

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO

Rafael Otávio Dias Rezende

O acontecimento narrado na avenida: A carnavalização do noticiário nos enredos
críticos das escolas de samba cariocas

Juiz de Fora
2025

Rafael Otávio Dias Rezende

O acontecimento narrado na avenida: A carnavalização do noticiário nos enredos críticos das escolas de samba cariocas

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Marco Aurélio Reis

Juiz de Fora

2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Rezende, Rafael Otávio Dias.

O acontecimento narrado na avenida : A carnavalização do noticiário nos enredos críticos das escolas de samba cariocas / Rafael Otávio Dias Rezende. -- 2025.

525 p. : il.

Orientador: Marco Aurélio Reis

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2025.

1. Jornalismo. 2. Narrativa. 3. Enredo crítico. 4. Carnaval. 5. Escola de Samba. I. Reis, Marco Aurélio, orient. II. Título.

Rafael Otávio Dias Rezende

O acontecimento narrado na avenida: Os critérios de carnavalização do noticiário nos enredos críticos das escolas de samba cariocas

Tese apresentada ao Programa de Pós - Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Sociedade.

Aprovada em 17 de dezembro de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marco Aurélio Reis - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Paulo Roberto Figueira Leal

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. João Paulo Carrera Malerba

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Luiz Felipe Ferreira

Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Leonardo Augusto Bora

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Documento assinado digitalmente
LEONARDO AUGUSTO BORA
Data: 13/07/2026 10:13:08-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Juiz de Fora, 18/11/2025.



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Roberto Figueira Leal, Professor(a)**, em 17/12/2025, às 20:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **MARCO AURELIO REIS, Usuário Externo**, em 23/12/2025, às 11:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Felipe Ferreira, Usuário Externo**, em 15/01/2026, às 09:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **João Paulo Carrera Malerba, Professor(a)**, em 10/03/2026, às 19:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



AGRADECIMENTOS

Ao professor e orientador Marco Aurélio Reis, que, além da dedicação, foi um grande incentivador da pesquisa.

Aos professores da banca Felipe Ferreira, Leonardo Bora, Paulo Roberto Leal e João Malerba, por aceitarem o convite e colaborarem para o resultado deste estudo.

Aos meus pais, Sara e Paulo; minha irmã, Vanessa; os amigos Raí de Castro, Bárbara Paolucci e todos aqueles com quem tenho a oportunidade de compartilhar o amor pelo samba. Gratidão pela torcida e apoio incondicional ao longo da vida!

Ao PPGCOM/UFJF e Grupo de Pesquisa Narrativas Midiáticas e Dialogias, coordenado pela professora Cláudia Thomé.

O presente trabalho foi desenvolvido com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e do Programa de Bolsas de Pós-Graduação da Universidade Federal de Juiz de Fora (PBPG/UFJF), através da concessão de bolsa de estudo de Doutorado, e apoio da CAPES — Código de Financiamento 001.

RESUMO

As escolas de samba cariocas elaboram, a cada ano, narrativas chamadas *enredos*, que celebram temas biográficos, históricos e geográficos ou propõem discursos de reivindicação social e humanística. Esta pesquisa investiga como acontecimentos e notícias são carnavalizados criticamente nos desfiles do Grupo Especial do Rio de Janeiro, compreendendo o enredo como uma construção coletiva marcada por tensões, disputas simbólicas e resistência cultural. Parte-se da hipótese de que, assim como há critérios de noticiabilidade (Traquina, 2008), existem também critérios de carnavalização do noticiário, que orientam a escolha dos temas, sua negociação e transformação em espetáculo — habitualmente reprocessado pela mídia televisiva. O levantamento identificou 186 apresentações com algum tipo de contestação entre 1980 e 2025 (30,24% do total). Para análise aprofundada, foram selecionados seis enredos emblemáticos, conforme a metodologia do estudo de caso (Yin, 2001) e da análise da narrativa (Motta, 2013): *Tupinicópolis* (Mocidade, 1987), *Ratos e urubus, larguem minha fantasia* (Beija-Flor, 1989), *Criador e criatura* (Mocidade, 1996), *O boi voador e o cordel da galhofa nacional* (São Clemente, 2004), *Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?* (Paraíso do Tuiuti, 2018) e *História pra ninar gente grande* (Mangueira, 2019). Esses desfiles foram escolhidos por exemplificarem diferentes formas de crítica social — política, econômica, religiosa e cultural — e por evidenciarem a capacidade do carnaval de traduzir o acontecimento jornalístico em narrativa popular e contestatória. As análises mostram que, ao revisitar os temas críticos, as agremiações ressignificam traumas coletivos, transformando o riso carnavalesco em instrumento de denúncia, reflexão e esperança.

Palavras-chave: Jornalismo. Narrativa. Enredo crítico. Carnaval. Escola de Samba.

ABSTRACT

Each year, Rio de Janeiro's samba schools craft narratives known as *enredos* — storylines that celebrate biographical, historical and geographical themes and articulate discourses of social and humanistic resistance. This study examines how current events and news are critically “carnivalized” in the parades of the city's Grupo Especial (Special Group), understanding the *enredo* as a collective construction shaped by tension, symbolic disputes, and cultural resistance. The research is grounded in the hypothesis that, just as there are criteria of newsworthiness (Traquina, 2008), there are also criteria of news carnivalization that guide the selection of themes, their negotiation, and their transformation into spectacle—later reprocessed by television media. A survey of parade scripts identified 186 presentations featuring some form of contestation between 1980 and 2025 (30.24% of the total). For in-depth analysis, six emblematic *enredos* were selected following case study methodology (Yin, 2001) and narrative analysis (Motta, 2013): *Tupinicópolis* (Mocidade, 1987), *Ratos e urubus, larguem minha fantasia* (Beija-Flor, 1989), *Criador e criatura* (Mocidade, 1996), *O boi voador e o cordel da galhofa nacional* (São Clemente, 2004), *Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?* (Paraíso do Tuiuti, 2018), and *História pra ninar gente grande* (Mangueira, 2019). These parades exemplify diverse forms of social critique — political, economic, religious, and cultural — highlighting the carnival's ability to translate journalistic events into popular and contestatory narratives. Findings indicate that, by revisiting critical historical and contemporary themes, samba schools reframe collective traumas, transforming carnival laughter into an instrument of denunciation, reflection, and hope.

Keywords: Journalism. Narrative. Critical *Enredo*. Carnival. Samba Schools.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	09
2 GRIÔS CONTEMPORÂNEOS NA AVENIDA.....	13
2.1 A NARRATIVA DE ENREDO.....	14
2.2 ESCOLAS DE SAMBA NA TELEVISÃO.....	33
2.2.1 Na tela da TV, no meio desse povo.....	33
2.2.2 O cerimonial carnavalesco televisivo.....	49
2.3 AS FRESTAS DA FESTA: O CARNAVAL COMO INSTRUMENTO DE NEGOCIAÇÃO E RESISTÊNCIA.....	61
2.3.1 Identidade, ideologia e democracia no compasso do samba.....	62
2.3.2 Atores do poder: políticos, bicheiros e comunidades em ritual.....	75
3 CRITÉRIOS DE CARNAVALIZAÇÃO DO ACONTECIMENTO MIDIÁTICO.....	88
3.1 ENTRE CARNAVALIZAÇÃO E CARNAVAIS.....	89
3.2 O TEMPO COMO ELEMENTO DA NARRATIVA CARNAVALESCA.....	102
3.2.1 Memória e trauma.....	102
3.2.2 Acontecimento e notícia.....	115
3.3 CRITÉRIOS DE NOTICIABILIDADE E DE CARNAVALIZAÇÃO.....	122
4 A CRÍTICA CARNAVALESCA.....	143
4.1 DO ENTRUDO ÀS ESCOLAS DE SAMBA.....	144
4.2 NACIONALISMO, CARNAVAIS DE GUERRA E PROTAGONISMO SALGUEIRENSE (1932-1964).....	157
4.3 DITADURA MILITAR ENTRE O UFANISMO E O FANTÁSTICO-MARAVILHOSO (1965-1984).....	163
4.4 DEMOCRACIA: LIBERDADE, REALIDADE OU ILUSÃO? (1985-1991)	178
4.4.1 Uma Kizomba pela constituição.....	179
4.4.2 Marajás, Tio Sam e a mordida do leão.....	195
4.5 ESTABILIDADE POLÍTICA, GLOBALIZAÇÃO E PATROCÍNIO (1992-2013).....	206

4.5.1 Quase no ano 2000: receios e expectativas no fim do século.....	207
4.5.2 Era de Aquarius: campanhas de conscientização na avenida.....	220
4.6 TURBULÊNCIAS NA DEMOCRACIA NACIONAL (2014-2025)	240
4.6.1 O gigante acordou?.....	240
4.6.2 Resistência e reexistência.....	254
 5 OLHA A CRÍTICA! NARRATIVAS CARNAVALESCAS EM ANÁLISE.....	277
5.1 ESTUDO DE CASO E ANÁLISE DA NARRATIVA.....	277
5.2 FRUTOS DE UMA IMAGINAÇÃO.....	284
5.2.1 <i>Tupinicópolis</i>	285
5.2.2 <i>Ratos e urubus, larguem minha fantasia</i>	313
5.3 A CRÍTICA NAS NUENS: A BOMBA E O BOI.....	345
5.3.1 <i>Criador e criatura</i>	346
5.3.2 <i>O boi voador e o cordel da galhofa nacional</i>	367
5.4 RESSIGNIFICAR E NÃO ESQUECER	391
5.4.1 <i>Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?</i>	392
5.4.2 <i>História pra ninar gente grande</i>	417
 6 CONCLUSÃO.....	444
 7 REFERÊNCIAS.....	449
 ANEXOS	
ANEXO A — LEVANTAMENTO DA CRÍTICA NO GRUPO ESPECIAL DO RIO DE JANEIRO (1980-2025).....	480
ANEXO B — LINKS DAS TRANSMISSÕES DOS DESFILES COM CRÍTICA (1980-2025).....	505
ANEXO C — LISTA E REFERÊNCIAS DAS FIGURAS.....	518

1 INTRODUÇÃO

O desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro é uma manifestação essencial na formação da identidade brasileira, ao promover a interação de diferentes camadas sociais e interesses políticos e econômicos em volta de um espetáculo que mistura e absorve múltiplas fontes de arte e de cultura.

Por meio dos enredos, as agremiações constituem e compartilham mensagens elaboradas como narrativas, tornando-se espaços de comunicação. Porém, diferentemente dos discursos proferidos pelos meios de comunicação tradicionais, as escolas de samba têm como contexto de produção as comunidades onde se estabelecem, constituídas por uma maioria de negros ou pardos de baixa ou média renda. Embora estejam sujeitas à interferência de outras esferas de poder, elas não deixam de ser um ambiente de negociação entre essas forças e as comunidades.

Os temas por vezes se limitam a uma perspectiva histórica ou adotam tom elogioso, geralmente indo ao encontro dos interesses de setores das empresas jornalísticas, lideranças políticas e da elite econômica brasileira. Outros, porém, abordam questões recentes e sensíveis à sociedade, repercutindo informações amplamente propagadas pela mídia e, por vezes, confrontando narrativas hegemônicas.

Sendo assim, a proposta central da pesquisa é investigar como ocorre a carnavalização do acontecimento e do noticiário nos desfiles críticos no Grupo Especial do Rio de Janeiro. Investiga-se também como a transmissão televisiva comunicou ao público a mensagem de contestação. Por fim, é desenvolvida a hipótese de que, tal como os critérios de noticiabilidade propostos por Traquina (2008), também existem fatores de seleção, produção e realização que impactarão a construção desses enredos, o que denominamos como *critérios de carnavalização*.

A partir de uma articulação entre diversos teóricos, o Capítulo 2 busca compreender como é formulada a narrativa carnavalesca, levando em consideração o seu contexto e mecanismos de expressão. Parte-se da ideia de que o enredo é uma construção coletiva, perpassada por negociações entre diversos atores sociais. O desfile resultante é transformado em programa de TV, dando a esse meio de comunicação o potencial de reelaborar e difundir a mensagem proposta pela agremiação. Por isso, a pesquisa se atenta também ao histórico e características da cobertura midiática.

Já o Capítulo 3 investiga aspectos que determinam a formulação e a concretização da narrativa da escola de samba. A primeira parte realiza uma distinção entre *carnaval*, enquanto festa

prescrita no calendário, e *carnavalização*, uma série de características que podem estar incorporadas a esse evento. Depois, observa-se que o conteúdo do enredo é fortemente determinado a partir do seu recorte temporal. Para tanto, são trabalhadas as ideias de *memória* e *trauma* — acessados quando a trama aborda o passado — e *acontecimento* e *notícia* — que inspiram a representação de questões contemporâneas. O entrelaçamento entre os conceitos citados permite a formulação dos *critérios de carnavalização*, inspirados nos valores-notícia de Traquina (2008).

Em seguida, o quarto capítulo tem como objetivo esmiuçar a relação entre o carnaval e a crítica. Assim, é realizado um levantamento histórico, desde as primeiras manifestações carnavalescas realizadas no Brasil, tais como o entrudo, o zé-pereira, a guerra às cartolas, as sociedades, os cordões e os ranchos. A trajetória das escolas de samba, por sua vez, foi dividida em cinco períodos, demarcados a partir de transformações ocorridas nos próprios desfiles em diálogo com o contexto político, econômico e social do Brasil.

Por fim, a metodologia do estudo de caso (Yin, 2001) orienta a seleção e investigação aprofundada das apresentações, enquanto a análise da narrativa (Motta, 2013) permite examinar a estrutura discursiva e simbólica dos enredos, articulando elementos de acontecimento, contestação e recepção midiática. Por intermédio desses procedimentos, foram selecionados para o estudo seis desfiles ocorridos entre 1984 — ano de inauguração do Sambódromo — e 2025 — o último carnaval antes da conclusão do doutorado. São eles: 1) *Tupinicópolis* (Mocidade Independente, 1987); 2) *Ratos e urubus, larguem minha fantasia* (Beija-Flor, 1989); 3) *Criador e criatura* (Mocidade Independente, 1996); 4) *O boi voador e o cordel da galhofa nacional* (São Clemente, 2004); 5) *Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?* (Paraíso do Tuiuti, 2018); e 6) *História pra ninar gente grande* (Mangueira, 2019).

As performances analisadas representam momentos-chave da crítica realizada pelas escolas de samba, distribuídas entre quatro décadas (1980–2010) e relacionando diferentes formas de carnavalização do acontecimento. A escolha considerou critérios de relevância histórica, diversidade temática, representatividade estética e impacto midiático, contemplando ainda as transformações nas relações entre agremiações e televisão.

A trajetória desta pesquisa segue os passos das experiências vividas por mim, em consonância com o caminho acadêmico trilhado. Isso porque o primeiro contato com as escolas de samba ocorreu pela TV. Posteriormente, a cobertura midiática se tornaria objeto de investigação ao fim da graduação em Comunicação Social pela UFJF, permitindo observar a história e

características que marcam a mediação entre o evento e o telespectador. Anos mais tarde, no mestrado em Comunicação, o foco esteve nas narrativas de protagonismo negro, pensando em como o discurso produzido colaborava para a (re)elaboração de memórias, incluindo as traumáticas.

Dois meses após a entrega da dissertação, em maio de 2017, o Paraíso do Tuiuti lançou a sinopse de *Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?*. O texto de Jack Vasconcelos possui aspectos inéditos dentro da temática negra, gerando um desejo imediato de atualizar uma pesquisa que acreditava estar encerrada. O desfile do Tuiuti — junto à Mangueira e à Beija-Flor em 2018 — também viria a confirmar a retomada da crítica explícita na avenida, uma abordagem que julgava datada nos protestos emblemáticos dos anos 1980. Eis a maravilha das escolas de samba: estando em permanente reinvenção, tornam-se uma fonte de estudo inesgotável.

Assim, somando a todo o conhecimento adquirido ao longo da trajetória acadêmica, o doutorado se transformou na oportunidade de investigar as narrativas com viés questionador, motivado pelo novo fôlego que obtiveram no fim da década de 2010. O fascínio principal está em observar que a crítica oferece uma capacidade diferenciada de se comunicar com o público, porque não se limita a falar de civilizações passadas ou lendas, que por vezes estão desconexas com o presente, mas capta o Brasil e o mundo no seu exato momento.

Retrata angústias, incômodos, desejos e expectativas, amplificando a voz de parcela da sociedade que nem sempre encontra espaço para se manifestar. Seja despertando amor ou ódio, identificação ou repulsa, de alguma forma esses assuntos tocam o sentimento do público. Mesmo quando a trama é fantasiosa, ela parte de uma realidade concreta, facilmente compreendida por quem a vivencia. E, por isso, também costuma ter uma maior repercussão midiática. Afinal, são desfiles que absorvem o conteúdo jornalístico. Porém, sem a prometida isenção do jornalismo, admitindo o posicionamento.

Isso não significa que os enredos críticos possuem a exclusividade de repensar a história e refletir sobre o presente, mas propõem uma maior ênfase sobre esses objetivos. Se toda forma de arte é — em alguma instância — política, tais performances potencializam e evidenciam essa característica. Neste âmbito, a alegria, o deboche e o lúdico se tornam instrumentos poderosos de mensagens que visam a transformação social.

O desenvolvimento do projeto serviu para perceber que, mais do que enredos *de* crítica, era necessário falar dos enredos *com* crítica. Ou seja, esse aspecto nem sempre desponta como

elemento principal da narrativa, mas nem por isso é menos importante. Tal perspectiva permitiu fugir de classificações rígidas, que poderiam extenuar a compreensão dos enredos ao encaixá-los em “prateleiras” temáticas.

Para desvendar as nuances, além da bibliografia utilizada, realizou-se um amplo levantamento do Grupo Especial carioca a partir de 1980, quando a censura imposta pela ditadura começou a arrefecer. O resultado é a identificação de 186 apresentações com viés contestatório até 2025, o que representa 30,24% do total de 615 desfiles realizados no período. A coleta de dados envolveu análise extensiva de registros audiovisuais, sinopses e sambas-enredo, em busca de evidências de enunciados questionadores.

Há de se ressaltar, porém, que compreender uma mensagem como crítica depende da interpretação individual. Também seria presunçoso afirmar que o estudo conseguiu reconhecer todas as representações de protesto deste período. Logo, este número não deve ser tomado como preciso. Por isso, ainda que a quantificação seja um dado a ser considerado, o objetivo principal é a abordagem qualitativa, visando investigar quais foram os conteúdos e formas de enunciação desses manifestos.

A pesquisa conta com bases primárias, como registros, entrevistas e relatos pessoais. Há ainda materiais indisponíveis ou dificilmente encontrados nas redes, a exemplo de livros *Abre-alas* antigos e fotografias, cedidos pelo Centro de Memória Liesa; imagens do acervo da Assessoria de Comunicação da Mocidade, passados pela equipe que ocupava o cargo em 2014; e fotos da São Clemente em 2004, gentilmente cedidas por Marcelo Poloni. Uma vasta base bibliográfica e referências vindas das mais variadas fontes foram fundamentais para construir um pensamento que buscasse dar novos passos dentro da literatura do gênero.

Todavia, esta tese não possui a ambição de elaborar uma definição fechada para o fenômeno estudado. Pelo contrário, o intuito é multiplicar os pontos de vista, evidenciar a sua complexidade e instigar novos questionamentos. Espera-se que ela contribua para a consolidação do carnaval como objeto legítimo de pesquisa em Comunicação e para o reconhecimento das escolas de samba como espaços de produção simbólica e de crítica.

2 GRIÔS CONTEMPORÂNEOS NA AVENIDA

Organizado oficialmente a partir de 1932, o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro promove a interação de diferentes camadas sociais e interesses econômicos em volta de um espetáculo que mistura e absorve múltiplas fontes de arte e de cultura. Por meio da festa, as agremiações se tornam terreno de disputa e negociação de discursos ideológicos, lutas identitárias, uso da memória e reivindicações políticas.

Isso acontece porque, como afirma o professor Júlio César Farias (2007, p. 127), uma das funções primordiais das escolas de samba é a função difusora, transformando-as em fenômenos de comunicação.

[...] concebida como objeto transmissor de conhecimento e cultura [...], as escolas de samba têm como característica básica serem transmissoras de múltiplas mensagens, advindas de seus enredos, transformados em espetáculo audiovisual que atinge inúmeras e diversificadas pessoas na recepção dessas mensagens (Farias, 2007, p. 127).

O elemento-chave desse ato comunicativo é o enredo, que pode ser compreendido como a narrativa carnavalesca. Dessa forma, o capítulo investiga como o enredo das escolas de samba se configura como narrativa, de forma a difundir suas mensagens para cerca de 70 mil espectadores presentes no Sambódromo do Rio de Janeiro.

Porém, um público ainda maior tem a oportunidade de assistir aos desfiles por meio da transmissão televisiva. Sendo uma manifestação da cultura popular brasileira que se integrou e se adaptou à cultura de massa, os desfiles se tornaram um grande filão para as emissoras de televisão. Produziu-se, assim, uma combinação explosiva entre uma mídia poderosa com um evento de forte apelo visual e sonoro. Dessa forma, o segundo tópico investiga a história das escolas de samba na tela da TV, buscando ainda a compreensão de como o espetáculo é transformado em uma narrativa carnavalesca televisiva.

O pesquisador Bruno Leal Souza (2013, p. 137-138) lembra que “nenhuma obra de ficção é algo alheio à realidade social nem escapa, como produto humano, às relações de força e às condições histórico-sociais em que emerge e em que circula”. Por isso, o último tópico do capítulo se atenta para as *relações de poder* presentes no meio de produção das agremiações. O processo de produção anual é pensado enquanto *ritual* permeado por *negociações* — entre consensos e conflitos —, *lutas ideológicas* e *discursos identitários*. Todos esses elementos impactarão na

construção das narrativas. Ao mesmo tempo, essas também influenciarão a sociedade, contribuindo para a consolidação de uma *democracia deliberativa*, nos termos apontados por Ramos Júnior e Dias (2020).

2.1 A NARRATIVA DE ENREDO

Conforme o pesquisador Luiz Gonzaga Motta (2013), a narrativa é um dispositivo discursivo utilizado socialmente, de acordo com as pretensões do interlocutor. Sendo “formas de exercício de poder e hegemonia nos distintos lugares e situações de comunicação” (Motta, 2013, p. 82-83), as narrativas se configuram como uma atitude argumentativa, com intenção persuasiva, jamais admitindo neutralidade. “Narrar é uma atitude — quem narra quer produzir certos efeitos de sentido através da narração”, acrescenta Motta (2013, p. 74). A relevância da narrativa para o indivíduo seria tamanha que, conforme o filósofo e linguista Tzvetan Todorov (2006, p. 127), “a narrativa é igual à vida; a ausência de narrativa, à morte”.

Para a pesquisadora Marialva Barbosa (2004, p. 75), “a categoria experiência aparece como central na definição de narrativa. O que está em cena é o lugar de fala do sujeito e a sua própria experiência frente ao mundo, ao construir espécies de molduras para o seu discurso”. Na visão de Motta (2013), a narrativa é um recurso que permite ao homem compreender a vida e o espaço que ocupa. Com ela, os fenômenos estranhos podem ser organizados e assimilados, tornando familiar aquilo que antes era estranho e, por isso, ameaçava a ordem social. Assim, novos sentidos comuns (ou consensos) são fabricados, diante da necessidade incessante do homem pela compreensão do mundo.

Entretanto, ao representar e lhe dar significados, o indivíduo acaba construindo seu próprio mundo, recriado constantemente pelas narrativas que elabora como forma de sondar e testar a realidade¹. Segundo Motta (2013, p. 32), “representar é colocar algo no lugar do outro, criar um símbolo que é tomado como o próprio outro”. O teórico cultural Stuart Hall (2016, p. 108) assim define a *representação*:

¹ Segundo Motta (2013, p. 85), “a realidade é sempre um modelo (ainda que contraditório) de mundo, mas sempre um modelo, uma construção, tanto na ficção como na história”.

Trata-se do processo pelo qual membros de uma cultura usam a linguagem (amplamente definida como qualquer sistema que emprega signos, qualquer sistema significante) para produzir sentido. Desde já, essa definição carrega a importante premissa de que coisas — objetos, pessoas, eventos, no mundo — não possuem, neles mesmos, nenhum sentido fixo, final ou verdadeiro. Somos nós — na sociedade, dentro das culturas humanas — que fazemos as coisas terem sentido, que lhe damos significado. Sentidos, consequentemente, sempre mudarão, de uma cultura ou período ao outro.

Dois termos citados por Hall (2016) merecem atenção. O primeiro, *cultura*, é definido pelo sociólogo e jornalista Muniz Sodré (2009, p. 118) como “uma totalidade simbólica que liga imaginariamente os sujeitos e lhes permite reconhecer o lugar do outro”. Já a *linguagem* seria, para Motta (2013), o instrumento mediador entre o homem e o mundo.

O homem só pode conhecer, conjecturar, assombrar-se, duvidar ou questionar a realidade mediante a linguagem, mediante suas narrações. A linguagem é o instrumento privilegiado através do qual o homem se nega a aceitar o mundo tal qual é, lançando-se na incrível aventura contra a barbárie, contra a selvagem e caótica realidade, contra as indeterminações (Motta, 2013, p. 70).

Baseando-se no filósofo russo Mikhail Bakhtin, Hall (2016) considera que o significado não pertence a nenhum dos falantes, mas sim ao diálogo, à troca entre os interlocutores. Uma peça de arte, por exemplo, não teria um sentido completo em si, sendo necessário o olhar e a interpretação do espectador para que esse sentido se complete. Isso não quer dizer que há necessariamente paridade na troca, mas que “palavras e imagens carregam conotações não totalmente controladas por ninguém, e esses significados marginais ou submersos vêm à tona e permitem que diferentes significados sejam construídos, coisas diversas sejam mostradas e ditas” (Hall, 2016, p. 211). Ou seja, ainda que o criador se esforce para fixar um significado à sua obra, tal intenção não pode se realizar. Essa teoria desfaz a ideia de que o emissor de uma comunicação tem o poder de controlar todo o seu sentido.

Há um constante *deslizamento de sentido* em toda interpretação, uma margem — um excesso em relação ao que pretendíamos dizer — na qual outros sentidos ofuscam a afirmação ou o texto, e outras associações despertam, conferindo um sentido diferente ao que nós dizemos. Assim, a interpretação torna-se um aspecto essencial do processo pelo qual o sentido é dado e tomado. O *leitor* é tão importante quanto o *escritor* na produção do sentido (Hall, 2016, p. 61).

Ao discorrer sobre cultura visual, o pesquisador Raimundo Martins (2012) também avalia que imagem e arte não contêm uma verdade própria a ser encontrada, descrita ou decifrada. Amparando-se na escritora Iris Zavala (1996), o autor (Martins, 2012) afirma que o terreno social

é não apenas instável, como ambivalente, de forma que é fracassada a tentativa de fixar significados.

O papel que arte e imagem desempenham [é] articular e colocar em cena uma diversidade de sentidos e significados. Indivíduos de um mesmo grupo ou comunidade podem conviver com as mesmas imagens, mas cada um as vive e interpreta de maneira diferente, criando brechas e espaços de diversidade (Martins, 2012, p. 74).

Para Martins (2012), interpretar seria um ato complexo, que implica relações de concordância, resistência ou crítica. Constitui-se “como prática social que mobiliza a memória do ver, aciona e entrecruza sentidos da memória social construída pelo sujeito. Influenciadas pelo imaginário do lugar social, as interpretações configuram processos de construção de sentidos e significados” (Martins, 2012, p. 73).

Hall (2016) acrescenta que o significado é relacional, ancorado no estabelecimento da diferença. Ou seja, sabe-se que o amarelo é amarelo porque não é azul, nem verde, nem rosa etc. Entretanto, o teórico ressalta que a diferença é ambivalente, tendo seu aspecto positivo — como instrumento fundamental para a produção de significados — e negativo — o outro, distinto do que eu sou, é visto como uma ameaça, devendo ser combatido ou desqualificado.

Um autor não possui o poder de decisão quanto a utilizar ou não as regras da linguagem se deseja ser compreendido. Afinal, para que o processo comunicacional seja efetivo, emissor e receptor precisam compartilhar de um mesmo código, de sistemas de representação em comum. “A linguagem nunca pode ser um jogo inteiramente privado”, complementa Hall (2016, p. 48).

Muitas vezes, o significado prescinde da *intertextualidade*, definida por Hall (2016, p. 150) como a “acumulação de significados em diferentes textos, em que uma imagem se refere a outra ou tem seu significado alterado por ser ‘lida’ no contexto de outras imagens”. Em um desfile de escola de samba, por exemplo, a leitura do enredo é feita tanto na combinação das múltiplas imagens exibidas ao longo daquela apresentação, como também o público pode identificar e interpretar os elementos a partir da memória dos carnavais passados e do reconhecimento de passagens históricas, personalidades, ícones da cultura nacional ou do imaginário *pop* global, estilos estéticos consagrados, acontecimentos de repercussão no noticiário e outros produtos midiáticos. Ou seja, quase sempre, o carnavalesco procura elaborar representações se valendo da intertextualidade como forma de viabilizar a compreensão do espectador.

Citando autores relacionados à Semiótica, como Roland Barthes e Ferdinand de Saussure, Hall (2016) considera que as representações são elaboradas a partir de signos. Por signo, entendem-se as palavras, sons ou imagens que carregam sentido, necessitando de interpretação. “Os signos indicam ou representam os conceitos e as relações entre eles que carregamos em nossa mente e que, juntos, constroem os sistemas de significado da nossa cultura” (Hall, 2016, p. 37).

Os signos que possuem certa semelhança com o objeto, pessoa ou evento ao qual faz referência são chamados de *icônicos*. Já aqueles que não carregam nenhuma relação óbvia, como, por exemplo, a palavra “árvore” e o que ela representa — um elemento da natureza, com folhas, galhos e troncos —, são os *indexicais*. Hall (2016) alerta que, por mais que uma imagem tenha semelhança com aquilo a que faz referência, ela continua sendo um signo. O sentido de um signo é produzido por sua relação com um conceito, que será fixado por um código.

Somos, entretanto, capazes de nos comunicar porque compartilhamos praticamente os mesmos mapas conceituais e, assim, damos sentido ou interpretamos o mundo de formas mais ou menos semelhantes. [...] Uma vez que nós julgamos o mundo de maneira relativamente similar, podemos construir uma cultura de sentidos compartilhada e, então, criar um mundo social que habitamos juntos (Hall, 2016, p. 36).

Os signos podem se integrar ao imaginário. Em uma percepção mais poética, o pesquisador Juremir Machado da Silva (2012) identifica como *imaginário* uma apropriação individual ou coletiva da cultura. Mais difuso que a ideologia e menos amplo que a própria cultura, torna-se real, concreto, ao integrar o cotidiano, mesmo quando o elemento existe apenas na mente ou na ficção (como os unicórnios, por exemplo). O imaginário é aquilo que nos determina e o que nos move, uma força afetiva, não racional, acumulativa, que povoa sonhos, aspirações e utopias, influenciando nossas ações e viabilizando transformações.

Conforme Silva (2012, p. 10), o imaginário “não é produto de uma manipulação, ele é o produto muito mais de uma adesão inconsciente. O Imaginário é aquilo que nos seduz e que nos provoca um choque perceptivo”. O escritor (Silva, 2012) entende como *tecnologias do imaginário* as mídias que forjam uma visão de mundo, como o cinema e a televisão. Ambos os meios tanto se apropriam do imaginário em suas produções, como elaboram imaginários que se disseminam na sociedade. Podemos pensar as escolas de samba da mesma forma, uma vez que elas também recorrem ao imaginário para construir as suas narrativas, assim como criam representações

originais e impactantes, que podem ser acrescentadas ao reservatório de imaginários, seja a nível individual ou coletivo.

Assim, através da produção do significado dos conceitos da nossa mente por meio da linguagem, podemos representar objetos, sujeitos e acontecimentos, tanto do mundo real, quanto fictícios. Motta (2013, p. 42) acredita que “as fronteiras entre uma narrativa realista e outra imaginária nunca são claras nem definitivas”. Entretanto, realistas ou imaginárias, as narrativas devem conter *verossimilhança*, como forma de convencer o leitor/espectador de acompanhar o desenrolar da trama e permitir a apreensão de uma mensagem. Um dos fatores essenciais para a construção do sentido é a ideia de causa-consequência, indicando uma sucessão temporal no desenrolar das ações apresentadas, conforme explanado pela pesquisadora Cândida Vilares Gancho (2006), a partir das observações do filósofo grego Aristóteles (384 a.C. — 322 a.C.) sobre narrativas.

Fonte primeira para a elucidação do termo, Aristóteles (2008) entende as narrativas como formas de *representação* ou *imitação* (*mimesis*). Lembrando que imitar é uma atitude natural do homem desde a infância, o filósofo (Aristóteles, 2008) analisa os modos narrativos de sua época, como a tragédia, a comédia e a epopeia. Essas categorias diferenciam-se quanto à estrutura, às intenções e ao caráter dos personagens.

Uma vez que quem imita representa os homens em ação, é forçoso que estes sejam bons ou maus (os caracteres quase sempre se distribuem por estas categorias, isto é, todos distinguem os caracteres pelo vício e pela virtude) e melhores do que nós ou piores ou tal e qual somos (Aristóteles, 2008, p. 39).

Conforme Aristóteles (2008), na tragédia, imitam-se os fatos que causam compaixão. Representa-se uma ação (história) completa — com início, meio e fim — e elevada, onde os homens são superiores aos da realidade. A narrativa deve ser construída com uma linguagem embelezada.

A epopeia, por sua vez, possui similaridades com a tragédia, como o caráter virtuoso. “Deve ter igualmente peripécias, reconhecimentos e cenas de sofrimento; e ainda beleza de pensamento e de elocução” (Aristóteles, 2008, p. 93). Entretanto, difere-se desta ao admitir uma pluralidade de histórias, possuindo assim maior extensão e menor unidade, de forma que de um texto épico podem se originar várias tragédias.

[...] na epopeia, é possível apresentar muitas ações realizadas simultaneamente, através das quais, desde que sejam apropriadas ao assunto, se aumenta a elevação do poema. Este privilégio contribui, assim, para dar grandiosidade, proporcionar

uma mudança ao ouvinte e introduzir variedade com episódios diversos (Aristóteles, 2008, p. 94).

Já a comédia se particulariza por representar os homens inferiores aos da realidade, “Não contudo em toda a sua vileza, mas apenas na parte do vício que é ridícula. O ridículo é um defeito e uma deformação nem dolorosa nem destruidora, tal como, por exemplo, a máscara cômica é feia e deformada mas não exprime dor” (Aristóteles, 2008, p. 45-46). Segundo o pensador grego, a comédia teria surgido dos autores de cantos fálicos, desenvolvendo-se em sátiras. Autor das narrativas épicas *Ilíada* e *Odisseia*, escritas por volta do século VIII a.C., Homero teria sido relevante também ao desenvolver a estrutura da comédia, “não fazendo sátira, mas sim dramatizando o ridículo” (Aristóteles, 2008, p. 44).

Pesquisando os estudiosos que buscam o entendimento de uma narrativa primordial, que seria referência para todas aquelas que se desenvolveram depois, Todorov (2006) conclui que tal narrativa primitiva não existe. Conforme o autor, não há uma narrativa natural, pois toda narrativa é uma escolha e uma construção², podendo sempre descumprir as leis do almejado modelo original.

Apesar disso, o filósofo buscou compreender os elementos estruturais de uma narrativa. Segundo Todorov (2006), o texto é formado por dois tipos de palavra: a palavra-ação, de aspecto literal, que consiste em um ato, geralmente acompanhado de algum risco³; e a palavra-narrativa, que se configura como uma arte. “A palavra-ação é percebida como uma informação, a palavra-narrativa como um discurso”, diz Todorov (2006, p. 110). Já o discurso contido no texto narrativo teria os seguintes elementos: os *agentes*, um sujeito ou objeto da oração; o *predicado*, que é sempre um verbo, uma ação que modifica a situação precedente; e o *adjetivo*, uma qualidade que não transforma a situação em que aparece (Todorov, 2006).

A relação entre as orações pode ser causal, temporal (de sucessão) ou espacial (de paralelismo). No caso da relação causal, “a primeira e a última orações terão diferentes modos, ou estatutos, ou serão encaradas de diferentes pontos de vista” (Todorov, 2006, p. 86). Já em uma sequência de relações temporais, a repetição pode ser completa.

Conforme Todorov (2006), a intriga compreende a passagem de um equilíbrio a outro. Inicia-se com um uma situação estável. Esta sofrerá uma força perturbadora, que a desequilibrará.

² Todorov (2006) comenta que a narrativa é sempre uma seleção, pois ela possui um excedente, um suplemento, que só poderá ser suprido com a criação de outra narrativa. Logo, é vã qualquer tentativa de se criar uma trama que dê conta do todo.

³ Segundo Todorov (2006, p. 125), “Falar é assumir uma responsabilidade, eis por que é também correr um perigo”.

O equilíbrio é então restabelecido pela ação de uma força dirigida em sentido inverso. Os episódios de equilíbrio inicial e final são relativamente estáticos e se caracterizam pela provável repetição dos mesmos tipos de ações. Já o episódio de desequilíbrio é dinâmico e tende a acontecer uma única vez.

[...] toda narrativa é movimento entre dois equilíbrios semelhantes, mas não idênticos. No começo da narrativa, haverá sempre uma situação estável, as personagens formam uma configuração que pode ser móvel, mas que conserva entretanto intatos certo número de traços fundamentais. Em seguida, sobrevém algo que rompe a calma, que introduz um desequilíbrio (ou, se se quiser, um equilíbrio negativo) [...] O equilíbrio é então restabelecido mas não é o mesmo do começo (Todorov, 2006, p. 161-162).

Segundo Todorov (2006), todas as narrativas comportam esse esquema básico, ainda que nem sempre seja fácil detectá-lo, pois algumas das etapas podem ser suprimidas ou intercaladas com digressões ou outras narrativas. Já para Motta (2013)⁴, as partes do enredo⁵ são estruturadas pelo *elemento discordante*, responsável também por gerar expectativa no leitor/espectador quanto ao desenrolar dos fatos. A pesquisadora Cândida Vilares Gancho (2006) vai denominar esse elemento como *conflito*.

Conflito é qualquer componente da história (personagens, fatos, ambiente, ideias, emoções) que se opõe a outro, criando uma tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção do leitor. Em geral, o conflito se define pela tensão criada entre o desejo da personagem principal (isto é, sua intenção no enredo) e alguma força opositora, que pode ser uma outra personagem, o ambiente, ou mesmo algo do universo psicológico (Gancho, 2006, p. 13).

Também tendo como referência inicial a descrição aristotélica, o pesquisador João Paulo Hergesel (2020, p. 12) identifica a narrativa como “uma produção cultural caracterizada por enunciar a apresentação de um caso, prosseguido por um conflito, acarretando no discorrimento de ações, direcionando-se a um ponto culminante que se desprende na resolução desse emaranhado”. Segundo o autor, a narrativa se desenvolve como a “jornada do herói” — termo cunhado pelo escritor estadunidense Joseph Campbell —, em que o protagonista transita por um conjunto de etapas para conquistar seus objetivos e retornar ao território de origem. Hergesel

⁴ Em outro capítulo, especificaremos a forma como Motta (2013) observa a estrutura narrativa e os procedimentos metodológicos para a sua análise.

⁵ Aristóteles (2008, p. 48) não entende *enredo* como sinônimo de narrativa. Para ele, o termo designa a “estruturação dos acontecimentos”.

(2020, p. 19) complementa seu raciocínio ao compreender que se configura como narrativa “toda obra guiada por um enredo e movimentada por personagens em uma específica noção de tempo dentro de um espaço, sob um determinado foco narrativo”.

Conforme Gancho (2006, p. 18), o enredo é desenvolvido nas seguintes partes: 1) *exposição* (ou introdução ou apresentação) — momento em que o leitor/espectador é situado na narrativa; 2) *complicação* (ou desenvolvimento) — onde se desenvolve o conflito; 3) *clímax* — o momento culminante da história; 4) *desfecho* (ou conclusão) — a resolução do conflito.

Responsável pelas ações que promoverão o enredo, o personagem é um ser fictício. “Por mais real que pareça, a personagem é sempre invenção, mesmo quando se constata que determinadas personagens são baseadas em pessoas reais ou em elementos da personalidade de determinado indivíduo” (Gancho, 2006, p. 17). Segundo Todorov (2006), personagem e ação se completam, não existindo um sem o outro: o personagem é quem pratica a ação, e a ação é o que ilustra o personagem. Entretanto, este é mais importante que aquela.

A inserção de um personagem significa sempre uma nova intriga, pois a história precedente é interrompida para que a história do novo indivíduo seja contada. Todorov (2006) chama esse processo de encaixe. Conforme o escritor, as histórias encaixadas podem servir como argumentos da trama principal. Caso os personagens permaneçam os mesmos na história encaixada e na história encaixante, a sucessão temporal deve ser a única motivação. “[...] o encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a *narrativa de uma narrativa*”, diz Todorov (2006, p. 125).

Outro componente do enredo é o *tempo*, indicando a época e a duração da história. Hergesel (2020) o classifica como *interno* ou *externo*. O tempo interno pode ser *cronológico* (ordem natural dos fatos no enredo) ou *psicológico* (altera a ordem natural dos acontecimentos, não sendo mensurável). Já externo à narrativa, tem-se o *tempo do escritor* (tempo da enunciação), que consiste na idade biológica do autor, bem como as experiências já vividas; o *tempo do leitor* (tempo da percepção), o instante em que o espectador interpreta a obra; e o *tempo histórico*, a época e o contexto sócio-político-cultural em que a narrativa foi criada.

O local onde se passa a ação é descrito por Gancho (2006) como *espaço*. A pesquisadora ainda considera que uma narrativa possui também um *ambiente*, sendo este “o espaço carregado de características socioeconômicas, morais e psicológicas em que vivem as personagens” (Gancho, 2006, p. 27). Hergesel (2020) também discorre sobre o espaço, ressaltando que ele pode ser

ilimitado (como o universo) ou *restrito* (como uma casa), *decorativo* (apenas enfeitada a história) ou *funcional* (auxilia na narração), *físico* (assimila aspectos geográficos) ou *abstrato* (engloba o espaço social e o psicológico). Enquanto o espaço social registra os hábitos e valores da sociedade em que o personagem está inserido, o espaço psicológico é criado pela mente do próprio personagem, permitindo conhecer as suas expectativas e emoções internas de forma mais intimista.

As narrativas “são registradas sob algum ponto de vista, o que determina quais cenas serão exibidas e quais serão omitidas”, diz Hergesel (2020, p. 18). Quem apresenta esse ponto de vista ao público é o narrador, que pode ser classificado como *primeira* ou *terceira pessoa*. O narrador em *primeira pessoa*, ou *narrador personagem*, participa diretamente do enredo, com campo de visão limitado. Já o narrador em *terceira pessoa* se posiciona fora dos fatos narrados, portanto, seu ponto de vista tende a ser mais imparcial. É conhecido também como *narrador observador*, e suas características principais são a onisciência (sabe tudo sobre a história) e a onipresença (está presente em todos os lugares da história) (Gancho, 2006). Gancho (2006, p. 30) lembra ainda que “o narrador não é o autor, mas uma entidade de ficção, isto é, uma criação linguística do autor e, portanto, só existe no texto”.

Todorov (2006, p. 60) define o narrador como uma “personalidade poética que apreendemos através do discurso”. O filósofo acrescenta:

[...] ou o *eu* do narrador parece constantemente através do *ele* do herói, como no caso da narrativa clássica, com um narrador onisciente; é o discurso que suplanta a história; ou o *eu* do narrador fica inteiramente apagado atrás do *ele* do herói; estamos diante da famosa narração objetiva, [...] nesse caso, o narrador ignora tudo de sua personagem e vê simplesmente seus movimentos, seus gestos, ouve suas palavras; é pois a história que suplanta o discurso (Todorov, 2006, p. 61).

Assim, a existência do narrador pode estar implícita ou explícita na narrativa. Esse fator pode ser observado, sobretudo, pelo discurso predominante, que pode ser: 1) *direto*, a fala da personagem em primeira pessoa; 2) *indireto*, a fala da personagem é registrada por meio do narrador; e 3) *indireto livre*, a alternância das duas opções anteriores (Gancho, 2006).

Pesquisando o cinema clássico de Hollywood, o estadunidense David Bordwell (2005) traçou um perfil das formas narrativas frequentemente utilizadas pela indústria cinematográfica do seu país. Diante da hegemonia da produção hollywoodiana no mundo, suas características influenciaram filmes de diversas outras nações, do qual o Brasil pode ser considerado um exemplo. Bordwell (2005, p. 278-279) descreve da seguinte forma o filme hollywoodiano clássico:

[...] apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa sua busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não consecução dos objetivos. O principal agente causal é, portanto, o personagem, um indivíduo distinto dotado de um conjunto evidente e consistente de traços, qualidades e comportamentos. [...] O personagem mais “especificado” é, em geral, o do protagonista, que se torna o principal objeto de identificação do público.

Para o autor (Bordwell, 2005, p. 279), “o filme clássico respeita o padrão canônico de estabelecimento de um estado inicial de coisas que é violado e deve ser restabelecido” (Bordwell, 2005, p. 279), de forma a haver um reequilíbrio da situação. Esse desfecho deve oferecer uma “justiça poética” (Bordwell, 2005, p. 283) que satisfaça o espectador. Bordwell (2005) aponta quatro estágios do desenvolvimento da narrativa (equilíbrio, perturbação, luta e eliminação do elemento perturbador), similares àqueles propostos por Gancho (2006) (exposição, complicação, clímax e desfecho).

Outras características comuns do cinema hollywoodiano seriam a onipresença da narração, podendo mostrar diferentes locais e ações que ocorrem em um mesmo tempo e oferecendo o ponto de vista supostamente mais vantajoso para o acompanhamento da trama; a autoconsciência nula ou moderada, uma vez que os atores dificilmente se dirigem ao público e a câmara usualmente se comporta como observador invisível; e onisciência, pois a narrativa sabe mais do que qualquer personagem (Bordwell, 2005).

Bordwell (2005, p. 289) observa também que “em sua maior parte, as informações são reiteradas pelas falas ou pelo comportamento dos personagens”, indicando forte redundância. Essa reiteração é utilizada como artifício para a total compreensão da obra, uma vez que qualquer dificuldade de entendimento por parte do público pode ser entendida como uma falha a ser evitada. Fazendo uma comparação com o enredo das agremiações, o carnavalesco Joãozinho Trinta (*apud* Cunha Júnior, 2010, p. 276) aponta que “a linguagem de um desfile de escola de samba diferencia-se da linguagem do teatro e do cinema. No desfile da avenida desaparecem os detalhes enquanto no teatro e no cinema os detalhes podem ser realçados”.

Às percepções de Motta, Todorov, Bordwell e Gancho sobre o narrador contemporâneo pode-se cotejar a do narrador clássico descrito pelo ensaísta e sociólogo Walter Benjamin (1994). Para Benjamin, a narrativa é uma forma artesanal de comunicação, e o narrador original é aquele que transmite seus ensinamentos e experiências aos mais novos por meio da oralidade. Conforme

Barbosa (2004), o narrador clássico benjaminiano é um bom conselheiro, um indivíduo que produz a narrativa com o intuito de ensinar, de oferecer sua sabedoria através de lições de moral, provérbios ou sugestões práticas. Sua autoridade reside em narrar aquilo que está mergulhado em sua vida.

Os gestos, a alma e o olhar contribuem para envolver o interlocutor, pois “quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido” (Benjamin, 1994, p. 205). As histórias seriam então contadas e recontadas como forma de serem perpetuadas através de gerações. Um exemplo do narrador benjaminiano é a figura africana do griô, “um sábio contador de histórias, que também canta, interpreta e dança”, explica Sodré (2009, p. 182).

Benjamin (1994) ainda define outras duas modalidades de narradores, o de romance, “que já não falava mais de maneira exemplar ao leitor” (Barbosa, 2004, p. 76) e o jornalista, uma categoria vista por ele como inferior por contar não a própria experiência, mas o que aconteceu com um outro. A estes, o escritor Silviano Santiago (1998) vai classificar como narradores pós-modernos, por transmitirem sua sabedoria em decorrência da observação da experiência alheia.

Formadas majoritariamente por negros a poucas décadas do fim da escravidão no Brasil, as escolas de samba podem ser pensadas como *griôs contemporâneos*, enquanto narradoras pós-modernas adaptadas à *sociedade do espetáculo* (Debord, 2003). Para tanto, se valem de inúmeras linguagens para transmitirem suas mensagens. Essa combinação formará a *linguagem carnavalesca*, como detalha Farias:

Num desfile, temos a combinação de várias linguagens artísticas que nos transmitem significados, como a escultura (das alegorias e adereços), a música (do canto do samba-enredo e dos instrumentos da bateria), a literatura (a letra do samba-enredo e o tema abordado), as artes plásticas (pinturas, reproduções e utilização de materiais visuais), a dança (dos componentes em suas alas e do mestre-sala e porta-bandeira), o teatro (encenações nos carros alegóricos, da comissão de frente e das alas coreografadas), dentre tantas outras. Entretanto, a peça fundamental que desencadeia o complexo macrotexto audiovisual do desfile das escolas de samba chama-se *enredo*. [...] é a partir dele que todas as linguagens interligadas aqui referidas se materializam na transmissão da mensagem proposta pela agremiação (Farias, 2007, p. 13).

Farias (2007) entende como enredo o tema abordado pela escola de samba, fragmentado em subtemas — os chamados *setores* — e delimitado para caber no espaço e tempo disponíveis para o desfile, pressupondo um emaranhado de significações que convergem para o mesmo tópico, de modo a formar um raciocínio lógico. Denominados pelo pesquisador e carnavalesco Milton

Cunha (2012) de *núcleo temático*, um setor corresponde geralmente por uma alegoria e as alas fantasiadas que a antecedem ou, em alguns casos, a sucedem.

Como quesito, o enredo é definido no Manual do Julgador elaborado pela Liga Independente das Escolas de Samba (Liesa) como “a criação e a apresentação artística de um tema ou conceito” (Liesa, 2020, p. 46). O jurado deve considerar em sua avaliação: 1) a *concepção*, “o argumento ou tema, ou seja, a ideia básica apresentada pela escola e o desenvolvimento teórico do tema proposto, bem como sua densidade cultural” (Liesa, 2020, p. 46); 2) a *realização*, “a sua adaptação, ou seja, a capacidade de compreensão do enredo a partir da associação entre o tema ou argumento proposto e o seu desenvolvimento apresentado na avenida através das fantasias, alegorias e outros elementos plástico-visuais” (Liesa, 2020, p. 46).

Conforme instruções da liga, a apresentação deve cumprir o roteiro previamente fornecido pela escola e entregue aos julgadores, o livro *Abre-alas*⁶. Exige-se que o texto contido no livro possua clareza e coerência, de modo a facilitar a compreensão da proposta. O enredo deve ainda ser desenvolvido com criatividade, não precisando ser necessariamente inédito. O pesquisador Fred Góes (2002, p. 14), que já foi julgador do quesito samba-enredo, acrescenta outros fatores que deverão ser observados:

O que se leva em conta no julgamento de um enredo são a originalidade de sua concepção; o encadeamento das partes em que se divide; a correção dos elementos históricos ou tradicionais em que se fundamenta; sua dramatização, ou seja, o mesmo tema considerado como realização dramática ou espetáculo desenvolvido harmonicamente; a expressividade da letra do samba, ou seu poder evocativo, como síntese dos elementos fundamentais do enredo.

A antropóloga Maria Laura Cavalcanti (1999) considera que “o desfile é, em essência, a encenação de um enredo, narrado por múltiplos meios em cortejo linear. Os outros elementos formais [...] transformam e ampliam significados já sugeridos pelo enredo” (Cavalcanti, 1999, p. 82). Além de ser a grande força motriz de toda a preparação anual de uma escola de samba para o seu desfile, o enredo é o elemento que promove a renovação e a atualização da festa, de forma a

⁶ De acordo com as pesquisadoras Samara Miranda da Silva e Cláudia Thomé (2024, p. 222), “O livro *Abre-alas* é o material comunicacional entregue aos jurados e à imprensa antes dos desfiles e que norteiam o julgamento e todo o planejamento da cobertura jornalística. No produto informativo é contida a ficha técnica, sinopse do enredo e sua justificativa, explicação sobre todas as fantasias, alegorias e a letra do samba e, após os festejos, são fontes ricas de pesquisa e investigação”.

permitir que a mesma sobreviva ao acompanhar o tempo de sua sociedade. Sem enredo, simplesmente não há desfile.

[...] o enredo é aquele elemento por meio do qual a forma estética padronizada do desfile se abre para o contexto histórico e cultural, pois a renovação anual do tema assegura-lhe a atualidade e a diversidade. Orientando o espetáculo, os enredos promovem a cada ano imensas conversas urbanas sobre os mais diferenciados assuntos. Assim, garantem a continuidade e a renovação do desfile, tornando-o um referencial para a constante construção, reiteração e alteração de identidades (Cavalcanti, 1999, p. 82).

O modelo de desfile carnavalesco com apresentação de uma narrativa é uma herança dos ranchos, grupos carnavalescos popularizados na segunda metade do século XIX, conforme discorreremos no Capítulo 4. Segundo Góes (2002, p. 13), há indícios que o primeiro rancho a apresentar um enredo foi o Ameno Resedá, que, “em 1908, desfilou sob a inspiração de uma corte egípcia”. Os ranchos se apresentavam sobretudo com temas nacionalistas, personagens marcantes e a exuberância da natureza brasileira⁷. Como refletem o escritor Alberto Mussa e o historiador Luiz Antônio Simas (2010, p. 17), “já havia, portanto, uma tendência de usar os cortejos carnavalescos para promover certa pedagogia do amor ao Brasil”, uma vocação que seria seguida pelas escolas de samba.

Conforme Simas e o pesquisador e compositor Nei Lopes (2015), há indícios de que a Portela — ainda com o antigo nome de Vai Como Pode — teria sido a pioneira ao se apresentar em 1931 com o tema *Sua majestade, o samba*. Apesar da oficialização em 1933 como quesito (Mussa; Simas, 2010), os enredos eram “mais ou menos aleatórios” (Lopes; Simas, 2015, p. 109) nos primeiros anos. Não havia a obrigação de apresentar os sambas em consonância com o enredo, podendo, inclusive, uma agremiação desfilar com até três sambas, de temática livre (Lopes; Simas, 2015).

Mais uma vez, a Portela foi possivelmente a primeira a idealizar seu samba e suas fantasias (com exceção da ala das baianas e dos mestres-salas e porta-bandeiras) em consonância ao enredo *Teste ao samba*, no carnaval de 1939. A escola “apresentou um quadro-negro como alegoria, onde se lia a sentença ‘Prestigiar e amparar o samba, música típica do Brasil é incentivar o povo brasileiro’”, contam Simas e o jornalista Fábio Fabato (2015, p. 20). O pesquisador

⁷ Apesar dessa tendência, os ranchos também se exibiam com outros temas variados, retratando obras como *Aladim*, *Os lusíadas*, *O inferno de Dante* etc. Também as escolas de samba teriam suas exceções, como o enredo *Branca de Neve e os 7 Anões* apresentado pela Vizinha Faladeira em 1939.

Guilherme José Motta Faria (2009, p. 126) acrescenta que “em frente à comissão julgadora, Paulo da Portela distribuía o diploma a cada um dos seus ‘alunos’. O efeito dessa teatralização foi marcante, pois ao mesmo tempo em que instaurava um clima de cordialidade, dava sentido ao que se propunha o enredo”. Segundo o jornalista Sérgio Cabral (2011) a escola substituiu as famosas fantasias Luís XV — com perucas brancas e indumentárias que remetiam à nobreza europeia — por uniformes de estudantes, enquanto Paulo exercia o papel de professor.

Além da inspiração dos ranchos de exaltarem a natureza, a história e as instituições oficiais do Brasil, os temas procuravam afirmar a importância do samba, como é notório nos exemplos da Portela. Nas primeiras décadas, era comum o enredo ser visto como sinônimo de alegoria (Lopes; Simas, 2015). No fim dos anos 1950, porém, o carnaval começa a sofrer um processo de profissionalização e espetacularização, gerando um amadurecimento, complexificação e diversificação da narrativa carnavalesca, consolidando o modelo hoje apresentado.

Atualmente, o primeiro passo para a concretização de um enredo é a formulação de seu argumento, ao que se dá o nome de sinopse, “que se compõe do resumo do assunto a ser tratado pela agremiação” (Farias, 2007, p. 14). Para a sua elaboração, os carnavalescos mergulham em longas pesquisas, em busca de informações históricas, mitos, crenças e lendas, influenciando-se também por notícias e acontecimentos recentes. Alguns deles contam com o auxílio de profissionais, os enredistas, para a realização dessa tarefa.

A partir da sinopse, os componentes visuais (alegorias e fantasias), musicais (samba-enredo, canto, dança e bateria) e dramáticos (comissão de frente, casal de mestre-sala e porta-bandeira, alas e alegorias com coreografias e encenações) serão desenvolvidos. Ou seja, um enredo nasce como linguagem textual para, em seguida, transformar-se e se materializar em todas as linguagens presentes em um desfile: estética, teatralidade, música e dança.

Os aspectos estéticos são compostos com o auxílio de símbolos, que estabelecem conexões entre assuntos diferentes e dão sentido a cada alegoria ou fantasia, permitindo a compreensão do público. Na opinião do antropólogo Roberto DaMatta (1997), os símbolos são figuras deslocadas de seu lugar natural. Ao serem individualizados, adquirem um novo significado. Esse deslocamento produz “a consciência aguda da natureza do objeto, das propriedades do seu domínio de origem e da adequação ou não do seu novo local. Por isso, os deslocamentos conduzem a uma conscientização de todas as reificações do mundo social” (DaMatta, 1997, p. 99). Como exemplo, a palha e a rafia relembram a estética africana; os orixás recordam as religiões afro-brasileiras;

perucas brancas, figurinos de época e rostos maquiados de branco evocam a realeza europeia; a cruz pode significar a presença do catolicismo; a coruja é o animal que simboliza o conhecimento; o pierrô e a colombina remetem ao próprio carnaval etc. “A visualidade do desfile enfatiza seu caráter espetacular [...] Ver, assim como cantar e dançar, é parte do carnaval”, avalia Cavalcanti (1995, p. 52).

Dessa forma, as ideias do enredo são visualizadas por meio dos carros alegóricos e dos grupos fantasiados, que formam as alas. As fantasias se referem “às ilusões e idealizações da realidade” (DaMatta, 1997, p. 60), com a valorização de personagens periféricos do mundo social brasileiro, sejam do passado, mitológicos, de culturas distantes ou marginalizados, como reis, nobres, caveiras, diabos, fantasmas, prostitutas, ladrões, malandros, cabrochas, palhaços, piratas, romanos, gregos antigos, egípcios etc.

Além desses personagens, a importância dos negros, dos colonizadores europeus e dos indígenas na formação do povo brasileiro é constantemente lembrada nas indumentárias das escolas de samba. Para Cunha (2012), “o assunto tem que ser traduzido em visualização de cor, textura, fantasia, volume, penas. Se for muito abstrato é complicadíssimo”. Já o pesquisador Carlos Carvalho (2021) lembra que as mesmas devem ser visualizadas em movimento, de forma que seus elementos sejam revelados a partir do deslocamento dos brincantes na avenida.

