reúnem e saem em cortejo⁹ durante o carnaval, cantando cantigas em iorubá e tocando instrumentos de percussão.

O carnaval e as religiões de matrizes africanas são relacionados desde sua origem, seja nos cortejos, cordões¹⁰ e blocos carnavalescos¹¹ das casas de cultos¹², o povo negro e as religiões afro-brasileiras desempenham importante papel na história do carnaval, de forma direta ou indireta, essas pessoas estiveram continuamente resistindo e construindo essas manifestações culturais (Sodré, 2002).

Como exemplo do Babalorixá¹³ Zé Espinguela, fundador da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, que teve papel importante na ideia de concepção das escolas de samba e organizou o primeiro concurso entre sambistas em 1929, fora do período de carnaval e sem cortejo, mas que serviu de base para concursos posteriores que culminaram no modelo que é usado atualmente.

Ademais, o carnaval é considerado pelas religiões hegemônicas como uma festa profana¹⁴ associada ao pecado, ao mal, e não obstante à Exu.

Dessa forma se faz indissociável falar de carnaval sem falar de Exu, entidade das religiões afro-brasileiras¹⁵ e orixá do candomblé, aquele que abre os caminhos e se coloca como início (lógico e temporal) de todo o movimento do mundo; tudo que se move, ou que teve ou tem vida, é Exu.

⁹ Comitiva, em geral pomposa, que segue uma pessoa ou um grupo de pessoas para prestar-lhe(s) homenagem; séquito. (dicionário Michaelis)

¹⁰ Cordão é uma manifestação carnavalesca, que pode ser entendida com “grupo de foliões com roupas de fantasia, cantando e dançando, mais ou menos ritmicamente”; manifestação de festa religiosa, por exemplo, São João. (Cascudo, 2012).

¹¹ Os blocos carnavalescos são uma das manifestações mais expressivas do carnaval brasileiro, e sua origem pode ser relacionada às festas católicas europeias que ocorriam nos dias anteriores à Quaresma. (*National Geographic Brasil*).

¹² Casas de cultos: edifício público consagrado à divindade e ao culto religioso (dicionário Caldas Aulete)

¹³ Babalorixá: Sacerdote principal, chefe espiritual e administrador de um candomblé, de um xangô ou de alguns centros de umbanda, a quem cabe a distribuição de todas as funções especializadas do culto; é o mediador por excelência entre os homens e os orixás; alufá, pai de santo, pai de terreiro. (dicionário Michaelis)

¹⁴ Profano: 1. Avesso às coisas religiosas; 2. Não pertencente ao meio sagrado; 3. Desrespeitoso no que respeito às crenças religiosas (...); 5. que se revela mundano. (dicionário Michaelis)

¹⁵ As religiões afro-brasileiras são aquelas que têm origem nas tradições dos negros africanos trazidos para o Brasil como escravos. Essas crenças possuem maior ou menor grau de influência europeia e indígena e nascem da cultura de diversas etnias africanas, como iorubás, lundas e ashantis. (Portal Fiocruz). Algumas das principais são: Candomblé, Umbanda, Quimbanda, Cabula, Catimbó, Pajelança, Toré, Xambá.

É o “princípio dinâmico do sistema simbólico inteiro, relacionando-se, portanto, com tudo o que existe, desde as divindades (os orixás) até os entes vivos e mortos” (Sodré, 2017, p.174).

Exu também é conhecido como uma “divindade caluniada” (Bastide, 1978), associado -e sincretizado- como o diabo cristão, é uma figura temida, a ser combatida, cuja imagem fora criada pelos primeiros missionários que tiveram contato com Exu em África “[...] assimilaram-no ao Diabo e fizeram dele o símbolo de tudo que é maldade, perversidade, abjeção e ódio, em oposição à bondade, pureza, elevação e amor a Deus” (Verger, 1999, p.119).

Imagem essa que perdura até os dias de hoje por difusão do sincretismo das religiões de matrizes-africanas e afrobrasileiras com os elementos de religiões cristãs, onde Exu foi reduzido ao Diabo, e outros Orixás tiveram suas características embranquecidas, miscigenadas, e ‘abrandadas’ para se aproximarem dos santos católicos, obtendo assim maior aceitação da sociedade hegemônica.

Mas o ambiente de violência do racismo expande-se também aos ambientes religiosos, gerando ataques à sua origem negra, às imagens criadas pelos brancos para eliminar o que eles consideraram errado ou imoral, a partir da visão colonial binária de bem e mal, colocando o que não é da cultura dominante como errado, a ser combatido, condenando a existência das religiões de matrizes africanas, seus Orixás e práticas, em especial à Exu, tornando-se comum ataques, violências e perseguições à essas religiões e à essa entidade e ao orixá.

Dessa forma, a vitória do enredo “Fala Majeté! Sete chaves de Exu”, da escola de samba Acadêmicos do Grande Rio, no grupo especial do carnaval de 2022 do Rio de Janeiro, representou uma conquista importante à sociedade e aos povos de terreiro ao fazer, meio a uma das maiores manifestações culturais do Brasil, um convite a conhecer Exu para além das construções hegemônicas feitas à essa divindade.

Se por um lado os ideais racistas colonizadores demonizam esse Orixá, esse enredo de carnaval se contrapõe apresentando um convite ao conhecimento e a reflexão sobre os signos e suas interpretações.

A partir de sete chaves interpretativas, os carnavalescos¹⁶ Gabriel Haddad e Leandro Bora apresentam imagens e alegorias¹⁷ que contrapõe a associação de Exu com divindades do mal, como o Diabo cristão, mostrando que essa entidade/orixá representa todas as trocas e movimentos da Terra, desde a diáspora, grande encruzilhada do Atlântico, até o povo da rua, da musicalidade e da cultura popular brasileira.

Sendo assim, este trabalho apresentará uma análise semiótica de alguns elementos da chave “Criação e Encruzilhada” do enredo da Grande Rio de 2022, transmitido pela TV Globo, com o intuito de desmistificar a imagem hegemônica de Exu, trazendo reflexões e materiais bibliográficos para justificar elementos utilizados durante a primeira chave do desfile em contraponto às crenças hegemônicas, apresentando o papel da expressão popular, neste caso o carnaval, como ferramenta de combate ao racismo religioso.

2. REFERENCIAIS TEÓRICOS

A fim de entender Exu pelo viés contra hegemônico trazido pelo enredo “Fala Majeté! Sete Chaves de Exu”, este projeto buscará pressupostos teóricos em autores que analisam o surgimento das escolas de samba cariocas, suas relações com as religiões de matrizes africanas, com o racismo, o sincretismo e os signos que costumam ser atribuídos à imagem hegemônica e contra hegemônica de Exu.

Como ponto de partida, será usado o conceito de hegemonia do filósofo marxista Antonio Gramsci, organizado por Dênis de Moraes (2010), onde “no entender de Gramsci, a hegemonia pressupõe a conquista do consenso e da liderança cultural e político-ideológica de uma classe ou bloco de classes sobre as outras”. (Moraes, 2010, p.54)

Segundo Gramsci, a hegemonia é obtida e consolidada em embates que comportam não apenas questões vinculadas à estrutura econômica e à organização política, mas envolvem também, no plano ético-cultural, a expressão de saberes, práticas, modos de representação e modelos de autoridade que querem legitimar-se e universalizar-se. Portanto, a hegemonia não deve ser entendida nos limites de uma coerção pura e simples, pois inclui a direção cultural e o consentimento social a um universo de

¹⁶ É, na maior parte das vezes, o responsável por escolher o tema do ano. É dele a concepção e desenvolvimento das fantasias e carros alegóricos apresentados pela escola. Além disso, também verifica os ensaios e é encarregado pela direção artística do espetáculo trabalhando em conjunto com a direção de carnaval da escola (rio-carnaval).

¹⁷ Em desfiles de escolas de samba durante o carnaval, as figuras, os carros alegóricos, as fantasias e as ornamentações que contam e ilustram o enredo de uma escola (dicionário Michaelis).

convicções, normas morais e regras de conduta, assim como a destruição e a superação de outras crenças e sentimentos diante da vida e do mundo (Gramsci, 2002b, p.65 apud Moraes, 2010, p.55)

Dessa forma, a hegemonia constrói-se a partir da legitimação e universalização de sistemas econômicos, políticos, sociais e culturais, onde práticas, saberes e modelos de socialidade se difundem a todos.