As fantasias transformam cada componente em um personagem da narrativa, devidamente pontuada em grandes cenários: os carros alegóricos. Segundo Cavalcanti (1995, p. 54), “as alegorias carnavalescas podem emocionar as mais diferentes camadas sociais, a cariocas, brasileiros e estrangeiros. São uma forma extraordinária de arte popular”. Embora abriguem diversos estilos de arte, a antropóloga (Cavalcanti, 1995) classificou a concepção das alegorias como uma espécie de *barroco revalorizado*. Seriam características desse barroco: o espetáculo transitório, o caráter improvisado, a oposição a qualquer totalidade — com fragmentos que valorizam o incompleto, o desconexo e o relativo —, o transbordamento, despertando o sentimento da infinitude e do inesgotável.

As alegorias dizem uma coisa, significam muitas, num jogo livre de alusões. Exaltam ironicamente objetos banais e corriqueiros. Seus elementos ganham por vezes proporções monumentais. Misturam elementos aparentemente desconexos. Brincam com a ambiguidade, intrigam, surpreendem. Uma vez prontas para serem apreciadas, parecem inesgotáveis, e no entanto logo acabam (Cavalcanti, 1995, p. 156-157).

Segundo o pesquisador e enredista João Gustavo Melo de Sousa (2020), a interpretação que o alegorista faz da sinopse permite a expansão de sua ideia inicial, edificando novos significados. Realiza-se, assim, uma conversão semiótica do texto escrito para o texto visual, materializando o discurso em esculturas, formas, cores, iluminação e volumes. Estes elementos “procuram escapar da representação concreta do real, embora dele — o real — peça emprestado o sentido” (Sousa, 2020, p. 462). O pesquisador (Sousa, 2020, p. 462) acrescenta:

[...] para além dos recursos tecnológicos, o que nos chama a atenção é a síntese visual que comunica ideias que estão expressas na sinopse, na justificativa do enredo ou nas letras de samba de enredo criadas pelos compositores. Tais representações expressas nas alegorias carnavalescas nas escolas de samba conduzem ao que Aristóteles (1990) classifica como catarse, isto é, a realização do ímpeto do artista, afetando diretamente o público que aprecia a obra.

A teatralidade é outro aspecto relevante nos desfiles, fazendo-se presente nas alas e alegorias — tanto em performances coletivas, como individuais — na dramaticidade e na dança coreografada de casais de mestre-sala e porta-bandeira e nas encenações das comissões de frente. Conforme a pesquisadora Ana Luiza da Luz (2013, p. 136), “o desfile em si não é um espetáculo teatral, porém é possível ‘ler’ teatralidade em todo o desfile”.

Nas décadas iniciais, uma comissão de frente era tradicionalmente formada por sambistas, geralmente homens elegantemente trajados de cartola, terno e bengala, que atravessavam a avenida apresentando a agremiação ao público e saudando os foliões. Com a espetacularização da festa, a característica principal das comissões de frente passou a ser provocar uma primeira imagem do desfile positiva e impactante.

Muitas delas se esquecem de apresentar a escola, preocupando-se apenas com movimentos elaborados — criados por coreógrafos brasileiros renomados, como Carlinhos de Jesus, Deborah Colker, Marcelo Misailidis e Ana Botafogo. Os figurinos são os mais variados, conforme o significado da apresentação, podendo participar homens e mulheres, crianças e adultos, membros das comunidades das escolas, profissionais circenses, atores ou bailarinos. O uso de alegorias de pequeno ou médio porte, os chamados tripés, é cada vez mais recorrente nesse setor. Tanta transformação fez com que as comissões de frente se tornassem um show particular dentro de um outro maior.

Assim como as comissões de frente, os casais de mestre-sala e porta-bandeira também passaram a ter o figurino e a coreografia incorporados ao enredo, abdicando da indumentária

inspirada na realeza europeia. Apesar da tradição do posto, até aí tem-se a espetacularização. Além do luxo, algumas fantasias possuem efeitos de iluminação e têm formas inusitadas. Em 1997, por exemplo, a Mocidade Independente trouxe o mestre-sala e a porta-bandeira vestidos como bailarinos e mesclando a coreografia característica com o balé clássico, em uma alteração radical da significação histórica desses personagens. Já no carnaval de 2012, a dupla da Mangueira simulava momentos de conflito e disputa, o que não foi bem avaliado por alguns julgadores, haja vista que o bailado do casal exige certo romantismo.

Outro elemento tradicional de um desfile de escola de samba inserido ao enredo é a ala das baianas. O grupo é um tributo às mães-de-santo, donas dos terreiros que viram nascer o samba, como a Tia Ciata. O regulamento da disputa determina a presença obrigatória dessas dezenas de mulheres que evoluem rodopiando pela avenida. Como solução para que a ala não destoe do conjunto artístico e discursivo do desfile, é recorrente o carnavalesco elaborar um figurino híbrido, com referências à indumentária típica de uma baiana — composto de turbante, bata, pano da costa, saia rodada, brincos, pulseiras e colares — com signos referentes ao enredo.

Logo, a narrativa daquele ano é mesclada com a narrativa da história das próprias escolas de samba. A presença ou lembrança das personalidades, cores, símbolos, bandeira e tradições construídas ao longo da existência de uma agremiação são signos identitários que se misturam e interferem no enredo.

Cada grupo daquele vai sob uma bandeira. Então além de narrar uma história naquele ano, aquele grupo narra a própria história da sua identidade cultural [...]. Quando a bandeira roda de uma escola de samba, quando a porta-bandeira roda, ela movimentava o vento, e o vento traz o ancestral. O vento traz essa nossa memória emocional, afetiva, que é da escola de samba (Cunha, 2012).

O enredo também se concretiza nos versos do samba, escolhido através de uma disputa interna promovida por cada agremiação, ou, em alguns casos, por encomenda a determinados compositores. Mussa e Simas (2010, p. 10) alegam que o samba-enredo é um gênero épico, “o único gênero épico genuinamente brasileiro — que nasceu e se desenvolveu espontaneamente, livremente, sem ter sofrido a mínima influência de qualquer outra modalidade épica, literária ou musical, nacional ou estrangeira”.

Conforme o historiador André Diniz (2008), 1946 foi o ano decisivo para as escolas passarem a compor o samba em conformidade com o enredo apresentado. O primeiro registro

histórico de um samba-enredo aconteceria um pouco depois, com a gravação de *Tiradentes* por Roberto Silva em 1955, hino apresentado pelo Império Serrano no carnaval de 1949.

Nos anos 1970, o gênero caiu no gosto popular, sendo amplamente divulgado nas rádios e na televisão, obtendo uma significativa venda de discos. O auge comercial se estendeu até o início dos anos 90, quando o axé passou a predominar no cenário entre as canções produzidas para o carnaval. Segundo Cavalcanti (1995), o Rio de Janeiro produz uma média de dois mil sambas-enredo por ano, sendo o gênero “um lugar de ampla circulação de ideias, onde ecoam e se reinterpretam os mais diversos tópicos do imaginário social nacional” (Cavalcanti, 1995, p. 81). O historiador Cristiano Bispo (2009, p. 6) acrescenta:

A música é um veículo de comunicação que, além de encantar o espírito humano, possibilita a transmissão de discursos eficazes e rápidos em que os receptores recebem as mensagens e estimulam novas produções. Portanto, entendemos que as letras musicais promovem a construção de representações e discursos que são empregados por diferentes grupos para estabelecer fronteiras de identidade/alteridade.

Entre informalidades, expressões coloquiais e o bom humor, típicos das rodas de samba, e a seriedade e a preocupação com a precisão histórica de muitos enredos, os compositores buscam inspiração para agradar tanto carnavalescos — criando uma obra que esteja em consonância com a narrativa que pretendem apresentar — quanto componentes — com alusões com as quais possam se identificar, visando empolgar e emocionar o público e os brincantes.

As letras dos sambas enredos das agremiações foram e são as representações do cotidiano e da identidade da comunidade, simbolizadas em composições descontraídas, irreverentes e de protesto. O espaço do samba e da quadra é um local de ampliada importância, onde os atores sociais das favelas e subúrbios cariocas discutem e debatem sobre a conjuntura comunitária e política. [...] O samba como movimento coletivo transmitiu em suas manifestações musicais e alegóricas a ação do indivíduo no esquema de percepção e apreciação do mundo social (Bispo, 2009, p. 7-8).

Apesar dos múltiplos recursos, a narrativa carnavalesca dificilmente será compreendida por completo. “Na maioria das vezes, o espectador comum dos desfiles tem uma leitura multifacetada e plurissignica, que invariavelmente não é entendida na sua totalidade” (Farias, 2007, p. 13). Para Luz (2013), a fragmentação é um dos fatores que dificultam a total compreensão de um enredo, pois este não segue necessariamente a noção de *ação e reação* — ou *causa e consequência* — previstas no modelo narrativo aristotélico. Assim, as alas e alegorias não seguem

uma linha lógica ou obedecem necessariamente à ideia de sucessão. Os setores de um desfile são agrupados por subtemas, tempos históricos, ou linguagens visuais etc., propondo uma leitura que muitas vezes não é linear, com início, desenrolar e fim.

Entretanto, percebendo o desfile carnavalesco como uma obra aberta, liberta do compromisso com a racionalidade e a totalidade, Luz (2013) acredita que o espectador pode se utilizar da imaginação e da permissão ao onírico para compreender de forma geral — e particular — o enredo. “No desfile, o espectador elege automaticamente o que entende, criando relações, como também elege o que não entende, mas nem por isso deixa de fruir o quê vê, nem de se afetar”, conclui Luz (2013, p. 21). Em consonância com Luz (2013), e em contraponto ao conceito aristotélico de narrativa, Sodré (2009, p. 189) assinala que “a ausência de linearidade dos enunciados não impede a existência da narrativa”.

Cunha (2012), por sua vez, identifica três possibilidades de leitura de um enredo pelo público.

O brasileiro que vive aquilo, que sabe daquilo, que ama a escola lê de um jeito. O humano estrangeiro vai ler como folclore, como um bando de gente doida terceiro-mundista pulando fantasiada à meia-noite. Eles dizem: como é que dá certo? Há meia hora não existia nada [...]. É um mistério para eles. E tem essa outra leitura que é a dos informados, que é a leitura da mídia e a leitura dos jurados. Esses são os que recebem os calhamaços de papel, [detalhando] fantasia por fantasia. Então essa é uma leitura poderosa.

Indivíduo que, a um só tempo, brinca e assiste, o espectador entra em contato com o desfile de um modo bastante peculiar e plural. A ideia vai ao encontro da percepção de Sodré (2009) das narrativas como expressões sensíveis e polissêmicas da organização do real. “Sensíveis, porque devem ser mais vividas do que entendidas; polissêmicas, porque se investem de significados múltiplos, senão inesgotáveis, suscetíveis de uma contínua resignificação pela diversidade temporal e espacial dos intérpretes”, explica o autor (Sodré, 2009, p. 178). Esse pensamento dialoga com os apontamentos de Hall (2016) e Martins (2012) de que todas as formas de representação são interpretadas de forma singular por cada espectador, não sendo a impossibilidade de fixação de um único sentido uma exclusividade da narrativa carnavalesca.

2.2 ESCOLAS DE SAMBA NA TELEVISÃO

Conforme o pesquisador Felipe Ferreira (2004) e Diniz (2008), os meios de comunicação tiveram relevante papel na constituição daquilo que hoje entendemos como carnaval brasileiro. Fazem parte dessa história as marchinhas popularizadas nos cinemas e no rádio, filmes com temática carnavalesca e a promoção de concursos dos ranchos, organizados pela mídia impressa. Entretanto, as escolas de samba se associaram de forma mais intensa com a televisão, transformando-a em uma *cerimônia midiática de celebração* (Barbosa, 2016).

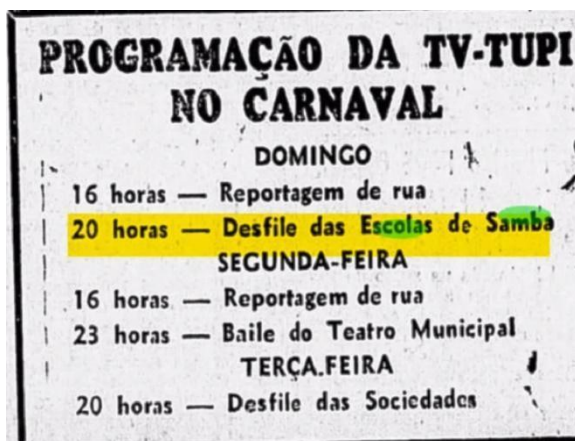
Para melhor compreensão da relação entre a TV e o espetáculo carnavalesco, o capítulo investiga a história e as características da transmissão televisiva dos desfiles. Observa-se, em especial, o papel da Rede Globo nesse processo, afinal foi a emissora que por mais tempo realizou a cobertura e que até hoje interfere nos rumos da festa. A pesquisa ainda se atenta à presença da Rede Manchete, também responsável pelo registro audiovisual de parte dos desfiles utilizados neste estudo.

Por intermédio da televisão, a narrativa das escolas de samba alcançou um público que as arquibancadas do Sambódromo jamais comportariam. Por outro lado, o enredo sofrerá interferência das potencialidades e limitações desse meio, bem como seus interesses comerciais e ideológicos.

2.2.1 Na tela da TV, no meio desse povo

Dada a dificuldade — ou mesmo a impossibilidade — de pesquisadores obterem acesso às gravações dos primeiros anos de popularização desta mídia, há divergência quanto ao primeiro ano de transmissão televisiva dos desfiles. Segundo o historiador Hiram Araújo (2000), a cobertura se iniciou em *flashes* pela TV Continental, em 1960, e depois integralmente pela Rede Globo, em 1966. O jornalista Gerson Brisolara (2019a), por sua vez, aponta que a TV Tupi Rio teria sido a pioneira, no dia 20 de fevereiro de 1955. O pesquisador indica como comprovação do fato a divulgação da programação especial de carnaval da emissora pelo jornal carioca Diário da Noite, na edição de 19 de fevereiro daquele ano (Figura 1).

Figura 1 - Recorte do Diário da Noite



Fonte: Sambario (Brisolara, 2019a).

Na edição de 24 de fevereiro, o periódico comentou a inédita iniciativa, lamentando que as dificuldades técnicas tenham dificultado a apreciação da festa pelo público.

Preparou a TV Tupi atraente roteiro para os dias de Carnaval. Entretanto, pelo que vimos, a tele-emissora Associada ainda não se encontra tecnicamente preparada para tal empreendimento de tamanha envergadura. Em verdade, porém, não nos foi possível ver a transmissão de Baile do Municipal, como nos préstimos na Avenida. Vimos, sim, o concurso das Escolas de Samba e duas reportagens de rua. Durante o mencionado concurso, sofremos aqui a falta de nitidez de imagem, e mesmo uma certa desordem na exibição das Escolas. Não fosse a promessa da TV Tupi, teríamos comparecido à Avenida Presidente Vargas, para, pessoalmente, ver a famosa iniciativa do Departamento de Turismo. Mas de qualquer maneira, sempre aproveitamos algo da transmissão pela televisão (Diário da Noite, 1955 *apud* Brisolara, 2019a).

Segundo Brisolara (2019a), em 1960, os três primeiros canais surgidos no Rio de Janeiro já realizavam a cobertura da folia. Além da Tupi, a TV Rio (1955-1977) e a estreante TV Continental (1959-1972) colocaram suas câmeras na Avenida Rio Branco, palco da festa naquele ano. Considerando não ter condições técnicas de realizar a transmissão ao vivo, uma vez que o evento chegava a ultrapassar 15 horas de duração, a Continental se valeu do recurso do videoteipe⁸

⁸ Segundo Brisolara (2019a), “O equipamento, mais conhecido como VT, surgiu nos Estados Unidos em 1956, no formato quadrex. Tratava-se de uma fita de material plástico, muito fina, com uma cobertura de partículas magnéticas usadas para registrar imagens televisivas. A estreia do videoteipe no Brasil aconteceu em 1959, em uma transmissão realizada no Hotel Copacabana Palace, no Rio de Janeiro, pela própria TV Continental. O novo equipamento facilitou e barateou a produção para a televisão, já que os programas podiam ser gravados e editados previamente, e transmitidos posteriormente. O VT também permitiu que o mesmo programa passasse a ser enviado e colocado no ar por várias emissoras espalhadas pelo Brasil”.

— uma novidade na época — para que as cenas captadas fossem exibidas posteriormente em *flashes* ao longo da programação. Anos mais tarde, em 1964, a Secretaria de Turismo concedeu 1200 credenciais de imprensa, boa parte delas destinada às equipes da TV Rio e TV Tupi e para as inúmeras emissoras de rádio (Cabral, 2011). Para Brisolara (2019a), a televisão foi fundamental para a popularização das escolas de samba com a classe média.

Neste ano [1960], os desfiles das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro ainda não chamavam a atenção da classe média da sociedade, que só teve seu interesse despertado para esse tipo de evento, a partir do momento em que começou a se ver na tela da televisão, a ser representativo dentro daquela realidade, desfilando com caras fantasias de destaques no alto dos carros alegóricos, e até mesmo fazendo parte da direção de harmonia das agremiações, pois muitos ajudavam financeiramente a escola [...]. É também em 1960, que essa nova demanda com a participação dos meios de comunicação de massa acabou levando a construção de arquibancadas para assistir ao desfile (antes o público era separado apenas por corda das escolas), o que foi um passo para a cobrança de ingressos de lugares para os admiradores das escolas assistirem aos desfiles, o que acabou acontecendo mais precisamente no ano de 1962.

Conforme o autor (Brisolara, 2019b), poucos dias após a folia de 1972, ocorreu a primeira exibição televisiva a cores no Brasil, na Festa da Uva, em Caxias do Sul (RS). A escolha do evento como marco histórico da televisão brasileira, em detrimento do carnaval, se daria por questões técnicas — que a emissora local, a TV Difusora, teria conseguido atender —, mas também para agradar ao presidente da República da época, o gaúcho Emílio Garrastazu Médici. Assim, o público de casa começou a ter acesso à apresentação das escolas de samba a cores apenas a partir de 1973. O impacto da novidade seria tão grande que a Globo batizaria o evento de 1975 como *Carnaval colorido*.

Nos anos 1970, os desfiles eram uma verdadeira maratona, pois ocorriam em uma única noite, o que resultava em cerca de 18 horas ininterruptas de evento. Como solução para uma cobertura tão exaustiva, os narradores se revezavam. Os intervalos comerciais, que antes poderiam ocorrer em meio aos desfiles, passaram a acontecer nos intervalos, de forma a garantir a exibição da passagem de uma escola na íntegra. A TV Globo se destacou pelo estilo moderno, ritmado e com recursos inovadores, como imagens em *slow-motion* e *replay*.

A relação entre a Globo e o carnaval remonta ao período de criação da emissora. Isso porque, cerca de um mês antes de sua inauguração, o seu primeiro registro jornalístico foram cenas do festejo em 1965, incluindo as escolas de samba nas ruas. Nos primeiros anos, a grande vedete eram os bailes à fantasia nos salões nobres do Rio de Janeiro. Porém, uma aproximação entre o

executivo José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, e o carnavalesco Arlindo Rodrigues alteraria de forma radical essa relação. Arlindo levou Boni para conhecer a preparação da Mocidade Independente para a apresentação de 1974, explicando a ele o enredo e toda a concepção do espetáculo (Brisolara, 2019b). Esse conhecimento foi determinante para a consolidação do modelo adotado pela Globo.

Em que pese todas as dificuldades tecnológicas da época — que incluía a precariedade da falta de uma sonorização distribuída de forma equivalente pela avenida, podendo ouvir-se bem a bateria e o intérprete apenas com a aproximação dos mesmos junto ao carro de som — a televisão se consolidava não apenas sua parceria com as agremiações, como também estabeleceu o padrão de transmissão.

Também na década de 70 começou a ser formatado o estilo das transmissões e de narração dos desfiles de carnaval. O formato consagrado deriva das transmissões esportivas: há um narrador com função semelhante à do narrador de futebol, aquele que narra todas as ações. Há também o comentarista (um ou mais), geralmente indivíduo com trajetória reconhecida no campo do carnaval ou acadêmico, estudioso externo ao campo que, primeiro, fez dele seu objeto de estudo e, depois, tomando esse estudo como legitimador, passa a interferir no valor simbólico das produções sequentes ao momento inicial em que estudou o campo. Por fim, também é importante a atuação dos repórteres de pista, que descrevem os acontecimentos corriqueiros, os imprevistos, no que a informação sobre a quebra de um carro alegórico ou sobre a aproximação do limite do tempo de desfile se assemelha à informação sobre uma lesão de um jogador de futebol (Brisolara, 2019b).

A formatação semelhante às transmissões esportivas talvez justifique a predileção das emissoras por colocar como âncoras jornalistas com experiência na locução de jogos de futebol e outras modalidades olímpicas, como Paulo Stein — presente em todos os anos de cobertura da Manchete —, e José Carlos Araújo, que formou dupla com Stein em 1992; Léo Batista, Fernando Vanucci, Cléber Machado e Luís Roberto, na Rede Globo; Luciano do Valle e Galvão Bueno, na Bandeirantes; e José Cunha, na TV Tupi. Para Stein (2014), essa escolha se daria porque “além de o locutor de futebol saber improvisar, narrar o que vê, carnaval e futebol são as maiores paixões do nosso povo”.

Outros canais presentes na avenida nos anos 1970 foram a TV Tupi e a TVE. A Tupi também realizava especiais sobre marchinhas e promovia festivais de músicas de carnaval. Em 1980, há poucos meses do seu fechamento, inovou ao exhibir o Desfile das Campeãs. Já a TVE, que no mesmo ano se propôs a uma programação foliã de 80 horas ininterruptas no ar (ampliando

para 81 horas em 1981 e 82 horas em 1982), se destacava pelos debates ocorridos antes e depois do evento, segundo a professora e carnavalesca Maria Augusta (2012 *apud* Rezende, 2022, p. 30). O público de casa ainda tinha a opção de assistir aos desfiles pela Globo e a Bandeirantes em 1980, totalizando um surpreendente número de quatro emissoras de alcance nacional transmitindo simultaneamente as apresentações (Brisolara, 2020a).

Intitulando posteriormente sua agenda carnavalesca de *Band Folia*, a Bandeirantes priorizou a passagem dos trios elétricos em Salvador a partir de 1994, no embalo da ascensão do axé music. Mas exibiu o Grupo Especial do Rio de Janeiro entre 1980 e 1983, em 1985 e 1999, além de levar para os lares brasileiros o Desfile das Campeãs e o Grupo de Acesso por alguns anos.

Outros canais de grande alcance — como o SBT, a RedeTV! e a TV Cultura — também se dedicaram a diversos eventos carnavalescos, mas não chegaram a registrar a principal disputa entre as escolas de samba cariocas. Identifica-se, então, oito emissoras que desempenharam este papel: TV Tupi, TV Continental, TV Excelsior, TVE, TV Rio, Rede Manchete, Bandeirantes e a recordista Rede Globo. Essa disposição tornou forte a associação das escolas de samba com o *Carnaval Globeleza*, fazendo com que a empresa se apropriasse do espetáculo como um programa seu.

O mais significativo, no entanto, é a sugestão quanto à existência de um Carnaval organizado capaz de compactuar um mesmo padrão estético chave à proposta da emissora, segundo o imperativo do extremado cuidado simultâneo com o áudio e a imagem — o chamado “padrão Globo de qualidade”, um conjunto de parâmetros que passa a orientar a programação da empresa no sentido de oferecer imagens homogêneas e vistosas. Assim, é apresentado o binômio *plano geral & detalhes* como a novidade técnica introduzida para cobrir os desfiles de fantasias de luxo, mas sobretudo da transmissão do grande Desfile de Escolas de Samba, destacados por sua crescente suntuosidade. Em 1976, a Globo montou uma equipe de 232 profissionais para transmitir o espetáculo, contando com dez câmeras, das quais duas eram portáteis e apoiadas por dois “caminhões de externa” (espécie de pequenos estúdios de TV, dotados de equipamentos para emitir as imagens produzidas) que estavam estacionados nas proximidades da pista de desfile. O objetivo do emprego de todo esse aparato era mostrar os “detalhes” e “planos gerais” do espetáculo. Em 1977 a Globo lança o *slogan* que por mais de uma década definiu sua cobertura de carnaval: “*Programação Normal e o Melhor do Carnaval*” (Brisolara, 2020a).

Dos anos 1960 até a atualidade, apenas em 1984, ano de inauguração do Sambódromo, a Globo não se fez presente. A criação do templo fixo para os sambistas não ignorou a relevância que os meios de comunicação já significavam para o espetáculo, incluindo a chamada Torre de

TV⁹, que permitia a captação de uma imagem frontal dos desfiles. Porém, alegando discordâncias com as decisões do governo quanto à organização, além de outras questões técnicas, a Globo se negou a cobrir o evento naquele ano. Uma das principais críticas era a realização do Grupo Especial passar de um para dois dias, o que prejudicaria a tradicional programação global. Próximo ao carnaval, a empresa tentou voltar atrás da decisão e dividir a exibição com a Manchete, mas foi ignorada pelos mandatários desta.

Assim, a recém-inaugurada Rede Manchete obteve a exclusividade da veiculação no ano de estreia do Sambódromo. Uma vitória massacrante da novata e ambiciosa emissora no ibope no Rio de Janeiro (55% a 27% no domingo, 59% a 7% na segunda) fez com que a Globo nunca mais renunciasse à transmissão (Cabral, 2011). A partir de então, deu-se grande briga pela audiência entre os dois canais.

A Manchete teve uma vida curta (1983-1999), porém marcante na história do audiovisual nacional. O sucesso já existente na cobertura do carnaval pela revista homônima foi levado para a TV, servindo de mola propulsora e um dos “carros-chefes” da emissora. Segundo o seu ex-diretor de programação, Rubens Furtado, “o carnaval era a chance que a Manchete tinha de mostrar que era maior e melhor que a Globo”, e que o evento “não dava lucro, mas trazia prestígio” (O Grandioso, 1999).

De acordo com o jornalista e âncora Paulo Stein (2012 apud Rezende 2022, p. 54), o desempenho “permitiu que a Manchete conquistasse a simpatia popular e admiração por mostrar o desfile inteiro”. Isso porque, enquanto a Globo preservava grande parte de sua programação, inclusive não exibindo as primeiras agremiações de cada noite, a Manchete alterava radicalmente a sua grade durante o carnaval. Além de mostrar todas as apresentações, produzia diversos programas dedicados ao assunto, como o *Feras do Carnaval*, *Esquentando os Tamborins*, *Botequim do Samba*, *Debates de Carnaval* e *Jornal do Carnaval*, além dos compactos de desfiles daquele ano e de carnavais passados. Tal dedicação fez com que a empresa conquistasse a preferência de muitos sambistas.

⁹ Ocupada por cinegrafistas e fotógrafos, a torre era feita de concreto armado e ficava a quase 10 metros da pista, limitando a altura das alegorias. Após alguns incidentes e inúmeros momentos de tensão para passar os carros alegóricos — cada vez mais altos — por baixo da estrutura, optou-se por sua demolição para o carnaval de 2016. Porém, a visão frontal continuou assegurada por uma torre móvel, de menor extensão e elevada a 11 metros do chão (Santos, 2015).

Seus comentaristas possuíam maior autonomia para interferir na narração e formular opiniões. Muitas vezes, eles se perdiam em relatos de memórias, não demonstravam medo da crítica negativa e possuíam um interesse menor em narrar o desfile. Entre eles, destacava-se a figura de Fernando Pamplona, pelo estilo sincero e apaixonado. A Globo, por sua vez, sempre adotou uma postura mais imparcial¹⁰, orientada pela leitura do roteiro que as escolas encaminham à imprensa, roteiro este que explicita os significados de cada expressão visual no contexto do enredo. Uma linha prioritariamente técnica, confrontando com outra mais emocional (Rezende, 2022).

Em 1986, a Manchete surpreendeu a concorrência colocando o seu logotipo em um enorme painel luminoso ao fundo da Avenida Marquês de Sapucaí — o palco da festa. Ela também inovou ao criar as vinhetas com os sambas-enredo daquele ano, iniciativa copiada pela Globo a partir de 1988. A guerra pela audiência chegaria ao auge em 1987, quando a direção global revidou o afronte do ano anterior, colocando um letreiro ainda maior com o seu logotipo. A imagem dos símbolos colados (Figura 2), quase se “estapeando”, explicita a dimensão dessa disputa, que se estendia também em provocações mútuas nos *slogans* e *jingles* das vinhetas.

Figura 2 — Duelo de logotipos entre Manchete e Rede Globo no carnaval de 1987



Fonte: Reuber Diirr / Reprodução.

Ainda em 1987, as emissoras passaram a compartilhar a mesma imagem, prática conhecida como *pool*, com o objetivo de reduzir custos e otimizar o número de profissionais na pista.

¹⁰ Mesmo quando há intenção de parecer imparcial, a narrativa dos desfiles é amplamente afetada pela subjetividade daqueles que participam e operam a transmissão. Segundo Barbosa (2016, p. 5), “Há sempre uma atitude de reconstrução dos fatos, que engendra escolhas, esquecimentos, hierarquizações, lugares de visibilidade e de invisibilidade”.

Reivindicando a autoria da ideia, Stein (2012 apud Rezende, 2022, p. 54), esclarece que “foi estabelecido que cada emissora fazia seu trabalho até a chegada da escola na linha de meio de desfile, onde começava a narração, e então a imagem seria igual para as duas. Isso deu vantagem à Globo, que tinha o hábito dos telespectadores”.

Segundo Cabral (2011), naquele ano, a Liesa conseguiu 100% da verba adquirida pelos direitos de exibição. Desde 1983, as agremiações eram remuneradas pelas empresas televisivas, porém parte deste valor ficava nas mãos da Prefeitura do Rio de Janeiro (Cavalcanti, 1995). Esta quantia passou a representar uma parcela significativa do orçamento anual das escolas, fazendo com que elas também se importassem com os interesses das emissoras no planejamento e organização das apresentações.

Em 1988, ano em que a Manchete se ausentou da avenida, a Globo lançou a expressão “ala a ala”, dando a ideia de que o público de casa não perderia nenhum detalhe da sequência do desfile. Na emissora concorrente, Paulo Stein procurava aplicar o mesmo modelo, pois, para ele, “o carnaval é um teatro e precisa ser respeitado e mostrado como ele se propõe e não como se fosse um salão de baile” (Stein, 2014).

Em 1991, a Globo formalizou os desfiles como seu programa através da criação do *Carnaval Globeleza*. A divulgação na grade nacional, geralmente iniciada em janeiro, visa gerar expectativas e preparar o espectador para o evento. Segundo Barbosa (2016, p. 11), “através da veiculação de flashes, reportagens, vinhetas, [...] um clima de espera instaura-se e é explorado ao máximo”. A partir de 1993, a garota-propaganda Valéria Valenssa adquiriu o nome de Mulata Globeleza. A personagem-símbolo se apresentava tradicionalmente “vestida” apenas com purpurina e efeitos computadorizados¹¹.

A mulata¹² — incorporada aqui na figura da sambista sensual e sexualizada — seria, conforme a professora Lélia Gonzalez (2018 apud Silva; Oliveira, 2022, p. 240-241), um dos três papéis estereotipados ocupados pelas mulheres negras dentro da sociedade brasileira, ao lado da

¹¹ A Mulata Globeleza foi criada para promover a transmissão do carnaval brasileiro, em especial os desfiles das escolas de samba, pela Rede Globo. Tradicionalmente, a passista negra surgia nas vinhetas e na avenida seminua, utilizando apenas um tapa-sexo e purpurina. A mais famosa de todas foi Valéria Valenssa, que já participava das propagandas de carnaval da emissora desde 1990, chegou a dividir a cena com outras sambistas em 1991 e 1992, e assumiu em definitivo o posto no ano seguinte, eternizando a personagem estrelada por ela até 2004.

¹² Utilizado para denominar pessoas de origem mestiça das etnias branca e negra, o termo “mulato” passou a ser considerado racista por segmentos do movimento negro. Isso porque há teorias de que o nome teria surgido a partir da derivação de mula, ou o equivalente a jumento. Ou seja, uma comparação preconceituosa que reduziria negros a animais (Macário *et al.*, 2021).

mãe preta (aquela que cuida e educa os filhos dos senhores brancos) e da empregada doméstica (outrora chamada de mucama).

Hall (2016, p. 190) define estereótipo como prática que “reduz as pessoas a algumas poucas características simples e essenciais, que são representadas como fixas por natureza”. Esses traços são, depois, exagerados e simplificados, estabelecendo a diferença entre aquele perfil humano do restante da sociedade. A estereotipagem seria, então, parte da manutenção da ordem social, instrumento de poder e exercício de violência simbólica, tendendo a ocorrer onde existem enormes desigualdades (Hall, 2016). Ancora-se na ambivalência, podendo se situar entre a fantasia, o desejo e a projeção quanto ao temor e a rejeição. Esses questionamentos não impediram o sucesso da Mulata Globeleza por trinta carnavais.

Em contraponto, as vinhetas da Manchete também apresentaram passistas seminuas e com partes do corpo pintado, sendo mais constante a presença de uma sambista branca e loira. Embora Paulo Stein (2012 *apud* Rezende, 2022; 2014) tivesse uma visão crítica sobre a superexposição dos corpos femininos nas imagens dos desfiles, a Manchete, assim como a Globo, se valia desse artifício para seduzir o público. No *jingle* da vinheta de 1992, a emissora de Adolpho Bloch prometia “Um close nas mulheres mais bonitas / Como é de lei / Pinta o replay / E o coração palpita” (Quadros, 2016).

A polêmica da nudez e da erotização nos desfiles foi assunto de matéria realizada pela Folha de S.Paulo em 1998.

Com câmeras espalhadas pelo Sambódromo, a cobertura promete os tradicionais closes nas partes íntimas das personalidades que dispensam fantasias na avenida. “Os câmeras são instruídos para não fechar no bumbum das mulheres, mas, no calor da cobertura, eles se empolgam”, diz Fernando Barbosa Lima, 64, diretor-geral da Manchete. Esses closes, que já se tornaram marca registrada do Carnaval na TV, incomodam a deputada federal Marta Suplicy (PT-SP), 52, autora de projeto que prevê a criação de um órgão em defesa do telespectador. “A nudez faz parte dessa festa, que é uma grande manifestação de sensualidade. Só não gosto quando os câmeras focalizam apenas determinadas partes, apresentando o corpo da mulher como um objeto fragmentado. Isso é de muito mau gosto”, afirma (Guerini, 1998).

Erotização à parte, a disputa entre as empresas beneficiava diretamente o telespectador e o próprio carnaval. A forte concorrência e ameaça que uma representava para a outra era um incentivo para que ambas investissem em tecnologia e se preocupassem com a qualidade da cobertura. Após a falência da Rede Manchete e uma breve presença da TV Bandeirantes nos desfiles de 1999, a

Globo assegurou o monopólio a partir de 2000, ampliando sua influência sobre as escolas de samba do Rio de Janeiro. Além de ganhar maior poder de negociação de seus interesses, o telespectador passou a ter apenas uma possibilidade narrativa de enxergar o espetáculo.

Assim, a partir de 2001, tornou-se recorrente alterações no horário dos desfiles do Grupo Especial do Rio de Janeiro por influência da emissora. Os adiamentos não impediram que, por alguns anos, ela voltasse a não exibir ao vivo na TV aberta a primeira agremiação de cada dia, restando ao público acompanhar tais apresentações pelo portal de notícias G1 ou na plataforma de *streaming* Globoplay — pertencentes ao Grupo Globo —, ou aguardar para assisti-las em gravações exibidas após a passagem da última escola.

Pretendendo aumentar seu *ibope* no horário nobre, a Globo também apoiou que a abertura do evento no domingo ocorresse com uma agremiação de grande popularidade. A iniciativa, no entanto, foi prejudicial àquelas que passaram pela experiência — a Mocidade, em 2005, e o Salgueiro, em 2006. Com isso, em 2007, foi retomada a tradição da escola que ascendeu do Grupo de Acesso¹³ iniciar a competição.

Alegando a necessidade de tornar a transmissão mais ágil para agradar um público acostumado ao mundo dinâmico das redes sociais, a Globo também pressionou pela redução do tempo do desfile, de 82 para 75 minutos, em 2017, e depois para 70 minutos, em 2020. A alteração, somada a cortes de verbas sofridos pelas agremiações nesse período, impactaram no formato da disputa e no tamanho do cortejo: menos paradas dos casais de mestre-sala e porta-bandeira e comissões de frente nas cabines de jurados, com a criação de cabines duplas em 2017 e 2020; redução do número máximo (de oito para seis) e mínimo (de cinco para quatro) de alegorias; limitação da quantidade de tripés (apenas três); e corte na quantidade de componentes (em média, redução do contingente de 4 mil para 3 mil ou menos). Também os intervalos foram encurtados, levando à diminuição ou suspensão do tradicional “esquenta”¹⁴ e as comissões de frente a fazerem exhibições mais breves diante da arquibancada do Setor 1, localizada na área de concentração.

A reformulação do espetáculo em 2025 — com as 12 escolas se dividindo em três noites — fez com que o tempo limite voltasse a ser de 80 minutos para cada escola e trouxe nova ampliação

¹³ Eventualmente, os grupos são renomeados. O Grupo de Acesso A, por exemplo, passou a se chamar Série A, e posteriormente, Série Ouro.

¹⁴ Nos minutos que antecedem o início oficial dos desfiles, é recorrente as escolas de samba, posicionadas à altura do Setor 1, animarem o público e os componentes com sambas-exaltação ou sambas-enredo antigos. Essa tradição é denominada de “esquenta” pelos sambistas.

do “esquenta”, um prolongamento necessário para que o evento não acabasse muito cedo. A alteração foi realizada em comum acordo com a Globo, que obteve um bom resultado de ibope com o inédito terceiro dia de desfile.

Em estudo realizado sobre a transmissão televisiva (Rezende, 2022), observou-se que, desde sua estreia no Sambódromo, em 1985, o padrão da Rede Globo na cobertura do carnaval permaneceu com poucas alterações. De tempos em tempos, troca-se os âncoras e os comentaristas, são feitas alterações na localização do estúdio e se diversifica a forma de preencher o tempo, enquanto a escola seguinte ocupa a pista. Nada disso altera significativamente o modelo.

Grande parcela dos principais jornalistas da emissora já foi designada a apresentar ou atuar como repórter. Essa função sempre representou um desafio para todos, especialmente os âncoras, uma vez que os jornalistas não são especialistas no complexo mundo do carnaval, repleto de personagens e histórias.

Segundo o produtor de carnaval Teteu José (2012 *apud* Rezende, 2022), estes visitam as agremiações algumas vezes para colher informações sobre os desfiles, mas ainda encontram dificuldade em memorizar a fisionomia de muitas personalidades. “Os âncoras vão uma ou duas vezes a cada barracão, algumas vezes até três vezes. Eles começam a ir quando as alegorias já estão com uma certa leitura, faltando cerca de um mês e meio para o carnaval. A conversa com cada carnavalesco dura mais de uma hora”, conta Teteu (2012 *apud* Rezende, 2022, p. 54).

Apenas como narradores, já passaram nomes como Glória Maria, Pedro Bial, Renata Capucci, Fernando Vanucci, Eliakin Araújo, Hilton Gomes, Léo Batista, William Bonner, Fátima Bernardes, Leilane Neubarth, Isabela Scalabrini, Cléber Machado, Maria Beltrão, Glenda Kozlowski, Luís Roberto, Alex Escobar, Maju Coutinho e Karine Alves. Embora ancorada em uma equipe de jornalistas renomados, o carnaval se insere na programação global como parte da grade de entretenimento, e não do jornalismo. Em entrevista dada em 2012, a repórter Sandra Moreyra — que compôs as equipes da Globo, Manchete e Band — considera que os *flashes* “são cada vez mais curtos, e, na minha opinião, pouco informativos. Transmitem apenas o clima de alegria” (Moreira, 2012 *apud* Rezende, 2022, p. 59). Ou seja, por meio da fala de Moreyra, é possível induzir que mesmo os profissionais da Comunicação são mais utilizados a serviço do entretenimento do que do jornalismo.

Assim, priorizando criar um clima de alegria no lugar da informação, a atividade desses profissionais muitas vezes se assemelha com um apresentador de programa de auditório. Conforme

a pesquisadora Celina Lucas (2019, p. 10), pode-se observar, então, “a sua transformação em programa de variedades muitas vezes relegando o evento principal ao segundo plano”. A pretensão da Rede Globo é divertir o público, preencher os ouvidos do telespectador de empolgação e os olhos de beleza.

Ora, a Globo é a maior rede de tevê do Brasil e emissora líder de audiência no segmento televisivo — meio de comunicação de massa, que leva em consideração um público grande, anônima e heterogênea. Para a emissora, o carnaval é tratado como “entretenimento”, não como jornalismo, daí o porquê de a cobertura carnavalesca estar vinculada à Central Globo de Produção, e não à Central Globo de Jornalismo (Brisolara, 2020a).

Entre 1985 e 2009, os narradores e comentaristas se posicionavam ao final do então chamado Setor 2, um paredão de concreto onde se localizavam também grande parte dos camarotes na avenida. O time de comentaristas era formado por sambistas e especialistas em escolas de samba, como os carnavalescos Maria Augusta e Chiquinho Spinoza, os pesquisadores Haroldo Costa, Roberto Monteiro, Sérgio Cabral e Ricardo Cravo Albin, os músicos Paulinho da Viola, Ivo Meirelles, Dudu Nobre, Jorge Aragão e Leci Brandão, dentre outros. Com profunda vivência e conhecimento sobre carnaval, faziam suas análises de forma mais séria e técnica, permitindo-se a poucos momentos de descontração. Para Barbosa (2016, p. 11), “ainda que exista a natureza protocolar da narrativa, sobressaindo as atitudes de reverência, nesse caso específico o papel que os comentaristas assumem ganha relevo. [...] As análises se estendem durante a emissão, ainda que as críticas sejam escassas”.

A Rede Manchete apresentava formato similar, com o âncora Paulo Stein e comentaristas que pesquisavam e vivenciavam o universo das escolas de samba, como Fernando Pamplona, Hiram Araújo, José Carlos Rêgo, Roberto Barreira, Albino Pinheiro, Therezinha Monte, Beth Carvalho, Mestre Marçal e, novamente, Haroldo Costa, Sérgio Cabral e Maria Augusta. Pamplona, em especial, destacava-se pelo estilo mais sincero e passional, não medindo palavras tanto nos elogios, quanto nas críticas. Assim como a Rede Globo, a cabine ficava próxima do segundo recuo da bateria, onde ocorria o *pool* da transmissão.

Já sem a concorrência da Manchete, o carnaval de 2001 trouxe uma grande novidade para a Globo: os narradores foram afastados dos comentaristas, sendo colocados em um estúdio-bolha, em cima do Setor 2. Essa alteração representou uma mudança estética e também uma maior

valorização dos âncoras, que apareceriam mais. Uma bancada à frente deles criava um ambiente semelhante ao dos telejornais.

Além disso, a separação estabeleceu um maior controle sobre a fala dos comentaristas e isolou os narradores da pista e do próprio desfile, deixando-os restritos a falar apenas sobre o que assistiam pela televisão. Ainda que esta sempre tenha sido a orientação da emissora, o envolvimento natural dos narradores e comentaristas no meio da avenida trazia um olhar específico, diferente da visão ofertada pela imagem da televisão, e que eles, em alguns momentos, deixavam refletir em suas participações na transmissão. “Quando estamos no local, trabalhamos com um olho na tela e o outro na pista. Quando acontece um fato expressivo fora do que está sendo mostrado, você tem que explicar e dizer por que não está sendo mostrado”, aponta Stein (2014).

Em 2010, o estúdio-bolha foi abandonado e, junto aos comentaristas, os âncoras foram para a Esquina do Samba. O local foi assim batizado por estar logo na esquina de entrada da avenida, ainda na área de concentração. Outra novidade foram as imagens em *slowmotion* e a criação de um palco instalado no segundo recuo da bateria. Esta invenção teve duas vantagens para a Globo: tornou o espaço mais belo e ampliou a exposição dos patrocinadores, por meio de um telão ao fundo. Por outro lado, a maior visibilidade fez com que, enquanto mostra a bateria e os patrocinadores no recuo, a emissora recorrentemente deixa de apresentar algumas alas, prejudicando a exibição de parte do discurso visual.

De toda forma, a projeção das marcas em efeitos computadorizados sobre a avenida, telões, em rápidas vinhetas, junto às letras dos sambas ou do cronômetro com o tempo de desfile são alguns dos recursos utilizados para que a veiculação da publicidade comprometa o mínimo possível a narração, integrando os patrocinadores às imagens do cortejo.

As intervenções publicitárias — cujos promotores oficiais garantem a transmissão — são construídas como parte de um cenário mais amplo. As vinhetas, os recursos gráficos e a inserção da mensagem publicitária na cena do desfile são algumas das estratégias utilizadas para que o anúncio não interfira no desenrolar da emissão (Barbosa, 2016, p. 11).

O perfil de comentaristas também foi alterado a partir de 2010, priorizando-se notáveis das artes simpáticos ao carnaval, mas não especialistas nos desfiles, como os compositores Geraldinho Carneiro e Pedro Luís, a coreógrafa Deborah Colker, as intérpretes Fernanda Abreu e Teresa Cristina, além dos atores Eri Johnson e Hélio de La Penã. É possível deduzir que a intenção era promover comentários menos técnicos e mais próximos das percepções do público de casa,

trazendo mais leveza, descontração e buscando identificação com o público-alvo: aquele que não é profundo conhecedor do universo das escolas de samba. Essa mudança acompanhou outras transformações do período, como maior mobilidade para a equipe e a substituição dos uniformes por figurinos livres — em alguns casos, estilizados de forma carnavalesca.

Posteriormente, comentaristas (em 2011) e âncoras (em 2014) seriam transferidos para a área de dispersão das escolas de samba, na Praça da Apoteose, no chamado Estúdio Globeleza. Essas mudanças ampliaram ainda mais a liberdade e a mobilidade de ambos. Não apenas por poderem, de fato, se locomoverem dentro do estúdio e até mesmo para fora dele, mas especialmente quanto à narração. Antes, eles ficavam mais presos à apresentação do enredo e curiosidades dos desfiles. Desde então, simulam uma conversa, procurando se aproximar do telespectador com um clima coloquial e pontuado por brincadeiras.

Porém, ampliou-se a dependência dos televisores disponibilizados para a equipe narrar a partir das imagens compartilhadas com a transmissão. Isso porque os elementos do cortejo descritos ao telespectador sequer chegaram em frente ao estúdio e, portanto, ainda não puderam ser observados ao vivo pelos emissores. Assim, em certos momentos, estes estarem no Sambódromo ou no conforto de suas casas não faz uma diferença significativa, afinal se baseiam quase que totalmente na edição que vai ao ar. A ideia é reforçada por Maria Augusta (2012 *apud* Rezende, 2022, p. 57), que afirma que “os comentaristas hoje não assistem aos desfiles, eles veem apenas o que está sendo transmitido”.

Gradativamente, aumentou-se a interatividade com os telespectadores e internautas. Alguns dos recursos utilizados foi a solicitar à audiência o envio de perguntas aos comentaristas, mensagens por escrito e vídeos acompanhando o *Carnaval Globeleza* (especialmente a parcela do público que está no exterior, para evidenciar o alcance da Globo Internacional), além da criação de um ranking com notas dadas para vários quesitos ou pontos de destaque das apresentações.

O tempo vago no início de cada desfile, antes da escola atingir o ponto da avenida em que ele é exibido “ala a ala”, foi ocupado de várias formas: quadros mostrando instrumentos da bateria ou contando um pouco do enredo; *flashes* com imagens da folia em outras cidades, como Ouro Preto, Salvador e Recife; repórteres entrevistando o público do Setor 1, além de componentes e personalidades do samba na área de concentração; rápidas entrevistas pré-gravadas com famosos nos camarotes do Sambódromo; efeitos computadorizados, cada vez mais sofisticados, jogados sobre a avenida; e a valorização do Estúdio Globeleza.

Aos poucos, o Estúdio Globeleza virou um programa dentro de outro programa, passando a receber um número cada vez maior de entrevistados. Celebidades, carnavalescos, casais de mestre-sala e porta-bandeira, rainhas de bateria, musas, baianas, integrantes da comissão de frente, dentre outros, saíam do desfile direto para o local, para contarem suas impressões, sensações e revelarem curiosidades. O bloco era habitualmente encerrado com o intérprete oficial e parte da bateria executando o samba, configurando-se em um acontecimento particular criado para os telespectadores. Em 2022, por exemplo, o evento durou cerca de 15 minutos a cada desfile, tornando-se o principal conteúdo no intervalo entre as escolas. Já em 2025, o modelo de cobertura foi reformulado, resultando no fim do estúdio.

Entre 2013 e 2017, a transmissão realizou outra troca no elenco de comentaristas. Aos poucos, voltou-se a priorizar especialistas no assunto, com a fixação de Milton Cunha e do músico e compositor Pretinho da Serrinha no posto.

A participação de Milton Cunha, em especial, tornou-se relevante na equipe do *Carnaval Globeleza* por unir a capacidade de analisar com seriedade e profundidade os desfiles — tal como o time de comentaristas presentes até 2009 — ao entretenimento, capacidade de improviso e bom-humor — buscado pela Globo ao convocar o segundo grupo (de 2010 a 2013). É significativo ainda a presença de um artista assumidamente homossexual na narração. Isso porque, embora o carnaval sempre tenha tido um grandioso público gay, a transmissão procurava agradar em especial o telespectador masculino heterossexual, com a superexposição de imagens dos corpos femininos seminus, às vezes em ângulos e closes desconcertantes.

A objetificação da mulher ocorria não apenas nas vinhetas e nas imagens dos desfiles, mas também em quadros como Musa do Caldeirão. Exibido no programa de auditório Caldeirão do Hulk entre 2003 e 2017, o concurso previa escolher a melhor passista entre as escolas de samba do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Apesar de inicialmente haver a boa intenção de colocar o carnaval na grande mídia global, o concurso remetia a uma imagem muito longe da realidade das quadras. Quase como regra, as passistas eram entrevistadas com perguntas cheias de malícias, de apelo sexual e duplo sentido. Algumas das meninas tiravam de letra, outras aparentavam certo constrangimento, mas a imagem de “pedaço de carne” sempre parecia prevalecer ao samba no pé (Brisolara, 2021).

Também eram recorrentes os comentários e brincadeiras de cunho machista, realizados por Ivo Meirelles, Eri Johnson, o jornalista Thiago Leifert e outros participantes da equipe. A partir de

2017, então, consolida-se uma tendência da equipe de elogiar os corpos femininos de forma mais respeitosa. Outra inovação ocorrida em 2017 foi exibir a globeleza Erika Moura vestida nas vinhetas, dispensando a erotização do corpo (Nunes; Ramos; Guerra, 2017)¹⁵, medida que acompanha a própria redução da nudez na avenida.

Ainda conforme os pesquisadores Bárbara Rodrigues Nunes, Victor Silva Ramos e Márcio de Oliveira Guerra (2017), a emissora não informou o motivo da alteração, gerando dúvidas se seria apenas uma estratégia de *marketing*, uma assimilação ao crescente conservadorismo político e religioso ou uma adaptação em conexão com as discussões feministas e raciais, que passaram a questionar a imagem da passista negra seminua vista não como dançarina, mas como objeto de desejo sexual.

Já em 2022, a Globo optou por retirar a personagem de cena. Também neste ano, pela primeira vez, uma mulher foi convocada para interpretar a música-tema do *Carnaval Globeleza*, intitulada *Samba da Globo* e composta por Jorge Aragão e Franco Lattari — cujo um dos versos dá título a esta seção. A honra de ser a pioneira coube à Teresa Cristina. Ou seja, conectada aos debates sociais da atualidade, a cobertura se tornou menos machista, assimilou as pautas do movimento negro — inclusive escalando as jornalistas negras Maju Coutinho e Karine Alves para a narração — e reduziu a invisibilidade da participação do público LGBTQ+ no evento.

Antenada às novas dinâmicas do mercado, a emissora experimentou substituir jornalistas por influenciadores digitais nos *flashes* em 2024, visando atrair patrocinadores e renovar o público. A medida resultou desastrosa, pois o despreparo do novo elenco gerou estranhamento e rejeição do telespectador. A equipe de jornalistas retornou em 2025, enquanto se intensificou a participação de Milton Cunha para a produção de momentos de improviso e de entretenimento, capazes de gerar *memes* — uma estratégia para o impulsionamento do programa nas redes sociais.

Em síntese, Rezende e Reis (2025) identificaram que a transmissão televisiva dos desfiles das escolas de samba cariocas passaram por cinco fases: 1) *prototransmissão*, período em que as primeiras imagens foram captadas, a partir de 1955; 2) *variedade narrativa*, quando diversas emissoras disputaram a atenção do público, ao exibirem o evento simultaneamente; 3) *transmissão institucionalizada*, marcada pela consolidação da Rede Globo como detentora dos direitos exclusivos e responsável por moldar um padrão narrativo e estético, a partir de 2000; 4)

¹⁵ A vinheta de 2017 inovou também ao representar, além do samba, outros gêneros relacionados ao carnaval brasileiro, como frevo, maracatu, axé e bumba meu boi.

fragmentação digital, nos anos 2010, com a expansão de transmissões paralelas e veiculação em outros produtos do Grupo Globo, com adesão on-line e multiplataforma; e 5) *convergência expandida*, a partir da intensificação, na década de 2020, do consumo em múltiplas telas, em que a cobertura oficial televisiva é conciliada com uma gama de conteúdos divulgados nas redes sociais, tais como comentários, informações e vídeos postados pelo público em geral, influenciadores e imprensa especializada.

2.2.2 O cerimonial carnavalesco televisivo

Em que pese quaisquer questionamentos sobre a qualidade, limitações e estilos de narração, a televisão foi fundamental na popularização das escolas de samba em outras partes do mundo. A primeira difusão internacional data de 1977. Anos mais tarde, em 2013, a Rede Globo anunciou que os desfiles seriam exibidos em 118 países para 600 mil assinantes da Globo Internacional (Brisolara, 2021).

Com a transmissão *on-line* no G1, a partir de 2014, e a disponibilização dos vídeos no Globoplay, a partir de 2016, o Grupo Especial carioca pode ser assistido por internautas de qualquer parte do mundo. A emissora, que antes divulgava vídeos de pessoas acompanhando os desfiles em diversos países, como forma de divulgar ao público o alcance da Globo Internacional, passou a destacar o seu portal de notícias e serviço de *streaming* como mídias complementares à televisão. Como consequência, o evento se transformou em um dos principais produtos audiovisuais brasileiros de exportação. Essa divulgação ajudou a propagar a ideia do Brasil como o país do samba e do carnaval.

O crescimento em visibilidade ampliou o número de patrocinadores e enredos patrocinados, afinal as escolas passaram a ser a vitrine de grandes marcas e empresas para o mundo. Assim, a TV colaborou para o enriquecimento da festa, ao mesmo tempo que gerou uma cobrança de que ela fosse cada vez mais luxuosa, gigante e surpreendente. Em análise feita em 1978, o crítico de artes plásticas Frederico Moraes corrobora com a ideia, ao ressaltar que “desde que o carnaval passou a se organizar em função do desfile na passarela, e que esta desemboca diretamente no vídeo, em nossa casa, é o visual que prevalece” (Moraes *apud* Cabral, 2011, p. 41), resultando na crescente primazia dos elementos plásticos sobre os musicais. Em consonância com

Morais, Maria Augusta (2012 *apud* Rezende, 2022, p. 57) considera que todas as transmissões influenciaram o espetáculo, porque há uma preocupação pelos responsáveis das escolas que elas apareçam bem no vídeo.

Já para a Globo, o retorno financeiro ocorre pela venda das cotas publicitárias. Em 2020, por exemplo, os patrocinadores nacionais do *Carnaval Globeleza* garantiram um lucro superior a R\$ 133 milhões ao programa (Meio e Mensagem, 2019). Além das altas cifras, a empresa se beneficia ao atrelar sua imagem a um ritual consagrado como pertencente à identidade nacional.

Segundo Marialva Barbosa, mais do que transmitir, a televisão também produz o evento. “[...] ao invés de desempenhar papel auxiliar, a mídia tende a absorver a organização do acontecimento, impondo regras próprias” (Barbosa, 2016, p. 10). De acordo com o atual presidente da Liesa, Gabriel David, o vínculo ultrapassa a relação comercial: “Não vejo a TV Globo como um cliente, mas como um parceiro. Ela quase que co-produz o carnaval com a gente. A representatividade e audiência da TV Globo é fundamental para o nosso resultado final e vice-versa” (David, 2025).

O pensamento é corroborado por Lucas (2019), que considera a relação entre veículo de comunicação e escola de samba tão profunda a ponto de se criar uma intersecção — ou uma simbiose — entre as duas narrativas, “processo pelo qual um terceiro elemento misto emerge ao meio fio de uma coisa e outra, mas sempre em evolução” (Lucas, 2019, p. 5). O pesquisador Stig Hjarvard (2014, p. 15 *apud* Lucas, 2019, p. 4) intitula esse acontecimento como *lógica das mídias*, quando “a mídia se torna parte integrante do funcionamento de outras instituições, ao mesmo tempo que alcança certo grau de autodeterminação e autoridade obrigando tais instituições, em maior ou menor medida, a submeter-se à sua lógica”. Assim, aquilo que representava um olhar externo, passou a misturar-se com a essência narrativa do próprio evento carnavalesco (Lucas, 2019, p. 3).

Milton Cunha (2012 *apud* Rezende, 2022, p. 56) também reflete sobre a influência da cobertura televisiva para as escolas de samba.

Deu mais visibilidade, popularizou para um país continental e para o mundo, aldeia global. Tornou o espetáculo mais desejado, consumível, rico. Este dinheiro trouxe verticalização, opulência, glamour. Mas tudo adendo material para uma manifestação que já tinha sua força fundadora e eterna, a garra das comunidades sambando.

Segundo Araújo (2006), a afinidade entre TV e agremiações se dá por ambas terem em suas características estruturais o que denomina como *estética da superficialidade*, se valendo da instantaneidade, do efêmero e da sucessão constante das imagens e dos acontecimentos. “Por usarem o mesmo tipo de arte (estética da superficialidade), a televisão e escola de samba se aproximaram, a ponto de hoje os desfiles das escolas serem um produto da televisão, isto é, feito para a televisão” (Araújo, 2006, p. 10). Apesar disso, o pesquisador considera que a “adequação desfile ao vivo-transmissão-televisão ainda carece de alguns aperfeiçoamentos. Sentado em frente à telinha da televisão, o telespectador não tem o estado de multidão ao vivo, portanto há dificuldade de interação, não produzindo a emoção e a empatia” (Araújo, 2006, p. 10).

Possíveis falhas de conteúdo e a dificuldade em passar emoção são compensadas, em partes, pela qualidade técnica da cobertura. Uma equipe e estrutura grandiosas permitem visões variadas para o mesmo espetáculo. Percebe-se que a Globo, por exemplo, utiliza a transmissão como vitrine para exibir todo o seu potencial tecnológico, evidenciando ano a ano os novos recursos e os avanços na qualidade da imagem, o que Paulo Stein (2012 *apud* Rezende, 2022, p. 55) denominou como um “show ‘pirotécnico’”. A opinião é endossada por Celina Lucas (2019, p. 11):

A midiatização altera os modos de produção ritual¹⁶ do espetáculo que se apressa para acompanhar as transformações, atrapalhando-se com os seus artesanatos, visto que há necessidade de atender um número cada vez maior de consumidores. Assim, torna nebuloso a identificação da arte e da técnica, sobretudo quando consideramos a grande proliferação do pirotécnico para o superfaturamento da imagem em benefício do espetáculo.

Para o carnaval 2012, por exemplo, matérias no site da emissora¹⁷ anunciavam novidades tecnológicas. Em uma delas, intitulada *Carnaval Globeleza: transmissão 3D utilizará câmera super-slow-motion*, cita o cinema de Hollywood para demonstrar o alto investimento¹⁸.