É a partir desses elementos listados por Gramsci para a obtenção da hegemonia que se faz possível traçar a imagem hegemônica construída à Exu, criada desde o sistema colonial por uma estrutura econômica, política, social e cultural de dominação daqueles que detinham o capital em detrimento aos colonizados, que até hoje sofrem constantes ataques e tentativas de apagamento de suas origens, raças, culturas e histórias.

A construção sincrética de Exu como o diabo tem início com a chegada do cristianismo em África, a partir do século XVI, onde o orixá

(...) foi interpretado negativamente como um "Príapo¹⁸ negro" e seu culto considerado demoníaco. Os animais que lhe eram sacrificados foram associados ao diabo, pintado nas gravuras europeias como um ser antropomórfico (com chifres, rabo e patas de porco ou bode) ou um "cão negro". Exu "comia" em sacrifício na África os corpos dos animais que "davam corpo" ao diabo imaginado na Europa. Um dos resultados desse "círculo vicioso hermenêutico¹⁹" foi o uso do termo "Exu" como tradução da palavra "Demônio", na versão ioruba da Bíblia, e "Iblis" e "Shaitan", na versão ioruba do Alcorão (Dopamu, 1990, p. 20 apud Silva, p.1087).

As representações de Exu em África, como exemplo, do culto ao seu falo, fonte de vida e da fertilidade, da continuidade da vida, fora interpretado pelos cristãos como se o orixá fosse depravado, imoral aos costumes cristãos, deturpando o significado que isso tinha no culto das religiões africanas.

Pierre Verger²⁰ traz em seu livro 'Notas sobre o culto aos orixás e voduns', de 1999, alguns relatos de missionários cristãos que estiveram no continente africano no século XIX e que tiveram contato com Exu, associando essa divindade ao diabo cristão.

¹⁸ Deus simbolizado pelo falo e dono de um discurso sexual que inspirou a construção de um 'modelo penetrativo', para o qual a penetração pelo falo seria motivo de degradação na Antiguidade, sobretudo quando ela se realizar de maneira anal ou oral. (Sanfelice; Cozer, 2017, p.75)

¹⁹ O círculo hermenêutico é utilizado por todos os que defendem a tese da autonomia metodológica das ciências humanas em relação às ciências naturais. (Chrysostomos Mantzavinos, 2014)

²⁰ Pierre Edouard Léopold Verger (1902-1996) foi um fotógrafo, etnólogo, antropólogo e pesquisador francês que viveu na cidade de Salvador e produziu uma obra escrita de referência sobre as culturas afro-baiana e diaspóricas,

Em 1845, Duncan retrata a imagem de Exu, vista em Ouidah²¹, com repulsa:

A forma representa supostamente um homem, tão próximo quando artista desajeitado e estúpido possa fazer. Ela é de argila, do tamanho de um homem e é colocada em quase todos os lugares públicos da cidade. As partes baixas do corpo da estátua são grandes, desproporcionais e expostas da maneira mais nojenta [...]. (Duncan, vol. I:114 apud Verger, 1999, p.133)

Já o missionário reverendo Thomas Jefferson Bowen que estava na Nigéria desde 1852, associa a figura de Exu ao diabo cristão:

É costumeiro, entre os europeus, chamar os ídolos dos nativos de diabos. Os próprios nativos referem-se a um único diabo, se bem que acreditem na existência de diversos outros espíritos maus. Na língua *Yoruba* o diabo é denominado *Esu*, o que voltou a ser enviado, que vem de *Su* jogar fora; e *Elegbara*²², o poderoso, devido a seu grande poder sobre as pessoas. O diabo não é considerado um dos Orisa mediadores, mas os Yoruba prestam-lhe culto por meio de sacrifícios, a fim de obter seus favores e impedi-los de os prejudicar (Bowen, Cap. XVI apud Verger, 1999, p.134)

Para Carlos Roberto F. Nogueira em ‘O diabo no imaginário cristão’ (2002), a noção de diabo surge a partir dos hebreus, sendo modificada ao decorrer dos séculos. Segundo ele, “Aos demônios foram emprestadas as imagens que os antigos atribuíam às suas divindades infernais” (Nogueira, 2002, p. 36), isto é, ao mal que era contrário à Deus.

Ao pensar em como as concepções da figura de Exu chegaram ao Brasil é possível pensar em, ao menos, dois caminhos: o primeiro, através de praticantes das religiões de matrizes africanas que foram trazidos ao Brasil de forma forçada, pelo tráfico transatlântico de escravizados, e que difundiram suas crenças e cultos; e o segundo, por via dos colonizadores e de seus missionários cristãos que tiveram contato com essa divindade em África, trazendo suas visões racistas de Exu ao país, atribuindo a ele o que consideravam errado que o negro fizesse com o intuito de controlar os escravizados.

A difusão dessas concepções é permeada pelos processos hegemônicos da colonização, mas também são transpassadas pela diáspora africana, onde a cidade e a forma social são atravessadas pela música, danças, ritos e rituais, e diversos outros “jogos de sociabilização dos negros” (Sodré, 2002).

voltando seu olhar de pesquisador para os aspectos religiosos do candomblé e tornando-os seu principal foco de interesse. (Fundação Pierre Verger).

²¹ Cidade de Uidá ou Ajudá (em francês Ouidah) localizada na atual república do Benim.

²² Elegbara é um dos nomes atribuídos ao orixá Exu.

O território torna-se continente de uma densidade simbólica, assimilável não pela racionalidade conceitual, mas sintaticamente, com corpo e espírito integrados numa atenção participante. Neste contexto, muitas vezes o indivíduo não participa diretamente de um grupo criativo, mas ainda assim é atravessado por suas irradiações de sentido, sua força, podendo ser também conduzido à mesma impulsão de jogo. (Sodré, 2002, p.159).

De acordo com Stuart Hall (1996), a diáspora africana, caracteriza-se não só pela desterritorialização dos sujeitos, mas também ao lugar dos povos afrodiaspóricos, que, no caso do Brasil, não são mais africanos e nem americanos, mas que mantêm e recriam culturas no “Novo Mundo”, estando “sujeitas ao contínuo “jogo” da história, da cultura e do poder” (Hall, 1996, p.69).

É nesse lugar que se criam diálogos e tensões entre poder e resistência, onde as coisas estão “[...] já-fundido, sincretizado, com outros elementos culturais. Está sempre já crioulistado [...]” (Hall, 1996, p.74)

Para Waldemar Valente (1955), o sincretismo é caracterizado por uma mistura interna de elementos culturais, como uma simbiose:

Simbiose que dá em resultado uma fisionomia cultural nova, na qual se associam e se combinam, em maior ou menor proporção, as marcas características das culturas originárias [...]. O sincretismo abrange, no seu desenvolvimento como processo de interação cultural, e na sua função de prevenir, reduzir ou anular os conflitos (...) (Valente, 1955, p.41-42)

Para Manuel Querino (1938), a questão do sincretismo no Brasil esbarra não só nas misturas e em interações, mas também na catequização pela sociedade colonial cristã.

O africano já trazia a seita religiosa de sua terra; aqui era obrigado, por lei, a adotar a religião católica. Habitado naquela e obrigado por esta, ficou com as duas crenças. Encontrou no Brasil a superstição, consequência fatal aos povos em sua infância. Fácil lhe foi aceitar para cada moléstia ou ato da vida um santo protetor, etc. (Querino, 1938, p.47)

Imagem que perdura até os dias de hoje por difusão do sincretismo das religiões de matrizes-africanas e afrobrasileiras com os elementos de religiões cristãs, onde Exu foi reduzido ao Diabo, e outros Orixás tiveram suas características embranquecidas, miscigenadas, e ‘abrandadas’ para se aproximarem dos santos católicos, obtendo assim maior aceitação da sociedade hegemônica.

Sendo interessante pontuar que o sincretismo, nesse caso, religioso entre a religião luso-católica (hegemônica) e as de matrizes africanas, também sofreu intervenções entre as próprias crenças de África, visto que os negros eram tirados de seus territórios a força e colocados em navios negreiros²³ como se fossem um só povo, mas esses carregavam diversas diferenças étnicas e culturais que se misturavam nesse “Novo Mundo”.

A partir da diáspora africana, as manifestações culturais negras, como parte da cultura popular, são colocadas em um lugar, em que Hall (2003) redefine como espaço de disputas e tensões com a cultura hegemônica:

Há pontos de resistência e também momentos de superação. Esta é a dialética da luta cultural. Na atualidade, essa luta é contínua e ocorre nas linhas complexas da resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação, que transformam o campo da cultura em uma espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtêm vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas e perdidas. (Hall, 2003, p.254).

Dessa forma, apesar dos constantes esforços da cultura colonial hegemônica de marginalizar, controlar e apagar o povo negro e suas manifestações culturais e religiosas, Sodré (2002) diz não ser possível cessar suas “transversalidades”, isto é, os diálogos entre os saberes e suas difusões, uma vez que a preservação de suas origens se faz potência de resistência ao Atlântico que Simas e Rufino (2018) tratam como uma gigantesca encruzilhada:

O Atlântico é uma gigantesca encruzilhada. Por ela atravessaram sabedorias de outras terras que vieram imantadas nos corpos, suportes de memórias e de experiências múltiplas que lançadas na via do não retorno, da desterritorialização e do despedaçamento cognitivo e identitário, reconstruíram-se no próprio curso, no transe, reinventando a si e ao mundo. [...] A agenda colonial produz a descridibilidade de inúmeras formas de existência e de saber, como também produz a morte, seja ela física, através do extermínio, ou simbólica, através do desvio existencial. (Rufino; Simas, 2018, p.11)

De acordo com Rufino (2019), essa travessia transatlântica de escravizados, na qual os negros foram trazidos a força ao Brasil, foi denominada por diversos descendentes de africanos como “Calunga grande” que seria como o “grande cemitério”:

O grande cemitério que, a princípio separava mundos, foi o elemento propulsor do não esquecimento. Saindo de lá, o que estava cravado para os que foram atravessados era a perspectiva do não retorno. Para os que ficaram do lado de lá restava a memória

²³ Embarcações de carga que transportavam pessoas escravizadas e raptadas de África para a América.

dos ancestrais que saíram para não retornar. Para aqueles que atravessaram a calunga grande ficam as memórias de outro tempo a serem reivindicadas para substanciar a invenção de uma nova vida. (Rufino, 2019, p.13)

Meio a essa encruzilhada de saberes e transformações impulsionadas pela resistência, é que:

O território torna-se continente de uma densidade simbólica, assimilável não pela racionalidade conceitual, mas sinesteticamente, com corpo e espírito integrados numa atenção participante. Neste contexto, muitas vezes o indivíduo não participa diretamente de um grupo criativo, mas ainda assim é atravessado por suas irradiações de sentido, sua força, podendo ser também conduzido à mesma impulsão de jogo. (Sodré, 2002, p. 159)

Rufino (2019, p.3) diz que, “a encruzilhada é a boca do mundo, é saber praticado nas margens por inúmeros seres que fazem tecnologias e poéticas de espantar a escassez abrindo caminhos”.

Para Simas e Fabato (2010), é em tais atravessamentos e disputas de espaços que, entre o final da década de 1920 e início dos anos 1930, período em que o Estado procurava disciplinar as manifestações culturais dos negros, que surgem as primeiras escolas de samba cariocas.

As congadas²⁴, os cordões²⁵, os cucumbis²⁶, as diversas festas processionais ou dramáticas de origem africana representavam possibilidades temporárias de penetrar coletivamente em território proibido - eram reterritorializações que também asseguravam a co-presença de tempos e espaços civilizatórios diferentes. (Sodré, 2002, p.146-147)

Simas e Fabato ainda afirmam que “as novas agremiações que foram surgindo dessa fusão entre a desordem dos blocos²⁷ e a disciplina dos ranchos²⁸ receberam os nomes de escolas de samba” (Simas; Fabato, 2010, p.14), termo que surge no final da década de 20 e “demonstra

²⁴ Trata-se de um desfile ou procissão que reúne elementos das tradições tribais de Angola e do Congo, com influências ibéricas no que se refere à religiosidade (UOL Educação). Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/cultura-brasileira/congada-festa-folclorica-une-tradicoes-africanas-e-ibericas.htm>. Acesso em: 22 out. 2024.

²⁵ Desfile processional onde foliões saíam fantasiados pelas ruas cariocas em meados do século XIX até o início do século XX.

²⁶ Grupos de pessoas negras que desfilavam pelo Rio de Janeiro durante o carnaval na segunda metade da década de 1880. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21323/13901>. Acesso em: 22 out. 2024.

²⁷ Agremiações nas quais todos os integrantes desfilavam com a mesma fantasia, sem a presença de diferentes alas temáticas. Disponível em: <https://ranchoscarnavalescos.com/ranchos-carnavalescos/>. Acesso em: 22 out. 2024.

²⁸ Quando ainda não existiam as Escolas de Samba, o carnaval era celebrado nas ruas da cidade com os populares desfiles de Ranchos Carnavalescos. Disponível em: <https://ranchoscarnavalescos.com/>. Acesso em: 22 out. 2024.

um evidente desejo de legitimação e reconhecimento do samba e das comunidades negras do Rio de Janeiro” (Simas; Fabato, 2010, p.15).

Já os concursos surgiram aos poucos e foram se moldando ao longo dos anos, inclusive fora do período de carnaval, tendo uma das primeiras competições em 20 de janeiro de 1929, dia de São Sebastião, padroeiro do Rio de Janeiro, sincretizado nas macumbas cariocas como o orixá Oxóssi²⁹ (Simas; Fabato, 2010, p.15).

Reforçando a ligação das religiões de matrizes africanas e do axé ³⁰(nota rodapé) com o samba e as escolas de samba cariocas.

Na verdade, os grupos de festa, os cordões e os blocos carnavalescos, os ranchos, sempre estiveram vinculados direta ou indiretamente (por meio dos músicos, compositores ou pessoas de influência) ao candomblé. As casas gêges-nagôs dos famosos João Alabá e Cipriano Abedé eram também lugares festivos. Cada casa de culto tinha o seu bloco carnavalesco. No Morro da Mangueira, destacavam-se os da Tia Fé e da Tia Tomásia. Na Cidade Nova, Tia Ciata, Tia Veridiana, Tia Amélia do Aragão, Tia Presciliana e outras. Mais tarde, o babalorixá José Espinguela teria papel importante na ideia da concepção entre as diferentes escolas de samba. (Sodré, 2002, p.148-149)

Dessa forma, utilizar as escolas de samba como espaços contra hegemônicos, de resistência negra, era também preservar a ancestralidade e as religiões de matrizes africanas, uma vez que o samba, no sistema iorubá, é condutor de axé (Sodré, 1998).

A transmissão do axé implica na comunicação de um Cosmos que já inclui passado e futuro. Nesse processo, a palavra pronunciada é muito importante, porque pressupõe hálito - logo, vida e história do emissor. Não têm aí vigência, entretanto, mecanismos da lógica analítica ou da razão instrumental, pois a transmissão se opera pelo deslocamento espacial de um conjunto simbólico - gestos, danças, gritos, palavras - em que o corpo do indivíduo tem papel fundamental. A língua deixa de ser regida pelo sentido finalístico (isto é, por seu valor de troca semântico), para atingir a esfera própria do símbolo (a instauração ou a recriação de uma ordem) e tornar-se veículo condutor de força. (Sodré, 2002, p. 104)

Mesmo que até a década de 1960, as escolas de samba, nascidas em morros e comunidades, formadas em sua maioria por pessoas negras, cantassem a história ideológica da hegemonia colonial em seus enredos, a estrutura rítmica das religiões de matrizes africanas

²⁹ Caçador, rei de Ketu (cidade do território Ioruba na África Ocidental, hoje a atual cidade de Kétu no Benin), cultuado como um orixá nas casas de candomblé. (Souza, 2019)

³⁰ Entre os iorubás, a força vital que impregna todos os seres e todas as coisas; Energia sagrada dos orixás. (Dicionário Michaelis)

sempre se fez presente nos sambas-enredos a partir do toque de suas baterias, fazendo com que, por mais que tentassem apagar as culturas negras nos processos de sincretismo e miscigenação, elas sempre se faziam resistência, especialmente nas baterias de escolas de samba.