Pela primeira vez será utilizada uma câmera super-slow-motion 3D, capaz de criar imagens de até 800 quadros por segundo, que vai trazer ainda mais emoção para o espetáculo, dando a sensação de que o telespectador está passeando entre as alas, passistas e ritmistas [...] A cobertura do evento conta com equipamentos utilizados na produção de cinema 3D em Hollywood, com 40 câmeras HD e 6 câmeras 3D nativas (Carnaval, 2012).

¹⁶ A percepção do carnaval como um ritual será melhor abordada no Capítulo 2.3.

¹⁷ www.redeglobo.globo.com.

¹⁸ Outra matéria exaltava a novidade da emissora utilizar duas mini-câmeras HD na transmissão. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/novidades/noticia/2012/02/carnaval-globeleza-desfiles-do-rio-trazem-duas-novas-mini-cameras-hd.html>. Acesso em: 13 jun. 2022.

Na contramão do destaque dado pela Rede Globo às modificações técnicas de exibição e construção da imagem, o semiólogo, antropólogo e filósofo Jesús Martín-Barbero (2009, p. 294) alerta para a ausência de preocupação do uso adequado e potencializado desses recursos.

Nem as milhares de câmeras de vídeo que anualmente invadem o mercado, nem as antenas parabólicas semeadas pela cidade, nem a rede a cabo estão afetando substancialmente o modelo de produção de televisão que já conhecemos. A única coisa que parece importar decisivamente para os produtores e ‘programadores’ das tecnologias de vídeos é a inovação tecnológica, enquanto o uso social daquelas potencialidades técnicas parece estar fora de seu interesse.

Martín-Barbero (2009) considera que o surgimento da televisão¹⁹ é fundamental para a constituição da cultura de massa, configurando-se como um meio de comunicação de massa. O massivo é entendido como resultado do processo de decadência e vulgarização da cultura culta, sendo gerado a partir da cultura popular e o agente da deformação desta.

Tradicionalmente entendida como fonte de alienação e imposição, a cultura de massa é, para o antropólogo, também uma área conflitiva, de existência e luta, que produz uma nova forma de sociabilidade e uma alteração na função social da própria cultura. Sendo assim, “o que ocorre no mercado simbólico não remete apenas ao que tem a ver com a lógica da classe dominante, mas também com a dinâmica e a complexidade do universo dos dominados” (Martín-Barbero, 2009, p. 312).

Os dominados, então, encontrariam espaço para a manifestação de seus conceitos e vontades. No questionamento de Martín-Barbero (2009, p. 313), “quanto do que constituem as classes populares ou faz parte de sua vida, que é rechaçado pelo discurso da cultura, da educação e da política, encontra expressão na cultura de massa, na indústria cultural?”. O povo, assim, reconhece-se como ator de sua história, proporcionando linguagem ao imaginário popular.

Dessa forma, as classes hegemônicas, que controlam os meios de comunicação, negociam seus interesses e pensamentos com a população ao legitimar a cultura de massa como fórmula e conteúdo de seus negócios. Na massa, as diferenças tendem a ser encobertas e negadas, na busca por conciliar gostos e determinar comportamentos. Os conflitos são diluídos nessa articulação, que provoca a reabsorção das diferenças sociais.

¹⁹ Surgida na década de 20, a televisão chegou ao Brasil em 1950, pelas mãos do jornalista, político, empresário e advogado Assis Chateaubriand. O multifacetado profissional foi também o fundador da pioneira TV Tupi.

Desmistifica-se, então, o conceito de que tais meios significam uma imposição de cima para baixo. Na verdade, eles trazem suas ideias para o centro da sociedade, na busca de um senso comum²⁰ em que todos possam ser enxergados, ainda que como um grupo anônimo e uniforme.

Na opinião de Martín-Barbero (2009), a linguagem televisiva pretende provocar um ambiente de familiaridade ao telespectador, a partir da simulação do diálogo, clima coloquial, predominância do verbal, estética da repetição e tempo fragmentado — características do cotidiano familiar — para se aproximar do espectador. Diferentemente do cinema, que constrói um universo de valores simbólicos, poético, fascinante e distanciador, a TV promove um trânsito entre a realidade e o espetáculo ficcional, trânsito este que, por vezes, confunde as noções de realidade e espetáculo.

Da família como espaço das *relações estreitas* e da *proximidade*, a televisão assume e forja os dispositivos fundamentais: a simulação do contato e a retórica do direto. [...] proximidade constituída a partir do funcional, e não uma montagem expressiva, gravação ao vivo, real ou simulada, sensação de imediatez, que é um dos traços que dão forma ao cotidiano. Proximidade dos personagens e dos acontecimentos, nada de personagens misteriosos ou encantadores demais. Um discurso que familiariza tudo, um jeito de permitir maior transparência, ou seja, em termos de simplicidade, clareza e economia narrativa (Martín-Barbero, 2009, p. 295-297).

Ainda conforme o semiólogo (Martín-Barbero, 2009), a televisão seria não uma corruptora das tradições familiares — como crê uma parcela da população —, mas uma mediadora das relações de tensão estabelecidas pela sociedade e os conceitos que caracterizam a família como instituição histórica. Deve-se entender, portanto, que os meios de comunicação integram os processos de mediação estabelecidos pela cultura de massa, funcionando como potencializadores, mas não criadores, desse sistema.

As invenções tecnológicas no campo da comunicação acham aí a sua *forma*: o sentido que vai tomar sua *mediação*, a mutação da materialidade técnica em sua potencialidade socialmente comunicativa. [...] estamos *situando* os meios no âmbito das mediações, isto é, num processo de transformação cultural que não se inicia nem surge através deles, mas no qual eles passarão a desempenhar um papel importante (Martín-Barbero, 2009, p. 196-197).

²⁰ O crítico George Krutch (*apud* Sodré, 2009, p. 62) conceitua *senso comum* como “a aceitação de certos pressupostos, tradições e critérios de valor recorrente que nunca são postos em dúvida, uma vez que o questionamento de qualquer um deles poderia equivaler à necessidade de uma revisão, muito mais exaustiva do que gostaríamos de imaginar, do governo, da sociedade e da conduta individual”.

Além de telejornais, novelas, programas infantis, de entretenimento, esportivos, educativos, variedades, humorísticos e filmes — entre outros conteúdos que preenchem a sua programação —, a televisão se destaca pela cobertura ao vivo de eventos e exibições culturais. Toda sua potencialidade (capacidade de unir imagem e som, popularidade e discurso familiar) serviu como trampolim para fazer do veículo uma janela pela qual é possível observar e representar o mundo. Para Martín-Barbero (2009, p. 300), “é a própria noção de cultura, sua significação social, o que está sendo transformado pelo que a televisão produz e em seu modo de reprodução”.

Segundo a professora Vera França (2006, p. 10), “programas televisivos são narrativas que refletem e constroem imagens, representações e valores sociais. Constituem também interlocuções complexas, em que estão enredados diferentes atores sociais”. Investigando a narrativa televisiva, o pesquisador João Paulo Hergesel (2020) identifica três formas de constituição do enredo nesta mídia: fechado (como em um filme, uma reportagem ou uma série gravada antes da exibição), semiaberto (a exemplo de uma novela, que pode se modificar conforme o *feedback* da audiência), ou em processo (como os *reality shows* e os programas de auditório ao vivo, em que imprevistos e alterações na programação podem ocorrer a qualquer momento e os discursos tendem a ser menos programados). O tempo da narrativa televisiva geralmente é bastante controlado, mas não deixa de estar submetido a imprevisibilidades, podendo se alterar.

Apoiando-se em uma reflexão do diretor de televisão Ignácio Coqueiro, Hergesel (2020) considera existir uma proximidade entre a dramaturgia e o entretenimento, fazendo com que elementos da telenovela habitem os programas de auditório.

O público brasileiro se acostumou com a novela; então, a dramaturgia está inserida de certa forma em todos os lugares, não só na novela, não só na minissérie; ela está integrada em uma necessidade que o público tem que acompanhar uma história [...]. Então, o programa de auditório, por mais que venha um cantor, ele vem acompanhado de uma história. Fazer um programa de auditório feito uma salada de fruta não dá certo, ele tem que ser pensado e conduzido para aquilo. Tem que ter uma narrativa, para o público pegar (Oliveira; Silva, 2016, p. 10 *apud* Hergesel, 2020, p. 21).

Conforme apontado pelos autores, podemos compreender a transmissão dos desfiles das escolas de samba como uma *narrativa em processo*. A macronarrativa televisiva abriga várias outras narrativas — o enredo de cada escola, com seus respectivos personagens. O formato consagrado absorve elementos dos programas de auditório — empolgação fabricada, busca pelo entretenimento —, do jornalismo — pela constituição de um elenco de âncoras e repórteres vindos

desse segmento —, e da dramaturgia, a partir da tentativa de mostrar o enredo na ordem natural do desenvolvimento da sua trama (“transmissão ala a ala”, como anunciam os apresentadores)²¹. Segundo Stein, a cobertura pertence tanto ao jornalismo quanto ao entretenimento. “As duas coisas se misturam. Uma não sobrevive sem a outra” (Stein, 2014).

Para além das rainhas de bateria, celebridades e sambistas notáveis, a TV promove personagens que vão gerar identificação e despertar o interesse do público. Esse destaque colabora para a consagração desses indivíduos como protagonistas da festa. “Outra característica discursiva é a exaltação de personalidades caracterizadas como fora do comum”, endossa Marialva Barbosa (2016, p. 11). Por exemplo, o carnavalesco Paulo Barros passou a ser celebrado como o grande gênio do carnaval a partir de 2004. O artista ocupou um espaço midiático privilegiado que antes pertencia a Joãozinho Trinta e que, a partir de 2016, passou a ser dividido com Leandro Vieira.

Para Barbosa (2004), o evento fundador do caráter cerimonial da televisão mundial foi a transmissão ao vivo da chegada do homem à Lua, em 1969. Antes disso, esta mídia se limitava a elaborar uma narrativa jornalística sobre o ocorrido. A partir da impactante cena da chegada do astronauta americano em solo lunar — assistido instantaneamente por milhões de pessoas em todo o mundo —, instaurou-se uma espécie de ritual, uma festa-comunhão, uma recriação do acontecimento, ao registrá-lo no momento exato de sua produção. “Testemunha de uma verdade anunciada por ela mesma, [...] a chegada do homem à Lua não era mais o acontecimento jornalístico e sim as imagens que a televisão produziu sobre o fato” (Barbosa, 2004, p. 80). Embaralhando as categorias de ficcional, histórico e jornalístico, instaura-se o presente contínuo, que leva ao espectador também a se inserir no próprio tempo do evento, apropriando-se dele e o transformando em experiência particular.

Além da chegada do homem à lua, outros dois grupos de cerimônias são marcantes na história da televisão brasileira (Barbosa, 2016). O primeiro é relacionado à cobertura da morte de personagens que ocupam um lugar mítico para o público, como o corredor de Fórmula 1 Ayrton Senna. O segundo é sobre as cerimônias festivas, como o desfile das escolas de samba e a Copa do Mundo de futebol.

²¹ Observa-se que, nos anos em que transmitiu o Desfile das Campeãs, a TV Bandeirantes optou por um modelo de visualização do desfile descompromissada, alternando imagens de momentos variados da apresentação e sem importar em explicar o significado da maioria das alas e alegorias exibidas no vídeo, de forma a dificultar a compreensão da narrativa.

Do ponto de vista da significação, as cerimônias da televisão apresentam-se como históricas, isto é, destacam a idéia de ruptura ou de passagem a uma nova temporalidade. Os atos apresentados celebram valores centrais da sociedade, em um tom que exprime seu caráter sagrado (Barbosa, 2016, p. 12).

Assim, a mídia audiovisual insere o público num ritual em que se sente participante e construtor dessa emissão, desenvolvendo-se comunidades, ainda que efêmeras, que vão partilhar das mesmas sensações no instante da cerimônia. A experiência, assim como seus personagens, situa-se entre o real e o fictício, “solicitando do público a crença coletiva e não a razão crítica. [...] Tudo conduz à criação de uma festa repleta de rituais que pedem também ação ritual do público, ator da cerimônia. O público é convidado a participar da festa-comunhão” (Barbosa, 2016, p. 6).

Ainda que a situação do “ao vivo” carregue em si a característica da imprevisibilidade, o aparente imprevisto da cobertura carnavalesca disfarça o planejamento minucioso, que inclui reuniões, preparação do roteiro, trabalho de produção e entrevistas nos barracões para saber os detalhes de cada desfile e até mesmo orientações aos jornalistas sobre a conduta diante das câmeras e alimentação adequada para o devido cuidado com a voz. Mesmo assim, a sensação da imprevisibilidade é eficiente ao instaurar no telespectador “o regime da surpresa do que está por vir” (Barbosa, 2016, p. 7).

Observando a *instância*²² da imagem ao vivo na televisão, o pesquisador Eugênio Bucci (2009, p. 69) entende que ela se instaurou “como o oráculo da sociedade, um oráculo massificado que se apresenta como a mais alta forma de registro da dita realidade para uma civilização que terá em seus olhos o principal critério de verificação da verdade”. Mesmo o advento da internet não revogaria a relevância da instância da imagem ao vivo, mas a prolongaria através da iminência do *on-line*, o que pode ser percebido pela utilização do G1 e do Globoplay como extensões da difusão dos desfiles.

Como analisa Brisolara (2021), sobretudo a partir da década de 2010, há uma redução do espaço ocupado pelo carnaval brasileiro na televisão, com o fim da promoção e exibição dos concursos de músicas carnavalescas, concursos de fantasias e para seleção de musas, encerramento das longas veiculações dos bailes tradicionais, redução do tempo das vinhetas dos sambas-enredos

²² O autor (Bucci, 2009, p. 66) define *instância* como “uma relação comunicativa entre sujeitos em torno de processos de significação que não se cristalizam, mas reproduzem-se sobre si mesmos em permanente revisão de seus próprios termos. [...] não se prende à noção de sentenças finais, mas àquilo que serve de sede a uma sucessão de fixações e deslizamentos de significantes de tal modo que façam sentido transitório para os sujeitos”.

no período pré-carnavalesco, ausência de programas de debates entre as personalidades das escolas de samba e reprise de desfiles antológicos.

Mas, por outro lado, houve uma radical ampliação do espaço carnavalesco na internet, com o desenvolvimento de uma imprensa especializada (com *sites*, *blogs*, perfis ou páginas no Facebook, Instagram e X/Twitter e canais no YouTube específicos para o tema); a popularização de fóruns de discussão e troca de informações em redes sociais; e a instituição de locais de memória, com a disponibilização *on-line* de sambas-enredo, fotografias, matérias jornalísticas, entrevistas, registros amadores e vídeos das transmissões televisivas.

Assim, as alterações tecnológicas e comunicacionais implicaram em transformações não apenas no formato e conteúdo apresentado pelo carnaval televisivo, como também na forma como os foliões do Brasil e do mundo consomem a experiência das escolas de samba, seja no instante do desfile, seja no seu ritual anual de preparação. Porém, o direito à cobertura profissional e ao vivo continua pertencendo exclusivamente ao Grupo Globo, fazendo com que a empresa continue tendo uma atuação relevante neste cenário, agora adaptada à *transmissão multiplataforma*²³.

A área de cobertura ao vivo alcançou continentes inteiros e, ato contínuo, o globo terrestre. Isso modificou definitivamente os modos de registro dos fatos, ou seja, como são construídas as narrativas sobre a realidade, ou, ainda, se preferirem, a constituição da realidade por meio das práticas discursivas [...] A imagem ao vivo, em suma, trouxe um novo estatuto às formas de representação (Bucci, 2009, p. 66).

Conforme Barbosa (2016), uma narrativa do mundo é construída pelo sistema midiático, que fabrica, assim, uma espécie de renarratização. Esse sistema “organiza nossa relação com o real e, através deste filtro, damos sentido ao mundo, sob a forma de mito ou de realidade” (Barbosa, 2016, p. 15). Logo, aquilo que é exibido na telinha é um simulacro: se disfarça de real. Afinal, se o Sambódromo carioca possui capacidade de público de aproximadamente 72 mil pessoas, enquanto outros milhões assistem pela TV — e pela replicação dessas imagens na internet —, podemos concluir que a grande maioria vivencia a experiência do espetáculo e cria uma percepção do acontecimento por intermédio da emissão televisiva.

²³ Brisolara (2022) define a *transmissão multiplataforma* como a possibilidade de acompanhar o cerimonial carnavalesco nos canais Globo em diferentes dispositivos audiovisuais, quando e onde as pessoas quiserem. A medida já envolveu diversos suportes da empresa, além dos já citados G1 e Globoplay, também os canais GloboNews, Multishow e Viva.

Para assegurar que o público terá a sensação de acompanhar a realidade em sua plenitude, a TV oferece múltiplos ângulos para o evento carnavalesco. Repórteres cinematográficos no meio das alas e câmeras com um *zoom* potente mostram detalhes das fantasias e alegorias; equipamentos sobre trilhos e cabos sobre arquibancadas oferecem uma visão lateral; helicópteros e *drones* oferecem uma opção aérea e mais distante, de onde se percebe apenas o tapete colorido; e a torre de TV, por fim, permite uma imagem frontal para o espetáculo. Para tanto, a emissora destina uma equipe de cerca de 1000 profissionais e uma média de 40 câmeras²⁴. Para Barbosa (2016, p. 13), “ao montar a cena, a televisão a organiza como espetáculo uno, oferecendo ao espectador a ilusão de ser participante de uma experiência histórica singular. Em casa, diante da televisão, só ele pode assistir a totalidade do espetáculo. Todos os ângulos estão disponíveis”.

Porém, na opinião de Cavalcanti (1995, p. 153), “embora particularmente adequadas a esse tipo de transmissão, as limitações de ângulo da câmera, o desejo de mostrar todas as outras coisas que estão acontecendo ao mesmo tempo, fragmentam ainda mais as alegorias”. Também a concepção do enredo sofre processo semelhante. Ainda que a Globo e a Manchete tenham optado por apresentar o desfile em sua ordem natural, procurando explicar o significado de cada ala e carro alegórico, muitos elementos não são mostrados, ou os âncoras não discorrem sobre a representação da fantasia na história que está sendo contada. Segundo Cunha (2012 *apud* Rezende, 2022, p. 55):

A televisão é um recorte de diretor, a plateia vê o que ela quer. Quem vê pela televisão assiste a uma versão compactada do “ao vivo”, portanto não vê o espetáculo em sua grandiosidade do “ao vivo”. A TV não se interessa em passar todas as alas e alegorias na sequência que vai entrando, portanto, o que temos ali é um picote do todo. Não estou certo que seja possível compreender um enredo através da TV. Lá você tem pinceladas. Quem vê ao vivo vai e volta com o recorte do próprio olho.

Maria Augusta alega que a visão do espetáculo para quem assiste na avenida²⁵ e o telespectador é distinta por vários motivos. Se, por um lado, o enquadramento feito pela câmera pode dar ao público de casa a visão privilegiada de assistir a visão frontal, algo impossível para os foliões no Sambódromo, estes terão a seu favor a dimensão real dos elementos das apresentações.

²⁴ Conforme Brisolara (2020, 2021a.), essa quantidade pode oscilar bastante, chegando a 52 câmeras em 2008, 40 câmeras em 2013 e 30 câmeras em 2020.

²⁵ Mesmo a visão do público presente no Sambódromo é distinta, pois este se distribui entre arquibancadas, frisas, cadeiras e camarotes, assistindo o cortejo de ângulos e em instantes diferentes. No entanto, prevalece a visão lateral, de cima para baixo e da percepção do conjunto, dado a uma relativa distância entre os espectadores e a pista.

“O tamanho da alegoria, da roupa, a relação entre um e outro, por mais que a televisão mostre, é diferente” (Augusta, 2012 *apud* Rezende, 2022, p. 58). O próprio palco da festa também é transformado na televisão. Pela tela, o Sambódromo parece ser maior do que é, com seus naturais 700 metros de extensão. Quem assiste pela TV parece não acreditar que, com a pista livre, é possível atravessar a avenida em cerca de cinco minutos. A relação entre luz e cor também seria outro diferencial, especialmente com os atuais recursos de iluminação cênica.

Em relação à luz da avenida e à leitura da lente da câmera, existe uma linguagem em relação às cores dos materiais das fantasias e alegorias. A lente lê de uma determinada maneira, como é uma fotografia, ou numa máquina de filmagem. A luz da avenida é preparada para a transmissão na TV também, ela tem uma dupla função. Eu, por exemplo, me preocupo com essa leitura, em relação em como a lente vai ler, vai transmitir os materiais. Porque em qualquer imagem, a qualidade da película tem uma leitura diferente da realidade que está passando em nossa frente. Então, você ver no local é uma coisa, na televisão sempre tem alguma alteração (Augusta, 2012 *apud* Rezende, 2022, p. 57).

Assim, é recorrente um mesmo acontecimento ter percepções muito distintas entre quem assiste pela TV e na avenida (e conforme o local do Sambódromo em que se está). Por exemplo, em 2011, o esquentar da Estação Primeira de Mangueira já durava mais de 30 minutos, quando o ator Milton Gonçalves começou a ler um emocionado discurso sobre a escola e o enredo do ano, em homenagem ao sambista Nelson Cavaquinho. Geralmente, a entrada da bateria e seu posicionamento no primeiro recuo de bateria, na área de concentração, além da execução de um samba-exaltação duram, em média, 12 minutos. O atraso inexplicável da Mangueira — escola que já encontrava um público cansado por ser a última a se apresentar no domingo de carnaval — provocava impaciência nos foliões do Setor 1, que aguardavam sob chuva o início do desfile. Nesse momento, nem mesmo a leitura afetiva do ator resistia a essa impaciência, provocando longas vaias na arquibancada.

A mesma cena era transmitida ao vivo pela Globo. O áudio captava a voz embargada de Milton Gonçalves, enquanto as câmeras focalizaram as feições emocionadas dos ritmistas, que choravam, se abraçavam e concordavam com as palavras ditas no discurso. O momento dispensável — para o público que assistia na arquibancada — se transformou em um dos melhores instantes do carnaval 2011, para quem acompanhou pela televisão.

A Mangueira protagonizou outro acontecimento polêmico em 2012, ao criar a “paradona da bateria”. Durante uma passagem inteira do samba daquele ano, bateria e intérpretes se calaram,

fazendo a escola ser sustentada apenas pelo canto dos componentes e de um pequeno carro alegórico, munido de caixas de som, que amplificaram a execução do samba-enredo em ritmo de pagode, com a interpretação de Alcione e Dudu Nobre, entre outros cantores renomados.

Mais uma vez, duas cenas diferentes para o mesmo episódio: na televisão, a voz limpa de Alcione e do som do pagode, o público e componentes cantando em coro o samba, os narradores calados para valorizar o momento — seguido de longas exclamações da âncora Glenda Kozlowski (“impressionante”, “inacreditável”, “histórica”, “é muita ousadia”). Todos os elementos contribuíram para que o telespectador tivesse uma bela impressão da paradona mangueirense.

Já na arquibancada do Setor 1, o público reagiu bem à primeira execução da inovação. Logo após, os foliões foram desanimando e o que se viu foi uma escola cantando partes diferentes do samba — o chamado “atravessamento”, pecado grave para o quesito Harmonia —, componentes confusos e a voz dos cantores não era bem ouvida. A cena, assim, soou estranha e a impressão deixada é que não funcionou como o esperado.

Outro aspecto distinto tange aos problemas (especialmente com alegorias) durante os desfiles. A cobertura jornalística televisiva, costumeiramente, se mostra falha nessas ocasiões, seja pela omissão, pelo exagero, ou por passar informações equivocadas.

Assim, o modelo consagrado visa como público-alvo o brasileiro comum, que se atenta para o carnaval apenas durante os dias da folia. Como ocorre de forma geral em toda a sua programação, a Globo procura simplificar o evento, evitando o aprofundamento de seus detalhes, de forma que o telespectador não tenha que raciocinar muito para compreender qualquer mensagem. Celebidades, corpos esculturais, a beleza das alegorias, uma narração que soa coloquial — ainda que controlada —, são valorizados para atingir a uma maioria. Respeita-se, assim, o clima de familiaridade utilizado recorrentemente pela mídia televisiva, como indicado por Martín-Barbero (2009).

Além das limitações inerentes ao meio de comunicação, a emissora padroniza e insere o carnaval em sua linha editorial. Apresenta, assim, um espetáculo aperfeiçoado, com comentários que simulam alegria e humor, além de imagens cuidadosamente bem captadas. Ao evitar exibir os defeitos, o caráter de competição — tão essencial ao evento — fica em segundo plano, dando a impressão ao público de que todos os desfiles possuem qualidade semelhante. Tem-se aí um programa para se vender para o mundo, com edição caprichosa. Perdem-se, com isso, as emoções e sensações reais que os desfiles podem produzir: suas falhas, imperfeições, seus momentos de

escracho; a falta de ironia e humor real; a ausência da crítica, das vaias; a percepção dos momentos mágicos, contagiantes e únicos que o carnaval produz.

Ganha-se, por outro lado, pela potencialidade de comunicar o acontecimento a pessoas de todas as partes do planeta, em narração que contém informações, curiosidades e uma multiplicidade de ângulos das quais o público na Avenida Marquês de Sapucaí não tem acesso. É uma outra narrativa apresentada que — como afirma o lema do Acadêmicos do Salgueiro — não é melhor, nem pior, apenas diferente.

Em resumo, é possível observar algumas permanências no modelo adotado pela Globo para levar o espetáculo carnavalesco para os lares, a saber: 1) a partir de 1994, adoção de uma dupla de jornalistas — homem e mulher — como âncoras; 2) uma equipe de jornalistas para *flashes*; 3) valorização do aparato tecnológico, que pretende levar ao telespectador uma visão privilegiada do evento; 4) promessa de narração do desfile “ala a ala” entre a linha de meio da pista e o segundo recuo da bateria, ainda que nem todos os elementos sejam de fato mostrados e explicados ao público; 5) exibição da letra do samba, do tempo de desfile e da ficha técnica de cada escola; 6) inserção dos patrocinadores em vinhetas, telões e efeitos computadorizados, integrando-os às imagens das apresentações; 7) busca dos comentaristas por uma postura imparcial, positiva e pouco emocional, evitando críticas negativas; 8) orientação do discurso pela leitura do roteiro que as escolas encaminham à imprensa e informações adquiridas nas visitas aos barracões.

2.3 AS FRESTAS DA FESTA: O CARNAVAL COMO INSTRUMENTO DE NEGOCIAÇÃO E RESISTÊNCIA

Embora o enredo receba a assinatura de um ou alguns poucos carnavalescos ou enredistas, deve-se compreendê-lo como uma criação coletiva. Isso porque sua construção possui inúmeras interferências e colaborações, tais como imposições da diretoria da agremiação, patrono, ou patrocinadores; sugestões vindas da equipe de criação (desenhistas, projetistas) ou de execução do conteúdo estético (ferreiros, escultores, aderecistas e costureiros); ideias desenvolvidas por coreógrafos para a comissão de frente e performances em alas e alegorias; reinterpretação da sinopse pelos compositores do samba-enredo e participação da torcida na eleição da obra; *paradinhas* e inserção de instrumentos diferenciados, determinados pelo mestre de bateria de

acordo com o tema; negociação com o casal de mestre-sala e porta-bandeira sobre a fantasia e a dança que será realizada por eles, dentre outros. Essa visão vai ao encontro da percepção apresentada pela pesquisadora Vera Lúcia Figueiredo (2010) da narrativa como produção coletiva, mesmo quando assinada por um ou poucos autores.

Figueiredo (2010) ressalta ainda a possibilidade de o autor criar uma narrativa que diz não exatamente sobre si, mas sobre um outro que não possui igual oportunidade de se expressar para um público maior. Processo semelhante pode ser observado nas escolas de samba, quando o artista se esforça para desenvolver um enredo que contenha o discurso da comunidade. Essa preocupação é ressaltada por Leandro Vieira, carnavalesco da Mangueira entre 2016 e 2022: “o discurso do enredo, o conceito do enredo é o fundamental. [...] eu tenho a plena consciência de que aquilo que eu proponho [é] para a Mangueira. Então eu proponho com muito cuidado, porque eu tenho noção do papel da Mangueira nisso tudo”, afirmou Vieira (2017) em entrevista ao Jornal Extra.

Milton Cunha (2012) lembra que a grande maioria dos componentes em um desfile não é ator profissional, pago para encenar com empenho qualquer tema. Por isso, o sucesso de um desfile depende que o folião se identifique e compreenda o enredo, representando a narrativa na avenida como sendo sua.

Essas questões servem como introdução para este tópico, que pensa a complexa teia social sobre a qual as escolas de samba se encontram emaranhadas. Nela, o carnavalesco é colocado na centralidade do processo de construção do espetáculo, o que justifica a frequência com que as glórias e os fracassos de um desfile são creditados a ele — uma simplificação geralmente pouco justa. Da mesma forma, a pesquisa não objetiva reduzir a importância desses artistas, não se furtando de citá-los recorrentemente. Porém, as mensagens críticas perpetuadas nas narrativas só podem ser investigadas sob a perspectiva da coletividade e do contexto, resultado do embate de interesses e ideologias entre diversos grupos, que, afinal, revelam muito dos dilemas e tensões presentes na sociedade brasileira, em especial, a carioca.

2.3.1 Identidade, ideologia e democracia no compasso do samba

Góes (2002, p. 1) assinala que “o carnaval está tão fortemente ligado à gente brasileira que, não é exagerado afirmar, ser ele um dos nossos mais marcantes traços de identificação. Não é que

tenha se originado aqui, mas, sem dúvida, foi por nós reinventado e de maneira plural”. Ferreira (2004) também ressalta a pluralidade como marca desta festa no Brasil.

Aquilo que se conhece atualmente como “Carnaval brasileiro” é na verdade o produto de diversos discursos que, ao longo dos últimos 150 anos, vem sendo lentamente elaborado através de variadas disputas de poder. Elite, povo, governo, folcloristas, jornais, rádios, gravadoras, televisão, capitais, periferias, Rio de Janeiro, Salvador, escolas de samba, trios elétricos, Recife, São Paulo e frevos são alguns dos muitos atores envolvidos na construção de um significado para a grande festa nacional (Ferreira, 2004, p. 12).

Um dos protagonistas dessa relação entre identidade nacional e carnaval, o samba é “um modo de vida e de resistência do povo às violências da colonização e às desigualdades estruturais do Brasil” (Salles *et al.*, 2018, p. 14). Sendo produto de pessoas colocadas à margem na sociedade, especialmente moradores das periferias dos centros urbanos, negros e pobres, enfrentou a perseguição de instrumentos políticos, policiais e legislativos. Mas soube elaborar estratégias de sobrevivência, firmando-se como instrumento de afirmação, de conhecimento e de constante reinvenção.

Tais estratégias incluem inúmeros processos de negociação que antecedem e atravessam a história do samba desde o seu surgimento. Exemplos disso é a ascensão social de Hilário Jovino — compositor e fundador de diversos ranchos — e de Tia Ciata — mãe de santo e cozinheira, responsável por curar o presidente da República Venceslau Brás de uma ferida que os médicos não conseguiram solucionar. Hilário e Ciata conquistaram o respeito de forças policiais e políticos, garantindo proteção às manifestações culturais e rituais religiosos afro-brasileiros, constantemente perseguidos naquele período (Cunha, 2011). Não à toa, aquele que é considerado o primeiro samba gravado, *Pelo telefone*²⁶, originou-se dos batuques promovidos no terreiro de Ciata.

Conforme o teórico José Marques de Melo (2006), o interesse dessas comunidades empobrecidas, como boa parte daquelas que constituem as escolas de samba, é a superação da marginalidade social. Para elas, o samba seria instrumento de luta contra as diversas formas de injustiça, opressão, preconceito e violência que sofreram desde o Brasil colonial (Santa Rosa, 2018, p. 9).

²⁶ De caráter amaxiado, o samba foi registrado em 1916 por Donga e Mauro de Almeida. Porém, Fred Góes (2002) lembra que a autoria da canção é bastante discutida, por se tratar de uma obra construída coletivamente pelos frequentadores da casa de Ciata.

Investigando os sambas-enredo de temática afro-brasileira, Bispo (2016) considera que a comunidade negra se aproveitou do espaço comunicacional das escolas de samba para elaborar discursos de contestação, exaltação e memória. Segundo o pesquisador (Bispo, 2016, p. 6), ao verificar as produções carnavalescas, devemos ficar atentos “aos interesses em disputa e às representações sociais que a comunidade de cada agremiação faz sobre a África e seu legado cultural no Brasil”. Bispo (2016, p. 6) acrescenta:

A utilização dos discursos musicais das agremiações carnavalescas e seus elementos constitutivos (fantasias, alegorias, adereços, estandartes, alas, instrumentos percussivos e coreografias) na formação de identidades serviram de instrumentos étnicos para os afrodescendentes fluminenses, em especial os da capital, que redefiniram as representações e discursos sobre o negro brasileiro e sua ancestralidade africana. A música, nesse caso, serviu para criar um ambiente discursivo de enaltecimento dos valores africanos e os seus valores na formação da sociedade brasileira.

Em consonância com Bispo (2016), os pesquisadores Galdino Luiz Ramos Júnior e Jefferson Aparecido Dias (2020) refletem sobre a relevância do gênero e sua adaptação aos desfiles de escolas de samba. Para eles, o samba se torna uma possibilidade de integração de uma população a quem a participação nos espaços de circulação de ideias sempre foram negados.

A música é meio de contestação e transformação social. Ainda mais quando se fala de um ritmo que nasce, não da “cultura nobre” dos salões, escola de música e casas de espetáculos, mas sim [...] dos terreiros de candomblé e das rodas de batuque. Simbolicamente, a música, em especial a oriunda dos sambas de enredo, dialoga com o ser humano em um movimento de construção e desconstrução de ideais e perspectivas (Ramos Júnior; Dias, 2020, p. 89).

Logo, o samba é percebido não apenas como um gênero musical, mas como um complexo cultural. Além da música, seu universo social, cultural e político engloba “a poesia, os instrumentos, a dança, o vestuário, a linguagem, a religiosidade, os modos de transmissão do saber, a comida, as tradições, o terreiro, a cenografia” (Salles *et al.*, 2018, p. 98). Toda essa riqueza de conhecimento teve origem entre negros, pobres e marginalizados da cidade do Rio de Janeiro, desprovidos de oportunidades adequadas de instrução, de lazer e de trabalho, transformando-se em mecanismo de resistência a toda violência lançada sobre esses grupos. “Nos sambas vivem saberes que circulam; formas de apropriação do mundo; construção de identidades comunitárias dos que tiveram seus laços associativos quebrados pela escravidão”, acrescenta Simas (2020, p. 114).

O sociólogo Michel Maffesoli (1987, p. 50) define esse potencial de resistência das massas como “perdurância societal”. Esta seria uma capacidade não consciente, mas incorporada, que permite, por meio de uma forma diferenciada de saber, que o humano continue a prosperar, a despeito de todas as guerras, carnificinas e outras tragédias.

Simas (2020, p. 27), por sua vez, identifica como *culturas de fresta* “aquelas que driblam o padrão normativo e canônico e insinuam respostas inusitadas para sobreviver no meio que normalmente não as acolheria”. Na visão do autor (Simas, 2020), a educação deve se libertar do projeto domesticador de origem colonial, que pretende controlar os corpos para o mercado de trabalho e unir a sabedoria produzida no meio acadêmico com aquela que existe nas ruas e em espaços onde impera o precário. A festa seria, então, espaço de subversão de cidadanias negadas, onde o carioca pode expor sua capacidade criativa de inventar cultura onde só deveria existir o esforço braçal e a morte silenciosa.

Temos cada vez mais a necessidade de ousar olhares originais contra a tendência de normatização, unificação e planificação dos modos de ser das mulheres e dos homens no mundo. Nossa tarefa brasileira é a de superar a exclusão e, ao mesmo tempo, a ideia da missão civilizadora que insiste exclusivamente nos padrões de representatividade, consumo e educação engessados pelo cânone. De um lado, é a morte física. Do outro, a morte simbólica da inclusão normativa, domesticada e impotente. [...] somos educados não apenas para ignorar, mas para desprezar as culturas de síncope (Simas, 2020, p. 28).

A consagração do samba carioca como símbolo da identidade brasileira se deu no contexto do Estado Novo (1930-1945). Segundo o antropólogo Hermano Vianna (2012), quando Getúlio Vargas toma o poder, havia uma preocupação com a unidade nacional, sendo relevante a criação de raízes culturais para fortalecer os vínculos por todo o território.

A necessidade de um consenso que projetasse o samba como o principal gênero musical do Brasil perpassou os mais diferentes grupos e motivações: o anseio de aceitação social das classes populares; o interesse dos políticos de controlar as massas; a admiração e as trocas musicais promovidas por artistas eruditos, a exemplo do maestro Heitor Villa Lobos; o raciocínio disseminado por intelectuais, como Gilberto Freyre²⁷, que considerava a mestiçagem o grande

²⁷ Ainda que o autor tenha contribuído positivamente para a transformação da ideia da mestiçagem de algo negativo para positivo, diversos intelectuais contestaram posteriormente a percepção de Freyre de que o Brasil vivia uma democracia racial. Para Darcy Ribeiro (1995), essa definição omite a carga de opressão, preconceito e discriminação que o negro enfrenta no país. “Não o é também, obviamente, porque a própria expectativa de que o negro desapareça pela mestiçagem é um racismo”, completa Ribeiro (1995, p. 226).

diferencial e potencial do país etc. (Vianna, 2012). Ou seja, o samba se tornou símbolo nacional a partir de processos de negociação entre os mais variados grupos sociais, que se relacionavam nos cafés, nas ruas, nas casas das mães-de-santo e nos carnavais. Como tal, desde o início, absorveu no seio de sua formação afro-brasileira outras tantas influências.

Conforme o professor Tomaz Tadeu da Silva (2000), a *identidade* é uma criação social e cultural que se efetiva através de uma produção simbólica e discursiva. Uma vez estabelecida, é normalizada, a ponto de ser enxergada não como uma construção inventada que abarcou tensões e esquecimentos, mas como um elemento natural, cristalizado, que parece existir assim desde a sua origem. As características que Silva (2000, p. 97) aponta sobre a identidade também podem ser utilizadas para definir as escolas de samba:

[...] a identidade não é uma essência; não é um dado ou um fato — seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação.

Assim, a exemplo do samba, o que é percebido como identidade tem formação híbrida, desfazendo o imaginário de pureza que tenta sustentar. Para o filósofo Michel Foucault (2021, p. 13), “gosta-se de acreditar que as coisas em seu início se encontravam em estado de perfeição; que elas saíram brilhantes das mãos do criador”. O autor acrescenta que esta identidade, “que nós tentamos assegurar sob uma máscara, é apenas uma paródia: o plural a habita, almas inumeráveis nela disputam; os sistemas se entrecruzam e se dominam uns aos outros” (Foucault, 2021, p. 21). Segundo Vianna (2021, p. 152), o autêntico “é sempre artificial, mas, para ter ‘eficácia simbólica’, precisa ser encarado como natural, aquilo que ‘sempre foi assim’”. Portanto, há um esquecimento providencial das transformações pelas quais o samba passou até atingir o status de guardião imutável da raiz da identidade brasileira.

Por isso, as mudanças promovidas tanto no gênero musical quanto na sua maior manifestação carnavalesca sempre foram vistas com desconfiança. Nos anos 1960, os desfiles de

escola de samba sofreram grandes transformações, iniciando um período de comercialização, profissionalização e espetacularização. Arquibancadas começam a ser construídas e passou-se a cobrar pelos ingressos; a classe média se tornou participante da festa; artistas plásticos vindos da Escola de Belas Artes substituíram os artistas das comunidades, formalizando a profissão do carnavalesco e promovendo revoluções estéticas e temáticas; em 1968, foi lançado o primeiro vinil de samba-enredo, contribuindo para a divulgação do gênero (Almeida, 2018) — que chegaria ao ápice comercial nas décadas de 1970 e 1980 —; e o crescente aumento de consumo da televisão no Brasil popularizou o evento em escala nacional e internacional.

Dessa forma, o evento gradativamente deixou de ser puramente pertencente à cultura popular para se incorporar à cultura de massa, ocasionando um acelerado processo de transformação do mesmo (Simas; Lopes, 2015). Incluía-se aí a redução das tradições de origem negra e a transformação dos desfiles em espetáculo. A partir dali, os sambistas perderam o protagonismo para o recém-criado posto de carnavalesco, com a crescente necessidade de se desenvolver uma estética mais apurada para atender às demandas do novo público e dos meios de comunicação interessados no evento, em especial a TV (Cabral, 2011).

O antropólogo argentino Néstor García Canclini (1997) recorda que a consagração de determinadas narrativas que vão formular a identidade de uma nação se deu, até o início do século XX, essencialmente por meio dos livros escolares, museus, rituais cívicos e discursos políticos. Porém, a partir da década de 1950, o protagonismo dessas instituições e elementos como vias de acesso aos bens culturais passou a ser compartilhado com as mídias eletrônicas.

Desde então, as redes de intercâmbio de informação e aprendizagem da cidadania se pulverizam por diversos meios, muitas vezes privilegiando a emissão de mensagens pela oralidade e visualidade, em detrimento da escrita. Logo, admite-se “a existência paralela de culturas populares que constituíam ‘uma esfera pública plebeia’” (Canclini, 1997, p. 25). Sendo assim, sobretudo a partir da popularização através da transmissão televisiva, as escolas de samba também assumem um papel mais incisivo como formuladoras de narrativas, identidade, conhecimento e contribuição para a cidadania.

Entretanto, Beltrão (*apud* Melo, 2006) considera que o perfil da mídia brasileira é elitista, ancorada nos valores da cultura erudita. Para Figueiredo (2010, p. 77), há interesse e espaço nos meios de comunicação para o *realismo de periferia*, quando é exibida a “bruta realidade dos marginalizados” (Figueiredo, 2010, p. 80). Mas essas representações são construídas a partir de

uma perspectiva elitista e excludente, reforçando uma postura que confunde o padrão cultural ocidental, branco e masculino com o ideal para toda a humanidade (Figueiredo, 2010).

Portanto, as agremiações se transformaram naquilo que Melo (2006) identifica como *folclore midiaticizado*, que tanto assimila valores procedentes de outros países como projeta suas singularidades para o mundo. A consagração do modelo de desfiles na mídia televisiva demonstra como os desfiles se converteram em “imagens e sons capazes de sensibilizar a aldeia global. Vale dizer: ancorados em dimensão universalizante. Em outras palavras: enraizados na cultura popular, mas traduzidos para a linguagem da cultura de massa” (Melo, 2006, p. 8).

Segundo Canclini (1997), o senso de pertencimento passou a se configurar no consumo, tornando as identidades mais instáveis. A globalização retira a exclusividade dessas narrativas de se constituírem em um território próprio e específico, abrindo espaço para a formação de uma cultura transnacional, poliglota, multiétnica e migrante. As manifestações culturais tradicionais se adaptam às regras do mercado: “consumo incessantemente renovado, surpresa e divertimento” (Canclini, 1997, p. 18). A memória coletiva se forma através de fragmentos de diferentes países: “os ídolos do cinema hollywoodiano e da música pop, os logotipos de jeans e cartões de crédito, os heróis do esporte de vários países e os do próprio que jogam em outro compõem um repertório de signos constantemente disponível” (Canclini, 1997, p. 63). Por isso, não é surpreendente que o público tenha se identificado com representações do *superstar* estadunidense Michael Jackson e dos personagens literários e cinematográficos Aladim, Harry Potter e Frankenstein nos desfiles das escolas de samba, para citar alguns exemplos.

A influência dos meios de comunicação na disseminação de imagens e personagens que integram o imaginário nacional ou mundial é identificada pelo acadêmico estadunidense Douglas Kellner (2001) como *cultura da mídia*. Ou seja, a mídia teria colonizado a cultura, tornando-se o seu veículo principal de distribuição. O conteúdo transmitido por ela domina o tempo de lazer, modela a opinião pública e define os comportamentos sociais, servindo não apenas como entretenimento, mas também como terreno de disputa de conflitos sociais — propagação de ideologias, instituição de identidade, ações políticas etc.

A percepção de Kellner (2001) se assemelha em alguns aspectos com a de Debord (2003), sobre as experiências sociais serem mediatizadas pelo espetáculo. O mundo parece não ser mais diretamente apreensível, necessitando do espetáculo — imagético, apologético e representante de um mundo superior à realidade — como seu interlocutor. “Tudo o que era diretamente vivido se

esvai na fumaça da representação”, afirma Debord (2003, p. 13), acrescentando que esse modelo de interação vigorou a partir da produção capitalista, que transformou a cultura em mercadoria.

Ainda que seja possível observar as perdas inevitáveis das transformações, pode-se refletir sobre os seus aspectos positivos.

Todavia, tanto no plano artístico quanto no social, o samba surpreende por seu poder de resistência à permanente pressão derogatória de que é objeto. E a evidência dessa força está em sua renovação constante e sua aptidão de assimilar valores de outras origens, tornando-os para si, incorporando-os como acréscimo de forças e jamais com perda de identidade (Simas; Lopes, 2015, p. 13).

Ferreira (2004) relembra que processos de negociação ocorreram a todo o momento ao longo da formação do carnaval brasileiro, induzindo grupos — como os ranchos e os cordões — a se enquadrarem a novos modelos em busca de reconhecimento, como veremos no Capítulo 4. Assim também aconteceu com as escolas de samba, que sempre visaram seduzir o maior número de pessoas, sobretudo aquelas pertencentes às classes dominantes (DaMatta, 1997).

Estabelecendo um paralelo com a característica de inversão típica dos eventos carnavalizados (Bakhtin, 1987), DaMatta (1997, p. 144) considera que essas instituições, “como tudo o que vem de baixo, [adquirem] uma aura sedutora e abrangente”, de forma a estarem sempre “voltados para cima, na busca da conversão, aprovação e legitimação dos segmentos superiores da sociedade”. Logo, a polêmica sobre a suposta invasão das agremiações soa improcedente.

Desde o início, elas são frutos da articulação de diversas influências e de uma série de interesses sociais e políticos (Lopes; Simas, 2015), tanto sendo afetadas como interferindo no contexto em que estão inseridas. A constante negociação implica, pois, na oscilação entre consensos e conflitos, subversão e manutenção da ordem.

O desejo de brilhar será acompanhado pela preocupação em obedecer as regras do jogo. [...] o desenvolvimento das escolas de samba [...] é pautado por episódios sucessivos de docilidade, resistência, confronto e negociação, pondo em cena diversas modalidades de solução para o conflito entre desejo e necessidade, entre a expressão genuína e o atendimento às exigências dos diversos patrocinadores, sejam eles ligados ao Estado, à indústria turística ou à contravenção (Augras, 1998, p. 38).

Essa percepção dialoga com a concepção de *poder* idealizada por Foucault (2021). Para o filósofo (Foucault, 2021), o poder não pertence exclusivamente a uma pessoa ou a uma entidade, mas se exerce em rede. Existindo apenas em movimento pelo corpo social, todos são portadores

em algum nível desse poder, como também submetidos a ele. Ou seja, seria equivocado percebê-lo como exclusividade daqueles que exploram, lucram ou governam.

Assim, a todo o momento perpassam pelas escolas de samba relações de poder, tanto em sua interação com o ambiente externo — poder público, empresários, meios de comunicação, turistas e o público em geral — como no ambiente interno — diretorias, patronos, comunidade, carnavalesco, torcedores etc. Ainda que, por meio de hierarquias, existem indivíduos que exercem maior influência do que outros — no caso do carnaval, em especial os presidentes e os patronos — o poder é difuso e ambíguo, podendo se fazer presente de formas mais sutis ou menos visíveis (Foucault, 2021).

Em pesquisa original que envolve o estudo dos sambas-enredos à luz do Direito, Ramos Júnior e Dias (2020) investigam como os compositores — em diálogo com os demais setores de uma agremiação — atuam em prol da construção de uma *democracia deliberativa*, em diálogo com a ideia de Foucault (2021) sobre o exercício do poder ocorrer de forma difusa. “Deliberar é raciocinar sobre necessidades sensíveis de uma comunidade que as percebe, não a partir de outros interlocutores do discurso social, mas, sim, a partir da própria experiência vivida” (Ramos Júnior; Dias, 2020, p. 42).

Assim, a democracia deliberativa é necessária para efetiva inserção da sociedade na condução dos destinos da nação, pois “implementa e reconhece movimentos intelectuais difusos pela coletividade que, em um processo de dialética implicativa, interfere na governabilidade e na própria aplicação jurídica cotidiana” (Ramos Júnior; Dias, 2020, p. 110). Possui caráter contra-hegemônico, voluntário, espontâneo e pluralista, reconhecendo espaços não oficiais de poder político e incorporando reflexões, divergências e críticas dos grupos sociais periféricos. Neste contexto, a cultura exerce papel fundamental e emancipador, sendo considerada não um fim em si mesma, mas um instrumento democrático, fundamental por transcender o normativismo das leis.

A verdadeira democracia democrática é aquela, pois, que se instrumentaliza através de manifestações reivindicatórias da sociedade, nascidas através de processos difusos de percepção endógenas das suas necessidades e exteriorizadas mediante “atitudes culturais positivas”, ou seja, mecanismos intrínsecos aos grupos que fazem emergir seus verdadeiros anseios e expectativas (Ramos Júnior; Dias, 2020, p. 41).

A democracia deliberativa estabelece contraponto à *democracia representativa*, esta baseada na ideia de que os interesses do povo são materializados através de representantes eleitos

para um determinado espaço temporal. Para os autores, a democracia representativa não garante participação popular e proteção à dignidade humana, apresenta sérios limites à concepção de interculturalidade social e jurídica, e reflete a hegemonia dos vencedores. Não sendo, portanto, efetivamente democrática. Logo, “propicia a exclusão das minorias, tanto organizadas, quanto as marginalizadas, os ‘sem direitos’, que pela própria natureza desigual da sociedade, mostram-se invisíveis aos demais integrantes do palco coletivo” (Ramos Júnior; Dias, 2020, p. 79).

Ramos Júnior e Dias (2020) condenam a perspectiva conservadora do direito, que, sob o pretexto de manutenção da ordem, institucionaliza a desigualdade e sufoca manifestações insurgentes, que visam a busca por alternativas de poder e multiplicidade de discurso. “O conservadorismo quer esconder esta realidade polarizada e tensionada, sob o pretexto de proteção da sociedade já ‘estabilizada’ e ‘equilibrada’, quando, na verdade, objetiva, apenas, a continuidade do poder e seus reflexos” (Ramos Júnior; Dias, 2020, p. 18). Como observamos nesta pesquisa, o tensionamento social, escondido pelas instituições oficiais, é explicitado em ambientes como o do carnaval.

Os detentores do poder oficial teriam medo da força criativa dos grupos marginalizados, alegando serem perigosos os pensamentos livres, o desvirtuamento dos valores morais instituídos e os instantes de interrupção das regras sociais. O resultado é a imposição de uma visão parcial de mundo que incute uma cultura do receio do novo.

Os centros de poder [...] são aqueles que reproduzem uma ideologia “vencedora”, ou seja, detentores de poder político e econômico que, utilizando-se do aparato do Estado, inclusive legislativo e judicial, conduzem o formato de pensamento do todo coletivo, visando à conservação da desequilibrada estrutura social, mantendo-se o “status quo” e impondo uma eternização do período histórico vigente. Revela-se, assim, a existência de uma “periferia social”, distante da centralidade dominante, mas que, em processo dialógico, difuso e não institucionalizado, é foco produtor de cultura hábil a influenciar a condução dos destinos de um determinado povo (Ramos Júnior; Dias, 2020, p. 153).

É neste contexto que Ramos Júnior e Dias (2020) apresentam a tese de que as escolas e seus sambas podem ser considerados instrumentos de deliberação democrática, capazes de influenciar as instituições oficiais do país, em suas dimensões política, econômica, jurídica e social.

O samba de enredo permite a “exteriorização” de diversos “sentimentos” e “ideologias” imersas na teia coletiva e que, em um determinado momento histórico, desvelam-se (ou revelam) construindo todo um arcabouço fático e

valorativo hábil a fundamentar, entre outras forças vivas, o próprio Direito (Ramos Júnior; Dias, 2020, p. 138).

Assim, a força do samba-enredo é provar que “os ‘representados’ sem ‘representantes de fato’” (Ramos Júnior; Dias, 2020, p. 132) podem construir direitos, reconhecendo a diversidade de seus integrantes e atuando em benefício de todos. Em ato revolucionário, é possível desenvolver nos sambistas e nos espectadores um viés insurgente e contestador. A apoteose do samba colocada a serviço da apoteose democrática.

Isso ocorre de forma ainda mais enfática quando assume um tom crítico ou aborda temáticas esquecidas pelo centro do poder, agindo como um ativador da memória coletiva e promotor de pensamentos contra-hegemônicos. E mesmo quando o enredo opera em sintonia com a ideologia dominante, a presença de corpos negros e marginalizados, divertindo-se ao som de tambores que evocam orixás e vestes luxuosas que compõem espetáculo inebriante — sob os holofotes da imprensa e aos olhos da classe média e das elites —, não deixa de assumir um caráter desafiante e transformador.

Thomé acrescenta que “as limitações formais não impedem que os sambas de enredo das escolas de samba sejam transgressores e memoráveis”. Segundo a autora (Thomé, 2013), “apesar do controle do Estado, da mercantilização e do domínio da mídia, há nas temáticas escolhidas um resgate cultural, o reforço a tradições e o convívio de diferenças”.

Essa perspectiva dialoga com o raciocínio de Simas e do carnavalesco e pesquisador Leonardo Bora. Este considera que, independente do tema do enredo, a apresentação de uma escola de samba é eminentemente política e negra, ao colocar indivíduos marginalizados em destaque (Bora, 2020). Já Simas (2015) aponta que a ancestralidade africana está sempre presente, entre outros fatores, através das baterias das escolas de samba. O autor (Simas, 2015; 2020) define como *gramática do tambor* a linguagem sonora elaborada pelos instrumentos percussivos, capazes de transmitir mensagens e contar histórias e mitos que remetem aos orixás, transformando-se em uma forma peculiar de ensinamento.

Ao longo da história das culturas da diáspora africana no Brasil, os tambores muitas vezes contaram o que a palavra não podia dizer. No processo, por exemplo, de legitimação das escolas de samba — a partir da mediação e do diálogo com o estado — tal fato se evidenciou com notável perspicácia. Fala-se muito que as escolas de samba, durante boa parte de suas trajetórias, contaram em seus enredos a História oficial, as efemérides da pátria e os propalados grandes personagens. Isso é verdade se atentarmos apenas para os enredos e letras dos sambas. As baterias, todavia, contavam outra coisa, elaboravam outros

relatos, perceptíveis para aqueles que conheciam a gramática dos tambores (Simas, 2015).

O historiador (Simas, 2020) exemplifica o conceito através da bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel. Na Zona Oeste carioca, onde a agremiação é sediada, muitos terreiros de candomblé e umbanda são dedicados a Oxóssi. Em consonância com o elo que une a religiosidade de matriz africana e as escolas de samba, muitos ogãs²⁸ desses terreiros também eram ritmistas da escola (Pereira, 2013). Essa relação foi decisiva para que a batida das caixas²⁹ da Mocidade remetesse ao toque dedicado a Oxóssi, o agueré.

Quem apenas conhece a gramática das letras, ao ouvir o samba de 1968 da Mocidade Independente de Padre Miguel vai identificar a homenagem ao pintor alemão J.M. Rugendas. Quem aprendeu o tambor, todavia, escutará a louvação aos orixás caçadores sintetizados nos mitos de Oxóssi e no toque do agueré. Enquanto as fantasias, alegorias e a letra do samba evocavam o homem das telas, a bateria evocava a cadência e a astúcia do caçador que conhece os atalhos da floresta (Simas, 2015).

Palavra recorrentemente citada por Ramos Júnior e Dias (2020) — assim como vários outros autores presentes nesta tese — a *ideologia* está no cerne das disputas de poder, definindo também as perspectivas sobre as quais as escolas de samba irão construir suas narrativas. O sociólogo Pierre Bourdieu (1989) a conceitua como um produto coletivo e apropriado coletivamente, mas que serve a interesses particulares que tendem a apresentar como interesses universais, comuns ao conjunto do grupo. Sodré (2009, p. 10) também oferece suas definições sobre *ideologia*: 1) “luta discursiva que se trava para decidir quem domina”; e 2) “uma montagem racionalista das significações, com meios de expressão objetivos e claros”. O autor acrescenta (Sodré, 2009, p. 10):

[...] ideologia tem o sentido de sistema de decisões discursivas sobre axiomas de realidade, articulado com a ordem produtiva dominante. É, em última análise, a forma que os conteúdos (enunciados, processos, significações, imagens etc.) assumem na vida social, com vistas à produção de sentido.

Fabricada pela ideologia, a verdade é deste mundo, sendo “produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder”, não existindo fora do poder

²⁸ A palavra tem origem yorubá e significa “senhor da minha casa”. O ogã é o médium responsável pelo canto e pelo toque do atabaque nos rituais de umbanda e candomblé (Ogãs, 2013).

²⁹ Instrumento percussivo utilizado nas baterias das escolas de samba.

ou sem poder, considera Foucault (2021, p. 10). Bourdieu (1989, p. 293) ressalta que o ponto de vista adotado por um artista — mesmo que possa soar ideologicamente isento ao público mais desatento — explicita sua posição no campo de lutas e seus objetivos.

Para os sociólogos Peter Berger e Thomas Luckmann (2004, p. 106), historicamente, “os papéis que representam simbolicamente a ordem institucional total estiveram na maioria das vezes localizados em instituições políticas e religiosas”, sendo, pois, imprescindíveis na percepção da realidade na vida cotidiana dos indivíduos. Ou seja, uma ideologia que se apresenta como verdade inquestionável, não precisando de prova ou reflexão, pois se impõe como tal na rotina social. Eventualmente, condutas dissidentes desafiam essa realidade, colocando em questão seus procedimentos operatórios cognoscitivos admitidos como certos (Berger; Luckmann, 2004).

Nessa perspectiva, podemos compreender as escolas de samba como dissidência dentro da tradição cristã conservadora e do comportamento moral estabelecido pela sociedade. O projeto domesticador do domínio colonial, que tem como modelo civilizatório as práticas do hemisfério norte ocidental, legitimou as formas mais adequadas de rezar, agir, vestir, trabalhar etc. O carnaval, por sua vez, mostra-se perigoso, aguçador de tensões, ao desafiar os mecanismos de controle dos corpos e das mentes, oferecendo modelos culturais e de conduta que desafiam esses padrões (Simas, 2020). Mais subversivos ainda podem ser os enredos críticos, que apresentam uma perspectiva ideológica muitas vezes distinta daquela apresentada pela mídia e órgãos públicos. Por isso, para Simas (2020, p. 122), a festa se constituiu como “o mais politizado dos folguedos brasileiros”.

Portanto, as transformações sofridas nos desfiles ao longo das décadas foram estratégias usadas pelos sambistas para driblar a perseguição policial que sofriam no início do século XX, fazendo do carnaval uma oportunidade de diálogo com o restante da sociedade. Ao optarem instintivamente pelo caminho da adaptação às circunstâncias sociais, as agremiações reduzem — mas jamais anulam — o potencial de resistência, que poderia tanto promover revoluções como sucumbir. Estabelecem-se, assim, como instâncias políticas de negociação, alternando luta e conciliação, de forma a garantir sua longevidade e abrangência. O espaço conquistado por elas, sem qualquer facilidade, assegura a integração às redes de poder que permeiam a sociedade brasileira, atuando no exercício da democracia deliberativa, no qual os enredos críticos possuem papel relevante.