A estrutura rítmica da música negra religiosa apresenta alto grau de complexidade. E o samba existe desde que o homem africano estabeleceu sua existência para si mesmo, cantou, tocou e dançou para se comunicar com a divindade (Siqueira, 2012, p. 84-85).

Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano (Sodré, 1998, p.12).

O samba torna-se então forma de resistência ao racismo estrutural que Almeida (2018, p.25) define como “uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento [...]”, onde

A concepção de racismo estrutural se encaixa na perspectiva da luta pela hegemonia da concepção materialista de racismo. Não se trata apenas de uma outra dimensão da percepção do racismo – o racismo estrutural distinto do institucional e do individual/comportamental. Mas de entender que o racismo estrutural é conceber o racismo como produto de uma estrutura sócio-histórica de produção e reprodução de riquezas. Portanto, é na base material das sociedades que se devem buscar os fundamentos do racismo estrutural. (Oliveira, 2021, p.66-67)

Racismo esse que reverbera em todos os âmbitos da sociedade, inclusive na religiosidade, como pontua Nogueira (2020):

O racismo religioso condena a origem, a existência, a relação entre uma crença e uma origem preta. O racismo não incide somente sobre pretos e pretas praticantes dessas religiões, mas sobre as origens da religião, sobre práticas, sobre crenças e sobre os rituais. Trata-se da alteridade condenada à não existência. Uma vez fora dos padrões hegemônicos, um conjunto de práticas culturais, valores civilizatórios e crenças não pode existir, ou pode, desde que a ideia de oposição semântica a uma cultura eleita como padrão, regular e normal seja reiteradamente fortalecida. (Nogueira, 2020, p.89)

Perante a rejeição (e o racismo) da hegemonia religiosa católica às crenças dos colonizados, os missionários associam a imagem de Exu ao pecado, ao imoral, pelas representações de seu falo ereto, equiparando-o ao diabo cristão:

Para os iorubás, Exu é o princípio do movimento como um todo, e o seu caráter enquanto potência de mobilidade é representado tanto pela boca, quanto pelo falo ereto. [...] o falo ereto como princípio da mobilidade, da vivacidade do ser enquanto elemento individualizado e a sua potência na atividade de procriação e seus vínculos com a continuidade e o inacabamento da vida. Certamente, o falo ereto de Exu como

representação de seu poder, enquanto princípio do movimento que é, causou pavor entre os colonizadores europeus que se depararam com sua imagem. Exu, que até esse momento era um princípio amoral, foi então relegado ao substantivo do pecado, do descontrole e do perigo, ou seja, acabou sendo interditado pela lógica colonial como o diabo cristão. (Rufino, 2019, p. 31)

Colocando-o meio a racionalidade colonial binária, de bem e mal, analisando a partir de uma visão que rejeita e não compreende contradições e complexidades, mas

Exu existe nesse lado de cá do Atlântico, múltiplo no uno, para nos mostrar que o mundo não se sustenta em uma ordem dicotômica. O que é investido para ser centro está encruzado ao que apontado como margem. O mundo é uma encruzilhada e por isso é um campo de possibilidades infinitas, inacabadas, e é Exu quem comanda as estripulias. (Rufino, 2019, p.26)

Sendo essa entidade, por si só, uma força contra hegemônica:

A sua face brincante, transgressora, pregadora de peças, é o contraponto necessário a esse latifúndio de desigualdade e mentira. Dono da porteira do mundo é ele a força vital a ser invocada para a tarefa miúda de riscar os pontos da descolonização. (Rufino, 2019, p.5)

Exu, como divindade e orixá, é o princípio do movimento (Rufino, 2019), é a boca que come primeiro, é o comunicador do panteão dos Orixás, é ele que abre e fecha a comunicação e os caminhos, é “princípio dinâmico do sistema simbólico inteiro, relacionando-se, portanto, com tudo o que existe, desde as divindades (os orixás) até os entes vivos e mortos” (Sodré, 2017, p.174).

Exu precede toda e qualquer criação. [...] É ele a divindade mais próxima daqueles classificados como humanos, é o dono do nosso corpo e de suas potências, é o princípio comunicativo entre os seres, as divindades e os ancestrais. [...] Ele é o acontecimento, antes mesmo da inscrição deleuziana, por isso ata-se o verso que aqui nos abre caminho: “Exu nasceu antes que a própria mãe.” (Rufino, 2019, p. 21-22)

É ele que surge e vive na fresta, no riscado, que é subversivo, “gingando capoeiras no fio da navalha, [...] Exu é chegado aos fuzuês da rua. Mas não é só isso e pode ser o oposto a isso”. (Simas; Rufino, 2018, p.114)

Para tentar entender a complexidade de Exu e de suas imagens hegemônicas e contra hegemônicas, será utilizada a semiótica de C. S. Peirce, que segundo Santaella (1998, p.2) é “a

ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis”, e que associada a fenomenologia³¹ peirciana, chega a três categorias onipresentes em todos os fenômenos:

a primeira categoria, chamada de primeiridade, está ligada a tudo que diz respeito a possibilidades, incertezas, indeterminações, frescor, originalidade, sentimento e qualidades. A segunda categoria, ou secundidade, liga-se a ideais de existência, fato, acontecimento, aqui e agora, ação e reação, esforço e resistência, conflito, luta, surpresa, dúvida. Por fim, a terceira ou terceiridade aparece nas ideias de lei, hábito, convenção, pensamento, inteligência, aprendizagem. (Santaella, 2020, p.15-16)

Sendo a noção de signo a forma mais simples da terceiridade, penetrando no universo da semiótica, onde o signo é composto pela tríade de Signo, Objeto e Interpretante, no qual o signo comporta-se como mediador entre o que reportam, seu objeto, e sua interpretação, tradução, por seus interpretantes (Santaella, 2020).

Essa relação descreve como o signo age ao ser interpretado, podendo variar conforme seu interpretante, pois sua existência parte dos encontros sociais e suas variantes, podendo gerar, inclusive, interpretações errôneas e dissimuladas, mas “isso não significa que os interpretantes não possam ser corrigidos, uma vez que o objeto, o contexto do signo, insiste”. (Santaella, 2020, p.17)

A partir desse pressuposto, serão analisados alguns elementos físicos apresentados no desfile, uma vez que a imagem de Exu é atravessada pelo colonialismo e, conseqüentemente, ao racismo, que se materializaram na forma como corpo negro era visto e tratado, utilizando da comparação de características do corpo negro (como o nariz, a boca, a cor da pele e o tipo de cabelo) com os dos brancos colonizadores que ditaram os padrões de beleza (Gomes, 2002), colocando os signo dos colonizados como inferiores.

Ainda nos aspectos físicos, um signo escolhido para a análise é o cabelo, pois é um signo que pode “expressar sentimentos de rejeição, aceitação, resignificação e, até mesmo, de negação ao pertencimento étnico/racial.” (Gomes, 2002, p.44), onde as múltiplas representações construídas sobre o cabelo negro, no contexto de uma sociedade racista, influenciam no comportamento dos indivíduos (Gomes, 2002).

³¹ Descrever o modo geral como os fenômenos aparecem no mundo. (Machado, 2005). Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/cognitio/article/download/5466/3913>. Acesso em: 22 out. 2024.

A partir desses referenciais teóricos, serão analisados alguns signos utilizados na chave “Criação e encruzilhada” que abre o desfile da Acadêmicos do Grande Rio de 2022.

3. METODOLOGIA

A realização desta pesquisa compreendeu, em primeiro lugar, uma revisão bibliográfica que abordou a discussão de conceitos pertinentes aos objetos de estudo aqui definidos, remontando o surgimento das escolas de samba cariocas e sua relação com as religiões de matrizes africanas, o sincretismo envolvido nessa relação e em como foram sendo criadas as imagens hegemônicas Exu, possibilitando entender a relevância do desfile de 2022 da escola Grande Rio para a sociedade brasileira e às comunidades de terreiro³².

O desfile foi concebido pelos carnavalescos em sete chaves de conceitos, fazendo alusão ao número sete associado à Exu na umbanda e às chaves que são usadas para abrir os caminhos pelo orixá do candomblé, sendo que este artigo analisará, a partir da semiótica Peirceana, o primeiro bloco, denominado “Criação e Encruzilhada”, tecendo comunicação entre a visualidade do desfile, apresentado na avenida e transmitido pela TV Globo, e os referenciais teóricos estabelecidos neste trabalho e também no processo de pesquisa dos carnavalescos, a fim de desmistificar a imagem hegemônica de Exu que fora trazida pelos colonizadores.

A desmistificação será feita a partir da análise de signos como cores, objetos, cabelos e materiais apresentados no desfile que se contrapõe às imagens construídas pela religião hegemônica.

O processo de análise semiótica será o proposto por Santaella (2015), dividido em três etapas: 1. Análise do fundamento do signo; 2. Análise da referencialidade do signo; e 3. Processo interpretativo em todos os seus níveis.

Essa análise tem como objetivo conectar a bibliografia do trabalho com seus significantes imagéticos, a partir dos signos apresentados, sendo possível trazer a parcialidade

³² Templo para a realização de cultos afro-brasileiros (Dicionário Michaelis). Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/terreiro/>. Acesso em: 22 out. 2024.

dos signos dependentes do contexto do objeto e de seu interpretante, podendo ser reinterpretados por meio de novas narrativas, como é proposto pelo desfile da Grande Rio de 2022.

4. ANÁLISE

A partir do referencial teórico apresentado anteriormente neste artigo, será possível traçar diferentes relações entre os signos, seus objetos e seus interpretantes, conseguindo gerar uma maior complexidade de análise a alguns signos apresentados na primeira chave do desfile da escola.

Em 23 de abril de 2022, às três e trinta e sete da manhã, o ator Demerson Dalvaro pisa na Sapucaí para abrir o desfile da Acadêmicos do Grande Rio.

Figura 1 - Exu na comissão de frente “Câmbio, Exu!”



Fonte: Ricardo Borges/UOL, 2022.³³

Ao pensar na primeiridade da imagem, depara-se com um homem negro, musculoso, que veste adereços com miçangas, tem um penteado volumoso com conchas brancas em seu cabelo castanho escuro, as cores preta e vermelha são predominantes em suas vestes.

³³ Disponível em: <https://www.uol.com.br/carnaval/noticias/redacao/2022/04/26/desencantou-grande-rio-vence-carnaval-do-rio-pela-primeira-vez.htm?foto=57>. Acesso em: 22 out. 2024.

Por se tratar de um desfile de escola de samba, sugere-se, em secundidade, que esse homem representa algo, e/ou alguém, e seu porte físico também imprime relação com a virilidade, por aparentar estar saudável e por possuir signos de masculinidade. Ademais, essas atribuições, quando colocadas no contexto em que são apresentadas conectam-se ao que estão representando: Exu, protagonista do enredo da escola de samba.

A partir desse contexto, é possível iniciar a associação desses primeiros objetos como signos que conversam com o enredo e ajudam a desmistificar a imagem hegemônica de Exu, que o traz como uma força maligna, visto como o diabo cristão que costuma ser representado com a cor vermelha e preto.

O primeiro signo a ser analisado será o cabelo, uma vez que “os cabelos e os penteados assumem para o africano e os afrodescendentes a importância de resgatar, pela estética, memórias ancestrais, memórias próximas, familiares e cotidianas” (Lody, 2004, p. 102), mesmo que “os padrões de beleza europeizados impostos a sociedade tiram a liberdade de escolha estética dos negros a partir do momento que reflete psicologicamente um contexto de opressão e impacto da colonização racista”. (REIS, 2015, p.26)

Figura 2 - Cabelo de Exu na comissão de frente “Câmbio, Exu!”



Fonte: Ricardo Borges/UOL, 2022³⁴.

O cabelo é adornado por búzios, um signo para as conchas marinhas brancas que possuem duas faces, que têm diversos usos associados à negritude e às religiões de matrizes africanas como: adereços; moedas de troca (antigamente em África); elementos de

³⁴ Disponível em: <https://www.uol.com.br/carnaval/noticias/redacao/2022/04/26/desencantou-grande-rio-vence-carnaval-do-rio-pela-primeira-vez.htm?foto=57>. Acesso em: 22 out. 2024.

assentamentos³⁵; e como recurso adivinhatório no jogo de búzios, onde pode-se consultar os orixás por meio desse elemento, representando a face comunicadora do orixá Exu, que media as comunicações dos orixás com o plano terrestre.

[...] considera-se que as divindades afetam o modo como os búzios se espalham pela mesa, dando assim as respostas às dúvidas que lhes são colocadas. No Brasil, os búzios (...) são usados pelos Babalorixás³⁶ e Iyalorixás³⁷ para comunicação com os Orixás, nas consultas ao jogo de búzios ou a Merindelogun (Prisco, 2012, p.47)

O signo búzios aparece diversas vezes ao longo do desfile, especialmente na primeira chave “Criação e encruzilhada”.

Outro signo presente em seu cabelo é o penteado em si que, entre os povos iorubá e fon/ewe³⁸ o ato de pentear o cabelo é uma tarefa familiar tão quanto cozinhar, limpar a casa e lavar a roupa (Lody, 2004, p. 102). De acordo com Lody (2004),

[...] para exercer a atividade de “cabeleireiro” ou “cabeleireira”, é necessário aprender a arte de trançar, mas também é preciso que o espírito de um antepassado ou antigo profissional se manifeste. Situações especiais da vida como os rituais de passagem, viuvez, casamento e luto são traduzidas nos penteados. E eles são tão esteticamente ricos que parece que toda a potencialidade do belo se canaliza para a cabeça. (Lody, 2004, p. 102)

O penteado escolhido na caracterização de Exu no desfile da Grande Rio em 2022 faz oposição à imagem de diabo cristão que, no geral, é representado sem cabelos, mostrando que Exu difere-se da sua imagem criada pelos colonizadores. Além disso, o penteado remete também às esculturas de Exu encontradas em África entre o final do século XIX e início do século XX.

Figura 3 - Escultura de Exu ajoelhado.

³⁵ Objeto (pedra, planta ou qualquer outra coisa simbólica) que representa um orixá e onde sua energia sagrada foi assentada em ritual. (dicionário Michaelis)

³⁶ Sacerdote principal, chefe espiritual e administrador de um candomblé, de um xangô ou de alguns centros de umbanda, a quem cabe a distribuição de todas as funções especializadas do culto; é o mediador por excelência entre os homens e os orixás; alufá, pai de santo, pai de terreiro. (dicionário Michaelis)

³⁷ Mãe-de-santo.

³⁸ Indivíduo dos ewes, conglomerado de povos pertencentes ao grupo Kwa, que habita Gana, Benin e Togo (África ocidental); língua falada por esses povos. (dicionário Michaelis)



Fonte: Acervo Brooklyn Museum³⁹.

Ainda no cabelo, há outro signo que são as chaves entrelaçadas na trança, conforme a figura 4:

Figura 4 - Penteado de Exu na chave “Criação e Encruzilhada”



Fonte: Reprodução Instagram⁴⁰

As chaves como signos para Exu podem representar uma forma de abrir e fechar os caminhos, uma vez que é a ele atribuído o título de senhor/orixá dos caminhos e das encruzilhadas, além de remeter à escolha dos carnavalescos em demarcar os blocos do enredo em sete chaves, abrindo caminhos para que a sociedade conheça Exu para além da imagem hegemônica.