2.3.2 Atores do poder: políticos, bicheiros e comunidades em ritual

Em 1935, a prefeitura do Rio de Janeiro incluiu o desfile das escolas de samba na programação oficial do carnaval, passando a contribuir financeiramente com a festa e tornando as relações entre o poder público e as agremiações cada vez mais estreitas (Vianna, 2012). Em certos períodos, as escolas do Grupo Especial carioca também contaram com financiamento estadual e do Governo Federal, por meio de patrocínio da estatal Petrobras.

Com isso, ao longo das décadas, tornou-se recorrente a presença de autoridades políticas, algumas delas arriscando passos de samba no meio da avenida e abraçando os foliões. Também ocorreram a reforma ou cessão de terreno para construção de barracões e quadras, entre outros benefícios concedidos às agremiações. Em uma troca de favores, presidentes das escolas e a Liesa oficializaram apoio a candidatos a cargos políticos em algumas circunstâncias.

À luz do intenso envolvimento desses atores do poder público, Ramos Júnior e Dias (2020, p. 86) consideram que qualquer manifestação que envolva “o interesse do povo, notadamente, o mais carente, mostra-se como oportunidade para os detentores do poder criarem mecanismos de apropriação para sedimentação ou ampliação de seus ‘espaços de influência e poder’ em determinada comunidade”. Entretanto, contam os autores (Ramos Júnior; Dias, 2020, p. 87), tais interferências comprovam a força do samba enquanto instrumento democrático. De acordo com Diniz (2008, p. 57):

Os governos, em suas diversas esferas públicas, logo perceberam que o carnaval era um caminho privilegiado de interlocução direta com o povo. Passaram então a incentivá-lo, construindo em conjunto com as escolas e seus representantes uma modalidade midiática de expressão popular.

Também o poder público patrocinou determinados enredos, a exemplo do carnaval monotemático sobre os 500 anos do Brasil, em 2000, a celebração dos 200 anos da chegada da família real portuguesa no país (São Clemente e Mocidade, em 2008), e diversas apresentações da Portela sobre o Rio de Janeiro (sobretudo na primeira metade dos anos 2010). Em outras ocasiões, não houve exigência sobre o tema a ser desenvolvido, mas uma influência sobre qual perspectiva da história e dos acontecimentos a serem adotados, sobretudo até o início dos anos 1980.

Esse processo de negociação, do qual se origina a narrativa carnavalesca, possui ainda a presença do poder paralelo, como o tráfico, a milícia e, em especial, o jogo do bicho, cabendo uma

melhor explicação sobre a influência deste último no carnaval. De acordo com os jornalistas Aloy Jupiara e Chico Otávio (2015), o jogo do bicho surgiu em 1892, a partir de uma brincadeira “inocente” criada pelo barão de Drummond, dono do Jardim Zoológico que havia no bairro carioca de Vila Isabel. A ideia de realizar um jogo de apostas popular que relacionava animais a números ganhou as ruas, estabeleceu-se como indústria extremamente lucrativa e ocupou as esferas de poder. “O bicho se impôs pela violência e pela corrupção. Nada foi capaz de detê-lo” (Jupiara; Chico Otávio, 2015, p. 9).

Contam os autores (Jupiara; Chico Otávio, 2015, p. 85) que os bicheiros já colaboravam com as escolas de samba desde as primeiras décadas dos desfiles, assinando o livro de ouro junto aos comerciantes da região para custear as apresentações. Porém, a relação entre contraventores e agremiações assume outra proporção quando Natalino José do Nascimento, o Natal, se torna presidente de honra e patrono da Portela. Natal acompanhou o desenvolvimento da instituição carnavalesca desde a sua fundação como bloco, nos anos 1920. Entretanto, assumiu protagonismo político e financeiro a partir da morte, em 1949, de seu amigo Paulo Benjamin de Oliveira, fundador e principal liderança da Portela até então. Nos anos 1950, transformou-se no bicheiro mais poderoso e influente do Rio de Janeiro (Portela Web, 2024).

Seguindo os passos de Natal, uma nova geração de bicheiros foi formada nos anos 1960, consolidando-se na década de 1970. Momento símbolo dessa passagem de bastão entre gerações é o primeiro título da Beija-Flor de Nilópolis em 1976. Liderada pelo contraventor Aniz Abraão David, o Anísio, a agremiação investiu pesado na contratação de Joãozinho Trinta, que vinha de um bicampeonato no Salgueiro. A partir do desejo de Anísio de homenagear Natal, falecido no ano anterior, Joãozinho desenvolveu o enredo sobre o jogo do bicho, tendo o patrono portelense como um dos protagonistas.

Este carnaval foi marcante não apenas por consagrar a popularidade que o próprio jogo alcançou — gerando um desfile vitorioso —, mas também porque é ponto de virada na história da competição. Entre 1932 e 1975, o primeiro lugar era disputado, basicamente, por Mangueira, Portela, Império Serrano e, a partir de 1960, Salgueiro — as escolas *mães*, como definido em coleção literária elaborada por Fábio Fabato³⁰. Logo depois, o que se apresenta é uma sequência

³⁰ A coleção, que relaciona as escolas de samba a uma estrutura familiar, é composta de quatro livros: *As três irmãs: como um trio de penetras "arrombou a festa"* (2012), sobre Beija-Flor, Imperatriz e Mocidade; *As titias da folia: O brilho maduro de escolas de samba de alta idade* (2014), sobre Estácio de Sá, Unidos da Tijuca, Vila Isabel e Viradouro; *As primas sapecas: Alegria, crítica e irreverência na avenida* (2015), sobre Caprichosos de Pilares, União

de vitória das filhas da folia, financiadas por bicheiros: a Beija-Flor, de Anísio, vence em 1976, 1977 e 1978; a Mocidade, de Castor de Andrade, é campeã em 1979; a Imperatriz, de Luizinho Drummond, é bicampeã em 1980 — empatada com Beija-Flor e Portela — e em 1981. Muitos outros títulos viriam, mas a supremacia da recém-formada cúpula do bicho nesses seis anos foi o suficiente para se fazer perceptível que a influência dos contraventores no carnaval carioca não se tratava de moda passageira, mas a instauração de uma nova era nas escolas de samba.

A cúpula se estruturou durante a ditadura militar e às vistas do regime de repressão. Segundo Jupiara e Chico Otávio (2015, p. 11), “os bicheiros ajudaram a perseguir inimigos do regime, e a ditadura retribuiu com proteção e impunidade”. Um dos principais expoentes dessa relação é Airton Guimarães Jorge, o Capitão Guimarães³¹. Adquirindo no nome o cargo que ocupou no exército nos anos de exceção, Guimarães ambicionou mudar a estrutura do jogo bicho, a partir da experiência obtida entre os quartéis e os porões da repressão: organização, centralização do poder e violência. Os autores acrescentam que “a parceria bicho-ditadura foi singular, porque mudou para sempre o perfil do crime organizado. Amparada nos pilares de hierarquia e disciplina aprendidas com os militares, a máfia do jogo de organizou, se diversificou e cresceu” (Jupiara; Chico Otávio, 2015, p. 11).

Frustrados com o enfraquecimento do regime militar, muitos agentes da repressão aceitaram aderir ao crime organizado, aliando-se aos chefões do bicho. Assim, nos anos 1980, foi consolidada uma estrutura com influência nas mais diferentes instâncias de poder, incluindo aliados na política, na justiça, na polícia, nas forças armadas, (eventualmente) no esporte — como o patrocínio de Castor de Andrade ao Bangu Atlético Clube — e, por fim, na cultura e nas artes — em especial, as escolas de samba — que garantiam também uma respeitosa projeção midiática. Tornar-se patrono de agremiações situadas em regiões dominadas pelo bicho era uma estratégia de proteção de seus negócios e garantia de escalada social.

Na década de 1970, os bicheiros [...] — ainda em meio a guerras sangrentas por territórios — moviam-se para mudar a forma como eram vistos. Queriam ser aceitos pela sociedade, recebidos por personalidades e respeitados como empresários e boa gente. Escolheram as escolas de samba, cujo desfile apaixonava mais a classe média e atraía turistas internacionais, para ajudá-los a varrer para baixo do tapete a podridão da corrupção e dos crimes que cometiam.

da Ilha e São Clemente; e *As matriarcas da avenida: Quatro grandes escolas que revolucionaram o maior show da Terra* (2016), sobre Salgueiro, Mangueira, Portela, Salgueiro e Império Serrano.

³¹ No carnaval, o bicheiro vai atrelar a sua história, sobretudo, à Unidos de Vila Isabel.

Muita gente acreditou que esse enredo dava samba³² (Jupiara; Chico Otávio, 2015, p. 127).

Uma maior identificação com um discurso conservador e autoritário não impediu que os contraventores apoiassem governos progressistas, quando conveniente. Mais importante que qualquer ideologia, era a manutenção do poder. Por isso, não chegou a ser surpreendente o apoio à Leonel Brizolla e Darcy Ribeiro — sendo este exilado político durante a ditadura — nas eleições para o governo fluminense e na minimização de Castor diante da campanha das Diretas Já. Anos depois, a cúpula manteria uma boa relação com Lula, com direito a uma grande escultura em sua homenagem na última alegoria da Beija-Flor, em 2003, quando acabara de assumir o cargo de presidente da República.

Nos desfiles, a mesma contradição era vista. Um exemplo apontado por Jupiara e Chico Otávio (2015) é a presença de Paulo Malhões no desfile da Beija-Flor de 1989, vestido de gari, assim como toda a diretoria. Durante a ditadura militar, Malhões torturou, matou, mutilou e ocultou corpos — fato assumido por ele mesmo, em depoimento à Comissão Nacional da Verdade (CNV)³³. Posteriormente, entrou para o “escritório” de Anísio, passando a frequentar também a escola de Nilópolis. “‘Ratos e Urubus’ [...] estava longe do ideário anticomunista de Malhões. A revolução que o delírio de Joãozinho Trinta criara era um grito de libertação e festa, em tudo oposto aos cárceres e aos crimes cometidos por Malhões” (Jupiara; Chico Otávio, 2015, p. 64).

Em 2024, outro caso contraditório despertou atenção do público e da imprensa. Lula — líder da esquerda política nacional — foi indiretamente homenageado no enredo da Mocidade — por iniciativa do carnavalesco Marcus Ferreira, do enredista Fábio Fabato e dos compositores do samba —, através de citação ao personagem homônimo, Luís Inácio. Porém, passados menos de dois meses do carnaval, a diretoria da agremiação abriu as portas de sua quadra para evento político organizado pelo Partido Liberal (PL), com a presença de Jair Bolsonaro — representante da extrema direita e principal oponente de Lula nas eleições de 2022.

³² Este enredo não apenas deu samba, como se expandiu para outras formas de narrativa, tais como o filme *Natal da Portela* (1988); a série dramática *Filhos do carnaval* (2006-2009), veiculado pelo canal HBO; a série *Os donos do jogo*, cuja primeira temporada foi disponibilizada pela Netflix em 2025; e os documentários da Globoplay *Doutor Castor* (2021) e *Vale o escrito* (2023). O último traz à luz outros personagens que transitam entre o universo da contravenção e do carnaval, como Miro e Maninho Garcia (Salgueiro), Rogério Andrade (Mocidade) e Bernardo Bello (Vila Isabel).

³³ Malhões foi assassinado um mês após a entrevista dada à CNV.

O acontecimento evidenciou os conflitos que perpassam as instituições carnavalescas, onde coabitam, de forma tensionada, ideologias distintas, por vezes opostas. Enquanto os artistas se posicionaram por um viés progressista, a presidência se mostrou alinhada aos setores conservadores, que em muitas oportunidades promoveram ataques à cultura, ao carnaval e às minorias³⁴ que compõem as escolas de samba, gerando críticas dos sambistas.

Outro passo relevante dado pela cúpula foi a fundação da Liesa, em 1985. Com o órgão, os bicheiros passam a assumir oficialmente o controle do grupo principal das agremiações cariocas, que antes estava sob a custódia da Secretaria de Turismo do município, a Riotur:

A Liga fora criada com um objetivo claro: privatizar o carnaval carioca e deixar na mão dos bicheiros das principais escolas a “gestão” da maior parte dos recursos oriundos da venda de ingressos e dos direitos de transmissão de imagem e publicidade, esvaziando o poder público e enfraquecendo as pequenas agremiações. Com o dinheiro entrando sem filtros na entidade, tocariam o negócio do samba com o do bicho. Poucos decidiriam sobre o destino da festa e o uso dos recursos. Chamaram isso de profissionalização dos desfiles. Mas o nome poderia ser negócios entre amigos (Jupiara; Chico Otávio, 2015, p. 148).

Assim, os bicheiros assumiram o controle político e o gerenciamento financeiro de suas escolas e do próprio espetáculo. Tanto poder lhes garantiu também influência nas narrativas apresentadas na avenida, seja aceitando patrocinar a ideia dos carnavalescos, sugerindo o tema do desfile ou vetando determinados projetos. Ainda que eventualmente tenham existido imposições, tais decisões passam, vale reforçar, por processos de negociação junto ao carnavalesco, à comunidade e demais forças do carnaval. Alguns exemplos:

1) Renato Lage e Lílian Rabelo se inspiraram no desejo de Castor de Andrade de homenagear o carnavalesco Arlindo Rodrigues para realizarem um desfile sobre a história da Mocidade, da qual Arlindo fizera parte, no desfile apresentado em 1990 pela agremiação de Padre Miguel (Fabato; Simas, 2015).

2) Sob encomenda de Anísio, Milton Cunha desenvolveu o enredo sobre festas na Beija-Flor em 1997. O artista o fez contrariado, pois seu desejo era promover uma apresentação sobre a religiosidade afro-brasileira, tendo o antropólogo francês Pierre Verger como personagem central. Em entrevista conduzida por Pedro Migão para o canal do YouTube *Ouro de tolo* (2020), Cunha

³⁴ A compreensão das minorias não se limita a questões quantitativas. Segundo Porfírio (2024), são “grupos sociais historicamente excluídos do processo de garantia dos direitos básicos por questões étnicas, de origem, por questões financeiras e por questões de gênero e sexualidade”, como negros, indígenas, mulheres e LGBTQIA+.

relata que a ideia foi vetada por Anísio, que não queria um desfile sobre orixás na escola de Nilópolis. O carnavalesco conseguiu colocar em prática seu projeto no ano seguinte, na União da Ilha do Governador. Tempos depois, a Beija-Flor promoveria, com sucesso, uma série de desfiles de temática negra e religiosa, realizados por uma comissão de carnaval.

3) A crítica presente no enredo sobre Dom Quixote na Mocidade (2016) foi um pedido do patrono Rogério Andrade (João, 2015). Embora o carnavalesco Alexandre Louzada se identifique com a esquerda política — como revelou ao *Ouro de tolo* —, o desfile se alinhou aos discursos da direita. “Louzada criticou o próprio trabalho que assinara, afirmando que o enredo não era de sua autoria e que tentou mudar tanto a comissão [de frente], como a narrativa em si” (Migão, 2022, p. 46).

Além dos patronos, outro elemento fundamental no processo de negociação no ambiente das escolas de samba é a *comunidade*. Ramos Júnior e Dias (2020, p. 85) conceituam o termo como “a união de entes subjetivos que se ligam por motivos ou objetivos comuns, tanto de natureza política, econômica, religiosa e [...] artística”. No meio carnavalesco, essa palavra é recorrentemente utilizada para definir o grupo de foliões que dá vida e forma à agremiação. Estão atrelados a ela por identificação e paixão, participando intensamente do ciclo anual de preparação do desfile. Ainda que, à priori, entenda-se como pertencentes à comunidade os sambistas residentes no bairro ou região onde a instituição está sediada, eventualmente essa percepção pode se estender a moradores de outras partes do Rio de Janeiro e do Brasil, que, de forma presencial ou virtual, conseguem se conectar e integrar ao corpo social de uma escola de samba.

Com frequência, essas comunidades se situam em regiões marcadas pela pobreza e pela violência, tornando a própria vida e o convívio com seus semelhantes um desafio. As agremiações são uma das poucas oportunidades de lazer e cultura a que têm acesso seus componentes, especialmente no caso de locais distantes do centro e da Zona Sul do Rio de Janeiro. Mais ainda, são uma forma desses grupos olharem positivamente para si. Afinal, é comum ao longo do ano que os bairros sejam lembrados pelo noticiário por episódios da guerra urbana que assola a população, enquanto o carnaval é a oportunidade de se livrarem do estigma negativo que carregam para se exibirem com orgulho.

A relação entre escolas de samba e suas comunidades é tão forte que, como exemplo, a estação de trem da Mangueira foi pintada conforme as cores da bandeira de sua agremiação, o tradicional verde-e-rosa; já a estação de Padre Miguel, além de exibir o verde-e-branco do

pavilhão, tem escrito em sua placa o nome da principal escola de samba do bairro, a Mocidade. Estação Primeira de Mangueira, Unidos de Vila Isabel, Acadêmicos do Salgueiro, Mocidade Independente de Padre Miguel, Unidos de Padre Miguel, Unidos da Tijuca, Império da Tijuca, Estácio de Sá e Beija-Flor de Nilópolis são algumas das escolas que, para não deixar dúvidas, estampam no nome seus lugares de origem.

A relevância da comunidade como base de sustentação de uma escola pode ser observada à luz da definição de Maffesoli sobre o *tribalismo*, que se constitui em um modo de socialidade. A tribo a que ele se refere são agrupamentos humanos que formam comunidades emocionais, cujos membros percebem a relevância de cada um dentro dessa estrutura, gerando um forte elo de solidariedade. Constitui-se como tal muito mais pela contaminação do imaginário coletivo do que por uma forma racional de persuasão.

[...] a emoção partilhada e a comunalização aberta é que suscita essa multiplicidade de grupos, que chegam a constituir uma forma de laço social, no fim das contas, bem sólido. [...] Permanência e instabilidade serão os dois pólos em torno dos quais se articulará o emocional (Maffesoli, 1987, p. 18).

De acordo com Maffesoli (1985, p. 84), “a comunidade ressurgue quando o modelo abstrato da sociedade parece triunfar. O corpo místico parece advertir que, além das estritas relações materiais, há uma impalpável união dos espíritos, uma ‘realidade desconhecida’, mas nem por isso menos eficaz”. Misto de objetividade e subjetividade, a sensibilidade entronizada no grupo produz não uma história, mas um mito, que possui potencial de agregação e exprime o gênio coletivo. Torna-se, pois, uma forma de conhecimento.

Com efeito, podemos dizer que [o imaginário coletivo] toma as mais diversas formas. Às vezes se manifesta de maneira macroscópica e informa os grandes movimentos de massa, as diversas cruzadas, revoltas pontuais, ou revoluções políticas e econômicas. Às vezes, pelo contrário, ele se cristaliza de maneira microscópica e vai irrigar em profundidade a vida de uma multiplicidade de grupos sociais. Às vezes, finalmente, ocorre uma continuidade entre este último processo (esotérico) e as manifestações gerais (exotéricas) antes indicadas (Maffesoli, 1987, p. 28).

O caráter aberto, dinâmico e instável da comunidade emocional — oscilando entre a vivacidade e o conformismo, alienação e resistência, banalidade e exceção, morosidade e excitação, efervescência e repouso — tende a desvalorizar este conhecimento, diante da ordem moral que privilegia a racionalidade. Tal conhecimento elabora, pois, uma espécie de “moralidade

diferente”, que Maffesoli define como uma experiência ética. Segundo ele, “a história vai dignificar uma moral (uma política): o espaço, por sua vez, vai favorecer uma estética e produzir uma ética” (Maffesoli, 1987, p. 22).

O espaço, no caso das escolas de samba, são os bairros que sediam as agremiações, as quadras de ensaios e a avenida de desfile. Enfim, todo canto onde as pessoas promovem a união em torno de um mesmo propósito, que os identifica e os une — o que não exclui, naturalmente, a existência de conflitos internos. Já a ética se constitui da experiência vivida em comum, incorporando os mais variados elementos da vida humana, inclusive o trágico, que serve de subsídio para o surgimento da solidariedade.

Ainda que alguns sambistas possam adquirir maior destaque no carnaval carioca, a força dessa entidade-comunidade reside em exercer o seu papel em coletividade. Patronos podem morrer, carnavalescos trocam de agremiações, agentes do poder público oscilam maior e menor proximidade, mas a comunidade de uma escola de samba é organismo vivo que se renova e, por isso, dificilmente se encerra, posto que não depende de um ou poucos indivíduos.

Apesar da relevância de todo o aparato tecnológico e da beleza apolínea do espetáculo para seguir atraindo novos públicos, as escolas não existem sem a desordem passional da essência dionisíaca da festa, que se perpetua, sobretudo, através das comunidades das agremiações. No Sambódromo, esse sentimento é compartilhado com milhares de foliões das mais diferentes origens e situações econômicas e culturais. O amor em comum pelo samba ou por uma escola pode contaminar todos aqueles que comungam o breve momento em que o desfile acontece. Brincando, cantando, se emocionando, sorrindo e entrando em êxtase juntos, os indivíduos emanam uns aos outros seus desejos mais positivos.

[...] o sentimento de se achar aí, de estar jogado no mundo, traduz-se socialmente pelo zelo coletivo em aproveitar (e aproveitar-se de) o tempo que passa. É que, assim procedendo, cada um e todos se protegem ritualmente da angústia que ronda, incansavelmente, o indivíduo e a sociedade (Maffesoli, 1985, p. 163).

Citado por Maffesoli, o *ritual* é aspecto fundamental na criação, fortalecimento e perpetuação dos valores tribais. De acordo com DaMatta (1997), o ritual serve como forma poderosa de reforçar, reproduzir, atualizar ou inverter as estruturas de uma sociedade. Estabelecendo uma dialética entre o cotidiano e o extraordinário, ele responde às necessidades humanas primárias e sugere o surgimento de uma cultura. “O mito e o ritual seriam, deste modo,

dramatizações ou maneiras cruciais de chamar atenção para certos aspectos da realidade social, facetas que, normalmente, estão submersas pelas rotinas, interesses e complicações do cotidiano” (DaMatta, 1997, p. 42). Estabelecendo-se como uma potente forma de tomada de consciência do mundo, o ritual transforma um elemento natural em um fenômeno social. O antropólogo (DaMatta, 1997, p. 27) os define como zonas de encontro e mediação.

[...] zonas onde o tempo fica suspenso e uma nova rotina deve ser repetida ou inovada, onde os problemas são esquecidos ou enfrentados; pois aqui — suspensos entre a rotina automática e a festa que reconstrói o mundo — tocamos o reino da liberdade e do essencialmente humano. É nessas regiões que renasce o poder do sistema, mas também é aqui que se pode forjar a esperança de ver o mundo de cabeça para baixo. É como se o domínio ritual fosse uma região privilegiada para se penetrar no coração cultural de uma sociedade, na sua ideologia dominante e no seu sistema de valores.

Para Cavalcanti (1999, p. 27), o desfile das escolas de samba pode ser considerado um “imenso ritual urbano contemporâneo”, um ritual de integração, “onde grupos sociais diversos e distantes áreas da cidade entram num fascinante e intrincado processo comunicativo” (Cavalcanti, 1999, p. 59). A autora conclui que “nesse plano da ação coletiva estariam os valores centrais e duradouros da vida social de um povo” (Cavalcanti, 1999, p. 78).

Maffesoli ressalta o caráter repetitivo do ritual, considerando que tanto o evento como o grupo que o constitui asseguram assim a sua permanência.

Como sabemos, [o ritual] não é, propriamente, teológico, isto é, orientado para um fim, pelo contrário, ele é repetitivo e, por isso mesmo, dá segurança. Sua única função é reafirmar o sentimento que um dado grupo tem de si mesmo. [...] O ritual exprime o retorno do mesmo [...] lembra à comunidade que ela “é um corpo”. [...] a comunidade esgota sua energia na sua própria criação. O ritual, na sua repetitividade é o indício mais seguro desse esgotamento. Mas, fazendo isto, assegura a perdurância do grupo (Maffesoli, 1987, p. 25).

A repetição seria uma das características apontadas também por Cavalcanti (1999, p. 77) como pertencentes ao tempo do ritual carnavalesco, identificado como *tempo estrutural*, sendo ele “sincrônico, repetitivo, com conteúdos cognitivos e afetivos. É um tempo social, fortemente ligado à experiência vital e à visão de mundo de uma sociedade ou civilização”. Essa percepção insere o ritual no calendário seguido por determinada civilização e se diferencia claramente dos outros momentos do ano por sua atividade social concreta. Carnaval e quaresma são antagônicos nesse ciclo, “pois seus conteúdos sociais e religiosos implicam comportamentos individuais e coletivos opostos” (Cavalcanti, 1999, p. 77).

Entretanto, o calendário carnavalesco diverge do calendário da sociedade. Isso porque, enquanto o calendário oficial brasileiro destaca o acontecimento da festa durante alguns dias de fevereiro ou início de março, o calendário do carnaval, vivido pela comunidade de uma agremiação, é um ciclo anual que envolve todas as etapas de sua preparação, como a escolha do enredo, divulgação da sinopse, disputa e eleição do samba-enredo, desenho e materialização das alegorias e fantasias, realização de ensaios técnicos etc. O fato de alguns sambistas se recordarem com mais facilidade de um enredo do que do ano de sua realização³⁵ é um sintoma de como uma coletividade vivencia ao longo dos meses a construção de um evento cultural elaborado em torno de uma narrativa. O desfile seria o ápice e o fim desse processo, mas jamais se restringe a ele. Ou seja, tão logo se encerra a folia, as escolas de samba iniciam a experiência do carnaval seguinte³⁶.

[...] por isso, o ano carnavalesco está sempre um ano na frente do calendário corrente, pois nele tudo converge para o desfecho ritual. A memorização popular, ao adotar a referência ao enredo e não à data anual, alude a essa dimensão concreta e cultural plena do tempo do desfile. Essa defasagem, que situa o calendário cultural à frente do histórico, é profundamente significativa. Nela está contido o trabalho simbólico e eficaz do rito: como se o desfile projetasse sempre à sua frente, através de seus dispositivos formais, um conjunto de acontecimentos sucessivos que de antemão obriga o tempo e a ação social vindouros a conformarem-se a um curso definido. [...] A referência anual, porém, é particularmente esclarecedora, pois o ano do desfile é, a um só tempo, 1) o ciclo cristão ordenado de trabalho, lazer e festas; 2) um ciclo completo de morte e renascimento; e 3) um ano datado, ponto de referência de fatos históricos. Uma aproximação maior permite perceber que as duas dimensões do tempo — a sucessiva e a cíclica — insinuam-se e confrontam-se no cerne do desfile (Cavalcanti, 1999, p. 81).

Assim, diversos grupos sociais se envolvem em uma complexa rede de relações, permeado pelo *ritual carnavalesco*, que resultará na narrativa transformada em desfile. Cavalcanti (1995, p. 213) acredita estar na capacidade de as agremiações adaptarem as exigências externas ao seu ambiente natural a resposta para a manutenção do poder e popularidade que mantêm ao longo do tempo. Conforme a antropóloga (Cavalcanti, 1995), o Rio de Janeiro encontrou nas escolas de samba uma forma mediatizada de conversar consigo mesma.

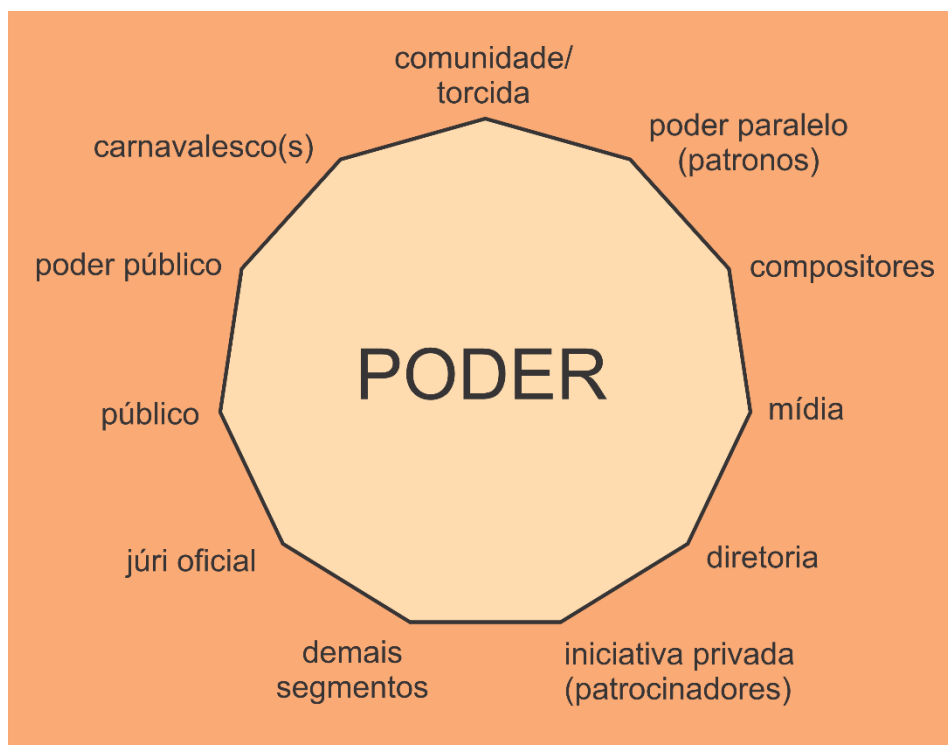
³⁵ Por exemplo, ao invés de dizerem “o carnaval de 1989 da Beija-Flor”, o mais comum é que seja lembrado como “o carnaval de *Ratos e urubus*” ou simplesmente “o carnaval dos mendigos”, o que indica que a memória popular registra com mais vigor o enredo do que o ano de sua exibição.

³⁶ É comum observar nas conversas e entrevistas a confusão entre o calendário social e o carnavalesco. Ou seja, indivíduos podem se referir aos desfiles de 2025 como sendo “do ano passado” poucos meses após o evento. Isso porque, ainda que o calendário social continue marcando o ano de 2025, o ciclo ritual do carnaval 2026 já se iniciou.

Esse caráter histórico vincula a realização do desfile a forças e atores sociais concretos. O desfile das escolas de samba acompanhou ao longo de quase todo esse século a evolução da cidade do Rio de Janeiro. Sua natureza ritual, a um só tempo agonística e festiva, permitiu-lhe a absorção e expressão dos conflitos e relações da cidade em expansão: as camadas populares e as camadas médias, o jogo do bicho e o poder público, a zona norte e a zona sul... Essa é a base de sua permanência e atualidade: trata-se de uma forma cultural complexa e estruturada, cujo conteúdo expressivo — o enredo, o samba-enredo, as fantasias e as alegorias — é o vetor da vasta rede de reciprocidade que percorre anualmente diferentes bairros e camadas sociais da cidade (Cavalcanti, 1995, p. 213-214).

Ainda que seja sempre possível ampliar o debate sobre a rede de poder dentro e em volta das escolas de samba, esta pesquisa elencou 11 grupos que possuem atuação relevante ao longo desse processo ritual (Figura 3):

Figura 3 — Relações de poder no ambiente das escolas de samba



Fonte: elaborada pelo autor (2024).

Discorrendo sobre os 11 elementos citados:

1) Comunidade / torcida — A intensa participação faz com que carnavalescos e diretorias procurem agradar a este grupo na hora de escolher o enredo. Seus membros solicitam temas, cobram resultados, engajam-se na escolha do samba-enredo, pressionam pela manutenção ou troca

de profissionais e, em alguns casos, possuem poder de voto nas eleições para presidente da agremiação. São parte significativa e essencial do número total de componentes que compõem o cortejo na avenida.

2) Mídia — sobretudo, as emissoras responsáveis pela transmissão televisiva, mas também órgãos da imprensa escrita, radiofônica e, com crescente relevância, os canais digitais. Para além do espaço ocupado por jornalistas e outros profissionais especializados, as redes sociais se tornaram um potente meio de expressão das comunidades e torcedores.

3) Poder público — seja na esfera do Executivo, Legislativo ou Judiciário, em caráter Municipal, Estadual ou Federal, o poder público legitima, apoia e, eventualmente, patrocina os desfiles. Mas já foi responsável por censurar e desenvolver campanhas de ataque às escolas de samba.

4) Poder paralelo — Ocupando quase sempre o posto de patronos ou presidentes de honra, exercem poder político e, por vezes, financeiro sobre as escolas de samba. Atuando de forma paternalista, despertam o respeito e o sentimento de gratidão da comunidade. Agem por leis próprias, ou seja, de forma pouco democrática, podendo se valer da violência para a manutenção da autoridade. O risco dessa condição de liderança é ter como efeito colateral a dependência da agremiação, fazendo com que ela vivencie profundas crises quando perde o seu patrono, caso da Mocidade após a morte de Castor de Andrade, em 1997.

5) Iniciativa privada — as empresas que atuam como patrocinadoras, seja de um enredo específico, de uma escola (sem interferência direta no tema), ou dos desfiles do Grupo Especial, em parceria direta com a Liesa.

6) Diretoria — sobretudo a figura do presidente, mas também demais membros que compõem a estrutura política da agremiação, como vice-presidente e diretor financeiro.

7) Carnavalesco(s) — além desses personagens já citados ao longo da pesquisa, a equipe de criação artística pode contar com profissionais como o enredista, o figurinista, o desenhista, o projetista etc.

8) Compositores — interferem diretamente no desenvolvimento do enredo, ao sugerirem imagens poéticas e sentimentos que devem ser incorporados ao desfile.

9) Demais segmentos — em diálogo com a diretoria e com os carnavalescos, os segmentos da bateria, comissão de frente, direção de carnaval, ala de assistentes, casal de mestre-sala e porta-bandeira, direção de harmonia, diretoria cultural, ala de baianas, velha-guarda, departamento social

e carro de som, dentre outros, possuem participação ativa na vida de uma agremiação. Como tal, cada grupo impactará, a seu modo, o resultado da apresentação que irá para a Sapucaí.

10) Júri oficial — tendo o aspecto da competição como elemento essencial, o desfile é projetado visando agradar os julgadores, que escolherão a agremiação campeã. O elenco é selecionado e preparado pela Liesa.

11) Público — o sucesso de um desfile também é medido através da reação da plateia presente no Sambódromo — além da opinião daqueles que acompanham as apresentações pela TV ou internet —, de forma que toda a construção da narrativa carnavalesca deve levá-los em consideração.

A partir dessa imbricada rede de relações sociais é possível vislumbrar a narrativa das escolas de samba como uma construção coletiva, assim como toda a crítica contida nela.

3 CRITÉRIOS DE CARNAVALIZAÇÃO DO ACONTECIMENTO MIDIÁTICO

As manifestações de cultura popular frequentemente são tidas como inferiores dentre as áreas do conhecimento humano. Opondo-se à rigidez da ciência exata, aos relatos da história oficial — que valoriza alguns personagens em detrimento de outros —, à seriedade com a qual o homem procura elevar sua racionalidade, às condutas sociais estabelecidas e às normas morais determinadas pelas instituições religiosas, as festividades de ruptura dos padrões impostos no cotidiano podem causar certa resistência, até mesmo entre estudiosos. Este pensamento é corroborado pelo filósofo Renato Bittencourt (2015, p. 53), ao afirmar que “a tradição filosófica em sua expressão metafísica relegou para um plano inferior a questão da festividade, imputando-a como algo incompatível com a seriedade própria do homem ascético”.

Ainda que pesem certos preconceitos e falta de informação, pesquisadores trabalharam para reverter este quadro, jogando luz sobre o tema. Um dos mais reverenciados é Mikhail Bakhtin, segundo o qual “as festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiram sempre uma concepção do mundo” (Bakhtin, 1987, p. 7). Segundo o autor (Bakhtin, 1987), a cultura popular reflete cada época da história mundial.

Ponto de vista semelhante é defendido por Maffesoli: “para quem e para além das formas instituídas, que sempre existem e que, às vezes, são dominantes, existe uma centralidade subterrânea informal que assegura a perdurância da vida em sociedade” (Maffesoli, 1987, p. 5). Talvez, pela percepção dos autores citados, a sabedoria contida nas expressões populares seja tão profunda — ou subterrânea — que muitos pesquisadores desconhecem os seus caminhos.

Por isso, o terceiro capítulo apresenta o conceito e as características da *carnavalização* idealizados por Bakhtin, fazendo uma diferenciação do que se entende como *carnaval*. Depois, busca-se a compreensão da temporalidade nos enredos das escolas de samba, que se desenvolve, sobretudo, entre passado (memória e história) e presente (acontecimento e notícia). Após mapear os valores-notícia listados por Traquina (2008), todo o conteúdo pesquisado contribui para a elaboração de uma tabela sobre os valores-carnaval, ou seja, as motivações e fatores que interferem na construção da narrativa carnavalesca.

3.1 ENTRE CARNAVALIZAÇÃO E CARNAVAIS

Diz Hermano Vianna (*apud* Diniz, 2008, p. 11) que o carnaval é “uma obra aberta, voraz, em sua incansável vontade de carnavalizar o resto do mundo”. Sendo assim, são várias as histórias que buscam explicar a origem dessa festa. Segundo Felipe Ferreira (2004, p. 18), “as primeiras manifestações festivas ‘carnavalizadas’, ou seja, com excessos, mascaradas e bebedeiras, de que se tem notícia razoavelmente segura são as das antigas civilizações, como a greco-romana e a mesopotâmica”. Em Esparta, por exemplo, o treinamento de meninos para se tornarem cidadãos se encerrava em uma celebração em que tinham atitudes invertidas àquelas que deveriam seguir quando adultos: “fantasiados de mulher, de velho ou de sátiro, os rapazes realizavam encenações obscenas ou humorísticas, com muita bebedeira e cantorias” (Ferreira, 2004, p. 18).

Em muitas civilizações, a folia fazia referência aos cultos agrários na época da descoberta da agricultura. Os egípcios, por exemplo, cultuavam a deusa Ísis e o Boi Ápis, animal sagrado, que encarnava o deus de Mênfis Ptah (Araújo, 2000, p. 38). O culto da deusa Ísis, representada com atributos de vaca, ligou-se ao culto do Boi Ápis, transformando numa das mais suntuosas cerimônias dos povos antigos. Já na Babilônia, a celebração das saceias durava cinco dias, nos quais:

[...] a sociedade invertia seus valores, com os escravos dando ordens a seus donos e um prisioneiro sendo escolhido para substituir o rei. Durante o período festivo, o novo “rei” exibia-se no trono, comia as mais finas iguarias e dormia com as esposas reais. No último dia o escolhido era despojado de suas roupas, chicoteado e, por fim, enforcado. Um triste fim que marcava o retorno da sociedade às regras de conduta (Ferreira, 2004, p. 20).

Outras festas se destacaram na antiguidade greco-romana, como as dionisíacas, as lupercais e as saturnais. As dionisíacas ocorriam em março na Grécia, quando mascarados cobertos com peles e galhos, disfarçados de animais, desfilavam em procissão celebrando o deus Dionísio (também chamado de Baco pelos romanos) (Ferreira, 2004). Nesses cortejos, a imagem da divindade “era transportada em embarcações com rodas (*carrum navalis*), simbolizando que o deus havia chegado em Atenas pelo mar, puxado por pessoas fantasiadas de sátiros [...], com homens e mulheres nus em seu interior” (Araújo, 2000, p. 44).

Conforme explicam Ferreira (2004) e Araújo (2000) as lupercais aconteciam em fevereiro em Roma, em homenagem ao deus protetor dos rebanhos, chamado de Pã ou Lupерco. Nelas, os

sacerdotes corriam pela cidade com pouca roupa, banhados em sangue de cabra, depois lavados com leite, batendo com ganhos de árvores ou correias em quem estivesse em seu caminho, acreditando assim trazer fecundidade às mulheres mais jovens e facilitar o parto das grávidas. Um grande cortejo com grupos de mascarados e charretes enfeitadas dava prosseguimento ao evento.

Já as saturnais eram dedicadas ao deus da agricultura e das sementes, Saturno (equiparado a Cronos na mitologia grega). Comemorava-se em dezembro, com direito a trocas de presentes, cantos e danças, tudo regado a muita bebida e comida. Os participantes acreditavam que o momento permitia regressar, ainda que por um momento, à idealizada “idade do ouro”, um “retorno mítico a essa época feliz e desaparecida, época de igualdade, de abundância, de felicidade”, informa o historiador George Minois (2003, p. 97).

Ferreira (2004) aponta não ser coincidência que tais celebrações acontecessem entre dezembro e março, mesmo período em que celebramos o Natal e o carnaval. “Os dias em torno da passagem do ano sempre foram considerados propícios a vários tipos de festejos por seu caráter limítrofe e ambíguo, marcando o final de um ciclo solar e o início de um novo tempo” (Ferreira, 2004, p. 20).

Já na Era Cristã, mais especificamente durante a Idade Média e o Renascimento, diversas festas carnavalizadas eram realizadas ao longo de um período de cerca de três meses, incluindo não apenas o carnaval propriamente dito, mas até mesmo comemorações sagradas, como o Corpus Christi, como informa o pesquisador João Ferreira Duarte (2009). Segundo Bakhtin (1987, p. 9), o abandono das hierarquias gerava na praça pública “um tipo particular de comunicação”, com vocabulário e gestual peculiares, “francos e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes de etiqueta e decência”.

O escritor francês François Rabelais teria se baseado nessa linguagem original para desenvolver seus livros, produzidos nas primeiras décadas do século XVI. Na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (escrito em 1940 e publicado em 1965), Bakhtin (1987) identificou o gênero literário do escritor como *realismo grotesco*, que possui como características o princípio do riso, o rebaixamento de tudo que é visto como superior na rotina social, a inversão (de valores, hierarquias e costumes), a valorização do ético e do universal (em detrimento da moral e do particular) e a posituação dos aspectos materiais e corporais (o sexo, a gravidez, o parto, os atos de comer e beber), tornando menos relevante os aspectos espirituais.

“Para Bakhtin, o Carnaval constituía simultaneamente um conjunto de manifestações da cultura popular e um princípio de compreensão holística dessa cultura em termos de visão do mundo coerente e organizada”, considera Duarte (2009). Todos esses elementos que emergiam nas ruas serviram como inspiração para Rabelais.

Bakhtin lê Rabelais como o autor que, na história da literatura ocidental, mais exemplarmente carnavaliza a sua obra, isto é, que se apropria de modo mais perfeito e radical das formas, imagens e linguagem do Carnaval. Ao longo de uma extensa e meticulosa análise dos cinco livros de Rabelais (em especial *Gargantua e Pantagruel*), outros autores são, contudo, frequentemente apontados como modelos de carnavalização da literatura, particularmente Shakespeare e Cervantes (Duarte, 2009).

Entretanto, contrapondo-se ao raciocínio de Bakhtin (1987) e Araújo (2000), Ferreira (2004, p. 71) considera que “o Carnaval não deve ser considerado apenas como tempo da inversão, mas sim como uma tensão criadora que acontece num momento especialmente reservado para esse tipo de disputa”. Ou seja, apesar das semelhanças e de possíveis contribuições à formatação da folia tal como ficou conhecida, as tradições da antiguidade egípcia, babilônica, grega e romana e as festividades da Idade Média e do Renascimento, descritas por Bakhtin, conteriam diversos elementos de carnavalização, mas não necessariamente devem ser consideradas carnaval. Ferreira (2004, p. 24) aponta também que “no Carnaval existe carnavalização, mas nem toda carnavalização é um Carnaval”. O pesquisador acrescenta:

Não dá pra se afirmar que já existia Carnaval no Egito Antigo ou nas civilizações greco-romanas, como muita gente boa já escreveu por aí. Explicando melhor: As festas em homenagem à deusa Ísis egípcia ou ao deus Baco romano, entre outras tantas, não são festas carnavalescas nem precursoras somente do Carnaval, mas sim de todos os tipos de festas públicas populares que o mundo conheceu depois delas, incluindo as festas juninas, os rodeios e até mesmo o Natal ou o *Halloween*. Ou seja, muitas dessas festas possuem uma origem em comum mas não são necessariamente Carnavais (Ferreira, 2004, p. 16-17).

Na definição do Dicionário Online de Português (Dicio), *carnavalização* significa: 1) “Ato ou efeito de adquirir aspecto ou caráter carnavalesco”; 2) “Concepção ou realização carnavalesca de obra, manifestação ou fenômeno cultural ou social”; e 3) “Subversão ou marginalização de padrões ou regras (sociais, morais, ideológicas) em favor de conteúdos mais ligados aos instintos e aos sentidos, ao riso, à sensualidade; condição do que apresenta essa ruptura e mistura de tais elementos” (Carnavalização, 2022).

Já o carnaval, por sua vez, teria se instituído como uma criação indireta da Igreja Católica, quando esta estabelece uma data específica para a realização da quaresma, como explica Diniz (2008, p. 15-16).

No ano 604, o papa Gregório I ordenou que, durante um determinado período, os fiéis deixassem de lado as satisfações, a vidinha cotidiana de pecados e prazeres do corpo e se dedicassem ao enriquecimento do espírito. O período de abdição, chamado Quaresma, duraria 40 dias — lembrando os 40 dias de jejum e privações passados por Jesus no deserto. Séculos depois, mais especificamente no ano de 1091, a Igreja resolveu precisar a data da Quaresma. Como havia o costume de se marcar a testa dos fiéis com as cinzas de uma fogueira em sinal de penitência, deu-se o nome de Quarta-feira de Cinzas ao início do período do abandono dos prazeres, um ciclo de meditação sobre Jesus e sua ressurreição — que seria festejada 40 dias depois, no domingo de Páscoa. Ora, a perspectiva de ficar muitos dias sem comer carnes e gorduras, visto que durante a Quaresma os fiéis deveriam comer apenas peixes, fez com que a sociedade católica se organizasse para aproveitar ao máximo os últimos dias de prazeres mundanos antes de dar “adeus à carne” — ou, em italiano, *carnevale*. Ao criar a Quaresma, a Igreja católica instituiu o carnaval.

Com os anos, as festas realizadas no período do “adeus à carne” foram adquirindo contornos cada vez mais exagerados, descontrolados ou, aproveitando-se do conceito bakhtiniano, carnavalizados. A população aproveitava para fazer não apenas o que era proibido durante a quaresma, mas também o que não devia ou podia fazer no resto do ano, tais como “revelar seus desejos ocultos, acertar as contas com os vizinhos, ridicularizar os inimigos, declarar seu amor secreto por alguém e todas essas coisas que fazemos quando perdemos o controle e a censura da vida diária” (Ferreira, 2004, p. 27-28).

Diante da rigidez e da autoridade da Igreja Católica durante a Idade Média, a visão cômica não tinha espaço dentro do espaço sagrado da religião, encontrando, entretanto, terreno fértil para se desenvolver sob domínio popular. “Graças a isso, a cultura do riso distinguiu-se por seu radicalismo e sua liberdade excepcionais, por sua impiedosa lucidez” (Minois, 2003, p. 156).

Apesar da quebra radical de regras impostas pela religião, a Igreja percebeu a importância de, mesmo que extra-oficialmente, apoiar o carnaval. A instituição entendeu que “as liberdades carnavalescas eram o furo no barril de vinho que permitia saírem os gases e evitava sua explosão” (Ferreira, 2004, p. 30), ou seja, uma válvula de escape necessária para a população suportar a penúria de uma vida repleta de privações. Mostrando-se compreensiva aos excessos durante os dias de carnaval, os líderes católicos poderiam exigir com maior rigor o bom comportamento de seus fiéis no restante do ano.

Essa percepção foi explicitada séculos depois pelo Papa Leão XIII³⁷, ao declarar a sua aceitação ao festejo popular: “considerando que a Igreja é constituída por um elemento divino e outro humano, devemos expressar a este último com a maior franqueza e honestidade possível, pois, como diz o livro de Jeová, ‘Deus não tem a menor necessidade da nossa hipocrisia’” (Bakhtin, 1987, p. 66).

A atitude conciliadora ajudava a evitar algum tipo de revolta contra as leis impostas pelo catolicismo, afinal a própria desordem absoluta do carnaval desperta na população a consciência da necessidade de uma ordem.

Na Idade Média, o riso carnavalesco é antes um fator de coesão social que de revolta. Derrisão ritualizada, o Carnaval é a necessária expressão cômica de uma alternativa improvável, literalmente louca, o inverso burlesco que só faz confirmar a importância de valores e hierarquias estabelecidos (Minois, 2003, p. 168).

Sendo assim, a festa carnavalizada se constituía como “a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida festiva” (Bakhtin, 1987, p. 7). Bakhtin (1987) faz ainda uma distinção entre a festa oficial, responsável por reforçar a ordem vigente, e a festa popular, que se constituía como uma paródia dessa mesma ordem, revirando o mundo e suas regras preestabelecidas pelo avesso. Segundo o autor, o princípio da festa oficial é o da serenidade sem falha, de forma que qualquer ocorrência cômica tende a lhe ser estranha, senão trágica.

[...] a festa oficial olhava apenas para trás, para o passado de que se servia para consagrar tal ordem social presente [...]: hierarquias, valores, normas, tabus religiosos, políticos e morais correntes. A festa era o triunfo da verdade pré-fabricada, vitoriosa, dominante, que assumia a aparência de uma verdade eterna, imutável e peremptória [...]. Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto (Bakhtin, 1987, p. 8-9).

Dessa forma, o povo se inclui no mundo em evolução, tornando-se agente ativo de uma história em que frequentemente é relegado ao posto de coadjuvante, quando não de mero figurante. Faz tudo isso sem pegar em armas, mas através do poderoso artifício do riso, matéria primária do

³⁷ O italiano ocupou o posto mais alto da Igreja Católica entre 1878 e 1903, ano de seu falecimento.

carnaval, que tem o poder de degradar, rebaixar e ridicularizar toda verdade inquestionável e a rigidez das normas e condutas.

Conforme o filósofo francês Gilles Lipovetsky (2005, p. 112), “em todas as sociedades, inclusive nas selvagens, nas quais a etnografia revela a existência de cultos e mitos cômicos, as festas e o riso sempre ocuparam um lugar fundamental, que tendemos a subestimar”. Para Minois (2003), o riso pode responder a questões essenciais do homem ao ser confrontado com sua existência. “O riso retira o indivíduo do seu cotidiano, transgride os limites e as regras, [...] aniquila o mundo real, anula o tempo” (Minois, 2003, p. 99).

O filósofo Henry Bergson (1983), por sua vez, aponta que o riso deve ter uma significação social, ou seja, tem a sociedade como seu ambiente natural e atua visando uma função útil. Para ele, o cômico seria essencialmente humano, inconsciente e coletivo. “Não desfrutaríamos do cômico se nos sentíssemos isolados. O riso parece precisar de eco [...] O nosso riso é sempre o riso de um grupo” (Bergson, 1983, p. 8). Este grupo ri em resposta a toda rigidez que oculta a flexibilidade da vida humana.

O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do *povo* [...]; *todos* riem, o riso é “geral”; em segundo lugar, é *universal*, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval); o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é *ambivalente*: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente (Bakhtin, 1987, p. 10).

Ferreira (2004) denomina como *espírito carnavalesco* essa espécie de licença para rir de tudo e de todos, consentida não por uma regra clara e específica, mas que o povo apreende por intuição através do clima de liberdade e alegria.

Ter espírito equivalia a saber utilizar-se de tiradas sarcásticas e, também, a sair delas. No caso do Carnaval, o espírito se manifesta na sagacidade dos chistes e brincadeiras, no humor crítico das fantasias, nas insinuações maliciosas das letras das músicas ou poemas e nos comentários políticos das alegorias que desfilavam pelas ruas (Ferreira, 2004, p. 113).

Analisando a obra de Bakhtin, Duarte (2009) identifica as principais formas nas quais o riso carnavalesco se manifestava na Idade Média, a saber: 1) *espetáculos e rituais cômicos* — não só os eventos que ocorriam de fato no carnaval, mas todos aqueles que incorporavam tais características, como a festa dos loucos ou a festa do burro, “em que se celebrava uma paródia da

liturgia perante um burro paramentado” (Duarte, 2009); 2) *composições verbais cômicas* — trata-se de textos paródicos, geralmente produzidos visando a utilização nos ritos carnavalizados. Muitos deles foram criados nos mosteiros, como as paródias sacras que faziam humor com as tradições católicas (liturgia, hinos, salmos, evangelhos e orações); também outros elementos da vida social eram parodiados, como decretos, epitáfios e testamentos, “cujo sentido residia no rebaixamento ou destronamento de tudo o que era elevado, dogmático ou sério” (Duarte, 2009); 3) *vários tipos e gêneros de linguagem familiar e grosseira da praça pública* — os gestos e o vocabulário que decorre do nivelamento social e da abolição das formalidades e etiquetas — que inclui profanidades, blasfêmias, obscenidades e xingamentos — são responsáveis por instituir uma nova forma de comunicação; essa linguagem carnavalizada possui função ambivalente, ao mesmo tempo humilhante e libertadora, podendo conter em si um sentido simultâneo de elogio e insulto.

Bittencourt (2015, p. 57) relembra que essa quebra de barreiras exige uma coragem que o povo adquire em conjunto, afinal agir com alegria em uma sociedade que valoriza o sério pode se tornar “uma afronta aos pretensos bons costumes”, especialmente quando revela a hipocrisia daqueles que clamam por pureza, enquanto escondem “suas misérias e escórias existenciais”.

Para Maffesoli (1987, p. 37), a união tecida pela multidão nas ruas, que lhe dá respaldo para rir e, assim, se livrar de seus fantasmas, “seria a resposta animal, ‘não consciente’ do querer viver social. Espécie de vitalismo que ‘sabe’, através do saber incorporado, que a unicidade é a melhor resposta ao domínio da morte”. Diante da certeza da morte inevitável, o que resta ao indivíduo é reafirmar a vida no presente, através do riso. E ao fazer isso em conjunto, vence a própria morte. “A imortalidade do povo garante o triunfo do futuro” (Bakhtin, 1987, p. 223).

De acordo com Bakhtin (1987), *vida e morte* não se opõem, sendo apenas diferentes estágios de um mesmo conjunto vital. A morte é necessária para que haja novo nascimento, essencial para a renovação da vida. Em última instância, é o próprio mundo que morre e, em seguida, dá à luz. Por isso, nos eventos carnavalizados, a morte não possui um caráter negativo e não implica medo.

Logo, até mesmo tragédias podem virar tema de uma manifestação carnavalesca. Em artigo escrito para a revista Kosmos em 1906, João do Rio teceu comentários sobre uma cena que o impressionou. Segundo o cronista, os participantes do cordão Beija-Flor cantaram em plena folia uma canção sobre o naufrágio do navio Aquidabã, que matou mais de 200 tripulantes há cerca de um mês do carnaval: “Os filhos choram / Pelos pais queridos / As viúvas soluçam / Pelos seus

maridos”. O cronista acrescenta que “só a alma da turba consegue o prodígio de ligar o sofrimento e o gozo na mesma lei de fatalidade” e que apenas “a população dessa terra de sol encara sem pavor a morte nos sambas macabros do carnaval” (Rio, 1906 *apud* Cabral, 2011, p. 18).

Sobre este fenômeno, que permite os integrantes do cordão cantarem com entusiasmo um episódio tão triste, Bergson (1983, p. 8) considera que é necessária “certa anestesia momentânea do coração” para que o cômico produza seu efeito.

A indiferença é o seu ambiente natural. O maior inimigo do riso é a emoção. Isso não significa negar, por exemplo, que não se possa rir de alguém que nos inspire piedade, ou mesmo afeição: apenas, no caso, será preciso esquecer por alguns instantes essa afeição, ou emudecer essa piedade (Bergson, 1983, p. 7).

Segundo Simas e o pesquisador Luiz Rufino (2020, p. 10), “*o contrário da vida não é a morte, o contrário da vida é o desencanto*”. Contam os autores (Simas; Rufino, 2020) que a expressão *encantar* tem origem no latim *incantare*, que significa o canto que enfeitiça, inebria, cria outros sentidos para o mundo. “O encante pluraliza o ser, o descentraliza, o evidenciando como algo que jamais será total, mas sim ecológico e inacabado” (Simas; Rufino, 2020, p. 9). Já o seu oposto, o desencantamento, refere-se às “formas de desvitalizar, desperdiçar, interromper, desviar, subordinar, silenciar, dismantelar e esquecer as dimensões do vivo e da vivacidade” (Simas; Rufino, 2020, p. 11).

Dessa forma, no terreno do encantamento, vida e morte transbordam os limites de uma compressão meramente fisiológica para se inscrever em outras dimensões (Simas; Rufino, 2020). Enquanto a mortandade é um estado de desencanto da vida, a vivacidade é a experiência do ser integral e integrado com a natureza, mesmo que eventualmente tenha morrido.

Para dobrar a lógica de mortandade é fundamental considerarmos que a morte como duplo da vida, passagem para outras dimensões da existência, travessia nos ciclos do tempo e cumprimento da ética ancestral não é um radical da escassez, da interrupção, mas sim da continuidade. Dessa maneira, a morte enquanto rito pode ser chave para a compreensão da esfera da vivacidade e não da dicotomia vivo e morto, como algo ativo e inativo ou útil e descartável (Simas; Rufino, 2020, p. 9).

Nessa perspectiva, o carnaval pode ser pensado como a busca do homem pelo encantamento perdido na rotina de uma sociedade pautada pelo desencanto. Embora as reflexões de Simas e Rufino ocorram a partir de uma perspectiva decolonial — tendo como referência principal os conhecimentos indígenas e afro-brasileiros — esse raciocínio dialoga com as festas

dionisiacas europeias. Dionísio é o deus grego do vinho, das festas, da natureza, da fecundidade, da alegria, do teatro e das artes não plásticas, sobretudo da música (Wotling, 2011). Teria o poder de provocar no indivíduo “a desintegração do eu, a abolição da subjetividade, o entusiasmo, o enfeitiçamento, o abandono ao êxtase divino, à loucura mística do deus da possessão” (Machado, 2016).

O mito dionisiaco leva a crer que a individualização seria a primeira causa de todo mal. Através da festa, o homem rompe essa individualização. Segundo o filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1992), “sob a magia do dionisiaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com o seu filho perdido, o homem”.

Maffesoli (1985) denomina o elemento dionisiaco como *orgiasmo*. O termo vai além do sentido sexual transposto na palavra *orgia*, representando a desordem das paixões vividas coletivamente, capaz de revigorar o corpo social cansado e garantir solidez ao seu laço simbólico de união. O sociólogo acredita haver uma lógica passional fundamental para manter a vitalidade deste corpo, capaz de superar todas as aparências, transformações e aniquilações pelas quais sofre. Inspirados no deus que é símbolo constante da mudança das formas instituídas, os Dionísios pós-modernos promovem o retorno das paixões compartilhadas e a força do querer-viver coletivo (Maffesoli, 2009).

A festa dionisiaca desfaz o julgamento entre certo e errado, bom e mau, tudo é divinizado e permitido aos olhos do seu deus. Importa apenas a exaltação da existência, o presente, a liberdade, a procura pela verdadeira essência das coisas e o fim das delimitações e dos dualismos: criação e destruição, sofrimento e prazer, vida e morte, todos os elementos — a princípio — opostos podem caminhar lado a lado sob seu reinado, em uma junção que promove a totalidade.

Por isso, Maffesoli (1987), assim como Bakhtin (1987), considera que o tempo alegre do carnaval não é alheio aos episódios, ações e questões que promovem o terror e o sofrimento, sendo o trágico elemento relevante dentro da festa. Bittencourt (2015, p. 55) acrescenta ao raciocínio dos autores:

Desprovida da celebração festiva, a vida humana correria o risco de sucumbir ao pessimismo prático, ao amargor da existência desprovida de sentido ético, pois a constatação de que tudo caminha para a inevitável finitude pode gerar tanto o desespero como a passividade do homem; nessas condições, a experiência da festa não se configura como um desvio de olhar em relação aos problemas inevitáveis da condição humana, mas a capacidade criativa de se integrar essas

situações adversas na alegria efusiva da celebração, inclusive ironizando-as como circunstâncias naturais com as quais devemos aprender a conviver para que sejamos mais felizes. Por conseguinte, o festivo de maneira alguma é alheio ao espírito trágico, sendo talvez uma das suas ramificações.

Dessa forma, tudo o que é temível “transforma-se num ‘alegre espantalho’” (Bakhtin, 1987, p. 79) nos eventos carnavalizados, sugerindo uma superação desse sentimento.

Ao derrotar esse medo, o riso esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo. Na verdade, essa vitória efêmera só durava o período da festa e era logo seguida por dias ordinários de medo e de opressão; mas graças aos clarões que a consciência humana assim entrevia, ela podia formar para si uma verdade diferente, não oficial, sobre o mundo e o homem, que preparava a nova autoconsciência do Renascimento (Bakhtin, 1987, p. 78).

O riso, portanto, purifica o sério, liberta a consciência, o pensamento e a imaginação, permitindo ao indivíduo enxergar outras possibilidades de mundo e de vida e se tornando um forte instrumento contra a ignorância, a mentira e o medo. “Daí que uma certa ‘carnavalização’ da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio científico” (Bakhtin, 1987, p. 43). Conforme Ramos Júnior e Dias (2020, p. 25), “o saber oficial ‘sufoca’ o saber coletivo que emerge do campo comportamental de cada integrante da sociedade”. Em sintonia com os autores, o jurista e filósofo argentino Luis Alberto Warat defende a relevância da *carnavalização do discurso* (2000). Conforme o pesquisador, o carnaval ajuda na compreensão de que não existe uma autoridade incontestável, fiadora do poder e do saber.

[...] a carnavalização instaura um clima compreensivo para [...] recuperar a espontaneidade e neutralizar a suprema racionalidade dos quadros de referência que, antecedendo-a, amarram a vida. A cosmovisão carnavalesca abala ou enfrenta aqueles princípios, crenças ou mecanismos que colocam a razão acima da vida (Warat, 2000 p. 140).

Promotor da carnavalização, o riso é provocado através de diversos recursos, como a já citada paródia, a caricatura, a fantasia e o uso de máscaras. A fantasia é responsável pela renovação não apenas da vestimenta, mas também do personagem social (Bakhtin, 1987). Aquele que se caracteriza para um novo papel sente-se à vontade para representá-lo, criando o “clima” necessário para que o novo personagem seja incorporado, comandando suas atitudes a partir de então. É interessante observar que, tradicionalmente, a fantasia simboliza uma realidade bem diferente daquela que o folião possui no restante do ano. Afinal, um dos sentidos do carnaval é exatamente

poder ser aquilo que não se é e se comportar como não se pode comportar na vida prosaica (Bittencourt, 2015).

Cumprindo papel semelhante, a máscara favorece na incorporação do *jogo de identidades*, onde as identidades pessoais e sociais se confundem, se misturam e se dissolvem (Duarte, 2009). Ao mesmo tempo em que esconde o rosto do folião, a máscara pode revelar sentimentos e aspirações, ou seja, enquanto encobre o físico, os aspectos mais profundos do homem podem ser evidenciados pela misteriosa máscara. Bakhtin (1987, p. 35) acrescenta:

A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da consciência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. Basta lembrar que manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as “macaquices” são derivadas da máscara.

Como citado por Bakhtin, a máscara auxilia na elaboração da caricatura e da paródia. Segundo Carlos Ceia (2009a), “caricaturar é sinónimo de exagerar e distorcer com o fim de obter um efeito cómico ou parodístico”. As imagens diferenciam-se da estética acabada, preestabelecida e perfeita da vida cotidiana para assumir contornos disformes, ambivalentes, por vezes monstruosos, mas sem nunca abrir mão de provocar o riso, e não o medo. A paródia, por sua vez, é a imitação deformada de algo, com a intenção de ridicularizar e subverter o sentido original (Ceia, 2009b). No carnaval, é a própria vida e o mundo “oficial” que são parodiados, conforme Bakhtin (1987).

Além da proeminência do riso, o realismo grotesco oferece um destaque positivo aos elementos material e corporal, e a percepção destes como uma grande massa popular indivisível, cósmica, universal e repleta de vida.

O porta-voz do princípio material e corporal não é aqui nem o ser biológico isolado nem o egoísta indivíduo burguês, mas *o povo*, um povo que na sua evolução cresce e se renova constantemente. Por isso, o elemento corporal é tão magnífico, exagerado e infinito. Esse exagero tem carácter *positivo* e *afirmativo*. O centro capital de todas essas imagens da vida corporal e material são a fertilidade, o crescimento e a superabundância. [...] A abundância e a universalidade determinam por sua vez o carácter *alegre* e *festivo* (não cotidiano) das imagens referentes à vida material e corporal. O princípio material e corporal

é o princípio da festa, do banquete, da alegria, da “festa” (Bakhtin, 1987, p. 17).

O aspecto corporal consiste na valorização dos órgãos sexuais, do ventre e dos orifícios, relacionando-os à satisfação das necessidades biológicas e aos mecanismos que interligam o indivíduo à natureza: o sexo, a gravidez, o parto, os atos de comer e beber. O corpo humano apresenta-se sempre como incompleto, necessitando se integrar ao ambiente externo na busca por sua completude.

O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no comer que essas particularidades se manifestam da maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fã-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas. [...] O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si. [...] *Esse encontro com o mundo na absorção de alimento era alegre e triunfante. O homem triunfava do mundo, engolia-o em vez de ser engolido por ele: a fronteira entre o homem e o mundo apagava-se num sentido que lhe era favorável* (Bakhtin, 1987, p. 245).

Já a valorização do material, em detrimento das aspirações espirituais, denota outro traço marcante do grotesco carnavalesco, o *rebaixamento*. Com ele, tudo o que é superior, elevado, ideal e abstrato é aproximado da terra, das coisas comuns, das hierarquias inferiores, da parte de baixo do corpo. A degradação que provoca esse rebaixamento, colocando tudo em igual patamar, tem sentido regenerador e positivo. Isso porque tal fenômeno oferece outro olhar sobre o mundo, abre perspectiva para outras possibilidades e realidades. Revela um universo ambivalente e contraditório, repleto de relatividade, que habitualmente está encoberto pela capa da imutabilidade e de certezas fabricadas. O tempo, assim, admite o caráter de evolução, contra a atemporalidade prevalecente na Idade Média, que resistia a qualquer forma de mudança no pensamento.

Por outro lado, são exatamente aos fins superiores da existência que se direcionam as festas carnavalescas, tais como a igualdade, a liberdade, universalidade e abundância (Minois, 1987, p. 156-157). Ou seja, rebaixa-se a superioridade moral, elaborada pela ordem vigente, enquanto se elevam os fins essencialmente éticos e humanos. Ainda dentro dessa perspectiva, o carnaval promove a reconciliação da natureza com seu filho perdido, o homem (Bittencourt, 2015, p. 55). Isso porque o indivíduo se descola do comportamento social imposto, atrás do seu elo originário.

Conectado à ideia de rebaixamento, está também a característica de *inversão* que frequentemente se faz presente nas manifestações carnavalizadas. Segundo Bakhtin (1987), trata-se da troca de posições entre o superior e o inferior hierárquicos.

A mesma lógica topográfica presidia à ideia de pôr as roupas do avesso, as calças na cabeça, e à eleição de reis e papas para rir: era preciso *inverter o superior e o inferior*, precipitar tudo que era elevado e antigo, tudo que estava perfeito e acabado, nos infernos do “baixo” material e corporal, a fim de que nascesse novamente depois da morte (Bakhtin, 1987, p. 7).

Também o consumo alcóolico auxilia o celebrante a sair de si para ser possuído pelo personagem que assume no transe carnavalesco. Passa-se, assim, por um processo de *despersonalização*. Ao se perder a sua antiga função social e adquirir nova representação, em conformidade com o aspecto coletivo da festa popular, também se sofre um processo de *desindividualização* (Maffesoli, 1987, p. 9).

Misturando-se à multidão nas ruas, o homem adquire outro papel social. O contato com pessoas de origens, classe, crenças e idades variadas mais que nunca lhe parece natural, afinal ali todos representam outros personagens, ao mesmo tempo em que em nenhum outro lugar revelam com tanta clareza suas verdades. Tudo é possível nesse jogo de identidades, jogado e brincado em coletividade. Passa então a ser e se sentir parte do todo, do povo, essa entidade que garante a imortalidade e, com ela, o futuro. A bebida, o transe e o ritual revelam outra percepção do mundo, insanamente lúcido. O conhecimento popular torna a moral risível e tira a ética humana das profundezas da terra, onde está guardada a essência da vida.

Dessa forma, ainda que se considere que Bakhtin tenha misturado os conceitos de “carnaval” e o de “carnavalização”, ao se importar menos com a data determinada a partir do calendário cristão e mais com as características típicas das brincadeiras populares da Idade Média e do Renascimento — denominando como carnaval as manifestações que incluíssem grosserias, inversões sociais, mudança de papel, exageros e outras liberdades —, a identificação dessas características pelo autor o tornou referência relevante para a definição de carnavalização. Logo, esta pesquisa se valerá do entendimento do carnaval como festa criada a partir da instituição da quaresma, como apontado por Ferreira (2004) e Diniz (2008), ao tempo em que se investiga as características da carnavalização à luz da definição bakhtiniana.

3.2 O TEMPO COMO ELEMENTO DA NARRATIVA CARNAVALESCA

Como em qualquer narrativa, o *tempo* é elemento fundamental nos enredos carnavalescos. Sodré (2009, p. 82) define o termo como “passagem do presente ao passado”. Porém, para existir, “o ‘agora’ [...] tem de não estar mais aí, posto que algo se realizou ou se perfez para que se possa ‘temporalizá-lo’. A cada agora surge um presente (que já nasce velho, por ser dado pelo o que passou), que escorre linear e continuamente numa única dimensão”, considera o autor (Sodré, 2009, p. 82).

Quase sempre, as escolas de samba lançam mão da memória para compor a narrativa. Mesmo quando o objetivo principal é retratar algum tema que perdura no presente ou até mesmo vislumbrar o futuro, o resgate histórico contribui para que o espectador se situe na trama, favorecendo a compreensão da mensagem final pretendida pelo carnavalesco. O passado justifica o presente e permite uma projeção do futuro.

Assim, observa-se que o tempo em que se passa a narrativa determinará qual o material a ser acessado pelas agremiações: o conteúdo do passado é a memória — por vezes, a memória traumática — e o conteúdo do presente são o acontecimento e a notícia, assuntos os quais serão desenvolvidos neste tópico.

Já o futuro, tempo menos comum da narrativa carnavalesca, é projetado a partir de informações disponíveis no momento presente da criação. Ou seja, também tem a memória, o acontecimento e a notícia como base, acrescentando-se uma dose de reflexão ou de imaginação — e aqui podemos recorrer ao conceito de *tecnologias do imaginário*, desenvolvido por Silva (2012).

3.2.1 Memória e trauma

Nossa vida, pessoal e social, é perpassada por memórias. De acordo com a pesquisadora Sofia Paixão (2016), “a memória é entendida como retenção de um dado conhecimento, mas também como ativadora da imaginação e das capacidades de interpretação, problematização e reinvenção, as quais atuam sobre o que é recordado pelo sujeito”.

Segundo o professor alemão Andreas Huyssen (2014, p. 157), “a memória é considerada crucial para a coesão social e cultural da sociedade”, sendo a rememoração do passado útil para a

comemoração, tanto quanto para a avaliação de erros. “Sem memória, sem a leitura dos restos do passado, não pode haver o reconhecimento da diferença [...], nem a tolerância das ricas complexidades e instabilidades de identidades pessoais e culturais, políticas e nacionais” (Huyssen, 2000, p. 72).

Huyssen (2000) comenta também que a aspiração pelo futuro e o excesso de informações da atualidade criam a sensação de tempo-espaço comprimidos, aumentando a necessidade de uma ancoragem no passado, como forma de criar alguma segurança e estabilidade no presente. O resultado do modo de vida da sociedade contemporânea seria a relação paradoxal entre a amnésia e a memória.

A crescente aceleração das inovações científicas, tecnológicas e culturais numa sociedade orientada pelo consumo e o lucro cria quantidades cada vez maiores de objetos, estilos de vida e atitudes fadadas à rápida obsolescência, e assim faz encolher efetivamente a duração temporal daquilo que pode ser considerado o presente, num sentido concreto. O aspecto temporal dessa obsolescência planejada é, evidentemente, a amnésia. [...] Seja um paradoxo ou uma dialética, a disseminação da amnésia na nossa cultura se faz acompanhar de um incoercível fascínio pela memória e pelo passado (Huyssen, 2000, p. 75-76).

Também é uma consequência dessas transformações o crescente sentimento de nostalgia, palavra que incide do grego *nostos*, (voltar à casa) e *algia* (anseio) (Boym, 2017). Com o tempo, a palavra adquiriu significados ligados ao comportamento humano: “Saudade de alguma coisa, de uma circunstância já passada, de uma condição que deixou de possuir, de um lugar, de algo que já viveu” (Ribeiro, 2024b). Niemeyer (2018) acrescenta:

[...] entre recordação e esquecimento, idealização e criatividade, é uma lembrança de tempos e lugares que não existem mais, não são mais acessíveis ou talvez nunca foram. [...] pode referir-se ao desejo de um retorno a um tempo passado que nunca foi experimentado pela pessoa que anseia ou pelo arrependimento que faltava por um passado que nunca ocorreu, mas que poderia ter ocorrido, ou por um futuro que nunca acontecerá. Assim, o sentimento nostálgico [...] também abrange outras temporalidades, como o presente e o futuro, e está frequentemente relacionado a imaginações utópicas sociais ou políticas (Niemeyer, 2018, p. 29).

O sentimento de nostalgia é constante em enredos críticos sobre a história do carnaval, como em *Bum bum paticumbum prugurundum* (Império Serrano, 1982) e *E o samba sambou* (São Clemente, 1990). Isso porque, mesmo que muitos sambistas sequer tenham vivido os anos de desfile na Praça XI ou na Avenida Presidente Vargas, essas narrativas constroem uma visão romântica dessas épocas como superiores ao presente.

Para Huyssen (2014, p. 181-182), o passado só é recuperado em forma de memória quando existe interesse ou motivo no presente, sendo influenciado por ele. Logo, uma memória — seletiva, fragmentada e repleta de esquecimento — não admitiria neutralidade. Sua existência, portanto, é um sintoma das relações construídas no presente, sendo influenciado por ele.

“A rememoração dá forma aos nossos elos [...] com o passado, e os modos de rememorar nos definem no presente. Como indivíduos e sociedades, precisamos do passado para construir e ancorar nossas identidades e alimentar uma visão do futuro”, considera a escritora argentina Beatriz Sarlo (2005, p. 67). Para Sarlo (2005, p. 61), “as memórias se colocam deliberadamente no cenário dos conflitos atuais e pretendem atuar nele”.

O historiador francês Jacques Le Goff (2003) acrescenta que a oposição entre passado e presente não é um dado natural, mas uma construção e uma interpretação que tem um futuro como parte integrante. O passado visa esclarecer o presente, dependendo parcialmente dele para que seja percebido. “Toda a história é bem contemporânea, na medida em que o passado é apreendido no presente e responde, portanto, a seus interesses, o que não só é inevitável como legítimo. [...] o passado é ao mesmo tempo passado e presente” (Le Goff, 2003, p. 51).

Conforme o autor, há pelo menos duas histórias: a da memória coletiva e a dos historiadores.

A primeira é essencialmente mítica, deformada, anacrônica, mas constitui o vivido desta relação nunca acabada entre o passado e o presente. É desejável que a informação histórica, fornecida pelos historiadores de ofício, vulgarizada pela escola (ou pelo menos deveria sê-lo) e pela *mass media*, corrija esta história tradicional falseada. A história deve esclarecer a memória e ajudá-la a retificar seus erros (Le Goff, 2003, p. 29).

Como apontado por Le Goff (2003), os meios de comunicação — e aqui podemos incluir o espetáculo midiático das escolas de samba — são agente e fonte da história. O autor ressalta ainda que, embora os termos possam soar similares, há uma diferença entre história e memória. “Tal como o passado não é a história, mas seu objeto, também a memória não é a história, mas um de seus objetos e, simultaneamente, um nível elementar de elaboração da história” (Le Goff, 2003, p. 49). Para o pesquisador Paul Veyne (2008), a história é filha da memória.

A memória sofre várias transformações de acordo com o momento em que é reelaborada. “A memória é encarada como reminiscência utilizada na construção do futuro e, desta forma, a

tradição e a modernidade coexistem na reinterpretação do arcaico, pela recuperação da memória esquecida” (Paixão, 2016).

Sofia Paixão (2016) acrescenta que as manifestações culturais constituem-se importantes referências das variadas reinterpretações de uma memória, pois elas se situam na fronteira entre o registro do passado e os anseios de ruptura próprios da arte, gerando uma nova combinação, que pode refletir o tempo de sua criação. “Daí que uma das funções da cultura seja a proposta de modelos que têm no seu cerne a adaptação da tradição a novos modos de vida. Desta forma, estabelece-se um acordo entre o passado e o presente, visando o futuro” (Paixão, 2016).

Essa tensão entre tradição e ruptura é perceptível nas escolas de samba. Ao passo em que os enredos são responsáveis por atualizar a manifestação carnavalesca ano a ano, incorporando novos elementos temáticos, estéticos, dramáticos e musicais aos desfiles, observa-se uma preocupação das agremiações em preservar suas tradições. Conforme Veyne (2008), os grupos sociais minorizados, não possuindo acesso à construção da história oficial, formam uma tradição como meio de recusa, oposição e resistência à história dos vencedores.

No caso das escolas de samba, a tradição se manifesta na própria existência anual da competição em forma de desfile, bem como nos diversos elementos, símbolos, rituais e eventos existentes ao longo do ciclo carnavalesco. Podemos exemplificar com a reverência à velha-guarda, como guardiã da memória e da sabedoria; a ala de baianas, enquanto mães protetoras — no sentido afetivo e espiritual — e responsáveis pelo legado de Tia Ciata e outras matriarcas fundamentais para o desenvolvimento do samba; o respeito absoluto ao pavilhão; a valorização das cores e símbolo da agremiação na elaboração estética; o esforço em preservar as características de cada bateria; a realização anual de eventos, tais como o concurso para definição do samba-enredo, feijoadas e celebrações para o santo padroeiro, dentre outros; e a constante recorrência a personagens e outros elementos identitários — por exemplo, citações ao instrumento musical agogô nos sambas do Império Serrano, homenagens a Clara Nunes em enredos da Portela e a presença do tropicalismo e do futurismo como marca estética da Mocidade. Para Le Goff, a tradição também é história.

[...] a tradição [...] é uma construção histórica relativamente recente, uma reação a um traumatismo político ou cultural e, na maior parte dos casos, aos dois simultaneamente; por outro lado, esta história lenta que encontramos na cultura “popular” é, com efeito, uma espécie de anti-história, na medida em que se opõe à história ostentatória e animada dos dominadores (Le Goff, 2013, p. 70).

Citado por Le Goff, os episódios traumáticos são uma das principais razões para a recorrente rememoração, pois suas consequências ainda ressoam no presente, fazendo com que o passado persista nele. “É nesse nível e desse ponto de vista que se pode legitimamente falar em memória ferida, e até mesmo enferma”, considera Ricoeur (2007, p. 83).

O professor brasileiro Jaime Ginzburg (2001, p. 131) conceitua *trauma* como “algo que evitamos lembrar, evitamos reencontrar, pelo grau intolerável de dor que a ele se associa”. Sigmund Freud (1916), criador da psicanálise, define o termo como “uma experiência que, em curto período de tempo, aporta à mente um acréscimo de estímulo excessivamente poderoso para ser manejado ou elaborado de maneira normal, e isto só pode resultar em perturbações permanentes da forma em que essa energia opera”.

Em *Luto e Melancolia* (1972), Freud observa como um indivíduo pode lidar com uma perda traumática. O psicanalista entende como *luto* um processo natural e consciente em que se percebe que um objeto amado deixa de existir e, por isso, exige um esforço do ego para que a libido seja retirada do objeto perdido.

Na *melancolia*, entretanto, este processo não ocorre de forma tão natural — evidenciando uma disposição patológica — nem tampouco consciente, haja vista que não há uma identificação clara sobre o que foi perdido. A sombra do objeto se confunde com o ego do indivíduo, gerando a sensação de que o ego é o próprio objeto abandonado. O resultado é a perturbação da autoestima e uma luta interna entre os sentimentos de amor e ódio. O melancólico “perdeu seu amor-próprio e deve ter tido boas razões para tanto” (Freud, 1972, p. 279).

Luto e melancolia podem ser produzidas pelas mesmas causas, como a perda de um ente querido ou “alguma abstração que ocupou lugar de um ente querido, como o país, a liberdade” (Freud, 1972, p. 275). Porém, enquanto o luto se constitui diante da perda de um objeto, na melancolia é o próprio ego que é perdido. Para Ricoeur (2007, p. 85), “é a propensão do luto à melancolia e a dificuldade do luto de escapar dessa tremenda neurose que devem suscitar nossas reflexões ulteriores sobre a patologia da memória coletiva e sobre as perspectivas terapêuticas assim abertas”.

O filósofo acredita ainda que a memória requer trabalho, exigindo responsabilidade, disposição e coragem do indivíduo (ou sociedade) para que aconteça. A atuação ativa sobre o episódio traumático seria essencial para que este possa ser ressignificado, a partir da soma entre trabalho de rememoração e trabalho de luto.

O estágio inicial de bloqueio do trauma é denominado por Ricoeur (2007) como *memória impedida*. Trata-se de uma memória que se encontra arquivada, esquecida, que, sem vir à tona, resulta na compulsão à repetição. Seria necessário se assumir enfermo para desejar uma relação verdadeira com o passado e realizar o trabalho de luto, entendido também como trabalho de lembrança.

Se mal solucionada, a memória traumática reponta como *sintoma*. Nesse caso, “o trauma permanece mesmo quando inacessível, indisponível. No seu lugar surgem fenômenos de substituição, sintomas, que mascaram o retorno do recalcado de modos diversos” (Ricoeur, 2007, p. 453). Freud (1916) compreende tal manifestação como as ideias e os impulsos obsessivos inconscientes que forçam o caminho até a consciência. “Os sintomas desaparecem quando se fazem conscientes seus motivos predeterminantes inconscientes”, analisa o psicanalista (Freud, 1916). Por isso, a solução seria “preencher todas as lacunas da memória do paciente, [...] remover as amnésias” (Freud, 1916).

Ricoeur (2007, p. 92) propõe transpor a análise freudiana do campo individual para o coletivo.

A noção de objeto perdido encontra uma aplicação direta nas “perdas” que afetam igualmente o poder, o território, as populações que constituem a subsistência de um Estado. As condutas de luto, por se desenvolverem a partir da expressão da aflição até a completa reconciliação com o objeto perdido, são logo ilustradas pelas grandes celebrações funerárias em torno das quais um povo inteiro se reúne. Nesse aspecto, pode-se dizer que os comportamentos de luto constituem um exemplo privilegiado de relações cruzadas entre a expressão privada e a expressão pública.

O filósofo (Ricoeur, 2007, p. 93) considera que “o fato de se tratar de feridas de amor-próprio nacional justifica que se fale em objeto de amor perdido. É sempre em perdas que a memória ferida é obrigada a se confrontar”. O autor ressalta ter a violência um papel fundamental na existência coletiva, estando presente na constituição de países e transformando os rumos da história.

Aquilo que celebramos como acontecimentos fundadores são essencialmente atos violentos legitimados posteriormente por um estado de direito precário. A glória de uns foi a humilhação para outros. À celebração, de um lado, corresponde à execração, do outro. Assim se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas simbólicas que pedem uma cura (Ricoeur, 2007, p. 92).

As reflexões de Ricoeur podem ser observadas na história do Brasil. Conforme o pesquisador Jaime Ginzburg (2001, p. 133), “nosso processo histórico é marcado pelos dois traumas constitutivos, a violência exploratória colonial e a crueldade escravocrata”.

A colonização do território brasileiro pelos europeus resultou no genocídio indígena. Em 1500, ano da invasão portuguesa, a população composta pelos povos originários era estimada entre três e quatro milhões de habitantes (Goussinsky, 2018; Sousa, [s.d.]). Porém, um verdadeiro extermínio foi realizado ao longo dos séculos, alcançando a drástica estatística de existirem apenas 70 mil indígenas em 1957 (Sousa, [s.d.]). As principais causas de mortalidade desse grupo foram as doenças difundidas através do contato com os invasores, conflitos ocorridos pela exploração das riquezas naturais e tentativas de dominação e escravização.

Segundo dados preliminares do Censo 2022, atualmente 1,6 milhão de brasileiros se autodeclararam indígenas, significando apenas 0,76% do total da população (Pimenta, 2023). Estes estão divididos em 305 grupos e 274 línguas, a maioria (77%) vivendo na Amazônia Legal (Potiguara, 2025). Porém, as disputas pela posse e uso de territórios continuam gerando violência na atualidade. Entre 2009 e 2019, mais de 2 mil indígenas foram assassinados no Brasil, representando um aumento de 21,6% de homicídios nesse período (Acayaba; Arcoverde, 2021). De acordo com o Conselho Indigenista Missionário (Cimi), 2021 foi o sexto ano consecutivo em que houve aumento da invasão e exploração ilegal das terras indígenas, sendo registrados 305 casos (Invasão, 2022).

Também questões de vulnerabilidade social e sanitária atingem as etnias. Pesquisa realizada pela Escola de Enfermagem da UFMG detectou que, no comparativo entre dados apresentados em 2000 e em 2018, houve redução da mortalidade em crianças brasileiras menores de 1 ano (de 7,2% para 2,7%), enquanto foi registrado o aumento de óbitos entre indígenas da mesma faixa etária (de 15,3% para 16,2%) (Estudo, 2021).

Já o processo escravocrata, na avaliação do antropólogo Darcy Ribeiro (1995, p. 178), foi “aquele que mais afetou o destino do gênero humano pelo número espantoso de povos e de seres que mobilizou, desgastou e transfigurou”. Conforme Lopes (2008, p. 29-32), a escravização de africanos pelos europeus teve início em 1442, quando o português Antão Gonçalves sequestrou um casal de africanos para comprovar sua ida ao chamado “continente negro”. Em seguida, fomentando guerras entre os grupos étnicos e tribais, os portugueses transformaram a atividade em comércio, comprando dos chefes locais seus prisioneiros de guerra. A combinação entre a

exploração da mão de obra escrava africana e a colonização das Américas foi fator fundamental para a prosperidade de alguns países europeus.

Os europeus desenvolveram então “uma estratégia de dominação, que se cristalizou no racismo, ao afirmarem que os escravos, por serem negros, eram inferiores, e, por serem inferiores, eram passíveis de serem escravizados” (Moura, 1987, p. 10). Calcula-se que cerca de cinco milhões de africanos aportaram no Brasil entre os séculos XVI e XIX (Lopes; Simas, 2015).

A crueldade e o alto índice de mortalidade ocorriam antes mesmo da chegada à América. De acordo com o jornalista Laurentino Gomes (2011, p. 216-217), poucos indivíduos resistiram às atrocidades enfrentadas durante o trajeto para a costa brasileira. “Na África, cerca dos 30% dos negros escravizados morriam no percurso entre as zonas de captura e o litoral. Outros 15% morreriam na travessia do Atlântico. [...] Em resumo, de cada cem negros capturados, só 45 chegavam ao destino final”.

Como trauma histórico, as sequelas da escravidão sobrevivem no Brasil atual, sob a forma de miséria, violência, opressão e preconceito aos quais muitos negros são submetidos. Tal condição se evidencia na necessidade de relembrar um passado que parece ainda não ter chegado ao fim. Isso porque, legitimamente liberto da escravidão, o negro, mesmo constituindo uma parcela significativa da população, não mereceu um planejamento governamental para sua inserção na vida social: “O que se viu, logo após a Lei Áurea (1888), foi a primeira Constituição da recém-instaurada República nada mais fazer do que garantir e consagrar os privilégios das antigas oligarquias escravistas” (Lopes, 2008, p. 75).

A situação foi agravada ainda com a busca pelo *branqueamento* da população. Apenas na década de 1920, 840 mil imigrantes europeus chegaram ao Brasil, substituindo a mão de obra dos ex-escravos e seus descendentes (Lopes, 2008, p. 119). O projeto eugenista previa que em cerca de 100 anos o processo de branqueamento seria concluído e o brasileiro não teria mais que se preocupar com os “atrasos” e “prejuízos” dos quais o negro era responsabilizado (Lopes, 2008, p. 138-139).

Foi, então, a esta “tal condição de miserabilidade, que a população negra reduziu-se substancialmente” (Ribeiro, 1995, p. 221). Não tendo terra para constituir suas comunidades, aglomerou-se nas cidades, formando, em algumas regiões, as favelas. Vítima da miséria, do preconceito e da violência, o povo negro se torna “indesejável, porque sobre ele recai, com toda a dureza, o pauperismo, as enfermidades, a criminalidade [...]. Isso ocorre numa sociedade doentia;

de consciência deformada, em que o negro é considerado como culpado de sua penúria” (Ribeiro, 1995, p. 224).

O sociólogo Jessé Souza (2017) questiona como o negro poderia elevar sua autoestima e autoconfiança se até mesmo as suas supostas virtudes eram animalizadas pela elite branca.

Transformava-se o trabalho manual e produtivo em vergonha suprema, como ‘coisa de preto’, e depois se espantava que o negro não enfrentasse o trabalho produtivo com a mesma naturalidade que os imigrantes estrangeiros, para quem o trabalho era símbolo de dignidade. Dificultava-se de todas as formas a formação da família escrava e nos espantamos com as famílias desestruturadas dos nossos excluídos de hoje, mera continuidade de um ativismo perverso para desumanizar os escravos de ontem e de hoje (Souza, 2017).

Para Ginzburg (2001, p. 131), “nossa formação social é resultado de um processo intensamente truculento, cujas consequências se fazem sentir até o presente, pois suas dores nunca foram inteiramente superadas”. Souza (2017) reflete que isso se dá devido à ausência de processos de aprendizado coletivo que permitam a conscientização, inviabilizados pela forma com a qual a escravidão e as suas consequências foram tornadas invisíveis e, assim, naturalizadas. O sociólogo acrescenta:

Fala-se de escravidão como se fosse um nome e não um conceito científico que cria relações sociais muito específicas. Atribuiu-se muitas de nossas características à dita herança portuguesa, mas não havia escravidão em Portugal. Somos, nós brasileiros, portanto, filhos de um ambiente escravocrata, que cria um tipo de família específico, uma Justiça específica, uma economia específica. Aqui valia tomar a terra dos outros à fora para acumular o capital, como acontece até hoje, e condenar os mais frágeis ao abandono e à humilhação cotidiana. Isso é herança escravocrata e não portuguesa [...] Por conta disso, até hoje, reproduzimos padrões de sociabilidade escravagistas, como exclusão social massiva, violência indiscriminada contra os pobres, chacinas contra pobres indefesos que são comemoradas pela população (Souza, 2017).

Elemento que serviu para justificar a escravidão e se propiciou a manutenção da desigualdade até o presente, o racismo é definido pela filósofa Djamila Ribeiro (2019) como um sistema de opressão que nega direitos. Para a autora (Ribeiro, 2019), o problema deve ser compreendido não como um posicionamento moral à parte, mas estrutural. O primeiro passo para solucionar a questão seria assumir-se racista — individual e coletivamente —, para aí sim lutar para combatê-lo. Ou seja, fazer emergir na consciência uma realidade tão incômoda como necessária. “Nosso passado intocado até hoje, precisamente por seu esquecimento, é o do escravismo”, acrescenta Souza (2017).

Segundo o 16º Anuário Brasileiro de Segurança Pública, o país registrou 47.503 mortes violentas intencionais em 2021. 77,9% desse índice corresponde a vítimas negras, majoritariamente homens (91,3%) e jovens (50% deles com idade entre 12 e 29 anos) (Ribeiro, 2022). O percentual é desproporcional aos 56% de brasileiros que se autodeclaram pretos e pardos³⁸, segundo dados divulgados em 2022 pelo IBGE (Jornal Nacional, 2022).

As pesquisas confirmam uma tendência à curva ascendente no mapa da violência: entre 2008 e 2018, houve aumento de 11,5% no número de assassinatos de pessoas negras, enquanto os números em geral apresentaram queda de 12,9% no mesmo período (Bond, 2020). Embora tenha apresentado redução na taxa geral de homicídios nos últimos anos, o país ocupa a oitava posição no ranking de mais violento do mundo — considerando a proporcionalidade da população, de acordo com o escritório das Nações Unidas sobre Drogas e Crime (Ribeiro, 2022). Em números absolutos, o Brasil lidera as estatísticas, sendo responsável por um a cada cinco homicídios ocorridos entre as 102 nações monitoradas pela instituição em 2020.

Durante a pandemia do novo coronavírus em 2020, pretos, pardos e indígenas também apresentaram taxas de mortalidade superiores à média nacional, como reflexo de séculos de descaso com a saúde pública para estes grupos sociais (Velleda, 2023).

O trauma, entretanto, não deixa de aparecer em uma festa que tem a alegria como a palavra de ordem. Embora essa relação pareça contraditória, em um desfile de carnaval, os dois aspectos podem perfeitamente estar conciliados, o que é notadamente observado pelo grande número de enredos que abordam a escravização de negros e o genocídio indígena. Como nos lembra Bakhtin (1987) e Bittencourt (2015), a festa carnavalizada possui o poder de rebaixar e ridicularizar tudo aquilo que é temível, sugerindo uma superação desse sentimento.

Em consonância com os autores, Simas (2020, p. 122) considera que as escolas de samba, bem como outras manifestações carnavalescas e populares do Rio, “foram os espaços de invenção de vida no precário e viração de morte em alegria e arte”. Esse raciocínio vai ao encontro com a reflexão de Joãozinho Trinta (2008, p. 52), que afirma que a alegria não é uma ilusão, mas um recurso. O artista indaga: “Como resolver os problemas brasileiros negando ao brasileiro o seu direito de ser alegre, quando a alegria é o nosso maior potencial de força e resistência?” (Trinta, 2008, p. 52).

³⁸ O expressivo número de 119 milhões de habitantes que fazem parte desse grupo torna o Brasil a maior nação negra fora do continente africano.

Analisando um dos desfiles realizados por Joãozinho, Cunha (2008, p. 22) compara as escolas de samba como terapeutas capazes de promoverem terapias coletivas, afirmando que “o carnaval é o processo que revolveria as entranhas sociais através da exposição das contradições sociais, criticando-as”. Assim, o riso carnavalesco se coloca como um artifício capaz de auxiliar na superação das memórias traumáticas, podendo operar transformações tanto a nível individual como coletivo.

Também Ricoeur entende a alegria como um antídoto contra a melancolia, um remédio (e recurso) para o luto. Afinal, a lembrança do trauma de um modo suavizado pode facilitar a sua absorção.

Sim, o pesar é essa tristeza que não fez o trabalho do luto. Sim, a alegria é a recompensa da renúncia ao objeto perdido e a garantia da reconciliação com o seu objeto interiorizado. E, assim como o trabalho de luto é o caminho obrigatório do trabalho de lembrança, a alegria também pode coroar com sua graça o trabalho de memória. No horizonte desse trabalho: uma memória “feliz”, quando a imagem poética completa o trabalho de luto (Ricoeur, 2007, p. 91).

Diante da violência fundadora das sociedades, o outro é visto como uma ameaça, um inimigo inconciliável, devendo ter seu discurso minimizado, desqualificado ou esquecido, em prol da legitimação de um grupo específico — no caso brasileiro, a *elite do atraso*, nos termos apontados por Jessé Souza (2007). A memória serve, assim, como arena na disputa por qual identidade será consagrada em uma sociedade. Ricoeur (2007, p. 93) observa o caráter frágil dessa identidade, forjada e manipulada pelos detentores do poder, reivindicada por aqueles que não se sentem suficientemente representados por ela.

Nessa perspectiva, continua existindo uma intensa luta de negros e indígenas por reconhecimento, igualdade, justiça e reparação. No caso das agremiações, destaca-se, sobretudo, o desejo de desconstruir a imagem deteriorada das comunidades cariocas e dos moradores que nelas habitam — muitos deles pretos e pardos — através das narrativas que elaboram. Dessa forma, a memória é inserida em embates sociais e políticos, transformando-se em instrumento de poder. “O discurso da memória, transformado em testemunho, tem a ambição da autodefesa; quer persuadir o interlocutor presente e assegurar-se de uma posição no futuro”, afirma Sarlo (2005, p. 51).

Huyssen (2000, p. 22) observa que a memória traumática muitas vezes está inserida em espaços de entretenimento, moldando-se como produto comercial. O desfile das escolas de samba, que ganhou a fama de *o maior espetáculo da Terra*, também pode ser analisado por este prisma.

[...] a memória traumática e a memória visual como ocupando juntas o mesmo espaço público, em vez de vê-las como fenômenos excludentes. Questões cruciais da cultura contemporânea estão precisamente localizadas no limiar entre a memória dramática e a mídia comercial. É muito fácil argumentar que os eventos de entretenimento e nos espetáculos das sociedades contemporâneas midiaticizadas existem apenas para proporcionar alívio ao corpo político e social angustiado por profundas memórias de atos de violência e genocídio perpetrados em seu nome, ou que eles são montados apenas para reprimir tais memórias. O trauma é comercializado tanto quanto divertimento e nem mesmo para diferentes consumidores de memórias.

No caso dos enredos das escolas de samba, os carnavalescos não elaboram narrativas de memórias pessoais, mas sim fixadas no coletivo. Baseiam-se em lendas, crenças, livros, entrevistas e outros documentos como fontes de pesquisa. Quase sempre narram o passado, e recorrem à memória de pessoas que já não estão mais neste mundo. Para Ricoeur (2007, p. 101), “o dever de memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si”. O autor acredita que este *dever de memória* é motivado pelo conceito de dívida, que é importante não confinar no de culpabilidade. A ideia de dívida é inseparável da de herança. Somos devedores de parte do que somos aos que nos precederam” (Ricoeur, 2007, p. 101). Logo, “a vítima em questão é a vítima outra, outra que não nós” (Ricoeur, 2007, p. 102).

Os artistas do carnaval contam o que convém, e vão até onde os registros permitem conhecer. “*Toda experiência do passado é vicária*, pois implica sujeitos que procuram entender alguma coisa colocando-se, pela imaginação ou pelo conhecimento, no lugar dos que a viveram de fato. Toda narração do passado é uma representação, algo dito *no lugar* de um fato” (Sarlo, 2005, p. 93). Sarlo (2005, p. 57) supõe que “os aldeões ou as vítimas falam no presente e, inevitavelmente, sabem mais do que sabiam no momento dos fatos, embora também tenham esquecido ou procurado o esquecimento”. Huyssen (2000, p. 37) complementa o raciocínio ao considerar que “a memória é sempre transitória, notoriamente não confiável e passível de esquecimento; em suma, ela é humana e social”. O autor ainda reflete sobre:

[...] o quão escorregadia e suspeita pode ser a memória pessoal. Sempre afetada pelo esquecimento e pela negação, a repressão e o trauma, na maioria das vezes ela vem atender à necessidade de racionalizar e conservar o poder. Mas a memória coletiva de uma sociedade não é menos contingente e instável; de modo

nenhum é permanente sua forma. A memória de uma sociedade é negociada no corpo social de crenças e valores, rituais e instituições (Huyssen, 2000, p. 68).

De acordo com Ricoeur (2007, p. 455), “esquecimentos, lembranças encobridoras, atos falhos assumem, na escala da memória coletiva, proporções gigantescas, que apenas a história e mais precisamente a história da memória é capaz de trazer à luz”. Nas reflexões do filósofo, é possível perceber que uma memória se vale de muitos esquecimentos, diante da impossibilidade de se dar conta do todo, e conforme os interesses de seu locutor.

Como observado pelos autores, a memória e o esquecimento podem ser tanto um problema como uma solução. O excesso de um ou a ausência do outro geram transtornos à saúde de um indivíduo ou de uma sociedade. Afinal, o excesso de memória traumática é capaz de provocar a melancolia, extensão desnecessária de um sofrimento que deveria ter ficado no passado. A recorrência pode, ainda, levar à banalização. “Se da experiência do trauma for removida a estranheza, o risco é a trivialização, a normalização daquilo que, pelo horror que constitui, não pode ser banalizado” (Ginzburg, 2001, p. 132).

O esquecimento, por sua vez, usado como artifício da mente para se proteger de uma dor, provoca o sintoma, impedindo a “cura” contra um trauma. Conforme Ricoeur (2007, p. 92), “o *excesso de memória* lembra muito a *compulsão de repetição*”. A compulsão à repetição, por sua vez, provoca o esquecimento (Ricoeur, 2007, p. 452). Podemos concluir, portanto, que “abusos de memória [...] são também abusos de esquecimento” (Ricoeur, 2007, p. 94).

A solução seria a busca pelo equilíbrio e pelo comedimento. “Devemos fazer um esforço para distinguir os passados usáveis dos passados dispensáveis”, alerta Huyssen (2000, p. 37), que ainda sugere “desacelerar em vez de acelerar, expandir a natureza do debate público, tentando curar as feridas provocadas pelo passado” (Huyssen, 2000, p. 34-35).

Um trauma não pode ser apagado, mas conciliado. É desse modo que o passado pode se aliar ao presente, e o tempo seguir seu fluxo natural e saudável. Este ideal harmonioso só é possível diante de trabalho, ação, contra a passividade da melancolia. O trabalho de luto e de lembrança pode lançar mão da alegria e da cultura, de forma a superar perdas e traumas. No Brasil ambíguo, paradoxalmente omissivo e pró-ativo, a história de negros e indígenas é uma das principais questões nos embates da memória.

3.2.2 Acontecimento e notícia

Segundo Muniz Sodré (2009), a função integradora da narrativa está presente na comunicação do acontecimento. Tal como ocorria na narrativa clássica, transmitida por oralidade, a verdade é comunitária, consensual, não lógica e geralmente mescla realidade histórica com imaginário coletivo.

Um texto narrativo é aquele em que um agente relata uma história. Uma história é uma fábula apresentada de certa maneira. Uma fábula é uma série de acontecimentos lógica e cronologicamente relacionados que alguns atores causam ou experimentam. Um acontecimento é a transição de um estado a outro. Os atores são agentes que realizam ações. Não são necessariamente humanos. Atuar define-se aqui como causar ou experimentar um acontecimento (Sodré, 2009, p. 203-204).

Para a jornalista Daisi Vogel (2013), o acontecimento se manifesta na estrutura narrativa sobretudo como peripécia (ou conflito), modificando a situação e os personagens. A rigor, a narrativa seria exatamente uma “tentativa de captar o acontecimento num relato ordenador”, recobrindo-o de significado (Vogel, 2013, p. 78).

Vogel lembra que o acontecimento, mesmo pertencente ao presente, pode produzir efeitos de sentido diferentes quando abrangido a outras temporalidades. “Ou seja, o sentido não é fixo no acontecimento, na medida em que as imagens, muitas delas partilhadas, se associam em movimentos que não são limitados no tempo nem exclusivamente racionais” (Vogel, 2013, p. 73). Logo, quando revisitado como memória, esse acontecimento pode adquirir outras significações. O professor Bruno Souza Leal (2013) também considera que a relação temporal entre acontecimento e narrativa apresenta diferentes perspectivas.

[...] um acontecimento surge como dependente da intriga, a célula da narrativa, para adquirir sentido. Por outro lado, ao invés de ser algo que se acresce ao acontecimento, a narrativa se apresenta, sob esse olhar, como a condição de sua experiência, a partir do desenvolvimento da intriga por parte daquele que vive a ocorrência e que tem que lidar com ela, apreendê-la, dar-lhe sentido. Com isso, a suposta anterioridade do acontecimento em relação à narrativa se esvanece. Estando imbricados, narrativa e acontecimento apresentam dimensões temporais complexas e múltiplas. O acontecimento se torna passado como consequência do relato e particularmente quando este é oferecido à fruição de um terceiro (Leal, 2013, p. 137).

Baseando-se no pesquisador Fernand Braudel, Sodré (2009) apresenta uma distinção da história em três temporalidades: a história quase imóvel (estrutura), a história lentamente ritmada

(conjuntura) e a história das dimensões do indivíduo (acontecimento). Por meio dessa percepção, os acontecimentos se apresentam como testemunhos dos movimentos profundos da história, evidenciando “o vínculo entre estrutura e conjuntura e contribuindo para a composição de um todo narrativo que dá conta de um tempo que nós não fazemos ou um tempo em que não estamos” (Sodré, 2009, p. 48). Sobre o jogo de temporalidades, Leal (2013, p. 143) discorre:

[...] sendo uma emergência do presente do sujeito, [o acontecimento] é vivido como passado apenas idealmente. Ao ser tomado como objeto de inquérito, o acontecimento deixa de habitar o “domínio da existência” e passa a integrar o mundo das ideias. Com isso, ele pode ser visto como um “passado” [...] Esse efeito da ação interpretativa, observa Queré, não exclui o futuro, o horizonte das implicações e desdobramentos do acontecimento e, com isso, sobrepõem-se à complexidade temporal do acontecimento.

Para Sodré (2009), o acontecimento não deve ser entendido como uma sucessão entre o antes e o depois, mas a percepção da transformação entre esses dois estados que provoca um sentido. Segundo o pesquisador Maurice Mouillaud (2012 *apud* Silva, 2013; Meditsch, 2013), a informação não é o transporte de um fato, nem o início ou o fim do mesmo, pertencendo a um ciclo ininterrupto de transformações. Pois, ao entrar em contato com o receptor e seu ambiente cultural, pode se multiplicar em novos acontecimentos.

Vogel (2013, p. 71) define acontecimento como “aquilo que, num lance, intervém no fluxo jamais estável dos eventos, alterando o seu curso”. Baseando-se no filósofo Jacques Rancière, acrescenta que se trata de um conjunto de fatos que, tomados por uma interpretação, passa a ser percebido como uma ocorrência singular.

Fato, entendido como uma experiência empírica e sensível da realidade, também está no cerne da compreensão do fenômeno para Sodré (2009). Isso porque o autor (Sodré, 2009) considera o acontecimento a representação social do fato, ou fato sócio-histórico. “Mas enquanto o acontecimento se pauta pela atualidade, isto é, por uma experiência singular na temporalidade do aqui e agora, o fato, mesmo inscrito na história, é uma elaboração intelectual”, diferencia (Sodré, 2009, p. 33). Ainda que sentida e vivida individualmente, tal experiência seria moldada pelo social, considera a pesquisadora Gislene Silva (2013).

Conforme Roberto Almeida e Vera França (2008, *apud* Tavares, 2013, p. 186), o acontecimento possui um poder revelador, emergindo “como um fenômeno que cria condições renovadas de interpretação da realidade [...] e do campo problemático no qual ele toma forma. Ao acionar novos quadros de sentido, o acontecimento ilumina diferentemente uma situação e alarga

o horizonte dos possíveis”. A pesquisadora Jocelyne Arquembourg (2003 *apud* Silva, 2013), por sua vez, entende o acontecimento como ruptura, quebra de expectativas, abertura para possibilidades não previstas ou perturbação da ordem. Caberia à narrativa a possibilidade de explicá-lo e, de alguma forma, promover o retorno à ordem.

Muitos outros autores considerados referência para o campo da Comunicação também buscaram uma definição para *acontecimento*, como apontado pelo jornalista Ronaldo Henn (2013, p. 34-35):

Em Deleuze (1998) o acontecimento é uma singularidade que se dá na ordem da superfície, mas que produz movimentos que se encaminham para o que ele chama de estado das coisas. Para Foucault (1971, 1979) o acontecimento é a irrupção de uma singularidade aguda que deve ser entendida no lugar e no momento da sua produção (Cardoso, 1995), aspecto que lhe confere uma dimensão de atualidade plena: o começo de um processo de sentido. [...] No projeto sistêmico de Edgar Morin (1986), o acontecimento estaria no plano mais forte da ideia de nascimento, compreendido como ruptura e catástrofe, em torno do qual se desencadeiam processos auto-organizacionais. Já na proposta hermenêutica de Louis Quéré (2005), o acontecimento também é singularidade e ruptura e, a partir dele, os sentidos são construídos, mas desde que capturados no campo da experiência.

Enquanto o acontecimento é existencial, a informação jornalística concretizada na notícia é o acontecimento midiático. O acontecimento é o objeto da notícia, formando o mundo do que se supõe real. A relação entre acontecimento e notícia é um círculo, onde esses dois elementos se retroalimentam. Enquanto a notícia tem o acontecimento como matéria-prima, precisando dele para existir, o acontecimento transformado em informação midiática adquire uma percepção e uma relevância social. Logo, pode ser atestado como realidade para uma coletividade.

Mas quando se trata de sua inscrição no espaço público, a mídia aparece como o dispositivo de conversão social ao público, já que a midiatização é hoje o processo central de visibilização e produção dos fatos sociais na esfera pública. Por isso, o enquadramento midiático é a operação principal pela qual se seleciona, enfatiza e apresenta (logo, se *constrói*) o acontecimento (Sodré, 2009, p. 38).

É também circular a relação do jornalismo com a memória. Isso porque, como bem lembra o pesquisador Elton Antunes (2013), as notícias são o primeiro rascunho da história e fundamentais para o trabalho coletivo de memória. Por outro lado, também utilizam da memória histórica como fonte de produção da informação.

Sodré (2009) define *notícia* como o relato (micronarrativo) de um acontecimento factual, inscrito na trama das relações cotidianas de uma realidade histórica determinada e, portanto, suscetível à comprovação. Por isso, “descarta-se a ideia de *essência*, já que vale apenas o empiricamente observável” (Sodré, 2009, p. 31). O pesquisador acrescenta: “Da cultura profissional dos jornalistas, da organização geral do trabalho e dos processos produtivos [...] de uma rotina industrial atravessada por uma polifonia discursiva, surgem os relatos de fatos significativos (os ‘acontecimentos’) a que se dá o nome de *notícias*” (Sodré, 2009, p. 26).

Para o pesquisador Thomas Petterson (1997 *apud* Traquina, 2008, p. 25), a notícia é o “relato altamente selecionado da realidade. O mundo oferecido aos leitores/espectadores é uma ‘imagem refratada’ que passa através de um ‘prisma’ — os valores-notícia³⁹ da comunidade jornalística, tais como o novo, o fora de uso, o sensacional e o controverso”.

O teórico estadunidense Nelson Traquina (2008, p. 185) defende a tese de que “os jornalistas são uma comunidade interpretativa transnacional com um sistema de valores e definição do *ethos* jornalístico como referência que delineia um esboço bem claro da identidade jornalística nas democracias contemporâneas”. Por essa perspectiva, é possível identificar características comuns à produção da informação em boa parte do mundo.

Por exemplo, fatores como o imediatismo são relevantes na seleção do que se tornará notícia, uma vez que ela é vista como altamente perecível. Também influencia a política editorial da empresa, que determinará a forma de distribuição de recursos, a organização e a existência de espaços específicos dentro do produto jornalístico etc. (Traquina, 2008).

Observa-se também que a estrutura ideológica do jornalismo se ancora em uma presunção de imparcialidade e transparência, validado pela evidência dos fatos. Essa máxima ainda tem força na atualidade, ainda que o relato jornalístico seja uma construção repleta de subjetividade, e não um mero reflexo da realidade (Sodré, 2009). Para Traquina (2008), essa busca pela objetividade e o desejo de estruturar o acontecimento de forma dramática faz com que a narrativa jornalística privilegie uma visão bipolar, simplificando o mundo e os personagens em categorias como o bem e o mal ou o pró e o contra — algo que também é habitual nos enredos das escolas de samba.

Em sua pesquisa, Traquina (2008) identificou diferentes categorizações da comunidade jornalística realizadas por teóricos estadunidenses antecessores. David Weaver e Cleve Wilhoit,

³⁹ Esse assunto será abordado no próximo tópico.

por exemplo, identificaram em 1996 quatro subgrupos: o interpretativo/investigador, o disseminador, o adversário e o populista/mobilizador.

Dez anos antes, Daniel Hallin dividiu a produção de notícias em: 1) esfera de consenso — valores consensuais, como a pátria, a maternidade e a liberdade; nela, os jornalistas não se sentem na obrigação de apresentar pontos de vista opostos, atuando como advogados ou protetores desses valores; 2) esfera de controvérsia — predomina a busca pela neutralidade e objetividade, ocorrendo quando os dois lados da questão são apresentados, sem qualquer julgamento; 3) esfera de desvio — rejeição de valores considerados marginais e manutenção de fronteiras; os jornalistas desempenham o papel de expor, condenar ou excluir da agenda pública os que violam ou desafiam os valores de consenso. Podemos propor o acréscimo de uma quarta esfera, a de confronto, realizada especialmente por mídias alternativas que contestam as narrativas elaboradas pela imprensa hegemônica; estas vão de encontro aos valores de consenso e defendem ideias e ações tidas como marginalizadas.

De acordo com Sodré (2009), independente da categoria ou esfera, o conteúdo jornalístico pode provocar uma sensação de ordenamento na experiência do cotidiano, exercendo efeitos de conforto ou de segurança sobre o público, pois reaviva em cada indivíduo o sentimento do mundo. Mesmo diante de acontecimentos catastróficos, teria o poder de gerar uma acomodação sensível, amenizando, senão neutralizando, a impotência terapêutica coletiva. “[...] num primeiro nível, o que ritmiza o cotidiano são as *rotinas*, inscritas individual e coletivamente na vida social; num segundo nível, os *acontecimentos*, que pontuam — em diferentes escaladas de intensidade, essas rotinas” (Sodré, 2009, p. 90).

O sociólogo observa ainda a dimensão sensível de leitura de um acontecimento, que possibilita ao leitor ou espectador uma compreensão mais perceptiva do que intelectual.

Quer dizer, não se põe em jogo apenas a lógica argumentativa das causas, mas principalmente o *sensível* de uma situação, com sua irradiação junto aos sujeitos e a revelação intuitiva do real que daí poderá advir. Assim, uma vez da mera transmissão de um conteúdo factual, se trata da conformação socialmente estética de uma *atitude*. Por um lado, se pode aventar a hipótese de que a comunicação do acontecimento pelo sistema informativo visa mais a *influenciar* ou controlar por recursos tecnoperceptivos do que propriamente *informar*. Por outro lado, sugerir que a vida acontece também, para além da dimensão discursiva, na movimentação dos corpos, nos embates coletivos e em signos indiciais, em que mais vigora a potência afetiva dos grupos do que a razão esclarecedora dos argumentos (Sodré, 2009, p. 68).

Sodré (2009, p. 101) ressalta que, enquanto os meios de comunicação tradicionais (rádio, televisão e impressos) são recorrentemente fonte primeira de assimilação, seleção e reprodução dos acontecimentos, com a internet emerge outro tipo de lógica, que desloca para o receptor grande parte do poder de pautar os mesmos. Henn (2013, p. 36) acrescenta:

[...] como pressupõe Charaudeau (2006): o acontecimento só existe objetivado no discurso. Sua realidade depende de uma nomeação e relatá-lo é construí-lo midiaticamente no instante em que é relatado. Essa existência pública do acontecimento tem no jornalismo seu locus preferencial de legitimidade e foco potencial de sua afetação e reverberação. Trata-se de uma semiose, cujo fluxo pautava-se, até então, por certa linearidade na transformação do objeto semiótico (acontecimento) em signo (narrativa jornalística), com produção de interpretantes (repercussão, afetação, agendamento). Essa lógica vem sendo reiteradamente abalada pelos processos de comunicação online e ganha texturas instigantes com a consolidação das redes sociais na internet.

Henn (2013) também considera que, mais do que espaços de sociabilidade, as redes sociais são lugares propícios para a eclosão de acontecimentos. O autor toma como exemplo manifestações tramadas nas redes digitais no Irã em 2009. Na sua percepção, o caso afetou os modos constitutivos de um acontecimento, que por vezes passa a ser tramado na fronteira entre a esfera pública e a privada. O pesquisador denomina esse fenômeno como *ciberacontecimento*.

Há duas camadas nesse processo. Na primeira, o jornalismo perde a primazia da narrativa do mundo cotidiano na medida em que os acontecimentos se desenrolam em plataformas que já têm naturezas narrativas e midiáticas. Na segunda, os sentidos ofertados pelo jornalismo são rapidamente confrontados com outras possibilidades de enquadramento com manifestações múltiplas de usuários das redes que abarcam fontes, usuários, especialistas, leigos, enfim, um universo complexo de atores que se interconectam (Henn, 2013, p. 43).

Segundo Maffesoli (2008), a internet estaria para a sociedade contemporânea aquilo que a ágora representou na Grécia Antiga, ou as praças públicas para as aldeias e cidades no mundo moderno. Porém, inspirado no filósofo francês Jean Baudrillard, Sodré (2009) ressalta o fenômeno da inversão da informação do acontecimento pelo acontecimento da informação, do qual o desenvolvimento das redes sociais no ambiente on-line é parte fundamental. Esse deslocamento colabora para a difusão da desinformação — popularmente identificada como *fake news* —, ao confundir as percepções entre o verdadeiro e o falso.

[...] quando a informação é parte ativa no acontecimento, o sujeito da recepção (o público leitor ou espectador) é lançado na incerteza quanto a qualquer verdade da ocorrência; o que concorre para neutralizar a ideologia “realista” do discurso

informativo (logo, a objetividade da notícia) e aproximá-lo dos discursos em que reinam os efeitos mitológicos, como os da publicidade e os da performance espetacular, em que se tornam irrelevantes as distinções entre o verdadeiro e o falso. [...] O acontecimento está para muito além da dicotomia do verdadeiro e do falso. O que aí acontece tem mais a ver com o êxtase do que com a confirmação objetiva do mundo, portanto, com algo jamais estranho ao *ethos* da narratividade em todos os seus modos de construção e de encantamento (Sodré, 2009, p. 134-135).

De acordo com Vogel (2013), o filósofo Gilles Deleuze acreditava que o jornalismo não possuía recursos para a apreensão do acontecimento. Isso porque a notícia persegue o espetacular e geralmente apresenta o começo ou o fim, ao passo que o acontecimento pertence aos tempos mortos e se prolonga, mesmo quando breve ou instantâneo. Para Deleuze, apenas a arte teria vocação para fixar o acontecimento, pensamento corroborado por Sodré, ao apontar o cinema como um meio de maior potencial para a construção sólida de um sentido. Esse raciocínio pode ser associado também às escolas de samba.

A ficção cinematográfica mostrou-se socialmente mais pregnante do que as análises pretensamente formadoras de um “conhecimento de fato”. É que, de alguma maneira, a dramatização ensejada pela narrativa, seja ela escrita ou audiovisual, reequilibra os efeitos amnésicos típicos da mídia em seu modo de apresentação dos acontecimentos, cuja sucessão cada vez mais veloz leva-os a fagocitarem uns aos outros, perturbando a construção de um sentido na duração. Na dimensão dramática, movida a afeto, os atores sociais encontram balizas cruciais para a memória coletiva dos fatos (Sodré, 2009, p. 231).

Baseando-se na pesquisadora Márcia Benetti, o jornalista Eduardo Meditsch (2013) observa que o discurso midiático é muito mais amplo do que o jornalístico, contemplando outras modalidades, como a ficção e o entretenimento. Esse fato, conforme o autor, minimiza o provável impacto do protagonismo do jornalismo na construção da realidade.