Figura 5 - Exu com seus fios-de-contas

³⁹ Yorùba. Kneeling Figure (Eshu-Elegbara), late 19th or early 20th century. Brooklyn Museum, Gift of Dr. and Mrs. Joel Hoffman, 81.102. Creative Commons-BY (Photo: Brooklyn Museum, 81.102_threequarter_bw.jpg). Disponível em: <<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/108321>>. Acesso em: 22 out. 2024.

⁴⁰ Imagem do ator Demerson Dalvaro, 2022. Disponível em: <https://www.instagram.com/contosdoorun/p/Cc8chDYOJdu/>. Acesso em: 22 out. 2024.



Fonte: Gustavo Domingues/Riotur.⁴¹

Além disso, são usados no desfile o signo dos fios-de-contas que, em primeiridade podem ser vistos como bolinhas de madeira e/ou plástico coloridas, mas que em secundidade trazem que essas pequenas bolas unidas por um fio formam uma espécie de colar que, a partir do contexto das religiões de matrizes africanas e as religiões afro brasileiras, com as cores em que esses ornamentos são retratados: vermelho e preto, remetem, em terceiridade, às cores atribuídas à Exu na umbanda e no candomblé, com variações nos terreiros e nas casas de culto dependendo de cada Exu cultuado.

Para Roberto Conduru, historiador da arte e professor no Instituto de Artes da UERJ, na mitologia do candomblé,

os colares de contas aparecem como objetos de identificação dos fiéis aos deuses e o seu recebimento, como momento importante nessa vinculação. De acordo com o mito, a montagem, a lavagem e a entrega dos fios-de-contas constituem momentos fundamentais no ritual de iniciação dos filhos-de-santo, os quais, daí em diante, além de unidos, estão protegidos pelos orixás. (Conduru, 2022, p.22)

Esses fios-de-contas, dentro do Candomblé, partem de fios simples, ascéticos para contas mais complexas e personalizadas a partir do caminho que a pessoa trilha dentro do terreiro, podendo representar sua ascensão de conhecimento dentro da hierarquia religiosa. (Conduru, 2022).

Ainda na comissão de frente, há uma grande mão que carrega uma representação do globo terrestre com fios avermelhados emaranhados representando os oceanos e pontos prateados que desenham os continentes. Exu sobe no mundo, alcança o ponto mais alto da alegoria, se levanta e começa a comer.

Figura 6 - Padê de Exu

⁴¹ Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/riotur/albums/72177720298340236/>. Acesso em: 22 out. 2024.



Fonte: Marco Antonio Teixeira/Riotur, 2022.⁴²

Esse ato remete ao padê⁴³ de Exu, conhecido também como despacho, no qual alimenta-se primeiro esse orixá -ou suas entidades-, com o intuito de que este não perturbe as festas ou os trabalhos realizados, permitindo o bom andamento desses.

Para a sociedade hegemônica, as oferendas aos orixás e entidades são vistas com preconceito, principalmente por conta da oferenda de animais que é realizada em terreiros, apesar de esses serem feitos de forma respeitosa com o animal e com sua natureza, aproveitando toda a carne, pele e outros elementos, não havendo desperdício, ao contrário do processo que é feito pelo agronegócio, por exemplo, que, no geral, não respeita os animais e ainda desperdiça partes destes e dos alimentos gerados.

O fundamento do signo alimento apresenta-se em quatro vasilhas circulares de cor marrom, feitas de barro, onde duas dessas carregam algo de cor alaranjada e as outras duas possuem uma cor entre o bege e o branco. A sua referencialidade representa o alimento servido à Exu, conhecido como padê, e os quatro recipientes representam alguidares⁴⁴, recipientes utilizados para fazer assentamentos ou oferendas.

Por fim, pode-se interpretar que esses signos representam Exu: a boca que come primeiro, o início do movimento, ele que é “o primeiro a ser criado e aquele que fundamenta

⁴² Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/riotur/52025682918/in/album-72177720298340236>. Acesso em: 22 out. 2024.

⁴³ No candomblé e nas religiões de origem afro-brasileira, oferendas em honra a Exu, antes do início das cerimônias, de alimentos e bebidas votivas e animais sacrificiais, para que ele não perturbe a festa e intermedeia a boa comunicação com os orixás a serem invocados; despacho, despacho de Exu. (dicionário Michaelis)

⁴⁴ Vasilha de barro em que se colocam comidas votivas aos orixás.

toda e qualquer forma de existência” (Rufino, 2019, p.17), é a partir de seu despacho que os trabalhos e festas são iniciados.

O padê de Exu pode variar conforme o culto, onde há variação de ingredientes nas diferentes tradições, podendo ter farinha, azeite de dendê, cachaça, água e outros alimentos.

Nessa alegoria é possível associar, a partir do contexto dos objetos apresentados, o elemento que Exu coloca na boca que tem textura fina, moída e alaranjada, como uma farinha com azeite de dendê, e a bebida incolor que ele bebe como a água ou à cachaça.

O signo azeite de dendê apresenta-se também na ala intitulada “Mar de dendê”.

Figura número 7 - Ala “Mar de Dendê”



Fonte: Marco Antonio Teixeira/Riotur, 2022.⁴⁵

No fundamento do signo, a ala é predominantemente da cor laranja, com roupas volumosas com riscos intercaladas com outras vestes volumosas que seguem as mesmas cores, mas com tonalidades e texturas diferentes.

Em sua referência às fantasias se associam com a cor laranja do azeite de dendê, item importante ao culto das religiões afro-brasileiras e à Exu. As rasuras repetem-se em símbolos associados às culturas africanas, com tridentes e círculos.

Mas em sua significação o “Mar de dendê” representa a Grande Encruzilhada do mundo, conceito usado pelo professor Luiz Antônio Simas para definir à travessia transatlântica dos

⁴⁵ Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/riotur/albums/72177720298340236/with/52026190555/>. Acesso em: 22 out. 2024.

africanos escravizados, onde além de corpos também foram transportados saberes, vivências e signos importantes da diáspora africana, conforme demonstrado no referencial teórico.

O azeite de dendê é um alimento que, para as religiões afrobrasileiras, carrega muita energia vital, muito axé, importante para a travessia da Calunga Grande, a grande encruzilhada atravessada pelo povo negro sequestrado de África.

A cor laranja do azeite de dendê também é utilizada em diversos momentos ao longo do desfile relacionando Exu a esse alimento e ao seu axé, a sua energia.

Já as cabaças aparecem como um signo de circularidade, do movimento e não obstante, ao transe de Exu.

Apresentadas como elemento no carro abre-alas, as cabaças ornamentam a alegoria com seus diversos tamanhos e utilizações, sendo que algumas delas se movem, promovendo o movimento dos artistas que, em uma tentativa dos carnavalescos de humanizar a divindade, representam Exu como humanos que vivem nas cidades grandes, intitulados como “Exu urbano” para fins artísticos do desfile.

Figura - “Exu urbano” nas cabaças



Fonte: Ricardo Borges/UOL⁴⁶

Em primeiridade é possível ver elementos que têm forma assimétrica, onde a base arredondada é maior que o seu topo, também arredondado. Sua cor é marrom e possui uma

⁴⁶ Disponível em: <https://www.uol.com.br/carnaval/noticias/redacao/2022/04/26/desencantou-grande-rio-vence-carnaval-do-rio-pela-primeira-vez.htm>. Aceso em: 22 out. 2024.

corda presa no meio. Há um corte vertical onde uma pessoa, vestida com uma coroa e um tecido prateado, se encaixa no elemento.

Em contexto com o enredo narrado, as cabaças têm a intenção de representar um objeto com diversos usos nas religiões de matrizes africanas, sendo associadas a Exu e a sua circularidade, por isso elas se movem para frente e para trás.

Quanto à sua significação, considera-se que as cabaças nas religiões afro-brasileiras possuem diversas utilidades, podendo se transmutar, a partir de seu corte, em cuias para oferendas, recipiente para água, instrumentos musicais como o berimbau e em instrumentos de transe, conforme a intenção dos carnavalescos nesta alegoria, onde os artistas se movimentam sob a cabaça para representar o transe, o movimento e a circularidade da entidade/orixá.