Considerando que o capital cultural do jornalismo é a credibilidade, enquanto o capital cultural da mídia é a audiência, Meditsch (2013) analisa que, embora vivam em simbiose, por vezes a instituição jornalística atua como um contrapoder ao poder da mídia. Mas, quando vê seu prestígio ameaçado, a empresa de comunicação pode se valer do jornalismo para recuperar a credibilidade. Portanto, ainda que haja relação fundamental entre mídia e jornalismo, os termos não são sinônimos, podendo desenvolver conexões diferenciadas e com maior ou menor dependência entre si.

O mesmo pode ser observado entre notícia e acontecimento. Tomando como base os autores estudados, podemos chegar às seguintes definições desses termos, cuja compreensão é

relevante para a pesquisa: 1) *acontecimento* — ruptura responsável por promover transformações, percebida enquanto fato singular e apreendida socialmente como experiência por meio de sua representação; e 2) *notícia* — relato de um acontecimento empiricamente comprovável, construído a partir de processos de seleção da realidade (os valores-notícia).

3.3 CRITÉRIOS DE NOTICIABILIDADE E DE CARNAVALIZAÇÃO

De acordo com Traquina (2008), os valores-notícia são referências utilizadas para agilizar a complexa atividade jornalística de selecionar e transformar acontecimentos em produto informacional. Ao conjunto deles o teórico denominou como *critérios de noticiabilidade*, “que determinam se um acontecimento, ou assunto, é susceptível de se tornar notícia” (Traquina, 2008, p. 36).

Ancorando-se em pesquisadores renomados, como o australiano John Hartley e Stuart Hall, Traquina (2008) avalia que os valores-notícia não são naturais, nem tampouco neutros, mas um código ideológico. Eles operam como uma estrutura em primeiro plano, pressupondo a existência de uma estrutura mais profunda e escondida: os valores consensuais da sociedade, que ajudam a marcar as fronteiras entre o certo e o errado, o normal e o desvio, o legítimo e o ilegítimo.

Traquina (2008) também observou que, ainda que não sejam imutáveis, muitos valores-notícia permanecem como referência ao longo das décadas, tais como o insólito, o extraordinário, o catastrófico, a guerra, a violência, a morte e a celebridade. Os acontecimentos negativos possuem maior probabilidade de alcançar os critérios de noticiabilidade, pois são mais facilmente consensuais, inequívocos e inesperados, características valiosas na atividade de garimpo feita pelos jornalistas.

Também os eventos *mediáticos* (Dayan; Katz, 1992 *apud* Traquina, 2008) são carregados de valor-notícia e entendidos como mega acontecimentos, dos quais os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro são exemplo. O fato de serem pré-planejados e pré-anunciados favorece que se tornem pauta antes mesmo de ocorrerem e viabiliza a transmissão ao vivo no instante da realização. Alguns tipos de acontecimento mediático são a competição (onde as agremiações carnavalescas se enquadram), a missão heroica e a ocasião de estado. Tais eventos são enquadrados no tempo e no espaço, possuem elementos dramáticos ou ritualísticos e põem em destaque um grupo ou uma personalidade heroica.

Os noruegueses Johan Galtung e Marie Holmboe Ruge, os canadenses Richard Ericson, Patricia Baranek e Janet Chan e o italiano Mauro Wolf também serviram de inspiração para Traquina elaborar um sistema de identificação dos valores-notícia. Utilizando-se de distinção criada por Wolf, Traquina (2008) separou os valores-notícia em dois grupos: *de seleção* — divididos em *critérios substantivos* e *critérios contextuais* — e *de construção* (Tabela 1).

Tabela 1 — Valores-notícia, por Nelson Traquina

Valores-notícia de seleção		Valores-notícia de construção
Critérios substantivos	Critérios contextuais	
Morte	Disponibilidade	Simplificação
Notoriedade	Equilíbrio	Amplificação
Proximidade	Visualidade	Relevância
Relevância	Concorrência	Personalização
Novidade	Dia noticioso	Dramatização
Tempo		Consonância
Notabilidade		
Inesperado		
Conflito ou controvérsia		
Infração		
Escândalo		

Fonte: elaborada pelo autor (2023).

Os *valores-notícia de seleção* se referem aos critérios que os jornalistas utilizam na escolha de um acontecimento para transformá-lo em notícia, em detrimento de outros. Esta categoria é dividida em dois grupos. O primeiro deles, os *critérios substantivos*, diz respeito à avaliação direta do acontecimento quanto ao seu interesse ou importância para a sociedade.

São 11 os critérios elencados: 1) a *morte* — valor-notícia fundamental e uma razão que explica o negativismo do mundo jornalístico; 2) a *notoriedade* — do ator principal da ocorrência, como estrelas da política, celebridades ou indivíduos de posição hierárquica destacada; 3) a *proximidade* — sobretudo em termos geográficos, mas também em termos culturais; 4) a *relevância* — a importância de informar sobre um acontecimento, por entender que ele possui um

impacto sobre as pessoas ou sobre o país; 5) a *novidade* — um assunto precisa apresentar algum fato novo para voltar a ser noticiado; grande interesse pelas coisas que ocorrem pela primeira vez; 6) o *tempo* — seja pela valorização do imediatismo, por efeméride ou prolongamento do interesse em um assunto pelo impacto causado; 7) a *notabilidade* — qualidade de ser visível, ser tangível, manifestar-se de forma evidente; 8) o *inesperado* — aquilo que irrompe e que surpreende a comunidade jornalística, como determinadas tragédias; 9) o *conflito* ou *controvérsia* — a violência física (sobretudo) ou simbólica, como uma disputa verbal entre líderes políticos; 10) a *infração* — violação ou transgressão das regras, a prática de um crime; 11) o *escândalo* — situação mítica do jornalista como protetor das instituições democráticas, investigando e trazendo à tona casos de grande repercussão, como o Watergate⁴⁰.

Dos 11 tópicos citados, alguns carecem de uma explanação maior, como a *morte*. De acordo com Vogel (2013), é feito todo um esforço narrativo para cobrir de sentido a sua falta de sentido original. Dessa forma, conta Antunes (2013, p. 111), a cobertura jornalística “põe-se, após o episódio da morte e antes de sua aceitação pela comunidade, em um *período intermediário de compartilhamento* e sentido de comunidade, em que se escrutiniza valores e axiomas centrais da cultura”. O pesquisador (Antunes, 2013, p. 109-110) observa a relevância de se construir tais narrativas.

As histórias sobre morte e mortos (de notícias a obituários etc.) podem ser vistas assim como poderosas formas de refletir sobre valores e memória de grupos sociais ao apresentar para o consumo público e compartilhar “o valor da vida dos indivíduos” (Hume, 2003). Tais narrativas em geral falam de eventos moralmente significativos na avaliação da vida do indivíduo e, como destaca Hume (2003), importam menos pela precisão histórica do que pela função cultural que cumprem de reforçar a vida coletiva destacando a importância social de alguns indivíduos.

Analisando a repercussão do falecimento da apresentadora Hebe Camargo, Antunes (2013) e Vaz (2013) concordam que a vida da artista é posta em primeiro plano. Isso porque os meios de comunicação priorizaram exibir não uma celebridade debilitada e acometida pelo câncer — doença que vitimou Hebe — mas a personagem risonha, com feição saudável e bem produzida, como sempre se apresentou ao público. Por isso, Vaz alega que Hebe é *re-vivida* pela imprensa, “como

⁴⁰ O caso Watergate foi um dos maiores escândalos políticos dos Estados Unidos, ocorrido em 1972. Dois jornalistas descobriram que o então presidente Richard Nixon estava envolvido em uma rede de espionagem contra o partido oponente, financiando o ato com desvio de verba pública. O avanço das investigações levou Nixon à renúncia do cargo.

se a morte nela não colasse” (Vaz, 2013, p. 163). Ou seja, ao passo em que atesta a morte da apresentadora, a sua vida é prolongada e imediatamente ressignificada pela mídia.

Ao buscar, escolher e mostrar as fotografias de um grande “álbum” que promove uma injeção de vida na recente morta, o leitor vive uma espécie de conflito, pois toma conhecimento de um pensamento, mas, concomitantemente, toma consciência da presentificação da vida daquela que morreu. Desta forma, no lugar do enregelamento da morte, as imagens impressas nas revistas trazem uma injeção de vida que é o que permanece e reforça na memória dos leitores e espectadores das fotografias jornalísticas em questão (Vaz, 2013, p. 162).

Já o critério de *tempo*, de acordo com Traquina (2008), apresenta-se no noticiário de diferentes modos: 1) na forma de atualidade — é maior o grau de relevância da informação quanto mais próximo for o acontecimento da sua transformação em notícia; 2) o próprio tempo (a data específica) — rememoração de acontecimentos que já tiveram repercussão no passado, como os 10 anos do atentado às torres gêmeas, nos Estados Unidos, ou o centenário da Semana de Arte Moderna, no Brasil, bem como datas anuais celebrativas prescritas no calendário social, como o carnaval, o Dia da Consciência Negra e a Páscoa; 3) prolongamento do valor-notícia — devido ao impacto social, um assunto permanece com alto valor de noticiabilidade durante um tempo dilatado.

O autor (Traquina, 2008) ilustra a *notabilidade* com o exemplo de que uma greve operária pode ser facilmente agarrada como notícia porque é tangível, enquanto as condições de trabalho, a monotonia no exercer da profissão e conflitos no relacionamento com o chefe dificilmente serão notícia, porque são pouco tangíveis.

Seriam registros da notabilidade: 1) a *quantidade* de pessoas que o acontecimento envolve; 2) a *inversão* — por exemplo, o homem que morde o cão, e não o contrário; 3) o *insólito* — o ladrão que vem entregar o carro roubado, os bombeiros que apagaram o fogo com leite etc.; 4) a *falha* — acidentes de viação, nucleares ou com foguetes; 5) *excesso* ou *escassez* — percebidos a partir do estabelecimento de uma norma ou padrão (temperatura de 35 graus em período de inverno ou forte chuva após meses de seca).

Este valor-notícia alerta para a forma como o ritmo de trabalho jornalístico prioriza a cobertura dos acontecimentos às problemáticas. Isso porque, ao contrário destas, os acontecimentos são concretos, delimitados no tempo e mais facilmente observáveis. Essa lógica geraria uma invisibilidade dos processos e das problemáticas (Traquina, 2008).

Sobre o critério de infração, Traquina (2008) considera que uma quantidade significativa das notícias sobre o crime é rotineira e breve, uma vez que delitos fazem parte do cotidiano da sociedade. Porém, quando associado a outros valores-notícia (por exemplo, um crime mais violento, com um maior número de vítimas, ou com uma vítima famosa), ele adquire maior importância.

A segunda categoria integrada aos *valores-notícia de seleção* são os *critérios contextuais*. Enquanto o primeiro grupo diz respeito às características do acontecimento, este está relacionado ao contexto de produção da notícia.

É relevante, primeiramente, uma melhor elucidação sobre o termo *contexto*. Conforme Van Dijk (2012 apud Meditsch, 2023, p. 19), “os contextos não são um tipo de condição objetiva ou de causa direta, mas antes construtos (inter) subjetivos concebidos passo a passo e atualizados na interação pelos participantes enquanto membros de grupos e comunidades”. A todo momento, tais experiências definem como uma situação presente é compreendida e como agir diante dela. Meditsch (2013, p. 20) acrescenta que o discurso jornalístico “resulta de complexa rede de interações nas quais fontes, jornalistas, empresas de comunicação, contextos(s) histórico-social(is) e sistemas semióticos atuam e conformam-se mutuamente”.

Assim, Traquina (2008) enumera cinco critérios contextuais: 1) a *disponibilidade* — a facilidade com que é possível fazer a cobertura do acontecimento, quais os meios e os recursos que ela exige; 2) o *equilíbrio* — a quantidade de notícias sobre determinado assunto já existente ou que existiu há pouco tempo no produto informativo; 3) a *visualidade* — se há elementos visuais, como fotografias ou vídeo, e qual a qualidade dessas imagens; em particular no jornalismo televisivo, este valor-notícia é fundamental; 4) a *concorrência* — valorização do *furo* ou da exclusividade; ou seja, ter um conteúdo que a concorrência não possui; e 5) o *dia noticioso* — os acontecimentos concorrem entre si. Há dias ricos em acontecimentos com valor-notícia e outros dias pobres. Em um dia pobre, por exemplo, uma ocorrência com pouca noticiabilidade pode conseguir ser exibida na primeira página, dada a ausência de outras mais relevantes.

A segunda categoria são os *valores-notícia de construção*, que se trata dos critérios de seleção dos elementos dentro do acontecimento dignos de serem incluídos na elaboração da informação jornalística. Segundo Traquina (2008, p. 78), “funcionam como linhas-guia para a apresentação do material, sugerindo o que deve ser realçado, o que deve ser omitido e o que deve ser prioritário na construção do acontecimento como notícia”.

São seis os valores-notícia de construção: 1) a *simplificação* — quanto mais o acontecimento e a notícia dele decorrido são desprovidos de ambiguidade e de complexidade, maior a probabilidade de serem notados e compreendidos; para tanto, os clichês, os estereótipos e as ideias feitas são muitas vezes necessários; 2) a *amplificação* — discorre sobre a amplitude do acontecimento (por exemplo, Brasil chora a morte de Senna); 3) a *relevância* — compete ao jornalista tornar o acontecimento relevante para as pessoas, demonstrar que ele tem significado para elas; 4) a *personalização* — essa característica facilita a identificação do acontecimento em termos “negativo” ou “positivo”; pessoas se interessam por outras pessoas, de forma que o jornalista deve valorizar os personagens envolvidos na situação narrada; 5) a *dramatização* — reforço dos aspectos mais críticos, emocionais ou conflituais; e 6) a *consonância* — a novidade noticiada é inserida em um contexto já conhecido por meio de narrativas estabelecidas, correspondendo às expectativas do receptor.

O sistema de valores-notícia elaborado por Traquina também pode ser aplicado às escolas de samba quanto à seleção e execução dos seus enredos, em uma espécie de valores-notícia carnavalizados. Para melhor entendimento, podemos exemplificar cada item absorvido pela mídia, a começar pela utilização dos critérios substantivos dos valores-notícia de seleção.

A *morte* é fator preponderante para a escolha de contar vida e obra de personalidades recém-falecidas, como os humoristas Paulo Gustavo (São Clemente, 2022) e Chico Anísio (Paraíso do Tuiuti, 2013⁴¹). Também podemos citar a menção à ex-vereadora Marielle Franco (Mangueira, 2019), ao contraventor e patrono da Imperatriz Leopoldinense, Luizinho Drummond (citado pela própria, em 2022), à cantora Clara Nunes (Portela, 1984), ao bicheiro e presidente da Portela, Natal (Beija-Flor, 1976), ao diretor de carnaval Laíla (Beija-Flor, 2022) e ao compositor e sambista Monarco (Portela, 2022 e 2023).

A *notoriedade* é observada sobretudo em enredos biográficos. Já atravessaram o Sambódromo carioca homenagens aos cantores Ivete Sangalo (Grande Rio, 2017), Maria Bethânia (Mangueira, 2016), Milton Nascimento (Unidos do Cabuçu, 1989; Portela, 2025), Roberto Carlos (Unidos do Cabuçu, 1987; Beija-Flor, 2011), Zeca Pagodinho (Grande Rio, 2023) e Dalva de Oliveira (Imperatriz, 1987), ao apresentador Sílvio Santos (Tradição, 2001), ao piloto de Fórmula 1 Ayrton Senna (Unidos da Tijuca, 2014), ao diretor de televisão Boni (Beija-Flor, 2014), ao

⁴¹ Este exemplo, assim como alguns outros listados neste capítulo, trata-se de um desfile realizado no Grupo de Acesso.

escritor Jorge Amado (Imperatriz, 2012) e aos jogadores de futebol Zico (Imperatriz, 2014) e Ronaldo “Fenômeno” (Tradição, 2003).

A *proximidade* se revela tanto em termos geográficos quanto culturais. Assim, diversos enredos discorreram sobre lugares do Rio de Janeiro, tais como o Morro do Corcovado (União da Ilha, 2005), Jardim Botânico (Unidos da Tijuca, 1997), Rua do Ouvidor (Salgueiro, 1991), Lapa (Portela, 1971) e Avenida Brasil (Mocidade, 1994); ou municípios de origem das escolas, a exemplo de Caxias (Grande Rio, 2007), Niterói (Viradouro, 2014) e a própria capital do estado (Salgueiro, 1994, 2008; São Clemente, 2011). Já quanto à proximidade cultural, narrativas de celebração à Bahia (Salgueiro, 1969; Imperatriz, 1980; Portela, 2012) ou narrativas que se passam no trânsito entre a África e o Brasil — tais como *Fatumbi* (União da Ilha, 1998), *Agudás* (Unidos da Tijuca, 2003); *Candaces* (Salgueiro, 2007) e *Angola* (Vila Isabel, 2012) — reafirmam a conexão religiosa, histórica e cultural entre esses lugares, do qual o próprio samba é herdeiro.

A *relevância* é um aspecto que surge tanto quanto a narrativa se ambienta no tempo passado quanto no presente. Isso porque demonstra um entendimento da importância de trazer à memória coletiva personagens e episódios históricos até então pouco conhecidos (ou conhecidos por outra perspectiva): Quilombo dos Palmares (Salgueiro, 1960), Chica da Silva (Salgueiro, 1963), Agotime (Beija-Flor, 2001), Joãozinho da Goméia (Grande Rio, 2020) e Rosa Maria Egípcíaca (Viradouro, 2023). A relevância também se manifesta na percepção da necessidade de reverberar assuntos em pauta no noticiário, como a reforma trabalhista realizada no governo de Michel Temer (Paraíso do Tuiuti, 2018), a elaboração da Constituição de 1988 (Mocidade e Vila Isabel, 1988) e a luta antirracista a partir do movimento *Vidas negras importam*⁴² (Salgueiro e Beija-Flor, 2022).

Sobre a *novidade*, os temas originais tendem a despertar maior curiosidade e expectativa quando divulgados, meses antes do carnaval. Porém, se o assunto for recorrente — por exemplo, desfiles sobre a Bahia, Amazônia ou enredos afro-brasileiros —, os carnavalescos possuem o desafio de descobrir alguma perspectiva ou desenvolverem um projeto estético diferenciado que traga elementos novos à narrativa, sob o risco de soar *déjà vu*. Pode-se ilustrar esse esforço com a apresentação sobre Angola feita pela Vila Isabel em 2012, quando a carnavalesca Rosa Magalhães

⁴² No dia 25 de maio de 2020, o norte-americano George Floyd foi morto asfixiado após um policial se ajoelhar sobre seu pescoço após imobilizá-lo. Por se tratar de um caso (recorrente) de abuso de agentes públicos contra negros, manifestantes de todas as partes do mundo, incluindo o Brasil, realizaram uma série de protestos contra a ação violenta. O interesse midiático e a comoção popular fizeram surgir o movimento internacional *Black lives matter*, traduzido livremente por *Vidas negras importam*.

utilizou na decoração de parte das alegorias a sobreposição de tecidos estampados africanos, inspirada na obra do artista afro-saxão Yinka Shonibare (Varela; Magalhães, 2012), conseguindo um resultado original e surpreendente. A novidade também é característica atrelada à carreira de outros carnavalescos, tais como Joãozinho Trinta, Fernando Pinto e Paulo Barros, destacados na história da folia como inovadores.

Já o *tempo*, na forma de atualidade, é perceptível nas representações dos presidentes da República Fernando Collor (São Clemente, 1991), Luiz Inácio Lula da Silva (Beija-Flor e Portela, 2003), Dilma Rousseff (Mocidade, 2016), Michel Temer (Paraíso do Tuiuti, 2018) e Jair Bolsonaro (São Clemente, 2020) quando ainda ocupavam o cargo. Muitas efemérides também serviram de *gancho* para o desenvolvimento do enredo, como o centenário da abolição da escravidão (Vila Isabel, Mangueira e Beija-Flor, 1988), o bicentenário da Independência do Brasil (Beija-Flor, 2023), os 90 anos da cantora Elza Soares (Mocidade, 2020), os 500 anos do *descobrimento*⁴³ do Brasil (temática única entre as 14 escolas do Grupo Especial em 2000) e o centenário da Portela (celebrado pela própria agremiação e pela União da Ilha do Governador em 2023).

O tempo em sua terceira forma — o prolongamento do valor-notícia — é exemplificado com os manifestantes identificados com a direita política nacional, vestidos com a camisa da seleção brasileira de futebol e utilizando nariz de palhaço, representados no desfile do Paraíso do Tuiuti em 2018. Dois anos depois, a fantasia ainda soou atual quando reapresentada pela São Clemente. Também o Cristo Mendigo⁴⁴ obteve diversas releituras, como na Caprichosos (2005), Grande Rio (2010), Beija-Flor (2012) e Mangueira (2018).

A *notabilidade*, por sua vez, é um critério que emerge quando as manifestações populares ocorridas no Brasil em junho de 2013 se transformaram em ala e elemento alegórico pela Portela em 2014; a morte de Ayrton Senna em um acidente durante uma corrida, lembrada no samba-enredo da Mocidade Independente em 2004; as homenagens a Lucinha Araújo e Glória Perez entre

⁴³ Atualmente, o termo é questionado por historiadores, que indicam ser mais adequado trocar a palavra *descobrimento* por *invasão*.

⁴⁴ A escultura de um Cristo Redentor como mendigo abriria o desfile da Beija-Flor em 1989. Ao ser censurada, a imagem se apresentou escondida por uma lona preta, sobre a qual foi colocada a frase “Mesmo proibido, olhai por nós!”. No capítulo 5, o episódio será melhor detalhado.

as personagens do enredo sobre as mulheres na Porto da Pedra em 2006, enquanto representatividade das mães que perderam seus filhos em episódios de grande comoção social⁴⁵.

O *inesperado* é um critério, talvez, menos utilizado no carnaval. Mesmo porque, quando surge na avenida, aquilo que até então era inesperado pela sociedade tende já ter sido conformado pela mesma. Nos desfiles das escolas de samba, o inesperado se apresenta mais na forma com a qual um assunto já sabido pelo público possui uma representação artística surpreendente, numa inversão típica do carnaval em que o “antigo” se renova, como a solução encontrada para enfrentar a censura e apresentar o Cristo Mendigo na avenida. Também podemos citar o roubo da taça Jules Rimet, conquistada pelo Brasil na Copa do Mundo de futebol masculino em 1970. Supostamente derretida em 1983, o episódio foi citado no desfile da Caprichosos de Pilares em 1985. O corte de verbas para as escolas de samba, promovido pelo então prefeito do Rio Marcelo Crivella, foi outro acontecimento inesperado, representado pela Mangueira no desfile de 2018.

O *Conflito* (ou *controvérsia*) é frequentemente encenado em enredos que abordam o massacre de indígenas durante a invasão portuguesa e a violência sofrida por negros durante a escravidão, mas também na alusão ao carro blindado utilizado pela polícia do Rio de Janeiro, apelidado de Caveirão (Porto da Pedra, 2007).

A *infração*, por sua vez, pode ser lembrada através de diversas narrativas carnavalescas que abordaram a corrupção política. Também a violência urbana foi representada através de uma polêmica escultura de um turista sendo assaltado na Zona Sul do Rio (Caprichosos, 1993) e a invasão de uma sala de aula por um jovem, portando arma de fogo (Beija-Flor, 2018). O jogo do bicho, porém, é costumeiramente abordado como uma infração carnavalizada — logo, não sendo criticado — tal como na Beija-Flor (1976) e na Portela (1984), assim como o contrabando foi “festejado” pela Mocidade em 1984.

Por fim, é improvável que os carnavalescos consigam investigar em seus enredos algum acontecimento que gere um *escândalo* midiático. Mas traduzem em sua arte escândalos

⁴⁵ O cantor Cazuza, filho de Lucinha Araújo, teve a aids como causa de sua morte, em 1990. A doença do artista possuiu grande destaque midiático e inspirou Lucinha a criar a Sociedade Viva Cazuza, que ao longo de 30 anos cuidou de crianças e adultos portadores do vírus HIV. De igual impacto foi a notícia do assassinato da atriz Daniella Perez, filha da autora de telenovelas Glória Perez, em 1992. Daniella foi morta por seu par romântico na novela que gravava na época, o ator Guilherme de Pádua, que efetuou o crime junto à sua então esposa, Paula Nogueira Thomaz.

promovidos pela imprensa brasileira, como a Operação Lava Jato⁴⁶, representada em desfiles da Mocidade (2016) e da Beija-Flor (2018).

Há também casos em que o escândalo envolve o próprio desfile de uma agremiação, seja de forma espontânea ou proposital. Em 1989, por exemplo, dois episódios escandalosos atravessaram a avenida: novamente, a escultura do Cristo Mendigo censurada e coberta por uma lona preta, na Beija-Flor, e a genitália desnuda da modelo e atriz Enoli Lara em apresentação da União da Ilha. Em 1994, um acontecimento “extra-campo” também ganhou grande repercussão: a presença da modelo Lilian Ramos — sem calcinha — junto ao presidente Itamar Franco em um dos camarotes do Sambódromo carioca. A imagem — que exibia a genitália feminina (coberta por uma tarja) ao lado do chefe de estado, feita pelo fotógrafo Marcelo Carnaval, estampou a capa de jornais e revistas, tornando-se um grande escândalo político-carnavalesco⁴⁷.

Primeiro item citado por Traquina (2008) entre os critérios contextuais dos valores-notícia de seleção, a *disponibilidade* prescinde das possibilidades financeiras de se levar determinado projeto para avenida (alguns temas, por exemplo, podem exigir o uso de materiais mais caros). Também influencia qual o conteúdo o carnavalesco terá à sua disposição para a pesquisa do enredo (documentos, entrevistas, imagens, livros etc.).

O *equilíbrio* é expresso na necessidade, tanto da escola, quanto de seu carnavalesco, de eventualmente apostarem em assuntos e projetos estéticos diferenciados daqueles que estão habituados. Por exemplo, o Acadêmicos do Salgueiro possui grande afinidade com enredos negros. Porém, levá-los anos seguidos à avenida pode resultar em repetição e consequente saturação, reduzindo o impacto junto ao público.

O equilíbrio é bem ilustrado também quando citamos os dois carnavalescos de maior êxito nos anos 1990. Renato Lage — relacionado ao moderno, ao *high tech*, ao uso abundante de iluminação de néon e a temas abstratos, científicos ou modernos — abdicou de todas essas características ao homenagear o maestro Heitor Villa-Lobos em 1999. Já Rosa Magalhães — conhecida por enredos históricos e estética barroca — “bebeu da fonte” do moderno em 1998, ao

⁴⁶ A Operação Lava Jato foi uma investigação realizada pela Polícia Federal brasileira em 2014, visando apurar um esquema de lavagem de dinheiro que movimentou bilhões de reais. O esquema de corrupção envolveu membros administrativos da estatal Petrobras, grandes empresários e políticos de renome. O episódio teve expressiva cobertura midiática, tendo a imprensa influenciado no desenvolvimento e impacto que o caso alcançou no cenário político, social e econômico.

⁴⁷ In: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/como-itamar-franco-lidou-com-o-escandalo-de-carnaval-de-1994-ninguem-avisou.phtml>. Acesso em: 05 jul. 2023.

fazer avaliações do século XX e projetar expectativas com o milênio que se aproximava. É como se Renato e Rosa, por um ano, tivessem trocado seus estilos artísticos como forma de evitar a saturação de suas obras.

A *visualidade* é um valor-notícia extremamente relevante para as agremiações. Afinal, a narrativa carnavalesca precisa ser traduzida em elementos visuais. No ato da escolha do tema, o carnavalesco já avalia se o assunto é carnavalizável, ou seja, se é possível de ser transformado em alegorias e fantasias. O desejo de levar determinado conteúdo estético para a avenida pode ser decisivo para o desenvolvimento do enredo, algo bastante perceptível na obra de Paulo Barros. Esse critério se tornou cada vez mais relevante na *sociedade do espetáculo* (Debord, 2003), onde há a centralidade do visual.

O conceito da *concorrência* ocorre no desejo das agremiações de descobrirem uma narrativa impactante, que possa despertar a expectativa do público e dos componentes. Quando o tema soa semelhante ao das co-irmãs naquele ano, o desafio passa a ser conseguir um recorte mais interessante para a narrativa, ou uma estética e samba de maior qualidade, que possam fazer frente às demais na disputa pelo título.

Já o critério de *dia noticioso* poderia, no carnaval, ser substituído por *jornada criativa* de uma agremiação. Ou seja, há anos em que carnavalesco e diretoria estão mais alinhados e inspirados, conseguindo apostar em um enredo — tanto o tema como o seu desenvolvimento — de melhor qualidade. Em outros ciclos, a criatividade pode não estar tão pujante ou sido prejudicada por desacertos no decorrer do projeto, resultando em narrativas “mais-do-mesmo”, confusas ou equivocadas.

Iniciando a lista dos valores-notícia de construção, a *simplificação* é uma característica inerente ao carnaval. Por mais que, por vezes, as escolas optem por assuntos complexos, há algumas formas de simplificar a compreensão do público, valendo-se de clichês e estereótipos, tal como os jornalistas em veículos mais populares e menor preço de banca (pouco voltados para assinaturas). Um exemplo dessa simplificação é que os personagens, geralmente, assumem o clássico dualismo entre o bem e o mal, não alterando o caráter durante a narrativa. Outros recursos estéticos que simplificam e viabilizam a leitura é a seleção de cores e elementos concretos para simbolizar conceitos, sentimentos e outras abstrações (verde/esperança, vermelho/paixão ou guerra, coração/amor, coruja/sabedoria etc.).

A *amplificação* também é considerada. Afinal, um acontecimento que possui conhecimento prévio e provoca sentimentos no público é um caminho possível para o sucesso do desfile. O enredo sobre Paulo Gustavo, a homenagem à Marielle e as críticas à inflação em enredos dos anos 1980 fazem parte dos assuntos plenamente amplificados na sociedade no período em que foram inseridos nos enredos.

A *relevância* do tema escolhido é defendida a todo o momento pela agremiação, desde a escrita da sinopse; a explanação do enredo em entrevistas e nas redes sociais ao longo do ano; o argumento e justificativa apresentados aos jurados no livro *Abre-alas*; até os elementos estéticos, teatrais e musicais que são exibidos no desfile. Ou seja, todas as formas de linguagem, incluindo recursos de dramaticidade, visualidade e discursividade, são utilizadas para convencer o espectador da relevância daquela narrativa.

Embora alguns enredos optem pela abordagem de determinados grupos ou até mesmo se concentrem em objetos, a *personalização* é um traço corriqueiro nas narrativas das escolas de samba. Para além das biografias carnavalizadas, muitos desfiles destacam determinados personagens como forma de ilustrar o assunto e destacar feitos heroicos.

A *dramatização* é evidenciada nas comissões de frente, alas e alegorias coreografadas e na forma como cada componente interpreta o samba na avenida. Também as esculturas das alegorias podem conter feições dramáticas que despertem sentimentos no público. O samba-enredo é essencial nesse processo, ao colaborar para que o desfile atinja o tom emocional desejado: divertir/despertar riso, emocionar, chocar, dar uma dimensão épica etc.

Por fim, a *consonância* é característica facilmente identificada. Salvo raros casos, os enredos apresentam elementos novos dentro de uma gama de outros já conhecidos, facilitando o reconhecimento do público. Os enredos negros, por exemplo, frequentemente recorrem aos mesmos símbolos — grafismos e estamparias africanas, materiais rústicos (palha, ráfia etc.), dentes de marfim e referências a animais da savana africana — e fazem menção a assuntos recorrentes no carnaval — entidades e orixás, escravidão e conquista da liberdade, reinados africanos e construção da cultura afro-brasileira. Ainda que em alguns momentos possa soar redundante, a repetição é pertinente por indicar ao público qual o caminho a narrativa irá percorrer, assim como um filme recorre a clichês para dar indícios — a todo o momento — de seu gênero, com o intuito de impedir o público de perder o raciocínio no desenrolar da trama.

Por mais que os valores-notícia propostos por Traquina também possam ser adequados ao carnaval, observa-se que há critérios de carnavalização que não são contemplados pela seleção do autor. Por isso, propomos pensar os valores-carnaval (Tabela 2), tendo como base a divisão de Traquina.

Tabela 2 — Valores-carnaval

Valores-carnaval de seleção (Critérios contextuais)	Valores-carnaval de construção
Orçamento	Homenagem ou crítica
Negociação	Manutenção ou inversão
Identificação	Elevação ou rebaixamento
Adaptação	Sério ou risível
Tendência	Realismo ou carnavalização
Estrutura	Histórico ou fantástico-maravilhoso
Imprevisibilidade	Temático ou sequencial

Fonte: elaborada pelo autor (2023).

Os *valores-carnaval de seleção*, ou *critérios contextuais*, são os fatores que interferem na forma como a narrativa será transposta da ideia inicial apresentada no texto da sinopse até a execução na avenida. Ao longo do ciclo de preparação do carnaval até o instante do desfile, esses elementos alteram e transformam o projeto discursivo e estético idealizado pelo carnavalesco junto à sua equipe.

O primeiro e determinante critério é o *orçamento*, também previsto por Traquina (2008) como parte do critério de *disponibilidade*, mas que cabe avaliar de forma mais específica na relação com as escolas de samba. Por volta do início do século XXI, um desfile do Grupo Especial carioca alcançou cifras que ficam na casa dos milhões de reais. O gasto inclui pagamento com a equipe — na qual o carnavalesco costuma ser aquele com o salário mais valorizado —, doação de fantasias para milhares de componentes que formam as alas de comunidade, alto investimento na fantasia do primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira, aposta em custosos recursos tecnológicos para a comissão de frente e o material necessário para a construção de alegorias imponentes.

Todo o luxo, o gigantismo e a busca pelo impacto visual têm seu preço, que as agremiações costumam arcar com a venda dos ingressos, repasse financeiro da emissora televisiva que realiza a transmissão, eventos na quadra de ensaios, cachê de shows, patrocínios vindos do poder público e, eventualmente, da esfera privada, sobretudo na forma de enredo patrocinado. Sendo assim, toda agremiação inicia o projeto com uma previsão orçamentária, que pode se transformar à medida que novas verbas são conquistadas ou ganhos previstos são perdidos. Não é incomum, por exemplo, uma escola receber calote do órgão que prometeu ser o patrocinador de seu enredo. A própria opção por enriquecer o orçamento com um tema patrocinado interfere no projeto desde o embrião.

Também influenciam as questões de mercado, como alteração do preço dos produtos carnavalescos ao longo do ano, sobretudo aqueles que são importados e sofrem o impacto da variação do dólar. Logo, a quantidade, o tamanho e o conteúdo das alegorias, a escolha de quais materiais utilizar nos carros e nas fantasias, a qualidade do acabamento e a possibilidade de recorrer a efeitos especiais influenciam diretamente na forma como a narrativa será traduzida visualmente.

Já próximo ao carnaval, a relação do tempo com o dinheiro é fundamental: o atraso no repasse de verbas ou a percepção de que não haverá o valor necessário para a concretização do projeto implicará naturalmente em sua redução, sob pena da agremiação desfilar incompleta caso falhe neste planejamento. Outro recurso comum é a reciclagem de esculturas de isopor, penas e outros materiais e a manutenção da estrutura de ferragem das alegorias de um ano para o outro, como forma de economizar. Os carnavalescos também buscam soluções criativas, a fim de conseguir determinados efeitos estéticos com materiais mais baratos.

O critério de *negociação*, como observado no segundo capítulo, diz como a narrativa sofre interferência de diversas instâncias de poder que gravitam ao entorno das escolas de samba. Geralmente surgindo a partir da ideia de um carnavalesco ou pesquisador (enredista), o enredo já é idealizado visando agradar à comunidade, ao público e aos jurados. A sua aprovação depende da validação do presidente, presidente de honra e outros profissionais de alto cargo, como o diretor de carnaval. Interferem nesse processo o poder público e privado — patrocinadores do espetáculo — compositores do samba-enredo e todos aqueles que participam da construção do desfile: coreógrafo da comissão de frente, funcionários do barracão, mestre de bateria, intérprete, mestre-

sala e porta-bandeira etc. O resultado que se vê na avenida é uma narrativa coletiva e negociada a partir dos interesses e percepções do espetáculo dos atores envolvidos.

Faz parte da negociação com a comunidade promover, dentro do possível, *links* entre o tema e o universo cultural dos sambistas, de forma a gerar *identificação*. Em muitas narrativas, a identificação se apresenta como o motivo principal para a escolha do assunto, o que é perceptível nos enredos CEP sobre o Rio de Janeiro (proximidade geográfica) e a Bahia (proximidade cultural), enredos negros (pela presença ainda hoje numerosa de componentes negros e pardos), enredos religiosos de matriz africana (diretamente relacionados à origem do samba e das escolas de samba) e também aqueles que abordam a fé do brasileiro de forma mais abrangente (como as recorrentes homenagens à São Jorge, bastante popular entre os sambistas). Inclui-se ainda as apresentações que celebram o carnaval e elementos identitários das escolas de samba — história, personagens, bairro de origem, estilo temático e estético consagrado etc. Com a difusão cada vez mais abrangente dos meios de comunicação, também ícones da cultura *pop* e midiática podem se tornar o elo que conecta o folião à narrativa.

Em alguns desfiles, essa identificação precisa ser forjada, de forma criativa, por carnavalescos e compositores. Por exemplo, o carnaval da Mocidade Independente de 2017 sobre o Marrocos se valeu do imaginário *pop* ao fazer referência ao livro *As mil e uma noites*⁴⁸ — em especial, ao personagem Aladin, representado de forma emblemática na comissão de frente. Diversas associações entre a cultura marroquina e a brasileira são propostas ao longo do samba-enredo, composto por Altay Veloso *et al.* (2016): o “Saara de lá com o Saara de cá”, ou seja, o calor do deserto do Saara — a maior região árida do mundo — em junção com a *Não existe mais quente* — o nome dado à bateria da Mocidade —; o encontro entre (o deus árabe) Alah e (o orixá) Xangô; os personagens de *As mil e uma noites* tocando instrumentos musicais das escolas de samba (“Põe Aladin no agogô / tantã nas mãos de Simbad”); a Zona Oeste carioca — região onde a Mocidade se situa — transformando-se na cidade marroquina El Jadida; e na comparação do deserto do país africano com o sertão do Brasil.

⁴⁸ A obra é considerada uma das mais famosas da literatura árabe, reunindo uma coleção de contos populares escritos entre os séculos XIII e XVI. Ainda que as histórias não tenham se originado onde atualmente é o território marroquino — mas sim na Pérsia (atual Irã) —, a forte presença da cultura árabe no Marrocos permitiu uma “licença poética” para a inserção do livro e seus personagens no desfile da Mocidade. Ou seja, foi uma estratégia para que houvesse identificação do público com o enredo.

Outro desafio encontrado pelo carnavalesco é o de *adaptação*. Trata-se da necessidade de mesclar os elementos tradicionais das escolas de samba com aqueles que fazem referência à narrativa. Assim, a indumentária das alas de baianas, passistas, compositores, velha-guarda, bateria e do casal de mestre-sala e porta-bandeira, por exemplo, precisam atender a determinados critérios e formatos que visam preservar a tradição, a função e o modo de evoluir de cada um desses grupos. Porém, essas características costumam dialogar com o enredo. Como citado no Capítulo 2, as baianas são o exemplo mais explícito de adaptação, em fantasias que geralmente são compostas por um figurino híbrido entre o traje típico (turbante, bata, pano da costa, saia rodada, brincos, pulseiras e colares) e a estética proposta em caráter inédito para aquele carnaval. Até mesmo os símbolos das agremiações (como a águia da Portela, o tigre da Porto da Pedra e as coroas do Império Serrano, Vila Isabel e Imperatriz) eventualmente são estilizados para se adequarem ao tema.

Também é aspecto imprescindível a *estrutura* do desfile. Esse critério pode ser pensado a partir da afirmação do filósofo canadense Marshall McLuhan (1964) de que *o meio é a mensagem*. Ou seja, a estrutura da apresentação de uma escola de samba interfere diretamente na narrativa. O formato consagrado é o de uma abertura promovida pela comissão de frente, seguida pelos setores compostos, geralmente, por uma alegoria e as alas que a antecedem. A quantidade de alas e elementos alegóricos dependerá de alguns aspectos, como o número mínimo e máximo de alegorias permitidas no regulamento, o contingente previsto e o tempo de desfile. Participam ainda grupos obrigatórios, como aqueles citados no parágrafo anterior⁴⁹.

Ainda que eventualmente as agremiações atualizem e modernizem o espetáculo, essa estrutura sofreu poucas alterações desde a inauguração do Sambódromo, em 1984, até a atualidade. O mesmo não pode ser dito sobre os estilos de enredo que predominam em cada fase da história das escolas de samba. Em outros termos, o contexto (histórico, político, econômico, social e cultural) irá contribuir para a consolidação de *tendências* estéticas e narrativas nos desfiles. Outro fator criador de uma tendência no carnaval é o êxito de uma agremiação e seu carnavalesco com determinada linha temática e visual, tornando-se modelo de sucesso que provavelmente servirá de inspiração para as co-irmãs nos anos posteriores.

Por fim, o critério contextual de *imprevisibilidade* visa refletir a interferência na narrativa de acontecimentos não planejados durante o desfile. Integram essa lista ocorrências naturais —

⁴⁹ Baianas, bateria, casais de mestre-sala e porta-bandeira, passistas, compositores e velha-guarda.

como a chuva ou o amanhecer em um desfile preparado para acontecer durante a noite — e incidentes — a exemplo da quebra ou incêndio de alegorias, a ausência inesperada de componentes que ocupam posições de destaque na apresentação, foliões que caem ou desmaiam no meio da avenida, problemas técnicos e falhas de logística etc. A imprevisibilidade pode também se manifestar de forma positiva: sambas pouco valorizados no período pré-carnavalesco ganham adesão do público no instante da apresentação, elementos estéticos simples (expectativa de desagradar pela ausência do luxo esperado) ou originais (por não haver antecedentes como referência de sucesso ou de fracasso, a reação da plateia se torna incerta) surpreendem os espectadores, dentre outros fatores.

São exemplos de acontecimentos imprevisíveis ocorridos no carnaval carioca: a chuva torrencial sob a qual a Beija-Flor desfilou em 1986, superada pela garra dos seus componentes; a estética da Vila Isabel em 1988 e 2012, tidas como simples, surpreenderam por ótimo efeito visual; o incêndio que consumiu por completo uma alegoria da Viradouro em 1992; os graves acidentes com alegorias da Unidos da Tijuca e do Paraíso do Tuiuti em 2017; e a impactante reação do público durante as passagens vitoriosas da Estácio de Sá, em 1992, e do Salgueiro, em 1993. Assim, ao afetar o desfile como um todo, a imprevisibilidade tende a agir também sobre a narrativa: a estrutura pode ser alterada (ausência ou inversão na ordem das alas e alegorias), a estética ser modificada (fantasias e elementos alegóricos prejudicados por chuva ou incêndio, por exemplo), ou ainda ocorrer a transformação da percepção (sensação) e interpretação que o público e jurados terão do enredo.

A última coluna da tabela se refere aos *valores-carnaval de construção*, onde são listados oito critérios em sistema dicotômico. Parte-se do pensamento de Traquina (2008) dos valores de construção como linhas-guia que servirão como parâmetro para a elaboração da informação jornalística. Projetando este raciocínio para as escolas de samba, entendemos que a intencionalidade do carnavalesco sobre como abordar o tema escolhido é fator preponderante na criação da narrativa.

A primeira escolha a ser feita é se o desfile tem como objetivo realizar uma *homenagem ou crítica*. A opção determinará se serão realçados os aspectos positivos (homenagem) ou negativos (crítica) do tema. Eventualmente, ambos podem coexistir em um mesmo enredo, mas provavelmente se destinarão a personagens colocados em oposição: o protagonista é

homenageado, enquanto o antagonista é criticado. Por exemplo, um enredo indígena pode exaltar os povos originários, enquanto são denunciados os invasores e exploradores de suas terras.

A angulação do enredo também determinará pela *manutenção ou inversão*. Por manutenção, considera-se que a narrativa preservará a história oficial e a ordem social, com sua hierarquia e moral estabelecida. Já a inversão — uma característica de carnavalização — propõe virar o mundo do avesso, oferecendo uma visão alternativa da história e da sociedade.

Essas características dialogam com outro critério, o de *elevação ou rebaixamento*. Personagens, instituições e lugares são elevados quando exaltados, em uma representação provavelmente melhor do que são de fato. Já o rebaixamento — também apontado como pertencente à carnavalização por Bakhtin (1987) — propõe a destituição desses elementos de seus respectivos postos de destaque, mostrando-os inferiores ao que eventualmente possam ser.

Pela perspectiva de Gancho (2006) sobre as narrativas — já citado no segundo capítulo —, é possível observar que esse critério também denuncia o papel que os personagens desempenham na trama. O protagonista possui características superiores às de seu grupo quando desempenha a função de herói (elevação) e características iguais ou inferiores às de seu grupo quando identificado como anti-herói (manutenção ou rebaixamento). Também os antagonistas são rebaixados, pois deverão ter suas qualidades minimizadas ou esquecidas, enquanto os defeitos são evidenciados e a conduta é questionada.

Como apontado por Bakhtin (1987), outro elemento essencial ao carnaval é o riso. Porém, nem sempre ele estará contido na narrativa. Pelo contrário, parte significativa dos enredos transmitem seriedade sobre o assunto, enfatizando o caráter épico, por vezes com alta carga dramática. Por isso, *sério ou risível* é outro critério a ser observado nos desfiles. Os enredos risíveis, por sua vez, costumam estar associados aos temas críticos, mas esta combinação não é uma regra.

Da mesma forma, todo desfile passa por um processo inevitável de carnavalização, mas em meio aos confetes e plumas pode haver a intenção da agremiação de oferecer uma representação mais verossímil. Por isso, o artista deve optar por priorizar o *realismo ou a carnavalização* na construção do espetáculo. Essa escolha é percebida sobretudo quanto aos enredos que abordam assuntos delicados, como traumas, violências e mazelas sociais.

Os desfiles realistas procuram impactar por exibirem o mundo *tal como ele é*, ou seja, sem passar pelo filtro da carnavalização. O desfile vitorioso da Beija-Flor de 2018⁵⁰ é um exemplo, quando parte dos componentes vestem indumentárias comuns no lugar de fantasias, além de diversas encenações com alta carga dramática: assalto à mão armada, tiroteio em uma sala de aula, mães chorando ao lado de policiais baleados, catadores de lixo famintos e caixões portando corpos de vítimas de balas perdidas. Anos antes, em 2003, a Grande Rio chocou com a escultura de um homem sendo eletrocutado — com a palavra *fome* estampada sobre a camisa. Cenas como essas despertam a atenção do espectador por naturalmente destoarem de um evento que possui a alegria como palavra de ordem, podendo despertar sentimentos dos mais variados, da comoção à repulsa.

Em iniciativa oposta, a Imperatriz Leopoldinense, campeã do carnaval de 2023, optou por uma representação lúdica da violenta morte do lendário cangaceiro Lampião e de seu bando. No dia 28 de julho de 1938, as tropas lideradas pelo tenente José Bezerra mataram e degolaram os 11 cangaceiros que estavam escondidos na Grota do Angico, em Sergipe (Neto, 2019). As cabeças foram exibidas em locais públicos de diversos municípios no nordeste brasileiro, como demonstração de triunfo da polícia e para servir de exemplo contra aqueles que ousem atentar contra as leis e o poder oficial. Porém, de forma carnavalizada e poética, a alegoria que retrata a imagem brutal possui uma estética que remete ao teatro de mamulengos, uma tradição da cultura popular nordestina. Sem resquícios de sangue, as esculturas das cabeças não amedrontam ou chocam o público, apresentando leveza e certo bom-humor que remetem ao estilo de uma charge⁵¹.

Dialoga com o critério anterior a opção entre o enredo *histórico ou fantástico-maravilhoso*. Da mesma forma que um certo grau de carnavalização seja inevitável, a narrativa histórica se preocupa em mostrar os fatos da forma como (supostamente) ocorreram. Ancoram-se em livros de história, pesquisas acadêmicas, conteúdos jornalísticos e entrevistas. Ainda que possuam eventuais licenças poéticas, são respeitados os registros (documentos, imagens e outros dados que atestam a existência desses fatos), a cronologia dos acontecimentos e o tempo e a sociedade em que se desenrola a trama, com seus indicativos de moda, arquitetura e costumes. Eventualmente, mitos e

⁵⁰ Intitulado *Monstro é aquele que não sabe amar. Os filhos abandonados da pátria que os pariu*.

⁵¹ Também os navios negreiros foram retratados de diversas formas no Sambódromo carioca, das mais realistas — com representações de escravizados sendo açoitados e até estuprados (Beija-Flor, 2000) — às mais carnavalizadas — como a substituição da embarcação por uma lemanjá prateada e estilizada, trazendo em seus braços os africanos ao Brasil (Beija-Flor, 2007).

lendas podem fazer parte da narrativa, mas as ações centrais se desenrolam sobre personagens reais.

Já os desfiles fantástico-maravilhosos mergulham por completo na loucura carnavalesca, não possuindo nenhum compromisso com a realidade. São os enredos em que os carnavalescos gozam de maior liberdade, podendo contar a história de personagens que nunca existiram, ou que não viveram em um mesmo tempo. Neste caso, a irrealidade é tão intencional quanto explícita, convidando o folião a embarcar em uma narrativa única. Geralmente, possuem uma lição ética ou moral — tal como as fábulas —, posicionando-se de forma ideológica e política. Ou seja, a alegoria é fabricada como estratégia carnavalesca para abordar questões reais e contemporâneas.

Por fim, um enredo deve ser *temático ou sequencial*. Temático será o desfile cujos setores são estruturados em tópicos ou características que agrupam os subtemas contidos na narrativa principal. Provavelmente, a inversão desses setores fará pouca ou nenhuma diferença na compreensão do espetáculo. Esse modelo de carnaval teve o seu auge com Paulo Barros, embora já existisse bem antes de sua ascensão, ocorrida em 2004.

Já o enredo sequencial necessita respeitar uma lógica cronológica. Os setores obedecem ao raciocínio da narrativa clássica aristotélica, implicando em um ordenamento por efeito de causa e consequência. Também podem se organizar tendo o tempo histórico como referência. Qual seja o motivo, nesse caso, a inversão dos setores se mostraria prejudicial para o entendimento do desfile. Hável contadora de histórias na avenida, Rosa Magalhães é uma de seus principais expoentes, em uma carreira iniciada em meados dos anos 1970 e consagrada a partir da década seguinte.

Em resumo, os critérios de carnavalização do noticiário podem ser identificados a partir da junção das características presentes nas tabelas 1 e 2, que serão retomadas na análise. Quanto à segunda, deve ser compreendida não como mera transposição dos valores-notícia listados por Traquina (2008), mas como derivações deles. Entre outros motivos, essa derivação ocorre em função da periodicidade dos desfiles, que são anuais, em contraposição aos jornais diários, às revistas semanais e aos órgãos corporativos mensais. Prova dessa distinção é a substituição nesta pesquisa do critério contextual *dia noticioso* por *jornada criativa*, para uma melhor adequação ao ambiente carnavalesco.

De toda forma, a imbricação entre os conceitos de valor-notícia e valor-carnaval — estes com critérios acrescidos na segunda tabela — revela uma afinidade das escolas de samba com os veículos da mídia tradicional. Assim, as agremiações podem ser percebidas como meios de

comunicação. São elas veículos informativos com enquadramento e direção para o público que consome esse meio formador de opinião. Numa fruição narrativa audiovisual, os sambistas unem os primórdios da comunicação oral e imagético corporal com a complexa comunicação contemporânea.

4 A CRÍTICA CARNAVALESCA

O capítulo explora a história do carnaval brasileiro como um espaço de protesto e reivindicação social. Para Simas (2020), tal evento se tornou o mais politizado entre os folguedos nacionais. Ele argumenta que o carnaval é uma experiência de subversão de cidadanias negadas.

Segundo a pesquisadora Maria Clementina Pereira Cunha (2011, p. 300), “a história do carnaval transforma-se em rico e intrincado processo de embate e negociação, diálogo tenso entre diferentes e desiguais”. Essa característica, conta a autora (Cunha, 2011), faz com que a festa tenha um forte poder de expressar as dimensões do tempo e das relações sociais.

Por isso, traça-se um panorama das instituições e formas de brincar o carnaval que antecedem as escolas de samba, e como algumas dessas realizavam críticas e disputavam espaço e legitimidade entre as ruas do Rio de Janeiro. Esse percurso histórico contribui para uma melhor compreensão da forma como as escolas vão se desenvolver, tanto do ponto de vista da estrutura da apresentação quanto do seu conteúdo: as narrativas, em especial aquelas de contestação. Afinal, as escolas assimilaram e, em certo nível, são resultado dos processos de formação, diálogo e embate entre instituições como as sociedades, zé-pereiras, ranchos e cordões, seguindo uma linha do tempo iniciada no entrudo.

[...] a infância colonial do entrudo, seguida pela adolescência enfatuada e esnobe dos préstitos venezianos de oligarcas afrancesados, por fim substituídos pela maturidade original e cadenciada das escolas de samba que celebram e exprimem a imagem que nos reconcilia, acima da diversidade e das profundas desigualdades entre brasileiros (Cunha, 2011, p. 15).

Depois, conta-se a trajetória das escolas de samba e seus enredos, sobretudo os críticos. Para tal, é traçado um paralelo com o contexto histórico, dividido em cinco fases: 1) nacionalismo e consolidação dos desfiles (1932-1964); 2) ditadura militar (1965-1984); 3) abertura política (1985-1991); 4) democracia e globalização (1992-2013); e 5) turbulências na democracia nacional (2014-2025).

Os diferentes períodos da política nacional e suas implicações sociais influenciaram diretamente os enredos das escolas de samba do Grupo Especial carioca. Como Fabato e Simas (2015) apontam, as agremiações não apenas sofrem as consequências, mas também atuam e modificam as conjunturas que integram. Com base nessa análise, este tópico categoriza o cenário político e as narrativas carnavalescas em cinco períodos, buscando destacar a relação entre a crítica

social e os acontecimentos históricos. Ainda que outros estilos de enredo sejam citados para efeito de contextualização, interessa, sobretudo, identificar o aparecimento da crítica e o diálogo com os acontecimentos noticiados pela imprensa.

Observa-se maior presença e êxito de carnavais de protesto nos desfiles ocorridos em dois momentos: 1) durante a abertura política (1985-1991); 2) a partir de 2014, com as turbulências na democracia nacional. O título da primeira fase (*Democracia: liberdade, realidade ou ilusão?*) faz alusão ao emblemático questionamento da Mangueira no carnaval de 1988, refletindo o centenário da abolição (*100 anos de liberdade, realidade ou ilusão?*).

Em outras três fases, prevaleceram narrativas em consonância com o poder instituído: 1) nas primeiras décadas da festa (1932-1964), momento de expansão de popularidade e consolidação das escolas de samba, vigoraram enredos nacionalistas; 2) em seguida, a ditadura militar incentivaria a construção de carnavais mais ancorados na exaltação do que na contestação, sob risco de censura (1965-1984); 3) anos depois (1992-2013), o país vislumbrava o progresso econômico sob o signo da democracia e com o advento da globalização. Eventualmente, o silenciamento de possíveis protestos ocorreu através de patrocínios do poder público e de empresários. Porém, ainda que de forma menos constante e às vezes mais sutil, a crítica não deixou de se fazer presente.

O levantamento baseou-se no site Galeria do Samba⁵², em vídeos de transmissões televisivas disponíveis no YouTube⁵³ e Globoplay, na bibliografia consultada e em registros do acervo pessoal. Os desfiles analisados no Capítulo 5 não foram explanados neste texto, para evitar repetições desnecessárias.

4.1 DO ENTRUDO ÀS ESCOLAS DE SAMBA

A crítica política e social esteve presente desde as primeiras manifestações carnavalescas no mundo. Relevante estudioso desse percurso histórico, Haroldo Costa (2007, p. 14) afirma que “a antiguidade e a contemporaneidade de sua celebração atestam quanto o carnaval é intrínseco na composição política e religiosa dos povos”.

⁵² www.galeriadosamba.com.br.

⁵³ A lista com os *links* está disponibilizada no Anexo 2.

A primeira modalidade carnavalesca adotada no Brasil foi o entrudo, tendo o seu primeiro relato datado de 1553, em Pernambuco (Diniz, 2008). De herança portuguesa, imperou por séculos como sinônimo de carnaval no país. Ainda que considerado por vezes agressivo e perigoso, a ponto de sofrer diversas tentativas de censura policial, o entrudo ganhou a adesão tanto de integrantes das elites como das classes inferiores, inclusive negros escravizados.

De acordo com Ferreira (2004), duas modalidades de entrudo eram praticadas no país: o familiar e o popular. O primeiro era brincado dentro das casas entre amigos e membros da mesma família, geralmente pertencentes à classe média ou à elite, exigindo de todos os participantes certa dose de bom humor ao serem vítimas dos ataques “entrudísticos”. Havia certo respeito às hierarquias e divisões sociais, uma vez que os senhores tinham total licença para lançarem os artefatos nos escravos, mas o contrário jamais deveria acontecer.

O segundo tipo, o entrudo popular, reunia majoritariamente escravos e pobres. Nele, os participantes lançavam uns aos outros qualquer tipo de líquido ou pó como munição, tais como água suja, urina, areia e até fezes. Considerado mais agressivo e espontâneo, adquiriu contorno revolucionário ao dar a impressão de que, naqueles dias, eram os marginalizados que controlavam os espaços públicos da cidade (Ferreira, 2004).

Ainda que a ordem fosse retomada após a Quarta-feira de Cinzas, a elite brasileira não ficava confortável diante da ameaça de descontrole que rondava a festa, especialmente devido à “sensação de intolerável inversão de valores e de insegurança propiciadas pelo Entrudo Popular” (Ferreira, 2004, p. 98). No entanto, o que permitiu vida longa ao entrudo era o fato de os próprios membros da alta sociedade terem se rendido a ele. “Brincavam o escravo, o fazendeiro, os lavradores, o padre [...] Até os imperadores Pedro I e Pedro II eram adeptos dos limões-de-cheiro e das farinhas”, conta Diniz (2008, p. 17). Ou seja, ainda que tentassem censurar e controlar a participação popular, a elite não queria renunciar ao seu carnaval.

Essa quebra na rigidez das normas sociais tornava propício o surgimento de protestos.

[...] havia os que aproveitavam a ocasião para manifestar o seu desagrado a certas autoridades municipais e, até mesmo, à família imperial. Foi o que aconteceu com a atriz portuguesa Estela Sezefredo [...], que arremessou um limão de cheiro (de cheiroso não tinha nada) no cortejo de dom Pedro I (Costa, 2007, p. 27).

A subversão contida na festa se manifestava menos no erotismo e na liberdade dada aos homens respeitados, mas, sobretudo, por meio da indefinição das fronteiras sociais e da possibilidade de igual liberação das mulheres “de família”. Maior ruptura ocorria no ocultamento

da identidade dos negros por meio das fantasias. Afinal, a cor da pele era o signo determinante no estabelecimento de hierarquias. Inclusive, esse recurso viabilizava o aumento de fugas e revoltas de negros escravizados durante o carnaval, assustando as elites pela eliminação da diferenciação social tão explícita no dia a dia. “A folia transformou-se em uma verdadeira guerra porque revelava e multiplicava a tensão de todos os dias: sendo ocasião de desnudar e brincar com o cotidiano, expunha suas feridas sem nenhum disfarce possível atrás das máscaras costumeiras” (Cunha, 2011, p. 84).

Figura 4 — *Cena de Carnaval*, de Debret (1823)



Fonte: Ensinar História (2016).

Outra característica frequente e subversiva presente na forma como os negros brincavam o entrudo consistia em pintar os rostos com pó branco, visando inverter os signos raciais. A cena foi retratada em uma famosa obra do pintor francês Jean-Baptiste Debret (Figura 4). Como apontado por Cunha (2011), o indivíduo negro travestido de branco expressava, na sátira, os conflitos sociais, ria para representar a diferença e questionar a dominação.

[...] além da folga e do divertimento, os negros faziam do entrudo ocasião para inverter sinais e rir dos brancos. São inúmeras as referências ao fato de que eles pintavam a “carapinha” e as próprias peles com farinha ou alvaiade, realçando as

bochechas com vermelhidão. Caracterizando-se de “brancos”, criavam um simulacro do outro para ridicularizá-lo. Tal brincadeira, no contexto de uma sociedade escravista, não pode ser compreendida apenas como consentimento senhorial para permitir uma “válvula de escape” por meio da qual a dominação possa ser realimentada. Ao contrário, ela serve para explicitar e ampliar o mal-estar entranhado nas relações raciais e sociais: trata-se sem dúvida de uma expressão teatralmente cômica dos conflitos e tensões do dia-a-dia, elaborando um discurso sobre a desigualdade e a injustiça ao explicitar a percepção que os negros tinham dos senhores (Cunha, 2011, p. 57-58).

Com a conquista da independência em 1822, a sociedade brasileira passou a rejeitar toda a influência portuguesa, inclusive seu carnaval. “Tudo o que fosse ligado ao passado lusitano era visto como atrasado e ultrapassado. A França representava um farol de liberdade e modernidade que deveriam ser almeçadas e copiadas” (Ferreira, 2004, p. 105). Assim, com inspiração parisiense, a burguesia⁵⁴ aderiu aos bailes de máscara, tendo o primeiro ocorrido em solo nacional em 1835.

Vinte anos depois, surgiram as instituições carnavalescas denominadas *sociedades*, sendo as mais famosas os Tenentes do Diabo, Os Democráticos e Os Fenianos. Trata-se de grupos fantasiados com requinte, que desfilavam pela cidade com carruagens decoradas e patrulhados pela cavalaria municipal. Segundo Diniz (2008, p. 23), destacavam-se por seus “desfiles luxuosos, com carros bem ornados, mulheres bonitas e grupos musicais estruturados”, além de manterem “em suas sedes bailes com batalha de confetes e serpentinas, uso de máscaras e concursos de fantasia”.

Ferreira (2004) avalia que o sucesso das sociedades foi resultado da força empreendedora da burguesia, que visava a aclamação da população nas ruas como reconhecimento pela aula de civilização que ofereciam. Deixaram como legado o costume do uso de fantasias e a marca da espetacularidade no carnaval brasileiro.

A herança barroca e a inspiração nas festas parisienses teriam resultado na adoção dos carros de triunfo, também chamados de carros de ideias ou de críticas, “que nada mais eram que grandes alegorias tratando de temas polêmicos da vida política ou cultural do país” (Ferreira, 2004, p. 174). Essas grandiosas plataformas despertavam gargalhadas da multidão, com suas esculturas em papel machê caricaturando recentes acontecimentos políticos, polêmicas e costumes da época, além de representações da natureza, deuses e outros elementos inspirados na cultura greco-romana.

⁵⁴ Classe em ascensão que procurava seu lugar na sociedade na década de 1830.

Muitos dos membros das sociedades faziam parte da elite intelectual, como o escritor Olavo Bilac, que, sob um pseudônimo, escrevia poemas retratando problemas nacionais. Alguns dos temas representados eram o catolicismo, a exemplo de caricaturas de padres e freiras; escândalos, como o roubo das joias da Coroa em 1883; e a figura de Martinho Campos, promovido à presidência do Rio de Janeiro pelo governo imperial. Mas nem todos lidavam com bom humor com as sátiras, sendo recorrente os conflitos com as autoridades da corte. A polícia, inclusive, usou recorrentemente da violência contra os foliões-manifestantes, ora agredindo os integrantes, ora tentando impedir que os carros de ideias chegassem às ruas (Cunha, 2011).

As principais lutas das sociedades eram a defesa pelo fim da escravidão e da monarquia, exibindo suas críticas nos desfiles, músicas e em publicações impressas lançadas ao longo do ano. No carnaval de 1881, por exemplo, os Fenianos desfilaram com o carro *A mancha de Júpiter*, onde a figura de Dom Pedro II aparecia manchada pelo escravagismo (Costa, 2007).

O engajamento incluía ainda participação em passeatas e a compra da alforria de escravos, geralmente libertados durante o carnaval (Costa, 2007; Ferreira, 2004). Góes (2016, p. 6) conta que “o envolvimento das sociedades era tanto que, no ano de 1869, a verba arrecadada pelos Tenentes foi toda gasta na compra de doze escravos, não sobrando dinheiro nem mesmo para o desfile”.

Cunha (2011) ressalta, porém, que o interesse das sociedades nas questões raciais se limitava à abolição. Além de negros e pobres não atenderem às exigências para se tornarem membros desses grupos carnavalescos⁵⁵, suas manifestações culturais e religiosas eram enxergadas pelos brancos economicamente privilegiados como selvagens e boçais. “[...] por um lado lutava-se pela abolição, com os olhos no progresso. Por outro, tentava-se configurar e educar o povo inculto e bárbaro, redefinir a cidade e o cidadão, desenhar no país novas identidades” (Cunha, 2011, p. 117).

Logo, cabia às sociedades o papel pedagógico de “civilizar” essa classe, num esforço de apagar as suas tradições e de relegá-la ao papel de espectadora disciplinada. “[...] *pedagógico* é um termo adequado para exprimir a visão de uma parcela intelectualizada da sociedade, próxima

⁵⁵ Conforme Cunha (2011), os estatutos incluíam severas condições para a aceitação dos sócios, tais como a condição de possuir família, a idade, a “reconhecida moralidade” e o emprego lícito, o que demarcava uma origem social claramente excludente.

ou dependente das elites tradicionais, mas empenhada em projetos de transformação e atualização do país sob uma óptica liberal e progressista”, define Cunha (2011, p. 88).

Desejosa em promover o progresso da nação e sonhando tornar o Rio de Janeiro em uma espécie de Paris tropical, essa elite não queria perder o protagonismo da festa, tampouco da recém-instaurada República. Assim, a pretensão de substituir a forma individualista e anárquica do carnaval popular por uma brincadeira organizada e comandada pela burguesia era uma afirmação da distinção social e superioridade cultural. Em suma, uma disputa que visava a reafirmação das hierarquias.

Esse posicionamento é explicitado pelos Democráticos, quando afirmam, com orgulho: “cabe-nos a glória de ter sido sempre os primeiros no torneio do espírito, mas do espírito fino, e não desse espírito grosseiro e canalha que inebria as crioulas baianas e comove as pretas mina” (Cunha, 2011, p. 115). Cunha (2011, p. 127) acrescenta:

[...] as sociedades carnavalescas pretenderam amplificar aquelas que consideravam as grandes causas políticas do período. Não pareciam dispostos, é claro, a considerar como sujeitos ou como iguais aquelas hordas bárbaras e incômodas que congestionavam as ruas, mas pretendiam falar em nome delas, traduzindo anseios e interpretando necessidades ao mesmo tempo que promoviam sua educação e seu refinamento, visando a uma liberdade sempre protelada.

Uma vez findada formalmente a escravidão, em 1888, e instaurada a república, em 1889, a crítica perdeu lugar para mensagens a favor do instante político do país. Afinal, os membros das sociedades possuíam proximidade com as autoridades do novo regime. Assim, as apresentações passaram a defender iniciativas governamentais de teor autoritário, violento, discriminatório e excludente, tal como o apoio às reformas urbanas do prefeito Pereira Passos, cujo mandato ocorreu entre 1902 e 1906.

Conta Cunha (2011, p. 142), por exemplo, que os Democráticos apresentaram, em 1889, um carro de crítica contra os moradores dos cortiços, “ridicularizados em seu susto diante dos delegados da Inspetoria de Higiene que os seguiam, rodeados de ‘apetrechos para desinfecção’. Também ridicularizaram com virulência, anos depois, o episódio da Revolta da Vacina e alguns de seus líderes”.

Apenas sociedades menores, como o Club dos Destemidos, mantinham mensagens que se afinavam com o sentimento das ruas, protestando contra a agressividade da abordagem à saúde

pública e aos políticos. Já a perseguição aos capoeiras e os procedimentos das autoridades jurídicas foram denunciados pelos Progressistas da Cidade Nova em 1886.

Soando cada vez menos bem-humoradas, a imensa popularidade que as sociedades possuíam com os setores mais pobres da sociedade se desfez. “[...] quase sempre a própria multidão [...] era ridicularizada e exposta ao riso público nas suas alusões carnavalescas. Por isso, as sociedades e seus préstitos começaram a parecer envelhecidos e fora do tempo, mal abria o século XX” (Cunha, 2011, p. 143). Como consequência, as sociedades gradualmente perderam espaço e deixaram de realizar seus passeios, limitando-se apenas aos bailes fechados.

Assim, ao contrário do que ocorreu em outras localidades, como Nice (França) e Nova Orleans (EUA), a intenção da elite de promover uma festa em que o povo fosse apenas um mero espectador não vingou no Brasil. As classes populares se interessaram tanto pelos novos modelos de carnaval que, recombinao as referências do entrudo e outras experiências culturais, desenvolveram agrupamentos originais para a folia.

Segundo Ferreira (2004, p. 207), “ao se olharem, se estranharem ou se admirarem, os grupos, inicialmente formados por conjuntos razoavelmente homogêneos de pessoas, iam incorporando características uns dos outros”, em um processo dinâmico de intercomunicação (e de disputa). Dessa forma, entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX, outras instituições carnavalescas ocuparam as ruas da então capital federal, como os zé-pereiras, os cucumbis, os cordões, os ranchos e os blocos.

De herança lusitana, os zé-pereiras se caracterizavam, sobretudo, pelos enormes bumbos que tocavam (Diniz, 2008). “[...] atrás da bandeira desfilam os bumbos. Atrás dos bumbos vêm os tambores de latas de biscoitos rufando à toda força”, acrescenta Cunha (2011, p. 46).

Seus membros eram majoritariamente negros e brancos pobres, que se utilizavam dessa manifestação para ridicularizar as classes superiores. O vestuário continha signos da hierarquia social, mas de forma carnavalizada, tais como paletós do avesso e enfeitados com alhos ou vestidos de capim, barrigas volumosas representando os “respeitados senhores” e dizeres colados nos chapéus com pilhérias direcionadas à elite (Cunha, 2011).

Expressão análoga aos zé-pereiras era a *guerra às cartolas*, enquanto protestos carnavalizados contra a desigualdade. Os guerrilheiros em questão eram rapazes que, nas décadas finais do século XIX, atacavam as cartolas dos homens que insistiam em sair de casa nos dias da folia portando na cabeça esse símbolo da formalidade e da distinção social (Cunha, 2011).

Já os cucumbis são considerados por parte da literatura carnavalesca como um famoso cordão, ou como manifestações que originaram os cordões. Apresentavam um enredo em idioma africano, cuja intriga incluía referências plurais da formação sociocultural brasileira: feiticeiros negros, tribos indígenas, reinados africanos e louvações — em língua portuguesa — à São Benedito e à Virgem Maria, tudo ao som dos batuques. De acordo com Cabral (2011, p. 19), a origem dos cucumbis e dos cordões “estavam nos congos, congadas, quilombos e ticumbis do Nordeste e que, no Rio de Janeiro, adquiriram identidade própria”. Possuíam a espontaneidade, o caráter popular, a predominância de foliões negros e as referências culturais afro-brasileiras como características centrais.

De acordo com Diniz (2008, p. 18), “a repressão ao entrudo impulsionou as camadas populares a se organizarem a fim de obterem licença da polícia para desfilar, e fez com que surgissem os cordões carnavalescos”. Ao “articular seus contatos com as culturas dos brancos” (Ferreira, 2004, p. 284) nas procissões católicas, os escravos conseguiram o abrandamento do controle dos órgãos do estado para realizarem seus cortejos. Fred Góes (2007), ao reunir textos de variados autores sobre o carnaval brasileiro, relembra uma crônica de João do Rio sobre os cordões.

Ignoras a origem dos cordões? Pois eles vêm da festa de Nossa Senhora do Rosário, ainda nos tempos coloniais. Não sei por que os pretos gostam de Nossa Senhora do Rosário. Já naquele tempo gostavam e saíam pelas ruas vestidos de reis, bichos, pajens, de guardas, tocando instrumentos africanos, e paravam em frente à casa do vice-rei a dançar e cantar (Rio *apud* Góes, 2007, p. 92).

Com instrumental prioritariamente percussivo — que incluía fundos de prato, bumbos, cuícas, reco-recos, tambores e até latas de querosene vazias —, os cordões foram responsáveis pelas primeiras músicas carnavalescas do Brasil. Até então, lundu, modinha portuguesa, maxixe, polcas, xotes, choro e valsas, enfim, todos os ritmos que faziam sucesso à época eram os mesmos responsáveis por embalar os foliões. Em 1899, entretanto, com declarada inspiração “na cadência que os negros imprimiam ao desfile” (Cabral, 2011, p. 16), Chiquinha Gonzaga compôs para o cordão Rosa de Ouro a famosa marcha *Ó Abre Alas*, marco inicial da construção de gêneros e canções feitas especialmente para o carnaval.

As raízes dos cordões remetiam não apenas às procissões católicas, mas também às religiões afro-brasileiras. De acordo com João do Rio (*apud* Góes, 2007, p. 95), cada cordão tinha uma diretoria: para as danças, havia “dois fiscais, dois mestres-salas, um mestre de canto, dois

porta-machados, um *achinagú*, ou homem da frente, vestido ricamente”. Seus componentes se fantasiavam de indígenas⁵⁶, animais, capoeiras, diabinhos, palhaços, reis africanos e velhos⁵⁷. Casacas, cabeleiras cacheadas, penas e animais vivos ou empalhados — tais como cobras, jabutis e lagartos — poderiam compor as indumentárias (Ferreira, 2004; Cunha, 2011).

Nos primeiros anos, os cucumbis tiveram certo grau de tolerância das elites: apareciam como primitivos, infantis ou pitorescos, além de reconhecidos pela antiga veiculação às divindades católicas. Uma visão folclorizada e separada dos negros que “conhecem seu lugar” (Cunha, 2011, p. 84). Porém, passada a abolição, cucumbis e cordões passaram a ser estigmatizados e atrelados a uma ideia de atraso que os intelectuais das sociedades não toleravam. Muitos comentários da crônica jornalística da época eram explicitamente racistas, condenando os “africanismos” como uma ameaça ao futuro do Brasil e atribuindo a esses grupos uma imagem centrada na violência e na marginalidade. Não faltaram adjetivos negativos nas páginas dos jornais: alegria rústica, alarmante, pobre, delirante, bárbaro, fétidos, horríveis, selvageria, boçal, ferozes etc. (Cunha, 2011).

Lima Barreto foi um dos importantes escritores da época que descreveram suas impressões sobre os cordões. No conto *Cló* — texto presente na seleção literária de Góes (2007) — o personagem narrador refletiu sobre as motivações por detrás daquela manifestação carnavalesca.

Corresponderia a música mais ou menos artística aos pensamentos íntimos deles? Seria mesmo a expansão dos seus sonhos, fantasias e dores? E, devagar, se foi indo pela rua em fora, cobrindo de simpatia toda a puerilidade aparente daqueles esgares e berros, que bem sentia profundos e próprios daquelas criaturas grosseiras e de raças tão várias, mas que encontravam naquele vozeiro bárbaro e ensurdecido meio de fazer porejar os seus sofrimentos de raça e de indivíduo e exprimir também as suas ânsias de felicidade (Barreto *apud* Góes, 2007, p. 109-110).

Assim como Barreto, João do Rio destaca em seu texto a face “selvagem” do cordão, que tanto poderia causar medo e receio quanto fascínio.

O cordão é o carnaval, o cordão é a vida delirante, o cordão é o último elo das religiões pagãs. Cada um desses pretos ululantes tem por sobre a belbutina e o reflexo discrômico das lantejoulas tradições milenares; cada preta bêbada, desconjuntando nas tarlatanas amarfanhadas os quadris largos, recorda o delírio

⁵⁶ A vestimenta era compatível com a visão folclórica que os europeus tinham dos indígenas americanos, com coroa circular e saiote de penas.

⁵⁷ De acordo com Ferreira (2004), os *velhos* são foliões que se apresentavam com imensas máscaras de fisionomia idosa sobre a cabeça e se movimentavam em passos trôpegos e cômicos.

das procissões em Byblos pela época da primavera e a fúria rábida das bacantes. [...] Eu adoro o horror. É a única feição verdadeira da Humanidade. E por isso adoro os cordões, a vida aproximada, todos os sentimentos tendidos, todas as cóleras a rebentar, todas as ternuras ávidas de torturas... [...] o cordão é a nossa alma ardente, luxuriosa, triste, meio escrava e revoltosa, babando lascívia pelas mulheres, e querendo maravilhar, fanfarrona, meiga, bárbara, lamentável... (Rio *apud* Góes, 2007, p. 90-98).

Além da própria existência desses grupos na rua ser por si um ato político, os cordões também possuíam elementos de crítica e utilizavam do humor no próprio nome para denunciar a condição social a eles relegada, tais como os Inimigos do Trabalho, Flor dos Perebas, Teimosos da Gamboa e outros que continham termos como “carestia” e “esfolados”. Algumas dessas instituições foram nomeadas a partir de heranças culturais (Índio de Ouro, Serpente de Ouro, Flor dos Caboclos), ironia (Chora na Macumba, Pavor dos Inocentes do Morro do Pinto), ou homenagens a etnias e origens africanas (Benguelas, Cabundas, Nação Angola, Munhambane).

O caráter contestador é evidenciado ainda em canções, como os versos apresentados pelo cordão Flor do Castelo no carnaval de 1907: “Avante, brasileiros! O que diz ser operários / Reclamar dos nossos mestres / oito horas de trabalho” (Cunha, 2011, p. 184). Assim como os zé-pereiras e os grupos de diabinhos no entrudo, os cordões “apareciam sobretudo como um lugar onde os pobres exercitavam sua capacidade de divertir-se com autonomia, de rir dos patrões e das autoridades (até enganá-los, se necessário), em uma espécie de vingança social exercida em linguagem carnavalesca” (Cunha, 2011, p. 185).

Entretanto, os cordões foram sendo “domesticados” com o tempo, abandonando a imagem ligada à violência para a ideia de festejo “civilizado”, dentro de um processo de aceitação e adaptação das brincadeiras populares aos padrões das elites intelectuais do país (Ferreira, 2004). Em busca do reconhecimento, iam até as sedes dos jornais prestar homenagem à imprensa e em busca de divulgação, legitimidade e prestígio. As tentativas de adequar aos gostos e às exigências da burguesia era um processo de negociação que mais tarde também seria experimentado pelas escolas de samba.

Os cordões, e talvez outros tipos de associação recreativa existentes no período, parecem ter constituído espaços centrais de convivência e de criação de identidade para os trabalhadores pobres do Rio de Janeiro [...] Traziam elementos que, a um só tempo, expressavam o desejo de ascensão e reconhecimento social (presentes, por exemplo, na simulação de luxo das sedes sociais ou nas práticas herdadas das Grandes Sociedades), de desforra contra as injustiças e discriminações sofridas na vida cotidiana ou de permanência das velhas

brincadeiras e práticas culturais amadas pelos foliões. Nesse sentido, nem foram exatamente espaços de “resistência” ... nem da ordem... criaram sua própria linguagem e usaram com astúcia a dos outros (Cunha, 2011, p. 192).

Mais organizados, com maior luxo e “refino” musical, os ranchos também tomavam as ruas da cidade, sendo o mais famoso deles o Ameno Resedá. Conforme apontam Diniz (2008) e Ferreira (2004), o termo é sinônimo para grupos de pessoas que se reúnem em cortejos, cantando e dançando, estando presentes em festas religiosas, como o Natal, celebrações juninas ou no carnaval. Seus conjuntos musicais executavam cantigas, modinhas e choros, com o auxílio de violões, cavaquinho, flautas e clarineta. Reuniam intelectuais, escritores e artistas plásticos na execução de seus enredos e alegorias, na intenção de promover apresentações de cunho educativo.

Como forma de assegurar o direito de saírem às ruas, adotaram a forma organizativa das sociedades, com estatutos, sedes e estrutura de cargos e diretorias. Essa busca por reconhecimento e legitimidade era também a busca pela ascensão dos seus membros, majoritariamente negros e pobres. Assim, ao se colocarem em espaço intermediário entre as sociedades e os cordões, os ranchos se firmaram como “os mais importantes mediadores entre os anseios populares e os projetos da elite nacional” (Ferreira, 2004, p. 304).

Por isso, a ascensão dos ranchos foi celebrada pela imprensa, que enxergou neles a concretização da pedagogia civilizatória ao povo — como almejado pelas sociedades — só que promovida, sobretudo, pelo próprio povo. Literatos renomados, como Coelho Netto, enxergaram nessa manifestação a possibilidade de gerar uma síntese original e brasileira. Essa pauta era de grande interesse dos intelectuais, que buscavam o estabelecimento de uma identidade nacional e enxergavam o carnaval, desde as sociedades, como assunto estratégico para seus projetos nacionalistas e cívicos. Mais tarde, as escolas de samba atravessariam processo semelhante.

Ao articular cantos populares com trechos de óperas, fantasias sofisticadas com materiais singelos, alegorias imponentes com elaborações precárias, os ranchos conseguiam a proeza de falar à alma de ricos e pobres, à alma da elite e do povo, à alma, em suma, do país que se construía naquele momento. Sua forma de desfile, com comissão de frente, grupos fantasiados, mestre-sala e porta-estandarte, será a base para a estruturação das escolas de samba, juntamente com o batuque, as danças e as baianas dos cordões (Ferreira, 2004, p. 305).

Enquanto as sociedades abordavam diversos assuntos em uma mesma apresentação — e os cordões exibiam no máximo uma canção unificada —, os ranchos, por sua vez, “mantinham uma unidade temática em seus desfiles, dedicados do início ao fim a desenvolver um único enredo,

como as atuais escolas de samba” (Cunha, 2011, p. 230). Os temas eram sérios e raramente contestatórios, como narrativas históricas sobre o Egito Antigo, personagens mitológicos, exaltações à natureza e celebrações patrióticas, como o Hino Nacional e a presença brasileira junto às nações aliadas vitoriosas na Primeira Guerra Mundial.

Apesar do caráter aparentemente domesticado, a força politizada dos ranchos era evidenciada no poder de negociação que estabeleciam com as elites. Além disso, a crítica social estava contida no nome do rancho Miséria e Fome e na ligação do Recreio das Flores com o sindicato Resistência, dos estivadores do Rio. Segundo Cunha (2011, p. 233), essa relação “podia significar como símbolo de ascensão, legitimidade e auto-estima para esses estivadores do cais do porto, olhados sempre com desconfiança e cuidado”.

Já os blocos eram “versões mais pobres e mais populares que os ranchos, tempero suburbano do carnaval que desfilam coesos e possuem denominações mais ou menos espirituosas e pitorescas” (Ferreira, 2004, p. 277-278). Exemplos de blocos atuais que destilam o bom humor no nome são o Suvaco do Cristo, Simpatia é Quase Amor, Amigos da Onça, além de outros menos famosos, como É Pequeno Mas Não Amolece, Filhos da P!, Fofoqueiros de Plantão, Broxadão e Encosta Que Cresce.

Ao longo do século XX, sociedades, ranchos e cordões perderam prestígio e popularidade para as escolas de samba, fazendo com que tais termos e as possíveis diferenças entre essas instituições sucumbissem. Assim, uma nova organização da folia carioca se fez, dividida entre o carnaval de avenida (escolas de samba), de rua (sintetizado nos blocos), além de shows e bailes de caráter público ou privado. Alguns desses blocos conservam no nome a tradição das brincadeiras do século XIX, como o Cordão do Boitatá e o Cordão do Bola Preta. Em 2024, cerca de 400 blocos ocuparam as ruas do Rio de Janeiro, que atraíram um público de 6 milhões do total de 8 milhões foliões presentes nos eventos carnavalescos no município (Guimarães, 2024).

Quais sejam os nomes das instituições, a música exerceu papel fundamental no exercício da crítica durante os dias de carnaval. No início do século XX, por exemplo, os assuntos mais preocupantes da saúde pública ganharam as ruas sob chuva de confete e serpentina. Em 1904, o grande sucesso seria a canção *Rato, rato*, de Casemiro Rocha, que criticava a compra de roedores pelo governo, como solução para o controle da peste bubônica e da febre amarela. A letra dizia: “Rato, rato, rato / [...] Quem te inventou? / Foi o diabo, não foi outro, pode crer. / Quem te gerou?

/ Foi uma sogra pouco antes de morrer! / [...] Rato, rato, rato, rato / [...] Vou provar-te que sou mau / Meu tostão é garantido / Não te solto nem a pau” (Rocha *apud* Ferreira, 2004, p. 198-199).

Cinco anos depois, em 1909, outro caso se transformou em *hit* carnavalesco. O chefe da polícia Alfredo Pinho teria proibido o uso da fantasia de indígena, sob a alegação de que por baixo das penas os brincantes escondiam navalhas e punhais, além dos tacapes de ferro usados como arma em seus sucessivos conflitos. Como resposta, a música que embalou os foliões nas ruas dizia: “Eu vou beber, eu vou me embriagar / eu vou sair de índio pra polícia me pegar / A polícia não quer que eu sambe aqui, / eu sambo aqui, eu sambo acolá (Cunha, 2011, p. 205).

Já em 1912, os brincantes foram impiedosos com a ordem do presidente da República, marechal Hermes da Fonseca, em sua tentativa de impor o luto à população pela morte do barão do Rio Branco às vésperas do carnaval, adiando os festejos para abril. O resultado é que os brasileiros foram às ruas em fevereiro e em abril, ironizando o acontecimento ao cantarem “O barão morreu / Teremos dois carnavá / Ai que bom, ai que gostoso / Se morresse o marechá” (Simas, 2020, p. 123).

Os protestos observados nessas canções estão presentes em muitas marchinhas e blocos de rua espalhados pelo país ao longo do século XX e XXI, ora com maior dose de bom humor, ora traduzidos com maior seriedade. É o caso da crítica à reforma monetária promovida pelo presidente Washington Luiz, que resultou na marcha *Seu doutor*. Criada por Eduardo Souto para o carnaval de 1929, a composição dizia: “O pobre povo brasileiro / Não tem, não tem, não tem dinheiro / O ouro veio do estrangeiro / Mas ninguém vê o tal cruzeiro / Ó seu doutor / Não zangue não, nem dê cavaco / Ó seu doutor / Viver assim é um buraco” (Souto *apud* Costa, 2007, p. 81).

Além das músicas, a crítica também é feita através de fantasias e de máscaras com os rostos de políticos e outras personalidades em evidência, quase sempre com a intenção de ridicularizá-los. Essas máscaras satíricas já se faziam presentes nas sociedades e entre os foliões avulsos nas últimas décadas do século XIX. Conta Cunha (2011, p. 35) que os mesmos “faziam pilhéria com os importantes da Corte por meio de reproduções caricaturais de seus rostos, fabricados em série e vendidos pelo comércio local”.

Dessa forma, observar o percurso histórico traçado pelas manifestações carnavalescas brasileiras ajuda a compreender como as escolas de samba se inspiraram nos cordões e nos ranchos ao seguir preceitos de formalização e elaboração de uma estrutura que garantisse a legitimidade das diferentes esferas de poder. Esses agrupamentos de indivíduos marginalizados, em busca de

inclusão social, estabeleceram processos de negociação para sobreviver e ampliar sua rede de apoio e de influência.

Ao invés de declarar guerra às cartolas, os sambistas preferiram também se vestir delas, como forma de demonstrar que poderiam alçar postos maiores na hierarquia social. Em um cenário de pouquíssimas oportunidades de transformação do *status quo*, dialogar não deixava de ser uma forma de resistência. Por isso, não podiam esbravejar a crítica em um primeiro momento, tal como as sociedades faziam com frequência em seu auge. Afinal, estas eram compostas por indivíduos “respeitados”, o que lhes assegurava o direito à manifestação sem punições severas nem desqualificação social.

Também era radicalmente distinta a perspectiva com a qual a crítica feita à situação do negro no Brasil foi realizada pelas sociedades, se comparado às narrativas das escolas de samba décadas depois. Isso porque, para além das diferenças inevitáveis de pensamento em cada contexto histórico, as sociedades eram compostas por indivíduos majoritariamente brancos que pretendiam encerrar a escravidão formal — já vista como um completo atraso para o progresso da nação —, mas sem encerrar a condição de submissão das etnias inferiorizadas.

Neste aspecto, a denúncia que as escolas de samba promovem sobre a condição de negros e indígenas no país é significativamente mais ousada e revolucionária. Afinal, é uma performance realizada, sobretudo, por pessoas negras e periféricas, que reivindicam uma ruptura com a estrutura social desigual — ou, no mínimo, a igualdade de oportunidades para que os grupos marginalizados possam ascender dentro dessa mesma estrutura.

4.2 NACIONALISMO, CARNAVAIS DE GUERRA E PROTAGONISMO SALGUEIRENSE (1932-1964)

Consta na memória popular que o termo *escola de samba* surgiu em 1928, quando foi fundada a Deixa Falar, agremiação sediada no bairro do Estácio. Quatro anos depois, em 1932, ocorreu o primeiro concurso oficial, por iniciativa do jornal Mundo Sportivo, do jornalista Mário Filho. Curiosamente, a Deixa Falar optou por não participar da disputa, preferindo ser “promovida” a rancho e deixando os caminhos abertos para que a Mangueira se tornasse a campeã (Cabral, 2011).

Inspiradas pelos ranchos carnavalescos, as escolas de samba adotaram, majoritariamente, temas nacionalistas e de exaltação à natureza⁵⁸, refletindo o alinhamento com os valores promovidos pelo Estado. Uma vocação elaborada a partir do consenso entre as agremiações e o Estado (Thomé, 2013). Guilherme Faria (2009, p. 126) acrescenta:

A obrigatoriedade de um discurso oficial não partia somente do governo, mas sim da própria Associação das Escolas de Samba, comprovando a existência de uma cultura estatal-nacionalista na própria sociedade. Portanto, o que o Governo fez não foi mera imposição, pois as agremiações também se identificavam com seu papel social e as características de serem associações difusoras de valores culturais.

Fabato e Simas (2015) apontam que, a partir de 1938, o regulamento do carnaval formalizou a exigência de temas nacionais, consolidando a influência estatal na escolha dos enredos. Ao longo da década de 1940, a intervenção do poder público aumentou gradativamente, a ponto de em 1948 uma nova regra exigir que os desfiles, mais do que versar sobre o Brasil, tivessem finalidades nacionalistas.

Dessa relação, prevaleceram nas décadas de 1930 a 1950 narrativas contando a história oficial, a mesma que estava nos livros ensinados nas salas de aula: a história dos brancos, dos vitoriosos, consonante com os interesses e pensamentos dos grupos de maior poder econômico e influência. Esse perfil foi identificado por Cavalcanti (1999, p. 31) como uma “vertente histórico-heroico-ufanista”, destacando sua ênfase nos feitos gloriosos e na construção de uma identidade nacional excludente.

Ironicamente, elas deveriam “livrar o nosso povo das ideias africanistas” (Fabato; Simas, 2015, p. 22-23) — como sugerido pelo radialista Silvio Moreaux à época. Sob tal influência, foram identificados nesse período apenas cinco enredos no Grupo Especial carioca com abordagem afro-brasileira, aparentemente sem repercussão significativa.

Visando a legitimidade e a aceitação, as escolas atendiam aos interesses da elite do país, tornando-se “canais de promoção de certa pedagogia de exaltação aos valores da pátria. Os enredos e os sambas teriam caráter de instrumentos civilizadores das massas” (Fabato; Simas, 2015, p. 22). Ou seja, as agremiações realizavam o sonho civilizatório nutrido pelas sociedades, mas sem o

⁵⁸ Exemplos são os enredos *Maravilhas do Brasil ou Despedida da primavera* (Unidos do Salgueiro, 1949), *Concentração das borboletas no verão* (Capricho do Centenário, 1950), *Jardim em flores* (Estrela de Ouro, 1950) e *As quatro estações do ano ou Cânticos à natureza* (Mangueira, 1955).

protagonismo da “burguesia-professora” na elaboração dos “préstitos”. É como se o povo do samba se autoeducasse.

Segundo Faria (2009), as cartilhas escolares do Ministério da Educação e do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) influenciaram os sambistas, difundindo uma “circularidade cultural” de verdades históricas hegemônicas. Essa influência era mais informativa do que formativa: “a apropriação se dava sob a ótica da informação e não pela formação. Decoravam-se as datas e os personagens, tanto nas escolas regulares quanto nas escolas de samba” (Faria, 2009, p. 132).

Maior vencedora do período, a Portela conquistou sete títulos consecutivos entre 1941 e 1947, alinhando seus enredos aos discursos nacionalistas que ecoavam durante a Era Vargas (1930-1945). “As escolas de samba, de maneira geral, e especialmente a Portela, durante o período do Estado Novo deram destaque à representação de um Brasil abençoado por Deus, encarnação do paraíso, onde a paz política reinava”, conta Faria (2009, p. 126).

Para exemplificar a tônica dessas narrativas, a agremiação de Madureira desfilou ao longo dos anos 1940 os enredos em homenagem à Justiça (1940), ao samba (1942), ao avião Santos Dumont (1947) e à Princesa Isabel (1948), além de dupla celebração à própria escola e a Getúlio Vargas em 1941. Durante a participação brasileira na Segunda Guerra Mundial, intensificou o sentimento nacionalista ao apresentar *O Carnaval de guerra* (1943), *Motivos patrióticos* (1944, sobre símbolos nacionais, como a bandeira, o brasão da República, a letra do hino e as armas do exército), *Brasil glorioso* (1945) e *Alvorada do novo mundo* (1946, festejando o desfecho vitorioso na guerra). Já o tema de 1949 foi o descobrimento do Brasil, uma das passagens históricas mais narradas no carnaval.

Porém, entre as muitas homenagens, também há indícios de críticas pontuais. Durante o desfile de 1940, as pastoras portelenses teriam trocado o verso do samba “Salve a Justiça!” por “Pau na justiça!”. Não se sabe se a inversão foi um protesto ou apenas um engano das sambistas (Faria, 2009, p. 133).

Durante os carnavais de guerra, o sentimento nacionalista se intensificou, direcionando críticas aos líderes ditadores inimigos do Brasil na Segunda Guerra Mundial. Faria (2009) destaca que as representações irônicas de Adolf Hitler e Benito Mussolini, exibidas em 1943, conquistaram grande repercussão. “Chamava a atenção também a alegoria que era formada por uma vaca com bandeiras cravadas em seu corpo. A vaca representava os países do eixo, Alemanha, Itália e Japão”

(Faria, 2009, p. 128). O pesquisador supõe que a inspiração para a escultura foi uma marcha carnavalesca que fez enorme sucesso naquele ano⁵⁹. Composta por João de Barro e Alberto Ribeiro, a canção *Adoufita mata-mouros* é descrita no livro de Haroldo Costa (2007, p. 108):

A los toros, / A los toros, / Adoufita mata-mouros. / Adoufita bigodinho era um toureiro, / Que dizia que vencia o mundo inteiro, / E num touro que morava em certa ilha, / Quis espetar sua bandarilha. / Mas o touro não gostou da patuscada, / Pregou-lhe uma chifrada. / Tadinho do rapaz! / E agora o Adoufita, caracoles, / Soprado pelos foles, / Perdeu o seu cartaz.

Faria (2009) considera ainda que o imaginário dos brasileiros sobre a Segunda Guerra foi fortemente influenciado pelos filmes norte-americanos, com a representação de jovens se sacrificando pela “democracia” e pela “liberdade”, em prol do melhor para a humanidade. Por exemplo, o samba portelense de 1943, de Nilson e Alvaiade, tinha em seus versos “Democracia / Palavra que nos traz felicidade / Pois lutaremos / Para honrar nossa liberdade” (Faria, 2009, p. 135).

É curioso observar que a crítica não se estendeu à realidade brasileira, que vivia uma ditadura varguista naquele exato instante. Logo, os protestos seguiam em consonância e a serviço da ideologia hegemônica na época, mirando a artilharia para os conflitos políticos no exterior. Enquanto isso, os líderes nacionais foram blindados e o poderio estadunidense exaltado. Retrato desse discurso foi uma alegoria apresentada no desfile de 1946, exibindo os países vitoriosos na guerra e as figuras de Hitler esmagado e Mussolini enforcado. No mesmo desfile, outra imagem era traduzida em alegoria: Hitler ajoelhado sob os pés de Tio Sam, demonstrando a ascensão de uma nova potência mundial.

[...] a Portela desfilou em 1945 e 1946 utilizando as figuras de Hitler e Mussolini, derrotados e submetidos ao poder do Tio Sam. Representando os líderes totalitários em posições humilhantes e sujeitados pela nova força econômica e política, a Portela “construía” uma narrativa, remetendo às mitologias políticas e relacionando à história ao seu tempo, como uma crônica ou charge política, pois o fato em si, contemporâneo aos sambistas, não credenciava a juízos históricos e sim juízos de valor, que de certa forma a agremiação ajudava a consolidar (Faria, 2009, p. 131).

Os anos 1950 seguiram com predominância dos enredos nacionalistas. Alguns (dos muitos) exemplos possíveis são: *Sessenta e um anos de república* (Império Serrano, 1951), *O Grito*

⁵⁹ Faria observa, entretanto, que o animal citado na marchinha era um touro, e não uma vaca.

do Ipiranga (Irmãos Unidos do Catete, 1951), *Marinha do Brasil* (Combinado do Amor, 1952), *Cultura do café* (Aprendizes de Lucas, 1952), *O último baile da corte imperial* (Império Serrano, 1953), *O Guarani de Carlos Gomes* (Império Serrano, 1954), *Exaltação a Caxias* (Império Serrano, 1955), *O primeiro centenário do Corpo de Bombeiros* (Unidos do Cabuçu, 1956), *Legados de D. João VI* (Portela, 1957), *Brasil rumo ao progresso* (Mangueira, 1957), *Inconfidência Mineira* (Tupy de Brás de Pina, 1958) e *Um século e meio de progresso a serviço do Brasil - Homenagem ao Corpo de Fuzileiros Navais* (Salgueiro, 1958).

Porém, a partir do final da década, outras narrativas começam a ocupar a avenida. O ápice dessa mudança ocorre no Acadêmicos do Salgueiro, quando, com o incentivo do presidente Nelson de Andrade, a história marginalizada do Brasil se torna o foco de muitos carnavais.

A transformação estética e temática salgueirense contou com contribuições de artistas da Escola de Belas Artes, como Marie Louise e Dirceu Nery, e carnavalescos como Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, responsáveis por desfiles emblemáticos como *Quilombo dos Palmares* (1960) e *Xica da Silva* (1963)⁶⁰. Também integram esse processo a sambista Isabel Valença, que alcançou destaque midiático ao interpretar Xica em 1963, e Mercedes Baptista, responsável pela ala do Minueto na mesma apresentação, marco no uso de coreografias e de teatralização nos desfiles (Faria, 2014)⁶¹.

A mudança de foco na história ocorreu dentro de um contexto em que dezenas de colônias africanas passaram pelo processo de independência, atraindo os olhares e ressignificando o imaginário da África para o mundo. Essa alteração dialoga com o que Huyssen (2000, p. 10) descreve como o surgimento de “discursos de memória de um novo tipo” no Ocidente, marcados pela busca por narrativas alternativas e revisionistas. Sarlo (2015) corrobora com o autor, ao considerar que o período compreendido entre as décadas de 1960 e 1970 marca a busca pelo reconhecimento de novas identidades e novos personagens, até então ignorados pelo que a autora intitula como “discursos de memória”.

No Brasil, Edison Carneiro — etnólogo presente na rede de relações de Pamplona — escreveu o livro *Quilombo dos Palmares* durante a ditadura do Estado Novo (1937-1945). Proibida

⁶⁰ Em alguns textos, o nome da personagem é grafado com “ch”, Chica da Silva.

⁶¹ A bibliografia clássica do carnaval creditava a Fernando Pamplona o mérito de ter inserido a narrativa negra, com sucesso, nos desfiles das escolas de samba. Porém, pesquisas recentes buscam compreender outros protagonistas na considerada “revolução salgueirense” — um termo que também vem sendo reavaliado em pesquisas recentes. Essa percepção se alinha com a deste estudo, visando pensar o desfile da escola de samba como uma narrativa coletiva, ainda que haja atores com maior influência dentro das estruturas de poder de uma agremiação.

pelo governo Vargas, a obra foi publicada inicialmente no exterior e somente em 1947 foi lançada no Brasil (Fabato; Simas, 2015). Mas foi apenas entre as décadas de 1960 e 1970 que os estudos sobre Palmares ganharam espaço significativo e o país começou “a ver o renascimento da militância negra e a retomada das denúncias contra o mito da democracia racial no Brasil” (Lopes, 2008, p. 136).

Sendo a arte carnavalesca reflexo e interventora desse período, os enredos salgueirenses exibiram a resistência à escravidão e suas heranças. Por meio da exaltação do negro como figura mitológica, heroica, guerreira e insubmissa, os enredos se inseriram “fortemente no front das lutas pela liberdade” (Fabato; Simas, 2015, p. 39), contrapondo — e contestando — as narrativas de abrandamento das questões raciais e exaltação da história do branco vitorioso. Desfiles como *Chico Rei*, que rendeu um vice-campeonato à vermelha-e-branco em 1964, e *Quilombo dos Palmares* deslocam o papel do branco colonizador de protagonista a antagonista, impondo uma visão crítica da história oficial.

O impacto de exibir uma nova história do Brasil aos brasileiros abrangeu não apenas o universo do carnaval, mas a cultura brasileira como um todo. Exemplo disso é a afirmação do cineasta Cacá Diegues, que creditou ao desfile salgueirense de 1963 — que ele assistiu presencialmente — a inspiração para fazer o filme sobre a vida de Xica da Silva (Mello, 2013)⁶². A obra tornou-se uma das mais notáveis do cinema nacional, popularizando em definitivo a personagem, que veio ainda a ser tema de telenovela, peça de teatro, poemas e textos.

Porém, ao confrontar diversas memórias elaboradas nessas narrativas, a pesquisadora Liv Sovik (2013) considera que a versão mais coerente sobre Xica da Silva seria a presente no samba-enredo de 1963. A criação da obra por Noel Rosa de Oliveira e Anescarzinho, compositores relacionados ao morro do Salgueiro, pode ter contribuído para que Xica da Silva fosse retratada “sem as distorções da cultura dominante que a vinham acompanhando” (Sovik, 2013).

Como resultado da repercussão dos desfiles salgueirenses nesse período, a temática negra se ampliou na folia. De 1960 a 2025, pelo menos 100 enredos do Grupo Especial carioca tiveram o protagonismo negro — seja por meio de personagens ou de aspectos culturais, religiosos e

⁶² Em entrevista para O Globo, Cacá Diegues conta: “O Salgueiro não só estava mudando a história do carnaval, como também criando uma das maiores emoções estéticas que tive. Inesquecível. Eu mal sabia quem era Xica da Silva. Foi o desfile que me inspirou a fazer o filme (com o mesmo nome do enredo), pouco mais de dez anos depois (1976). Procurei outras informações, mas só encontrei duas fontes: o poema sobre ela de Cecília Meireles, em “Romanceiro da Inconfidência”; e um ou dois parágrafos do livro “Memórias do Distrito Diamantino”, escrito no século XIX pelo historiador mineiro Joaquim Felício dos Santos. Mas o que ficou na minha cabeça foi o carnaval” (Mello, 2013).

históricos afro-brasileiros. Esse número representa 13% do total de 764 apresentações realizadas no período⁶³. Cada vez mais populares e prestigiadas, as escolas de samba estavam encorajadas a alçar voos narrativos cada vez mais originais. Mas a implementação da ditadura militar trouxe novas limitações ao potencial artístico dessas desafiadoras instituições carnavalescas.

4.3 DITADURA MILITAR ENTRE O UFANISMO E O FANTÁSTICO-MARAVILHOSO (1965-1984)

Os órgãos políticos sempre estiveram vigilantes em relação às agremiações, por considerá-las vulneráveis à ação de subversivos (Cruz, 2010). O controle ampliou com o golpe midiático-civil-militar (Silva, J., 2014). Qualificado como “os anos de chumbo”, o período ditatorial (1964-1985) foi marcado pela cassação de direitos civis, censura à imprensa, repressão violenta das manifestações populares, assassinatos e torturas, tornando-se o evento-chave da história do Brasil recente (Fico, 2014)⁶⁴.

Segundo o historiador Carlos Fico, *censura* é uma palavra recorrente ao se rememorar o período de repressão. A lexicógrafa Débora Ribeiro (2024a) apresenta sete definições para este termo, das quais listamos três: 1) controle da informação que se faz através de repressão à imprensa; 2) restrição, alteração ou proibição imposta às obras que são submetidas a um exame oficial, sendo este definido por preceitos morais, religiosos ou políticos; 3) ação ou poder de recriminar, de criticar ou de repreender; advertência, desaprovação.

Conforme a pesquisadora Eni Orlandi (2007, p. 76), “a censura pode ser compreendida como a interdição da inscrição do sujeito em formações discursivas determinadas. Consequentemente, a identidade do sujeito é imediatamente afetada enquanto sujeito-do-

⁶³ Levantamento feito para a dissertação de mestrado e atualizado para a pesquisa da tese. A categorização dos enredos como negros podem variar conforme a percepção do pesquisador. Por exemplo, não foram incluídos enredos cuja temática central foi considerada multiétnica. Portanto, essa quantificação não pretende apontar números absolutos, mas oferecer uma noção do desenvolvimento dessa temática, que tem apresentado tendência de crescimento nos últimos anos.

⁶⁴ A Igreja Católica foi uma das instituições que tiveram papel decisivo para a consolidação do golpe. Conforme Cancian (2014) suas autoridades mais influentes apoiaram a intervenção militar, por acreditarem que o governo do presidente deposto, João Goulart, fosse uma ameaça à ordem social. Entretanto, gradativamente, grande parte da Igreja passou a defender a população da repressão policial, prestando assistência material e jurídica às pessoas que tinham sido presas, torturadas ou estavam desaparecidas por motivos políticos e integrando os movimentos sociais em defesa da democracia.

discurso”. Ou seja, a censura interviria na relação do indivíduo com a sua identidade social, pois, como acrescenta a autora (Orlandi, 2007, p. 79), “no autoritarismo, não há reversibilidade possível no discurso, isto é, o sujeito não pode ocupar diferentes posições: ele só pode ocupar o ‘lugar’ que lhe é destinado, para produzir os sentidos que não lhe são proibidos”. Isso se daria através de uma *política do silêncio* (Orlandi, 2007), que significaria não exatamente calar o interlocutor, mas impedi-lo de sustentar outro discurso. O silêncio, porém, não deixa de carregar um sentido em si mesmo.

Dessa forma, na década de 1970, a intensificação da censura pela ditadura militar afetou o campo cultural, e as escolas de samba não ficariam ilesas. Considerando a popularidade que já atingiram na época, os censores do novo regime não deixariam de estar vigilantes ao que fosse levado para a avenida. Segundo a pesquisadora Tamara Cruz (2010), as agremiações tinham a obrigação de submeter as letras dos sambas, a sinopse dos enredos e os desenhos das alegorias e fantasias para aprovação do Departamento de Ordem Política e Social (Dops) e da Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro, a Riotur. O descumprimento poderia resultar na desclassificação ou no impedimento de desfilar.

Entretanto, o tema da liberdade e as abordagens críticas não deixaram de surgir, ainda que timidamente. Em 1967, por exemplo, o Salgueiro apresentou *A história da liberdade no Brasil*, tendo os ensaios vigiados pelo Departamento de Ordem Política e Social (Dops), órgão policial atuante durante a repressão. Dois anos depois, o Império Serrano apresentou aquele que é considerado um dos mais belos — senão o mais belo — samba-enredo de todos os tempos, *Heróis da liberdade*. Os compositores tiveram que se explicar com os censores, sendo obrigados a substituir a palavra “revolução” por “evolução” no trecho “Já raiou a liberdade / A liberdade já raiou / Esta brisa que a juventude afaga / Esta chama que o ódio não apaga pelo Universo/ É a *evolução* em sua legítima razão” (Ferreira, M.; Oliveira; Viola, 1969, grifo nosso)⁶⁵.

Em 1974, a canção de Martinho da Vila para o enredo *Aruanã Açu* foi descartada, por denunciar o drama dos indígenas no Brasil diante do progresso desenfreado. Por imposição do regime, o desfile da Vila Isabel sofreu uma guinada radical, terminando por fazer uma apologia à

⁶⁵ Ainda que se saiba que, normalmente, sinopse e o samba-enredo são lançados no ano anterior ao desfile, serão utilizados nas referências o ano da apresentação, para melhor elucidação do momento em que são expostos ao grande público e registrados na memória popular. Ou seja, *Heróis da liberdade* foi planejado em 1968, mas pertence ao carnaval de 1969.

rodovia Transamazônica, obra que os representantes da ditadura se orgulhavam de ter realizado (Fabato; Simas, 2015).

Dois anos depois, a Em Cima da Hora apresentou *Os Sertões*, baseado no livro homônimo de Euclides da Cunha. Possivelmente, o enredo não teve enfrentamento com os censores por se tratar, *a priori*, de uma homenagem a uma obra consagrada da literatura nacional. Mas não deixava de ser uma estratégia para abordar um problema social que persistiu ao longo do governo autoritário. O samba-enredo é um dos mais belos da história do carnaval. Assim como sua melodia, a letra enfatiza o drama vivido por muitos nordestinos: “Marcado pela própria natureza / O Nordeste do meu Brasil / Oh! solitário sertão / De sofrimento e solidão / A terra é seca / Mal se pode cultivar / Morrem as plantas e foge o ar / A vida é triste nesse lugar / Sertanejo é forte / Supera miséria sem fim / Sertanejo homem forte / Dizia o poeta assim [...]” (Paula, 1976).

Quanto aos enredos de temática negra, houve um deslocamento em seu desenvolvimento: deixaram de focar homenagens a personagens historicamente ligados à luta por liberdade e passaram a enfatizar a cultura, a religiosidade e as crenças de origem africana. “Teremos menos Zumbi e Mais Xangô. Menos história e mais mito”, consideram Fabato e Simas (2015, p. 45). Ou seja, uma abordagem que evitava uma relação conflituosa com os agentes do poder. Por outro lado, essa alternativa representou um drible nas narrativas de endosso aos discursos nacionalistas propagados pela ditadura.

Entre 1977 e 1985, o regulamento do carnaval exigia o envio dos sambas e enredos para censura (Cruz, 2010). O confronto com a lei, no entanto, era evitado também por interesses financeiros, já que as agremiações dependiam do apoio dos governantes para receber subvenção.

Uma matéria divulgada pelo Jornal do Brasil em outubro de 1970 oferece bons indícios dessa relação. A reportagem narra que o presidente da associação das escolas de samba cariocas, Amauri Jório, realizou uma viagem à Brasília, com a intenção de conseguir apoio financeiro para os desfiles. Os políticos, por sua vez, solicitaram que as instituições carnavalescas desfilassem com “assuntos que interessam ao progresso atual do país” (Fabato; Simas, 2015, p. 47).

Em outras palavras, o pedido era para que as escolas promovessem o governo militar, exaltando um Brasil em franco progresso. Esse discurso se fez presente, por exemplo, no samba-enredo do carnaval de 1972 da Imperatriz Leopoldinense, intitulado *Martim Cererê*: “Vem cá, Brasil / Deixa eu ler a sua mão, menino / Que grande destino / Reservaram pra você / [...] Gigante pra frente a evoluir / Milhões de gigantes a construir” (Gigi; Katimba, 1972).

Alguns temas foram mais enfáticos na promoção do governo, como a emblemática adesão da Beija-Flor em uma trilogia pró-ditadura, nos enredos *Educação para o desenvolvimento* (1973), *Brasil ano 2000* (1974) e *O grande decênio* (1975). Os desfiles exaltavam o progresso alcançado através de programas e iniciativas dos militares, como a construção da Transamazônica e o Movimento Brasileiro de Alfabetização (Mobral).

Pesquisador dessa polêmica fase da agremiação de Nilópolis, Carlos Carvalho (2021) informou que a escola possuía alguns membros filiados ao partido apoiador do regime, a Aliança Renovadora Nacional (Arena). A associação foi tão intensa que a Beija-Flor foi pejorativamente denominada por jornalistas e intelectuais como “Unidos da Arena”. Porém, segundo Joãozinho Trinta, os comentaristas da Rede Globo recebiam a ordem de não criticar a escola durante a transmissão⁶⁶.

Os enredos foram criados pelo professor e jornalista Manuel Antônio Barroso. No entanto, chama a atenção a participação das carnavalescas Lícia Lacerda e Rosa Magalhães na elaboração das fantasias e alegorias do desfile de 1974. A premissa do desfile eram as previsões de um estrategista militar norte-americano, Herman Kahn, que acreditava que o Brasil poderia ser uma grande potência no ano 2000.

Segundo Carvalho (2021), Lacerda e Magalhães embarcaram em uma proposta inovadora de construir uma narrativa carnavalesca futurista. Ainda que abarcasse os projetos do governo militar, a estética em certos momentos se descolou do texto patriótico desenvolvido por Barroso, abrangendo o imaginário de futuro oferecido pela moda e pelos filmes de ficção científica⁶⁷. Incluiu-se também todo o fascínio despertado pelos avanços científicos e tecnológicos, sobretudo a corrida espacial promovida pelos Estados Unidos e União Soviética durante a Guerra Fria, amplamente divulgados nos meios de comunicação.

O Brasil dos anos 2000 era menos o país da ditadura e mais o imaginário futurista estadunidense e europeu, traduzido em representações de átomos, robôs e astronautas. Nas indumentárias, havia a predominância de materiais sintéticos — como o plástico —, elementos geométricos, tecidos lisos com corte reto, valorização das cores prata e branco e acabamento em

⁶⁶ Em entrevista à Playboy em 1998, Joãozinho Trinta afirmou que “o Haroldo Costa [...] me falou que recebia ordem para não meter o pau [sic] na Beija-Flor” (Carvalho, 2021, p. 74).

⁶⁷ Rosa Magalhães afirma ter se inspirado no filme franco-italiano *Barbarella*, de 1968.

metal e espelhado. Muitas dessas características pertenceriam a outros desfiles modernos ou futuristas nas décadas seguintes.

No ano seguinte, o último dos enredos de perfil nacionalista-ufanista celebrava o décimo aniversário do golpe de 1964. O enredo tinha como base os supostos avanços alcançados pelo governo em diversas áreas, tais como transportes, indústria, comércio, economia, trabalho, educação, cultura, ciência e tecnologia. “Trata-se do extraordinário desenvolvimento do país nos últimos dez anos, o que vem sendo motivo de admiração para o mundo inteiro”, afirmou a sinopse de 1975 (Carvalho, 2021, p. 92).

A Beija-Flor, porém, chegava ao fim da sua trilogia patriótica com a imagem desgastada, necessitando recalcular a rota para se afirmar entre as principais escolas do carnaval carioca. A chegada do carnavalesco Joãozinho Trinta, então bicampeão no Salgueiro, seria decisiva neste processo.

Joãozinho apresentou uma instigante alternativa para driblar os tempos sombrios, inserindo o onírico no desenvolvimento dos enredos. Em 1974, sua estreia solo no Salgueiro, fantasiou a transformação do reino francês no Maranhão, a partir dos delírios de Luís XIII. De acordo com Simas e Fabato (2015), o desfile campeão teria deixado os sambistas desconfiados e os censores desnorteados, promovendo a subversão pela fábula.

Dessa forma, o carnavalesco inaugurou um novo estilo narrativo nos desfiles: o *fantástico-maravilhoso*. O gênero implica em contar acontecimentos declaradamente inventados (e desvairados). Muitos enredos do artista implicam na releitura carnavalizada da história de personagens conhecidos (sejam eles reais ou fictícios), unindo-os a fatos que nunca viveram e a lugares pelos quais nunca passaram, resultando em uma mistura surreal.

Da mente criativa de Joãozinho surgiram, por exemplo, a adaptação do conto bíblico de Adão e Eva para o bairro boêmio da Lapa (Beija-Flor, 1985), a personagem da literatura infantil Alice no *Brasil* das maravilhas (Beija-Flor, 1991) e a transposição do mito grego de Orfeu para as favelas brasileiras (Viradouro, 1998). Segundo Milton Cunha (2008, p. 24), a “sua obra imaginativa são portas que se abrem para verdades humanas”.

O conceito de *maravilhoso* foi teorizado por Todorov em 1970, que o definiu como “gênero onde se incluem as obras nas quais não é possível qualquer explicação racional para os fenômenos (sobre)naturais. O herói e o leitor implícito de uma narrativa maravilhosa aceitam sem

surpresa novas leis da natureza” (Mascarenhas, 2009). Essa característica faz com que exista uma relação particular com o aspecto da verossimilhança.

O espaço do maravilhoso é o de um mundo (trans)figurado, (sub)vertido o que permite uma quase arbitrariedade na intriga. A questão da verossimilhança no maravilhoso é peculiar, já que neste gênero os fenômenos, apesar de (im)possíveis, não deixam de ser críveis. O universo do maravilhoso é o da inverossimilhança verossímil (Mascarenhas, 2009).

Já no fantástico, segundo Todorov, o herói e o leitor mantêm a hesitação entre uma explicação natural e sobrenatural dos fenômenos ao longo da narrativa (Mascarenhas, 2009)⁶⁸. Furtado (2009) destaca que a principal característica desse gênero é a ambiguidade, centrado na existência de duas perspectivas incompatíveis sobre os acontecimentos, porém de igual validade. Há, portanto, “uma atitude ambígua perante as manifestações extranaturais, evitando ou deixando em suspenso qualquer decisão categórica sobre a sua eventual coexistência com a natureza conhecida e nunca evidenciando de forma unívoca uma plena aceitação ou rejeição dela” (Furtado, 2009).

Compreendidos como gêneros meta-empíricos (Furtado, 2009), o fantástico e o maravilhoso são reunidos por Cunha ao definir a característica essencial dos desfiles de Joãozinho. “Substituindo a realidade pelo fantástico-maravilhoso, em seus enredos, Joãozinho Trinta resgata uma importante faceta da manifestação carnavalesca: o delírio, a ‘tônica’ do imaginário”, define Cunha (2008, p. 21), que acrescenta:

Narrativas delirantes combatem a crueza das visões “enclausuradas” pela ciência, história e mundo real. Instituinto a imaginação, liberta-se o lirismo pessoal, o espírito de revolta, o espírito de luta e transformação, o espírito de regozijo. O carnavalesco busca nova forma de o artista contar histórias, em que o “desestruturado” é possível, o fantástico não é demoníaco, é parte integrante da “psique” humana (Cunha, 2008, p. 21).

A ambiguidade típica do fantástico aparece na obra de Trinta através da representação do duplo, possuindo “significado completo em dois níveis: no do argumento narrado e em seu significado figurado, simbólico” (Cunha, 2008, p. 24). Nas considerações do pesquisador (Cunha, 2008), o artifício permitido pelo gênero expõe a máquina ficcional, que a narrativa realista procura esconder através dos recursos da verossimilhança.

⁶⁸ Há ainda um terceiro gênero citado por Todorov, o *estranho*, identificado quando há uma explicação racional para os fenômenos insólitos, de forma que as leis da natureza permanecem intactas (Mascarenhas, 2009).