Neste caso, considera-se transe o processo em que, durante os rituais das religiões afro-brasileiras, as pessoas recebem, por meio de seus corpos guiados pelo cantar e tocar de atabaques⁴⁷, os orixás (ou entidades) e suas mensagens, fazendo a conexão corpo-espírito com a espiritualidade.

Por fim, em contraponto ao mito da criação descrito no Velho Testamento da Bíblia, no livro Gênesis, onde Deus cria o mundo e todos os seres vivos, incluindo Adão e Eva, em sete dias, o mito da criação apresentado pela escola de samba Acadêmicos do Grande Rio é o iorubá, sendo representado pela dança e pelos signos apresentados pelo primeiro casal de Mestre-Sala (Daniel Werneck) e Porta-Bandeira (Taciana Couto).

Figura X - 1º Casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira.

⁴⁷ Tambor alto e afunilado, coberto na extremidade mais larga com pele, tocado com as mãos ou com varetas, usado nos cultos afro-brasileiros; tabaque, tambaque. (dicionário Michaelis)



Fonte: Gabriel Monteiro/Riotur⁴⁸

Em sua primeiridade, o casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira se apresentam como um homem e uma mulher que interagem e vestem roupas com os mesmos tons: laranja, preto, branco e prata. Tanto a mulher quanto o homem possuem elementos prateados em sua cabeça. A saia do vestido é cheia de penas laranjas e pretas com pontos brancos. A mulher carrega uma haste e uma bandeira com as cores branca, verde e vermelha.

Os fundamentos dos signos apresentados se dão na interação dessas duas pessoas no contexto da Sapucaí, onde esses interagem em uma dança enérgica, com movimentos circulares, representando o primeiro casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira do desfile. A parte prateada remete à cor de Oxalá, e as penas laranjas e pretas com bolas brancas remetem à Exu.

Em sua significação, a caracterização de Daniel Werneck e Taciana Couto remetem ao Mito da Criação Iorubá, cujo Carolina Cunha (2002) exemplifica a partir de *Aguemon*:

Aguemon é um camaleão, que simboliza a paciência e o tempo necessário para aprender, baseado na observação. Através do arco-íris, ele transitou por um longo período entre o céu e a terra, fazendo o papel de mensageiro de Olodumaré, o rei da criação para os Iorubás, e seu filho Oniomon, que resolveu partir do orum (o céu dos Iorubás) para construir sua própria trajetória de conhecimento. (Bandeira, C.L.B; Santana, I.M; Dubeux, M.H.S; Rosa, E.C.S (ORGS), 2015).

O pai de *Aguemon* ficou triste com a partida de seu filho, mas o apoiou e o deu um saco com elementos que ele não sabia para que serviriam: um tridente; uma galinha d'angola ou

⁴⁸ Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/riotur/52025888034/in/album-72177720298340236>

conquém. Com o passar do tempo, o *Aguemon* foi descobrindo como e onde usar aqueles presentes.

Abriu o saco e descobriu que continha algo parecido com lama e sementes; derramou e fez com que a galinha espalhasse, formando a crosta da terra; com o tridente, formou sulcos, de onde jorrou água e se fez o rio; plantou as sementes. Depois se sentiu só e teve saudade do pai. (Bandeira, C.L.B; Santana, I.M; Dubeux, M.H.S; Rosa, E.C.S (ORGS), 2015).

Com os elementos soprados pelo pai, a partir de sua boca, trouxe “pássaros, borboletas e sonhos; depois trouxe outros elementos colados na língua parecidos com letras, que viraram palavras; finalmente, ensinou Oniomon a moldar seres semelhantes com o barro”. (Bandeira, C.L.B; Santana, I.M; Dubeux, M.H.S; Rosa, E.C.S (ORGS), 2015), não estando mais sozinho, *Aguemon* comemorou com um ritual dançante.

Tais elementos do Mito da Criação podem ser vistos nos movimentos de Exu e Oxalá feitos pelo casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira que se movimentam de forma mais intensa, com movimentos circulares que representam a circularidade, a renovação e a criação.

As penas pretas com pontos brancos fazem alusão à galinha d’Angola, animal associado e oferecido a Exu em oferendas.

Se a coruja observa e contempla numa visada de 360° ou como disse Hegel no prefácio da Filosofia do Direito, a coruja só alça vôo no crepúsculo; a galinha d’angola cisca no terreiro, se mantém na terra, atada à imanência, ciscando no alvorecer ou no crepúsculo. Diferente do caráter contemplativo da coruja, animal com gosto para observar e esperar o melhor momento para a abordagem da presa; a galinha d’angola é rodante, cisca no terreiro, transforma qualquer instante no melhor momento para seus movimentos. A galinha d’angola está para a filosofia afroperspectivista, assim como a coruja está para a filosofia ocidental. (Nogueira, 2011, p.11)

A todo momento são colocados signos que podem ser interpretados a partir da circularidade, movimento e comunicação de Exu, onde as coisas não se perdem, mas se transformam, ao contrário do que se pensa de Exu na crença hegemônica, esse orixá/entidade não é a morte como um fim, mas como renovação, vida, onde trocas e novos caminhos prevalecem criando encruzilhadas.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O enredo “Fala Majeté! Sete Chaves de Exu” da escola Acadêmicos do Grande Rio em 2022, permite que, a partir de um enredo dividido em sete blocos, a imagem do orixá/entidade Exu seja desmistificada e conhecida para além das percepções hegemônicas.

O primeiro bloco, “Criação e Encruzilhada”, objeto de análise deste trabalho, apresenta Exu a partir de África, de seu encontro com os colonizadores, da criação de sua imagem hegemônica e da deturpação de seus simbolismos. É nessa chave que é retratada a “Grande Encruzilhada”, na qual os africanos foram sequestrados de suas terras, desumanizados, e transportados a um “Novo Mundo” onde conhecimentos e saberes foram transportados, modificados, misturados e transformados.

A partir do referencial teórico associado à análise semiótica, é aberto o diálogo sobre os significantes dos elementos apresentados nessa chave, mas que também poderia se expandir aos demais blocos, como, por exemplo, a representação do falo de Exu que simboliza a fertilidade e a vida, não obstante a criação, o início de tudo, ao contrário do que é tratado pelas religiões hegemônicas que relacionam esse elemento ao pecado, a promiscuidade.

Os blocos “Raiz da liberdade” e “Terreiro e mercado” apresentam outras características de Exu, mostrando sua multiplicidade, remontando a chegada de Exu no Brasil, misturando-se com elementos dos povos originários, e a suas representações em terreiros e mercados que diz respeito às oferendas feitas nos terreiros e encruzilhadas, e a às trocas feitas em mercados e feiras, lugares que possuem energia de Exu, de te dou algo e tenho algo em troca.

O quarto bloco “Povo da Rua” faz referência aos Exus e Pombagiras de diferentes linhas das religiões afro-brasileiras, essa chave saúda figuras populares como Zé Pelintra, Tranca Ruas e Maria Padilha, é o setor que mais se aproxima do imaginário comum da sociedade hegemônica em termos de plasticidade, com muitas roupas vermelhas, exaltando a noite e a malandragem, mostrando que Exu é complexo e múltiplo, que surge nas frestas, e transita em diferentes espaços.

A quinta e a sexta chave, “Festas, folias, carnavais” e “De tinta e de sangue”, consequentemente, remete à relação do orixá/entidade com a cultura popular e suas manifestações, onde a energia de Exu inspira, movimenta e cria; é energia de renovação, de liberdade, não se prender às amarras coloniais.

O último bloco “Recriação e vozes do “Lixo””, faz referência à Estamira, catadora de Lixo que inspirou o título e mote do desfile, e às pessoas que vivem à margem da sociedade, aos esquecidos e excluídos pela sociedade e pela religião que venera um Deus do amor, mas que não o praticam, e que ironicamente colocam Exu como diabo cristão, mas que é esse orixá/entidade que acolhe a esses que precisam.

Portanto, trazer elementos distintos, apresentando a cultura iorubá, Exu como orixá e entidade das religiões afro-brasileiras, suas diversas faces e complexidades, à Sapucaí e a todos os telespectadores da TV Globo e dos assinantes da Globoplay, permite com que mais pessoas conheçam essa divindade, ajudando a desmistificar as ideias hegemônicas do culto a Exu, abrindo debate para novas discussões ao redor desse objeto, auxiliando no combate ao racismo religioso por meio da informação e relevância.

A escola de samba traz um convite a reflexão sobre como o carnaval e as escolas de samba se transformam em ferramentas político pedagógicas, onde essas escolas podem contar a história do negro que as escolas oficiais não contam.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Silvio Luiz. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- BASTIDE, Roger. **O Candomblé da Bahia: Rito Nagô**. 3ª Ed. São Paulo: Nacional, 1978.
- BORA, L; HADDAD, G. **Livro Abre alas: Sábado**. Rio de Janeiro: LIESA, 2022.
- CACCIATORE, O. G. **Dicionário de cultos afro-brasileiros**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Editora Global, 2012.
- CUMINO, Alexandre. **Exu Não É Diabo**. São Paulo: MADRAS, 2018.
- CONDURU, Roberto. **IDENTIDADE POR UM FIO: COLARES E FIOS-DE-CONTAS NO CULTO AOS ORIXÁS**. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/download/10114/7739>. Acesso em: 24 out. 2024.
- CONTOS DO ORUN. **Postagem sobre penteado de Exu da Grande Rio 2022**. *Instagram*, 10 abr. 2022. Disponível em: <https://www.instagram.com/contosdoorun/p/Cc8chDYOJdu/>. Acesso em: 22 out. 2024.
- GLOBO. Carnaval: **Acadêmicos do Grande Rio - Grupo Especial (RJ) - Íntegra do desfile de 23/04/2022**. *Globoplay*, 2022. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/10513403/>. Acesso em: 4 set. 2024.
- GOMES, N.L. **Educação, identidade negra e formação de professores/as: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo**. Educação e Pesquisa [online]. 2003, v. 29, n. 1. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-97022003000100012>. FILMES. Acesso em 22 de outubro de 2024.
- GOMES, N.L. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolo da identidade negra**. 3ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- FERNANDES, Alexandre de Oliveira Fernandes. **Em narrativas amadianas, Exu: a boca que tudo come**. *Revista Criação & Crítica*, 18, 20-37, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i18p20-37>. Acesso em 24 de outubro de 2024.
- LAGES, Sônia Regina Corrêa. **Exu – Luz e Sombras: Uma análise psico-junguiana da linha de Exu na Umbanda**. Juiz de Fora: Clio Edições Eletrônicas, 2003, 80p. Disponível em: <https://www2.ufjf.br/cliodel/files/2009/10/COD03001.pdf>. Acesso em 21 maio 2024.
- LODY, Raul G. **Afoxé**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1976.
- LODY, Raul G. **Cabelos de axé: identidade e resistência**. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2004.
- MACHADO, Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro. As categorias fenomenológicas de C S Peirce: uma lanterna sobre a experiência no processo da criação artística do clown. **COGNITIO-ESTUDOS: Revista Eletrônica de Filosofia**. São Paulo, Volume 2, Número 2,

p. 84-90, TEXTO 11_22, julho/dezembro, 2005. Disponível em: http://www.pucsp.br/pos/filosofia/Pragmatismo/cognitio_estudos/cognitio_estudos.htm. Acesso em 22 out. 2024. MICHAELIS. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, 2023.

MORAES, Dênis de. **COMUNICAÇÃO, HEGEMONIA E CONTRA-HEGEMONIA: A CONTRIBUIÇÃO TEÓRICA DE GRAMSCI**. Revista Debates, [S. l.], v. 4, n. 1, p. 54, 2010. DOI: 10.22456/1982-5269.12420. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/1982-5269.12420>. Acesso em: 24 out. 2024.

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

MUSSA, Alberto. **Elegbara**. Brasil: Editora Record, 2005.

NEGRÃO, Lísias Nogueira. **Entre a Cruz e a Encruzilhada: Formação do Campo Umbandista em São Paulo**. São Paulo: Edusp, 1996.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O diabo no imaginário cristão**. Bauru: EDUSC, 2002.

NOGUERA, Renato. **Denegrindo a filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectivistas**. Griot: Revista de Filosofia, [S. l.], v. 4, n. 2, p. 1–19, 2011. DOI: 10.31977/griofi.v4i2.500. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/index.php/griot/article/view/500>. Acesso em: 28 out. 2024.

NOGUEIRA, Sidnei. **Intolerância Religiosa**. São Paulo: Sueli Carneiro: Pólen, 2020.

OLIVEIRA, Dennis de. **Racismo Estrutural: uma perspectiva histórico-crítica**. São Paulo: Editora Dandara, 2021.

ORTIZ, R. **A consciência fragmentada: ensaios de cultura popular e religião**. São Paulo: Paz e Terra, 1980. PIRES, F. V. Syncretisme religieux et liberté au Brésil. Bastidiana: Mélanges offerts a Roger Bastide, n. 9, p. 57-67, janv. /mars 1995. POLLAK-ELTZ, A. El sincretismo em América Latina. Presencia Ecueménica, Caracas, p. 3-13, 1996.

OXFORD LANGUAGES. **Oxford English Dictionary**. 2024. Disponível em: <https://www.oxfordlanguages.com>. Acesso em: 22 oct. 2024

RAYMUNDO, Jackson. **Samba-enredo, a canção de uma arte moderna**. Porto Alegre: Bestiário, 2012. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/arredia/view/2749>. Acesso em 12 maio 2024.

REIS, L.A. **Trabalhando a autoestima de crianças negras no ambiente escolar: desfazendo preconceitos e estereótipos**. Minas Gerais, 2015. Disponível em <http://hdl.handle.net/1843/BUOS-ADSKVU>. Acesso em: 22 out. 2024.

RIOTUR. **Álbuns de fotos do Carnaval do Rio de Janeiro 2022**. Flickr, 2022. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/riotur/albums/72177720298340236/with/52025888034>. Acesso em: 22 out. 2024.

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

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. **Fogo no mato: A ciência encantada das macumbas**. Brasil: Mórula, 2018.

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. **Flecha no tempo**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SANFELICE, Pérola de Paula; COZER, Alexandre. **O divino falo de Priapo: debates em torno da sexualidade romana a partir de Pompeia e da Priapeia**. Veredas da História v.10 n. 1 (2017). Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rvh/issue/view/2284>. Acesso em: 21 out. 2024.

SCISÍNIO, Alaôr Eduardo. **Dicionário da Escravidão**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1997.

SIMAS, Luiz Antônio; FABATO, Fábio. **Pra tudo começar na quinta-feira. O enredo dos enredos**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

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

SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e identidade nacional: das origens à Era Vargas**. 1ª Ed. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

SOARES, Emanuel Luís Roque. **As vinte e uma faces de Exu na filosofia afrodescendente da educação: imagens, discursos e narrativas**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Educação. Fortaleza – CE, 2008.

SODRÉ, Muniz. **Do lugar de fala ao corpo como lugar de diálogo: raça e etnicidades numa perspectiva comunicacional**. *Revista Eletrônica De Comunicação, Informação & Inovação Em Saúde*, 13(4), 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.29397/reciis.v13i4.1944>. Acesso em: 22 out. 2024.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: MAUAD, 1998.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Imago Ed. Salvador, BA. Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

SOUZA, João Marcos. **OXÓSSI: O HERÓI DE UMA FLECHA SÓ**. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/mosaico/article/view/7553/pdf>. Acesso em: 22 out. 2024.

QUERINO, Manuel. **Costumes Africanos no Brasil**. Prefácio e Notas de Artur Hamos. Rio de Janeiro, 1938.

UOL. **Desencantou! Grande Rio vence Carnaval do Rio pela primeira vez**. UOL, 26 abr. 2022. Disponível em: <https://www.uol.com.br/carnaval/noticias/redacao/2022/04/26/desencantou-grande-rio-vence-carnaval-do-rio-pela-primeira-vez.htm>. Acesso em: 22 out. 2024.

VERGER, Pierre. **Orixás: Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo**. 5 Ed. Salvador: Corrupio, 1997.

VERGER, Pierre. **Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns**. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura, do original de 1957. São Paulo: Edusp, 1999.