João tece uma teia com “comprovações históricas” muito particular, sua causalidade é estruturada em “coerência interna”: ele narra uma aventura fantástica que concluiu a partir de dados por ele coletados como narrador, ao mesmo tempo em que tenta explicá-la e integrá-la ao universo cultural de sua época, ao sistema de referências que dispõe. No entanto, não há comprovação no extratexto: os atores se encontram integrados num universo de ficção total onde o verossímil se assimila ao inverossímil numa completa coerência narrativa, criando o que se poderia chamar de uma “verossimilhança interna” (Cunha, 2008, p. 22).

A ascensão de Joãozinho Trinta — que conquistou cinco títulos consecutivos entre 1974 e 1978, sendo os dois primeiros pelo Salgueiro e os demais pela Beija-Flor — coincide com o gradual enfraquecimento da ditadura militar. O fim do AI-5 (1978)⁶⁹, a Lei da Anistia (1979)⁷⁰ e as Diretas Já (1983-1984)⁷¹ foram relevantes acontecimentos políticos que resultaram na redução da censura e o lento retorno à democracia. O escritor Elio Gaspari (2016) vai denominar esse período (1978-1985) como *ditadura acabada*. Gaspari (2016) cita ainda a crise econômica e o caso Riocentro (1981)⁷² como fatos relevantes para a compreensão do momento. Como consequência desses episódios ocorridos dentro e fora do ambiente carnavalesco, o ufanismo perdeu força nas narrativas das escolas de samba, que passaram a se permitir a uma maior variedade de temas, alguns com forte teor crítico e politizado.

Mesmo sem a consagração de um título, outra escola que se destacou neste período foi a União da Ilha do Governador. Estabelecendo um contraponto com a imponente Beija-Flor, a agremiação insulana se destacou pelo estilo *bom, bonito e barato*. Sem o farto orçamento das escolas comandadas por bicheiros, a carnavalesca Maria Augusta lançou mão do luxo das cores e da alegria para imprimir a sua marca, resultando em uma série de sambas que se eternizaram no

⁶⁹ O Ato Institucional 5 (AI-5) foi implementado em 13 de dezembro de 1968, iniciando o período mais severo da ditadura militar. O decreto deu plenos poderes ao governo para eliminar opositores, através de medidas como prisões, tortura, suspensão de direitos políticos e cassação de mandatos, implicando na morte ou desaparecimento de centenas deles. Os atos institucionais foram revogados em 13 de outubro de 1978.

⁷⁰ Decretada em 28 de agosto de 1979, a Lei da Anistia concedeu o perdão aos perseguidos políticos. A lei viabilizou o retorno de exilados e a libertação de presos políticos, pavimentando o caminho para a redemocratização.

⁷¹ Ocorrida entre 1983 e 1984, a Diretas Já foi uma campanha de cunho popular, que teve como objetivo a retomada das eleições diretas ao cargo de presidente da República.

⁷² No dia 1 de maio de 1981, militares e policiais orquestraram a explosão de uma bomba no auditório do Riocentro, onde vários cantores se apresentavam para um público de 20 mil pessoas. A intenção de culpabilizar a esquerda política pelo ato terrorista foi frustrada, uma vez que a bomba estourou acidentalmente, ao ser manuseada por um dos militares no estacionamento do local.

repertório dos foliões. Desses, destaca-se o tom politizado de *O amanhã*, que em plena ditadura esperançava por um futuro melhor.

Já em 1979, a Beija-Flor desfilou com samba que alertou para a inflação e as dificuldades do dia a dia do brasileiro. O samba de Savinho, Luciano e Walter de Oliveira (1979) para o enredo *O paraíso da loucura* possuía os versos “Esqueçam os problemas da vida / O trem, o dinheiro e a bronca do patrão / Não pensem em suas marmitas / E no alto preço do feijão / Joguem fora a roupa do dia a dia / E tomem banhos no chuveiro da ilusão”. Definitivamente, a era nilopolitana de apologia à ditadura havia ficado para trás.

Também Martinho da Vila não seria mais perturbado pelos censores. O seu samba-enredo para o carnaval de 1980 da Vila Isabel, feito em parceria com Graúna e Rodolpho, criticava explicitamente o autoritarismo. Intitulada *Sonho de um sonho*, a canção possui versos como “As mentes abertas / sem bicos calados”, “juventude alerta” e “a prisão sem tortura” (Graúna; Rodolpho; Vila, 1980)⁷³.

O novo tempo também seria sinalizado pela celebração da *anistia*, palavra que surgiu em letras garrafais na última alegoria da Mocidade, em meio a onças e ao prédio do Congresso Nacional. O enredo *Tropicália maravilha* fez parte das investigações de Fernando Pinto sobre o Brasil. A obra do carnavalesco oferece um olhar menos romântico e mais político da figura do indígena, o que é evidenciado na fantasia da bateria, intitulada *Tupi em tempo de emancipação*. O figurino era inusitado: “óculos Ray-Ban, relógio Cartier, falsificado, nos pulsos, camisa havaiana, calça anos 1950 de padronagem oncinha e sapato bico fino de duas cores, além de cabeleiras e cocares” (Fabato, 2025, p. 30), uma inspiração que será posteriormente ampliada em *Tupinicópolis* (1987).

No ano seguinte, a Unidos da Tijuca despertou a atenção do público e da imprensa com um enredo elaborado por Renato Lage, carnavalesco até então pouco conhecido. *Macobeba — O que dá pra rir, dá pra chorar* conta a luta do herói brasileiro Mitavaí contra o monstro estrangeiro Macobeba. Baseado no livro *Manuscrito holandês* (1976), de Manoel Cavalcanti Proença, o enredo é um manifesto contra a exploração das empresas multinacionais. Mitavaí representa a resistência dos brasileiros diante do poderio do capital internacional no Brasil, personificado em

⁷³ Registra-se que em 1980 a Portela se sagraria campeã com um enredo sobre o circo. Porém, o título *Hoje tem marmelada* possui caráter dubio. Além de remeter ao tema circense, era também uma crítica ao resultado do carnaval anterior. Isso porque a agremiação de Madureira ficou inconformada em perder o primeiro lugar para a Mocidade.

Macobeba. No desfile, chamou atenção a forma como o vilão foi representado, em uma alegoria com copos de plástico na decoração e, no lugar dos olhos, dois televisores ligados transmitindo o próprio desfile da agremiação.

A parceria entre Lage e a Unidos da Tijuca trouxe outra crítica em 1982, ainda que de forma menos enfática. Embora se tratasse de homenagem a um renomado escritor, o próprio título *Lima Barreto, mulato, pobre, mas livre* já apontava para questões sociais, raciais e econômicas que perpassaram a vida de Lima Barreto. Além de apontar a luta do protagonista contra a pobreza e a discriminação, o samba denunciava o racismo sofrido pelo personagem: “Mesmo sendo excelente escritor / inocente Barreto não sabia / que o talento banhado pela cor / não pisava o chão da academia” (Adriano, 1982).

Mas quem roubou a cena em 1982 foi o Império Serrano, em desfile vitorioso que consagrou a dupla Rosa Magalhães e Lícia Lacerda. A emblemática onomatopeia *Bum bum paticumbum prugurundum*⁷⁴ serviu de título para o enredo sobre a história dos desfiles das escolas de samba, dos primeiros anos na Praça XI à Avenida Marquês de Sapucaí. A narrativa se encerrava com crítica à mercantilização da festa. A composição de Beto Sem Braço e Aluísio Machado (1982) alertava: “Super Escolas de Samba S.A. / super alegorias / escondendo gente bamba / que covardia”.

Personagem-símbolo dessas transformações, Joãozinho Trinta foi representado em uma das alegorias. O “super-carnavalesco”, àquela altura já tornado uma notável figura midiática do carnaval, era “homenageado” devido ao luxo e à grandiosidade que marcavam o seu trabalho. Rosa e Lícia contam que o artista não teria gostado da referência (Bora, 2018). Assim o descreveram na sinopse:

O super desfile com a super-campeã que naturalmente possui um super-carro repleto de super-mulheres. Nem sempre há um super-samba, mas há o super-gasto. Embora Joãozinho Trinta tenha já se destacado na época do Salgueiro, na Candelária, trabalhando com a dupla Arlindo e Pamplona, foi na Beija-Flor de Nilópolis que deu seu verdadeiro grito de independência, ditando regras e afirmando categoricamente que carnaval é luxo e riqueza. Os enredos vencedores, de históricos e folclóricos, passam a ser fantásticos, quase sempre pouco claros para o povo, mas dando margem a que o todo-poderoso carnavalesco exercite sua imaginação, respaldado em forte esquema financeiro: Nesta parte apresentaremos

⁷⁴ A onomatopeia foi criada pelo sambista Ismael Silva, ao demonstrar a batida do surdo que ditaria a cadência do samba feita pela turma do morro do Estácio, revolucionando e consolidando o gênero entre as décadas de 1920 e de 1930 (Cabral, 2011).

alas de tal porte que cada componente é uma alegoria irreal (Magalhães; Lacerda, 1982).

O protesto imperiano remetia à crítica promovida por Candeia anos antes. Em 1975, o cantor e compositor portelense se uniu a outros bambas para fundar o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo. A instituição se impõe como um ato de resistência contra a modernização das escolas de samba cariocas, cada vez mais mercadológicas e espetaculares, fazendo com que as comunidades perdessem seu protagonismo. Participavam de suas atividades sambistas do quilate de Paulinho da Viola, Nei Lopes e Wilson Moreira.

Além de visar a preservação da tradição do samba, o Quilombo se preocupava com a formação cidadã sobre a história do povo afro-brasileiro, desenvolvendo trabalhos sociais e culturais. Seus desfiles ocorriam pelas ruas do subúrbio carioca, gratuitamente, e sem disputa de campeonato com outras agremiações. Com a morte de Candeia, em 1978, o projeto foi lentamente perdendo força, mas segue realizando atividades culturais e rodas de samba.

[O Quilombo] foi fundado em 1975 para valorizar a “arte popular, banida das escolas de samba”. Propunha ir além do modelo clássico das escolas de samba, com um programa de atuação política e estética que anunciava, entre outras, sua intenção de desenvolver um centro de pesquisas de arte negra, enfatizando sua contribuição para a formação da cultura brasileira; lutar pela preservação dos direitos fundamentais; e organizar uma escola de samba onde seus compositores, ainda não corrompidos pela “evolução” imposta pelo sistema, pudessem cantar seus sambas, sem prévias imposições (Salles *et al.*, 2018, p. 91).

Voltando ao carnaval de 1982, uma escola se destacava no Grupo de Acesso: a Caprichosos de Pilares, junto ao carnavalesco Luiz Fernando Reis, delineava uma identidade crítica, politizada e bem-humorada. O enredo *Moça bonita não paga* narrou a ida da personagem Lili à feira livre. “Mas seu semblante se modifica / A flor se fere no espinho / Da inflação que se agita”, informava o samba de Ratinho (1982), denunciando a dificuldade dos brasileiros de fazer as compras nos anos finais da ditadura.

Inflação, aliás, foi tema de protesto recorrente pelas escolas de samba ao longo dos anos 1980. Em 1983, a Caprichosos retornaria ao grupo principal, junto à Luiz Fernando Reis e sua personagem Lili. A protagonista voltava a maldizer a inflação no enredo *Um cardápio à brasileira*, sobre a culinária nacional.

Os desfiles de 1983 apresentariam outras duas mensagens de protesto. O Salgueiro, que teve como tema a caricatura em *Traços e troças*, cutucou os censores da ditadura e defendeu o

potencial dessa forma de arte de expressar mensagens críticas à população. Os compositores Bala e Celso Trindade (1983) deram o recado: “Será que a política não vai me censurar? / Já sei, certos momentos não se pode criticar! / Gozar, traçar, ferir, / Fazendo de novo meu povo feliz, / Riscando aquilo que ele não diz”.

Já a Mocidade não se limitou à exaltação da natureza e à representação romântica e harmoniosa do indígena brasileiro, como feito comumente pelas escolas de samba até então. Com o enredo *Como era verde meu Xingu*, Fernando Pinto ressaltou o conflito entre colonizadores e povos originários, refletido nos versos “Quando o homem branco aqui chegou / Trazendo a cruel destruição / A felicidade sucumbiu / Em nome da civilização (Viola *et al.*, 1983). O discurso ambientalista atrelado à defesa das terras indígenas, em pauta no noticiário e na sociedade até a atualidade, já encontrava eco no refrão do samba da Mocidade: “Deixe nossa mata sempre verde / Deixe nosso índio ter seu chão” (Viola *et al.*, 1983).

O enredo foi desenvolvido no contexto em que se fortaleciam as discussões sobre o tema. Conforme a escritora e pesquisadora indígena Eliane Potiguara, ainda na década de 1970, intelectuais, políticos e entidades progressistas brasileiras desenvolveram movimentos em prol dos direitos dos povos originários. No cenário internacional, lideranças de diversas regiões do mundo se juntaram à ONU para fundar, em 1982, o Grupo de Trabalho Sobre Povos Indígenas.

O pesquisador Carlos Mariano (2022) considera o estilo tropicalista de Pinto como um viés ideológico, a partir do qual o artista interpreta a história do Brasil. O resultado são narrativas críticas e despojadas, que revelam o país a partir da cultura e do anseio do seu povo, em vez de celebrar personalidades e episódios pertencentes ao universo dos intelectuais e dos livros didáticos.

A aparição dos povos indígenas nos enredos das escolas de samba carioca até o Carnaval de 1983, na maioria das vezes, foi na condição de coadjuvante da história colonial brasileira. Geralmente, estigmatizado na figura do índio ingênuo ou guerreiro, beirando a um personagem mítico — naquela época nem se usava o termo correto: indígena. O nativo era sempre visto nos enredos ufanistas como uma figura do passado e que por lá ficou petrificado. Em “Como era verde o meu Xingu”, Fernando olha para o indígena e problematiza sua participação na história, como algo orgânico e presente na realidade social brasileira e na luta pela preservação da natureza. O enredo se posiciona na defesa da demarcação de terras do Parque Indígena do Alto Xingu e contra o ataque e invasão de especuladores financeiros, beneficiados pela omissão dos governos militares. Original e ousado, o enredo levava em consideração que, embora combatida e em crise, a ditadura militar, representada no desastroso governo do ditador João Batista Figueiredo, ainda dava as cartas do jogo político brasileiro.

A alegoria de abertura, conhecida como “pede passagem”, já sintetizava a ideia (Figura 5). Ao anunciar que a agremiação “abraça o índio brasileiro” com sua narrativa, a Mocidade contribuía para a desmistificação dos povos indígenas e convidava a população a aderir às suas causas.

Figura 5 — Alegoria pede passagem da Mocidade em 1983



Fonte: Luiz Pinto.

O carnaval de 1984 trouxe como principais novidades a inauguração do Sambódromo e a divisão das apresentações em dois dias. As primeiras colocadas do domingo e da segunda se reapresentaram no sábado seguinte, quando a Mangueira foi consagrada como supercampeã. Se as arquibancadas de concreto que ladeavam a Avenida Marquês de Sapucaí eram novidade, a crítica já se mostrava parte inerente daquela festa.

Identificada com tal característica, a parceria entre Caprichosos de Pilares e Luiz Fernando Reis realizou uma homenagem ao humorista Chico Anysio. O título *A visita da nobreza do riso a Chico Rei, num palco nem sempre iluminado* trazia uma mensagem espirituosa. Isso porque, embora o famoso samba da Imperatriz de 1981 construísse a imagem poética da passarela do samba como um “palco iluminado” (Gibi; Serjão; Katimba, 1981), faltou luz durante a

passagem da Caprichosos em 1983. A agremiação teve que completar sua apresentação no escuro, não participando do julgamento oficial.

Além disso, a crítica política e social presente na obra de Chico Anysio e de outros humoristas brasileiros contemporâneos inspirou Reis a carnavalizar os problemas do país no desfile. A mistura entre festa e manifestação era tamanha que o governador Leonel Brizola desceu de seu camarote para soltar aos céus a faixa com o pedido de Diretas Já no meio da apresentação (Datolli, 2015). As intenções já estavam expostas na sinopse:

A exemplo do que representamos em 82 com “Moça bonita não paga” e em 83 com “Um cardápio à brasileira”, nosso enredo 84 — A visita da nobreza do riso a Chico-Rei num palco nem sempre iluminado —, trará a mesma marca de originalidade, colorido e criatividade, seguindo o tripé: popular, crítico e descontraído. Popular na medida em que é de fácil assimilação por parte do grande público; crítico por permitir lembranças ao nosso momento social, político e econômico, bem à maneira do carnaval tradicional; e descontraído pelo farto colorido, variedade e leveza das fantasias a serem apresentadas (Reis, 1984).

Já o Império da Tijuca apresentou um inusitado protesto contra a Lei 9215, decreto promulgado em 1946 que proibiu a prática dos jogos de azar no Brasil. O samba-enredo dos compositores Ailton e Tibu (1984) critica a iniciativa, tomada “em nome da moral e bons costumes”; alerta para o aumento do desemprego como decorrência da proibição dessas atividades; denuncia incoerência ou mesmo hipocrisia, haja vista que os jogos de azar continuaram existindo — seja atrelado ao governo, como as loterias, seja ilegalmente, caso do jogo do bicho; e propõe a reabertura dos cassinos.

No mesmo ano, a Unidos da Tijuca desfilou com *Salamaleikum, a epopéia dos insubmissos malês*, do carnavalesco Luiz Carlos Cruz. No apagar das luzes da ditadura militar, a narrativa retoma a força politizada dos enredos negros salgueirenses dos anos 1960. No samba de Carlinhos Melodia, Jorge Moreira e Nogueirinha (1984), os malês são apresentados como “personagens realistas / tidas como anarquistas / pois queriam um Brasil mais irmão”.

A luta por igualdade, liberdade e justiça social desses africanos muçulmanos escravizados no Brasil do século XIX deveria inspirar a população negra brasileira que, em 1984, clamava por democracia. O samba tijucano se encerrava questionando a história oficial: “Hoje eu sei, vovó / Que não foi em vão / Apesar da nossa história / Não mostrar toda a verdade / Do tempo de escravidão” (Melodia; Moreira; Nogueirinha, 1984).

Também enxergaram a história com maior dosagem crítica a Beija-Flor e o Império Serrano. No texto do enredo *O gigante em berço esplêndido*, Joãozinho Trinta explica que o desfile da escola de Nilópolis não pretende ser ufanista ou irônico, mas busca a verdade histórica. Tal “verdade” não se dissocia totalmente da narrativa clássica — sobre a construção do Brasil a partir da união das três raças — e inclui uma visão mística.

Porém, a narrativa não se limita a exaltar o país, apontando problemas surgidos por ignorância e ambição. Os compositores (e irmãos) Negoinho da Beija-Flor e Nêgo (1984) sintetizam o conflito nos versos “Mas na ânsia de crescer / do berço fértil se afastou / O seu olhar marejou o sofrer / em lágrimas que servem de lições”. Na análise do escritor Fábio Gomes (2008, p. 121), a narrativa “lamenta a carência de grandes líderes no ‘gigante adormecido’ brasileiro”.

O samba termina com uma projeção positiva do futuro: “E o gigante é o nosso povo / Reconstruindo um Brasil novo / Cheio de vida organizando mutirões” (Beija-Flor; Nêgo, 1984). Joãozinho cita um projeto desenvolvido pela escola, envolvendo sua comunidade. O carnavalesco convida a população à ação, compreendendo ser este o caminho para solucionar os problemas do país.

Iniciamos em Nilópolis o MUTIRÃO DA ALEGRIA, um trabalho conjunto do povo: crianças, jovens e adultos. Transformando lixeiras e terrenos baldios em praças e parques, arborizando ruas, construindo creches, enfim, procurando transformar a geografia física e humana de um Município sofrido da Baixada Fluminense. E, sobretudo, ficou a certeza de que nosso povo é capaz de realizar transformações (Trinta, 1984).

O Império Serrano, por sua vez, desfilou com *Foi malandro, é*, enredo jocoso de autoria de Fernando Pamplona e materializado por Renato Lage. Em uma proposta de leitura bem-humorada da história do Brasil, os heróis nacionais foram retirados da situação pétrea a qual foram colocados: personagens sérios, com feitos impressionantes e qualidades acima da média. Qualquer desvio de conduta — uma malandragem *à brasileira*, por exemplo — deveria ser esquecido nos baús da história. Mas o Império fez questão de abrir esses baús e colocar os fatos na avenida.

Os *malandros* da narrativa são Pero Vaz de Caminha, Diego Alvarez (o Caramuru), o indígena Araribóia, Dom João VI, Dom Pedro I, Chico Rei, Chica da Silva, Barão do Rio Branco e Barão de Drummond. Por fim, o próprio sambista imperiano era citado, em ação característica da carnavalização, em que aqueles que estão socialmente acima são rebaixados, enquanto aqueles que estão abaixo são promovidos. Essa perda de hierarquia tem o efeito moral de promover o

nivelamento dos indivíduos: dos mais conhecidos aos cidadãos comuns, todos podem eventualmente recorrer à (boa) malandragem.

Segundo Pamplona (2013), o enredo originalmente citava ainda Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek e a (má) malandragem dos apoiadores da ditadura militar, encerrando com um pedido de eleições diretas para presidente da República. Porém, estes foram retirados do texto antes de ser entregue a Renato Lage e aos compositores⁷⁵.

Ainda mais ousada e jocosa foi a Mocidade Independente em *Mamãe, eu quero Manaus*, cujo título parodia verso da famosa marchinha *Mamãe, eu quero*, de Vicente Paiva e Jararaca (1937). O desfile abordou a história do contrabando no Brasil, desde a chegada da corte portuguesa até a atualidade, mostrando que tal atividade se tornou uma espécie de “patrimônio nacional”. O tema, naturalmente, era polêmico. Afinal, o transporte ilegal é considerado crime, previsto no Código Penal. Mas o deboche de Fernando Pinto permite observar críticas nas entrelinhas, a começar pela alfândega representada por uma mulher de olhos vendados, segundo descrição de Pamplona na transmissão da Manchete (1984).

De acordo com o carnavalesco André Rodrigues (2025, p. 166), Fernando Pinto “está falando sobre realidades brasileiras que estão postas, mas que as pessoas queriam esconder a todo custo. Porque existe, sim, o contrabando; existe, sim, outro tipo de Brasil que não estava sendo contado pelas escolas de samba”. Ou seja, ao escancarar a realidade de uma sociedade que condena oficialmente a “muamba”, mas que ao mesmo tempo naturaliza a compra e venda dos seus produtos, Pinto critica o comportamento hipócrita, uma vez que o discurso não condiz com a prática.

Por fim, um dos enredos que mais despertaram atenção pelo tom politizado em 1984 foi realizado, novamente, por Lícia Lacerda e Rosa Magalhães. *Alô, mamãe!*, tema da Imperatriz naquele ano, foi inspirado no primeiro discurso realizado na Câmara pelo deputado federal Agnaldo Timóteo. Na ocasião, Timóteo agiu de forma inusitada, pegando um telefone sem fio e ligando para a mãe. A classe política presente oscilou entre o riso e a perplexidade, fazendo com que o fato gerasse repercussão na imprensa.

A fala de Agnaldo Timóteo, na leitura das carnavalescas, sintetizava um movimento nacional: a vontade de pedir colo à mãe, diante de um cenário desolador. Um grito de socorro e um pedido de desculpas: o filho do enredo das autoras, que poderia ser qualquer brasileiro (filho da pátria), pede que a mãe o

⁷⁵ Pamplona não deixa claro se a decisão de suprimir parte do enredo partiu dele ou da diretoria imperiana.

perdoe, uma vez que não conseguiria enviar o “dinheiro do mês” porque o montante havia sido “sugado por um vampiro⁷⁶ que aparece todas as noites e leva os trocados” (Bora, 2018, p. 282).

As carnavalescas adotaram um estilo que foi classificado por Pamplona como um “tropicalismo jocoso”, transportando “para as fantasias e os carros alegóricos o clima de incerteza política que pairava sobre Brasília” (Bora, 2018, p. 282). Em depoimento ao documentário *Enredos da Liberdade: o grito do samba pela democracia* (Globoplay, 2023), o compositor Tuninho Professor comentou o pedido de Rosa Magalhães para que a denúncia contida no enredo fosse traduzida “mais para o lado da brincadeira”. Isso porque havia uma percepção na época de que os sambas que faziam críticas mais objetivas não ganhavam nota máxima dos jurados. Por isso, o protesto contra a inflação foi realizado com irreverência no refrão do samba: “Alô, mamãe! / Assim não aguento / almoçar pirão de areia / e jantar sopa de vento!” (Velha *et al.*, 1984).

Com progressiva liberdade de expressão, as escolas de samba caminhavam para o auge da crítica na história dos desfiles. E, no fim da ditadura, o que não faltava era motivo para os filhos da pátria protestarem. Seja com o telefone na mão diante de uma Câmara dos Deputados perplexa, seja diante de uma Sapucaí em polvorosa, com a TV reinterpretando a mensagem dos sambistas para o mundo.

4.4 DEMOCRACIA: LIBERDADE, REALIDADE OU ILUSÃO? (1985-1991)

O ano de 1985 chegou repleto de expectativas. Afinal, enfim a ditadura militar estava oficialmente encerrada. Em 15 de janeiro, Tancredo Neves foi eleito por votação indireta para a Presidência da República. A posse ocorreria em dois meses, mas diante de problemas de saúde — que levaram Tancredo a ser internado, indo a óbito dias depois — José Sarney assumiu o posto e, com ele, a responsabilidade de conduzir o Brasil para o novo momento.

Entre a eleição e a posse, aconteceu o carnaval. Tentando se redimir com os sambistas, após ausência no ano anterior, a Globo divulgou sua cobertura com o lema “Caia na folia. É o carnaval da democracia!” (Brisolara, 2020b). O fim da censura fez com que entre 1985 e o início

⁷⁶ O compositor Tuninho Professor comentou que o *vampiro* era uma alusão ao FMI (Globoplay, 2023).

dos anos 1990 fossem apresentadas dezenas de enredos que falavam do cotidiano, abusavam da irreverência e promoviam críticas que denunciavam as mazelas do Brasil daquele tempo.

Tais tendências só podem ser entendidas no contexto em que as broncas represadas pela sociedade brasileira, de forma geral, romperam as comportas do autoritarismo e desceram como águas livres, lavando tudo e mandando às favas o entulho da repressão. [...] Os anos de crescimento tinham começado a ir para as cucuias a partir do choque do petróleo de meados da década de 1970. O Brasil que se reencontra com a democracia é o país mergulhado nas loucuras da inflação que se agita (Fabato; Simas, 2015, p. 55-56).

Diante do cenário político, social e econômico perturbador, as escolas de samba foram porta-vozes dos anseios da população, oferecendo um olhar crítico para os assuntos repercutidos no noticiário nacional.

4.4.1 Uma Kizomba pela constituição

A disputa de 1985 foi vencida pela Mocidade, que apresentou o imaginário de um carnaval futurista com *Ziriguidum 2001, carnaval nas estrelas*, de Fernando Pinto. Porém, outras seis agremiações apresentaram narrativas críticas: Beija-Flor, Caprichosos de Pilares, União da Ilha, Unidos do Cabuçu, São Clemente e Em Cima da Hora. Na contramão, o Salgueiro homenageou Getúlio Vargas. No ano de retorno da democracia, a celebração de um político que promoveu um período ditatorial no país dividiu opiniões, gerando críticas de notáveis do carnaval, como o salgueirense Pamplona.

A vice-campeã Beija-Flor desfilou com *A Lapa de Adão e Eva*. A premissa de que o Rio de Janeiro possui as rochas mais antigas do planeta — divulgada no livro *O homem e a Guanabara* (1948), de Alberto Ribeiro Lamago — serviu como mote para Joãozinho Trinta imaginar o Brasil como berço da humanidade. Embora este fato seja contestado cientificamente, isso não foi problema para a carnavalização do conto bíblico. Ou, como afirma texto do jornalista Joaquim Ferreira dos Santos para o Jornal do Brasil, a Beija-Flor teria encenado uma versão tropical da Bíblia (Gomes, 2008).

No enredo delirante, Adão é quem come a maçã, enquanto o fruto proibido ingerido por Eva é a banana. A serpente é Madame Satã, personagem gay lendária da boemia carioca, interpretada pelo ator Jorge Lafond. O paraíso é terra indígena, onde há disputa entre as tribos-

blocos Bafo da Onça e Cacique de Ramos. Já a competição entre as sociedades carnavalescas Os Fenianos e Tenentes do Diabo é colocada em paralelo histórico com assírios, babilônios e fenícios. A Lapa e a Praça Tiradentes são Sodoma e Gomorra. O Rio de Janeiro se transformou em Babel, a primeira cidade construída após o dilúvio, segundo a Bíblia.

As críticas são muitas, descritas em versos do samba de Zé do Cavaco *et al.* (1985): 1) “o crioulo só quer ‘Michael-Jekiar’” condena a preferência pela música internacional, em detrimento do samba; 2) “camelô levou rasteira” denuncia o conflito entre vendedores ambulantes e a polícia; 3) “futebol exportação” retrata a debandada de grandes atletas brasileiros para jogar no exterior; 4) “circo não tem opção” é um alerta para a possível extinção dos circos.

Por fim, em inversão típica da carnavalização, a agremiação considera a política brincadeira e o carnaval coisa séria. Alguns dos políticos relevantes da época são retratados jocosamente, como Delfim Netto — que ocupou os cargos de ministro da Fazenda, da Agricultura e do Planejamento durante a ditadura —, o presidente eleito Tancredo Neves — este carregando um abacaxi — e José Sarney, que assumiria a presidência e o “abacaxi” com o falecimento de Tancredo. “*A Lapa de Adão e Eva* é uma explosiva gargalhada de Joãozinho Trinta”, conclui Santos (*apud* Gomes, 2008, p. 128).

Algumas posições abaixo no julgamento — um digno quinto lugar —, a Caprichosos de Pilares fez história ao desfilar com o enredo *E por falar em saudade*. Trata-se da apresentação mais famosa da agremiação, vencedora do prêmio de Melhor Escola pelo Estandarte de Ouro⁷⁷. Conduzida pelos carnavalescos Luiz Fernando Reis e Flávio Tavares, a narrativa protestou contra a inflação; reivindicou as eleições diretas para presidente da República; lamentou, com bom-humor, o roubo da taça Jules Rimet; ironizou o jejum de títulos do clube de futebol Botafogo; relembrou, com nostalgia, os antigos carnavais; e satirizou personagens políticos, como Paulo Maluf e Delfim Netto. O irreverente refrão do samba se consagrou com um dos mais populares do gênero, ao citar que no progresso da folia “Tem bumbum de fora pra chuchu / qualquer dia é todo mundo nu...” (Araújo *et al.*, 1985).

Enquanto a Caprichosos reforçava sua identidade estética e temática, a União da Ilha fugiu do consagrado estilo de abordar assuntos leves sobre o cotidiano. Optou, sem grande sucesso, pelo tom politizado e denso de um enredo sobre João Cândido Felisberto, o líder da Revolta da

⁷⁷ Prêmio dado pelo jornal O Globo desde 1972 às escolas e profissionais do samba que se destacam no carnaval. Tornou-se a principal premiação das escolas de samba, perdendo em importância apenas para o julgamento oficial.

Chibata⁷⁸. A figura de João Cândido foi popularizada com o auxílio da canção *O mestre-sala dos mares*, composta por João Bosco e Aldir Blanc e gravada por Elis Regina. O título original da música seria *O almirante negro*, mas teve que ser alterado ao ser apresentado à censura, em 1974.

O fato é que João Cândido é mais um dos personagens marginalizados pela história oficial a serem prestigiados pelas escolas de samba. O biografado, que voltou a ser enredo no Paraíso do Tuiuti em 2024, continua sendo figura contraditória. Em notícia veiculada em abril de 2024, a Marinha do Brasil e parlamentares da Câmara dos Deputados resistiram à sua incorporação no livro dos Heróis e Heroínas da Pátria. Os críticos à homenagem consideram João Cândido um subversivo que se rebelou contra às forças armadas brasileiras, desrespeitando a hierarquia e a disciplina que são tão caras a essas instituições (Quem, 2024).

Já a Unidos do Cabuçu desfilou com um dos sambas mais corajosos apresentados pelas escolas de samba até aquele momento, colocando abaixo o mito da democracia racial. Já na primeira estrofe, a obra de Leão *et al.* (1985) questiona as promessas de liberdade não cumpridas: “Vi a luz da liberdade / Se apagar na mão covarde / De quem veio explorar”. A letra alerta para o massacre indígena, além da deturpação de seus modos e costumes, ao trocarem a “tanga pela calça Lee”; os negros escravizados refugiados em quilombos; e a cultura brasileira modificada pela influência europeia. Em seguida, o papel dos heróis nacionais consagrados é questionado, uma vez que nunca é dado o protagonismo à população, impedindo que a liberdade ocorra de forma plena:

Fracassaram pela traição / As tentativas de libertação / A independência / A aristocracia foi quem fez / Mas foi o povo que pagou / E até hoje a liberdade tão sonhada não chegou / Liberdade / Para este povo sofredor / Que já está de saco cheio / De comer o pão que o diabo amassou (Leão *et al.*, 1985).

Além da Caprichosos de Pilares, outra escola que começava a delinear sua personalidade através dos enredos críticos foi a São Clemente. Em 1985, a agremiação apresentou *Quem casa, quer casa*, dos carnavalescos Carlinhos Andrade e Roberto Costa. A narrativa abordou o sonho da casa própria, em um contexto econômico de salários precários e, consequentemente, a dificuldade de pagar aluguel por uma moradia digna. Um problema social que se estende até o presente, ainda que o poder público tenha realizado iniciativas a respeito, como o Programa Minha Casa, Minha Vida, desenvolvido pelo Governo Lula em 2009. Conta o jornalista Eugênio Leal (2015) que o

⁷⁸ Ocorrido em 1910, o movimento se rebelou contra as chibatadas praticadas por oficiais navais brancos para punir marinheiros negros, uma prática que prolongava as heranças da escravidão.

tema veio acompanhado da própria dificuldade da agremiação de conseguir uma sede definitiva para seus ensaios. A São Clemente também queria ter a sua casa.

Quase uma década após apresentar *Os Sertões*, a Em Cima da Hora voltava a abordar a migração de nordestinos para o Rio de Janeiro, para fugir da seca e em busca de melhores oportunidades de emprego. O êxodo nordestino para o Sudeste se intensificou na década de 1950, quando a região se destacou no processo de industrialização e desenvolvimento econômico, decaindo ao longo dos anos 1980 (Moura, 1999).

O crescimento desordenado de cidades como São Paulo e Rio de Janeiro levou parte dessa população a morar em favelas e regiões menos privilegiadas, muitas vezes sem conseguir realizar o sonho de uma vida próspera. A xenofobia se tornou outro problema enfrentado por esse segmento populacional. O samba-enredo traduz parte dessa luta em versos como “Faço parte do progresso / mas ninguém me dá valor” (Renato; Reco; Nunes, 1985).

No carnaval de 1986, a ditadura já fazia parte do passado. Mas tudo o que estava engasgado pelos anos de censura ainda ressoava na Sapucaí. O principal grito viria do Império Serrano, escola originada de um grupo de estivadores sindicalizados. O samba faz referências explícitas contra o período militar, como no refrão “Me dá, me dá / Me dá o que é meu / Foram vinte anos que alguém comeu” e “Dona Liberdade chegou junto com a esperança” (Cavaco; Machado; Nóbrega, 1986).

O enredo *Eu quero*, de Renato Lage e Lílían Rabello, desfilou todos os desejos dos brasileiros naquele momento: que o novo governo suprisse as deficiências que o país possuía em áreas como saúde, preservação da natureza, educação, combate à violência, moradia, segurança alimentar, justiça e emprego. O desfile também pediu respeito aos indígenas, punição para os políticos corruptos e restrição ao uso de pesticidas. Uma alegoria era composta por um quadro negro com a frase “Eu quero o menor abandonado educado com amor e carinho” (Figura 6). Em outro carro, um revólver dispara flores, em pedido de paz. Renato alega que a mensagem imperiana é uma continuação da saga sobre Macobeba (Unidos da Tijuca, 1981). Seria o retorno do caboclo Mitavaí para o Sambódromo, com outros desafios para enfrentar na Nova República.

Figura 6 — Alegoria do Império Serrano em *Eu quero*



Fonte: Ricardo Leoni / Jornal Extra.

Os desejos dos brasileiros seguiram desfilando na Portela, que apresentou *Morfeu no carnaval, a utopia brasileira*, de Alexandre Louzada. O enredo acompanha um brasileiro que, com a ajuda de Morfeu, deus grego do sono, cai em um profundo sonho. O samba-enredo evidencia a angústia do dia-a-dia deste personagem, que tem no carnaval e no sono os únicos momentos para esquecer a tristeza e fugir da realidade “desse mundo sofredor” (Cavaco *et al.*, 1986), transformando a dor em alegria. Retratado em alegoria, o protagonista veste uma camisa verde e amarela listrada. Afinal, era ano de Copa do Mundo de futebol, e um dos sonhos era se sagrar tetracampeão no torneio⁷⁹.

Entretanto, os desejos traduzidos nos sonhos iam além do futebol: a possibilidade de plantar no chão árido do sertão; liberdade e preservação das terras indígenas; preservação da natureza; e a independência financeira do Fundo Monetário Internacional (FMI).

Porém, a Portela listou também os pesadelos vividos pela população, tais como o imposto de renda, desemprego, inflação, violência, exploração indiscriminada dos recursos naturais e transporte público ineficaz: “Como é triste o despertar dessa ilusão / Que pesadelo / Meu Deus, quanta taxa pra pagar / É trem lotado, que sacrifício danado / Desempregado e com criança pra

⁷⁹ O sonho virou pesadelo, e quem venceu a Copa de 1986 foi a rival latino-americana Argentina, liderada por Diego Maradona.

criar / O nosso ouro lá da serra tá pelado / Já que está tudo arrombado / Deixa o leão⁸⁰ se arrumar” (Cavaco *et al.*, 1986). No refrão do samba, os autores concluem que no “país da bola / só deita e rola / [...] quem vem com dólar” (Cavaco *et al.*, 1986).

Novamente, a dobradinha entre Caprichosos e Luiz Fernando Reis rendeu um desfile crítico, desta vez tendo como alvo a americanização que tomava conta do Brasil. *Brazil com Z não seremos jamais, ou seremos?* questionava a invasão estadunidense na alimentação (os *fast foods* com seus *hot dogs*, hambúrgueres e *milkshakes*), no consumo e costumes (patins, skate, roupas e tênis da moda), na música (rock), nos ícones culturais (filmes e os super-heróis americanos, em detrimento dos personagens da literatura e do folclore brasileiros) e no poderio econômico (influência do FMI, instalação de multinacionais e defesa do petróleo brasileiro). A dívida externa foi retratada através de um Tio Sam vampíresco, o *Sam-drácula*. A sinopse assim traduz a proposta do enredo:

Não podemos admitir que nossas crianças, nossos jovens e adolescentes sejam seduzidos e explorados pelos interesses do capitalismo estrangeiro, que nos impõem enlatados, valores e pacotes culturais contra nossos interesses e bem-estar do povo brasileiro. A nossa imagem, a nossa cultura e os nossos costumes estão sendo ultrajados pelos padrões sócio-econômicos e culturais em benefícios dos interesses estrangeiros, principalmente americanos. Vamos conquistar com nossos próprios caminhos, imbuídos de sentimentalismo brasileiro a nossa soberania, nossa liberdade e nossa independência econômica e cultural. E gritar bem alto para o mundo inteiro ouvir. BRASIL PARA OS BRASILEIROS! (Reis, 1986).

Assim como na disputa entre Macobeba e Mitavaí, Reis construiu uma narrativa de embate entre o estrangeiro Tio Sam e sua águia (antagonistas) contra o herói brasileiro, representado pelo Canariquito. Observa-se que o carnavalesco dispensou a emblemática figura de outro personagem-pássaro identificador do país, o papagaio Zé Carioca, possivelmente porque este era uma criação estadunidense. Exaltando o samba, o frevo, a feijoada e o vatapá brasileiros, o desfile se encerra com o Canariquito derrotando a águia imperialista.

O samba-enredo traduziu a mensagem em versos como “Águia não cala meu bico / Meu ouvido não é penico / Meu Sam é de sambar / Unido aos heróis brasileiros / Nos pagodes, nos terreiros / Contra o que vem de lá” (Araújo *et al.*, 1986). Apesar da seriedade do assunto, a obra

⁸⁰ Em 1979, a Receita Federal utilizou a imagem de um leão em sua campanha publicitária. Desde então, o animal se tornou símbolo do imposto de renda (Dantas, 2024). No período abordado neste texto (1985-1991), o leão aparecerá diversas vezes nas letras dos sambas, em fantasias e alegorias, como estratégia para que o público compreenda a mensagem de crítica ao imposto de renda.

também apresentou trechos descontraídos, de forma a carnavalizar o protesto. Essa característica se sobressai sobretudo nos dois refrões, onde o duplo sentido de conotação sexual se faz presente: “Não enfie o pau / Noutra bandeira / Mas tira, tira / E bota a nossa brasileira” e “Quem comeu, comeu / Quem não comeu, não come mais / Brasil com ‘Z’ jamais” (Araújo *et al.*, 1986).

Personagens recorrentes no ano, o leão do imposto de renda e o FMI — aqui representado em forma de diabo — voltam a atacar no desfile da União da Ilha do Governador. *Assombrações*, enredo de Arlindo Rodrigues, perpassou por lendas e mitos da história e do folclore nacional, iniciando na viagem que trouxe Pedro Álvares Cabral ao Brasil. Passando pelo lobisomem e por Nhá Jança, no Maranhão, a história aporta nas assombrações da celebrada — mas problemática — Nova República. Os compositores traduziram esses fantasmas nos versos “O leão só morde o bumbum de pobre / E o rico é que explode a boca do balão / O FMI chegou aqui, fincou o pé / Devo e não nego / Um dia eu pago, leva fé” (Devagar *et al.*, 1986). Expandindo a narrativa para fora do território brasileiro, o desfile ainda cita o medo da bomba atômica, símbolo maior da guerra e da destruição no século XX.

A Imperatriz Leopoldinense também construiu seu carnaval inspirada no momento político em que passava o Brasil. Com o título *Um jeito pra ninguém botar defeito*, o carnavalesco Fernando Alvarez espalhou o verde e amarelo da bandeira pelas fantasias e alegorias, permeadas por celebrações à cultura, ao futebol e aos símbolos nacionais. Os foliões anunciaram uma mensagem de esperança, onde brancos, negros e indígenas teriam direitos iguais. O samba de Niltinho Tristeza *et al.* (1986) reforçou essa ideia, ao anunciar a chegada de uma nova era no país, considerando que “o que passou, passou” — no caso, a finada ditadura militar.

A escola de Ramos trouxe um enredo nacionalista, característico das primeiras décadas do samba, mas incorporando elementos mais recentes, como o frevo e o futebol. Porém, não deixou de se impactar com o noticiário da época e os desejos da população perante à Nova República, ainda que as reivindicações tenham se manifestado de forma branda. A quebra de algumas alegorias na área de concentração prejudicou a exibição em sua completude, sendo uma delas sobre a Serra Pelada. Não é possível saber se tais ausências prejudicaram a apresentação de alguma mensagem crítica, mas é certo que a mesma ocorreu de forma quase subliminar ao longo do desfile.

Já a Unidos do Cabuçu surpreendeu com *Deu a louca na História! E agora Stanislaw, como é que fica?*. A proposta inusitada de Ilvamar Magalhães embaralhou personagens e episódios históricos brasileiros, construindo uma narrativa que beirava o absurdo. Nela, Chica da Silva era

loira e chegava em uma nave espacial, Carmem Miranda decretou a independência do país montada em uma girafa, Cabral aterrissou no Brasil após voar em um 14-bis, e a Lei Áurea foi assinada pela “nega” Clementina. Toda essa salada histórica parece não conter nenhum discurso de contestação embutido, ou uma lição de moral a ser apreendida, a não ser o puro desejo de carnavalizar livremente a história. Porém, o imperialismo norte-americano foi criticado por meio da escultura de um homem — que simbolizava o povo brasileiro — tentando atacar uma águia — representação dos Estados Unidos. A imagem foi traduzida nos versos do samba “O gigante despertou, ô / E foi à luta contra a águia impoluta” (Pernada *et al.*, 1986).

Mas ninguém testou os limites da retomada da democracia em 1986 como a Unidos da Tijuca. A agremiação apresentou *Cama, mesa e banho de gato*, do carnavalesco Wani Araújo, uma das propostas mais ousadas e polêmicas da história do carnaval. A narrativa abordou os sete pecados capitais, mas pelo viés da luxúria. Cheio de referências de cunho sexual, com trechos assumidamente machistas, uma abordagem pouco respeitosa às diferentes orientações sexuais e um humor escrachado, o samba-enredo fala sobre relacionamentos com surpreendente sinceridade. Para uns, uma letra imoral e de mau gosto. Para outros, um ataque certeiro à hipocrisia da sociedade, que tenta esconder relações moralmente condenadas, porém recorrentes, como casos extraconjugais. O resultado é uma obra de percepção dúbia, que tanto expõe comportamentos que são tabus como os reforça. Eis um trecho:

A hora é essa e vamos admitir / Uma só mulher é pouco / Deixa o homem no sufoco / Com tantas que andam por aí / O arroz com feijão / Lá de casa é bom / Mas o cozido da vizinha é melhor / Dizem que eu sou machista / Com pinta de egoísta / Polígamo conquistador / Mas isso vem do tempo do vovô / Lá vai o trouxa / Crente que está numa boa / Mas não sabe que a patroa / Está com o Ricardão / E sua filha tem fama de sapatão / Tem piranha no almoço / Tem vi(r)ado no jantar / Pra quem tem fome / Qualquer prato é caviar (Ancheita *et al.*, 1986).

Mesmo com o fim da censura, a Unidos da Tijuca foi reprovada por muitos sambistas e pelos julgadores, sendo rebaixada. O autoritarismo tinha acabado, mas a sociedade seguia com seus preceitos conservadores, na qual a instituição da família — na sua concepção europeia e cristã — seguia sendo um pilar da estrutura da vida coletiva. Já o sexo, à exceção da intenção de procriação, é relacionado ao pecado, não devendo ser cantado por milhares de foliões em espetáculo a céu aberto. Enfim, uma afronta aos bons costumes, que não foi tolerada.

O ano de 1987 chegou e as escolas de samba continuavam protestando contra a influência do FMI. Desta vez, a organização foi carnalizada como bruxa na Caprichosos. O enredo *Ajoelhou tem que rezar... ou Eu prometo*, de Luiz Fernando Reis⁸¹, narrou a história da democracia e satirizou a demagogia e as promessas não cumpridas pelos políticos brasileiros. Os foliões apontaram o dedo para as autoridades, cobrando coerência entre discurso e prática. O samba cita uma das principais preocupações dos brasileiros, amplamente repercutida na imprensa: a assembleia constituinte, responsável por formular a Constituição que consolidaria o novo Brasil:

Estou cansado de ser enganado / Papo furado é demagogia / Não vão encher (o quê?) / A minha barriga vazia / Espero da constituinte / Em minha mesa muito pão / Uma poupança cheia de cruzados / E um carnaval com muita paz no coração / [...] Vamos, meu povo / Democracia é participar / Vote, cante, grite / É tempo de mudar / Quem vive de promessa é santo / E eu não sou santo, meu senhor / Seu deputado, eu votei / E agora posso exigir / Quero ver você cumprir / Seu lero lero, blá, blá, blá / Conversa mole isso aí / É papo pra boi dormir (Bóia; Cavaco; Toninho 70, 1987).

O desfile foi iniciado tendo Chico Anysio novamente como inspiração. A comissão de frente representou um personagem do humorista, o político corrupto Justo Veríssimo. Reforma agrária, moradia, educação e direitos indígenas foram algumas das pautas cobradas. Laureado em outros carnavais, Getúlio Vargas foi apresentado como um personagem dubio, que tanto promoveu iniciativas populares como foi um ditador — este lado representado por suásticas nazistas em uma alegoria.

Assim como a coirmã de Pilares, a São Clemente apresentou outra crítica contundente na avenida. O título, *Capitães do asfalto*, era inspirado no livro *Capitães de areia* (1937), de Jorge Amado. Ambos retratavam a vida dos menores abandonados, jogando luz a esses indivíduos invisibilizados no dia-a-dia das grandes cidades. Os carnavalescos Carlinhos Andrade e Roberto Costa abordaram o trabalho infantil e programas sociais ineficazes na resolução desse problema social, como o Serviço de Assistência a Menores (SAM), criado em 1941, e a Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor (Funabem), de 1964.

O desfile terminou com uma faixa sobre a constituinte e uma enorme bandeira com a palavra ‘paz’, carregada por 250 componentes. Muitos deles eram crianças e adolescentes em

⁸¹ O site Galeria do Samba também credita Wany Araújo como carnavalesco.

situação de rua, achados nos arredores do Sambódromo pelos carnavalescos (Globoplay, 2023). O samba-enredo traduziu com seriedade o drama vivenciado pelos personagens.

Pequenino, triste feito um cão sem dono / Tão cansado de viver e sofrer por aí perambulando / Não teve sorte, seu berço não foi de ouro / Seu pai não teve tesouro / É triste sua vida a vagar / Seu moço dê-me um trocado / Eu quero comer um pão / Sou menor abandonado / Nesse mundo de ilusão / Enquanto o filho do papai rico / Desfruta do bom e o bonito / Do dinheiro que o pai tem / Lá vai o menino pobrezinho / Que acorda bem cedinho / Pra vender bala no trem / Muitas vezes é abandonado / Sendo bem ou maltratado / Na chamada Funabem, / Alô, Brasil / Felicidade nunca existiu no Sam / Se hoje ele é mal orientado / Será marginalizado / Nas manchetes de amanhã (Paula; Moreira; Poeta, 1987).

Já o casal Renato Lage e Lilian Rabello, dessa vez no Salgueiro, imaginou um mundo ideal em *E por que não?*. A narrativa trazia pautas abordadas pela dupla em *Eu quero* e introduzia assuntos e estética que seriam melhor explorados nos anos de Mocidade de Lage, seja com Rabello, em carreira solo, ou na companhia de Márcia Lávila⁸², sua posterior parceira de trabalho. Exemplo é o viés místico e futurista da abordagem, com direito a nave espacial. O fascínio pelos avanços da ciência e da tecnologia eram acompanhados da idealização de um melhor uso desses recursos, gerando uma crítica implícita de que seu uso nem sempre é o esperado — um pensamento embrionário de *Criador e criatura* (Mocidade, 1996).

No desfile do Salgueiro, a violência se transformou em energia, as usinas atômicas foram substituídas por usinas harmônicas e os cientistas inventaram o vírus da saúde, que possui como sintoma causar bem-estar e felicidade. A luta contra a ganância foi vencida pelos “guerreiros do cruzado”, uma referência à moeda em vigência na época. Uma alegoria projetava a ascensão do “po(l)vo” no poder: o animal segurava com seus tentáculos os presidentes do Brasil e dos Estados Unidos, respectivamente, José Sarney e Ronald Reagan. Uma grandiosa pomba branca encerrou o desfile, simbolizando a paz universal.

O ano de 1988 foi marcado por uma forte presença de críticas nos desfiles cariocas. Das 16 escolas que compuseram o Grupo Especial, a pesquisa identificou que nove delas possuíam mensagens de protesto. Sobressaíram-se aquelas que festejaram o centenário da abolição com entonação política. A começar pela campeã Vila Isabel, com uma das exhibições mais marcantes da história do carnaval. Dada sua importância, vale destacar alguns aspectos dessa performance.

⁸² Anos mais tarde, passou a assinar como Márcia Lage.

*Kizomba, festa da raça*⁸³ foi idealizado e escrito por Martinho da Vila e desenhado pelo carnavalesco Milton Siqueira. Com o afastamento de Siqueira por motivos de saúde, a realização do projeto ficou a cargo de Paulo César Cardoso e Ilvamar Magalhães. A tônica das narrativas negras na avenida naquele ano era o questionamento das conquistas advindas com a Lei Áurea. Conforme o pesquisador Vinícius Natal (2014, p. 66):

Kizomba significa reunião de pessoas em uma festa de conagração. Pela liberdade, claro. Eram cem anos sem a chibata física, mas permanecia a chibata moral, esmagadora e segregadora. Permanece, diga-se de passagem. Em meio a festas, batuques e comilanças, a Vila Isabel questionava qual teria sido a mudança para o negro brasileiro promovida pela pena tinteira rabiscada em um pedaço de papel. Qual era? Qual é?

Liderada pela presidente Ruça, a Vila apresentou Zumbi dos Palmares como o maior símbolo na luta dos negros pela liberdade e busca por igualdade, retirando da Princesa Isabel o protagonismo dessa narrativa. A participação de diversos grupos folclóricos reforçou o caráter de comunhão, tais como os Filhos de Gandhi e Ilê Aiyê, da Bahia; a Congada, do Espírito Santo; os Filhos de Dan, do Rio de Janeiro; a Quimbanda, de Angola; e a escola de samba mirim do Império Serrano, o Império do Futuro. Desde a sinopse, a mensagem a ser transmitida é a de um enredo-manifesto:

A nossa Kizomba conclama uma meditação sobre a influência negra da cultura universal, a situação do negro no mundo, a abolição da escravatura, a reafirmação de ZUMBI DOS PALMARES como símbolo de liberdade do Brasil. Informa-se sobre líderes revolucionários e pacifistas de outros países, conduz-se a uma reflexão sobre a participação do negro na sociedade brasileira, suas ansiedades, sua religião e protesta-se contra a discriminação racial no Brasil e manifesta-se contra a *apartheid* na África do Sul, ao mesmo tempo que come-se, bebe-se, dança-se e reza-se, porque, acima de tudo, Kizomba é uma festa, a festa da raça Negra (Vila, 1988).

Duas cenas com forte simbolismo encerraram o desfile. Primeiro, a alegoria do banquete trazia uma grande mesa, onde eram distribuídos ao público alimentos verdadeiros. Como assinala Bakhtin (1987, p. 247), o banquete representa a celebração da vitória, o triunfo da vida sobre a morte. O corpo vitorioso se renova ao absorver o corpo vencido. Da mesma forma, podemos refletir que o negro, enquanto sujeito histórico, enfrentou a morte, a pobreza e todo o tipo de

⁸³ A análise desse enredo integrou a pesquisa de Mestrado em Comunicação do autor pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Intitulada *O negro nas narrativas das escolas de samba cariocas: um estudo de Kizomba (1988), Orfeu (1998), Candaces (2007) e Angola (2012)*, a dissertação foi defendida em 2017.

violência, mas teria no banquete o símbolo de um futuro próspero, de um renascimento. Ou, ainda, como a morte simbólica do *negro escravizado* para o nascimento do *negro cidadão brasileiro*.

A segunda cena é um mural contendo imagens dos líderes Nelson Mandela⁸⁴, Martin Luther King⁸⁵, Samora Machel⁸⁶, dentre outros. A Vila Isabel se alinhava — na dor, na solidariedade e na festa — às lutas negras em nível global. Destacava, entretanto, o *apartheid* na África do Sul, uma vez que o regime de segregação racial ainda estava em vigor naquele período e Mandela estava há duas décadas e meia preso.

A catarse promovida pela Vila integrou o processo de libertação da sociedade contra os séculos de discriminação e violência sofridas pelo negro brasileiro, bem como pelos anos de repressão política promovida pela ditadura militar. Para Sérgio Cabral, que considera ser este o maior desfile realizado por uma escola de samba, “foi uma apresentação revolucionária. Para um conservador, foi um desfile subversivo. [...] O enredo conduziu os componentes a um sentimento de solidariedade. E o samba, com toda certeza, funcionou como uma espécie de hino dessa solidariedade” (Cabral, 2011, p. 252). Natal acrescenta (2014, p. 67):

[Kizomba] não foi um simples desfile, mas sim um grito de reconhecimento social do negro, da África e da própria Vila Isabel. [...] Todos [os componentes] deveriam estar sedentos por liberdade e cansados de todo o preconceito social acumulado por séculos. O tom misturava festa e indignação, tudo em um só canto, pulsação e ritmo. Era como se todos os quilombos que um dia lutaram por dignidade e lugar na sociedade descessem à vida de novo.

Portanto, a mensagem perpetuada no desfile é de que a festa é um recurso poderoso, suficiente para incentivar a luta, provocar a união, elevar a autoestima e promover pacificamente revoluções. Ao afirmar no samba que “Esta Kizomba é nossa Constituição” (Rodolpho; Jonas; Vila, 1988), a Vila Isabel reivindica aos membros da constituinte o estabelecimento de leis voltadas às demandas dos negros brasileiros, relacionadas ao combate, ao preconceito e à promoção de igualdade de oportunidades.

Já a Mangueira foi vice-campeã com *100 Anos de liberdade, realidade, ou ilusão?*, desenvolvido por Júlio Matos. Segundo Fabato e Simas (2015, p. 60), “a Estação Primeira [exibiu]

⁸⁴ Símbolo da resistência contra o regime de segregação racial ocorrido entre 1948 e 1994 na África do Sul, Mandela se tornou presidente do país após sua decisiva contribuição pelo fim do *apartheid*.

⁸⁵ Ativista político estadunidense, reconhecido pelo Prêmio Nobel da Paz por sua luta pela garantia dos direitos civis dos negros em seu país.

⁸⁶ Líder da guerra pela independência de Moçambique, tornou-se o primeiro presidente do país.

uma visão crítica e contundente do processo de abolição, destacando os dilemas da marginalização do negro brasileiro após a Lei Áurea e chamando a atenção para a luta contra o preconceito racial”. O desfile se destacou pelo samba, consagrado como uma das principais obras do gênero. Versos como “Livre do açoite da senzala / Preso na miséria da favela”⁸⁷ sintetizam o forte discurso do enredo.

Completando o pódio, a Beija-Flor desfilou com *Sou negro, do Egito à liberdade*. O desenvolvimento estético (e luxuoso) de Joãozinho Trinta tratou, sobretudo, de celebrar os orixás, além de citação ao Egito antigo e da resistência negra traduzida em episódios históricos, como a Revolta dos Malês e a Conjuração Baiana. O tom politizado ficou especialmente destacado nos trechos do samba-enredo: “Eu sou negro, e hoje enfrento a realidade / E abraçado à Beija-Flor [...] / Reclamo a verdadeira liberdade” e “Liberdade raiou, mas igualdade não (não, não, não)” (Ivancué *et al.*, 1988). De acordo com Mussa e Simas (2010, p. 109):

Em pouco mais de 20 anos, os compositores das escolas de samba, negros em grande maioria, tinham abandonado o ufanismo estéril e a apologia das elites, mergulhado em sua própria história, compreendido o valor civilizacional da África e passado a produzir um discurso combativo e, por que não dizer, político. Incomensurável, a importância do samba de enredo no incremento da autoestima da população negra, na educação do país como um todo, no aprofundamento das discussões sobre a questão racial.

A Imperatriz também marcou presença na celebração — amarga, porém necessária — do centenário da abolição. Uma das alegorias possuía a escultura da princesa Isabel se desmanchando sobre barracos, mostrando que a abolição mal realizada provocou a desigualdade econômica a qual os negros são umas das principais vítimas, refletido em moradias precárias. O samba de Zé Katimba *et al.* (1988) afirma que a princesa apenas *fingiu* libertar os escravos.

Ao apresentar um enredo sobre a piada, Luiz Fernando Reis levou para a Imperatriz seu estilo de crítica e irreverência, que havia se consagrado na Caprichosos ao longo dos anos 1980. No caso da escravidão e do cenário político nacional, tratava-se de uma piada de mau gosto. O desfile foi aberto com a escultura de um homem com um livro nas mãos. Simbolizava a população

⁸⁷ Eis a letra completa: Será... / Que já raiou a liberdade/ Ou se foi tudo ilusão / Será... / Que a Lei Áurea tão sonhada / Há tanto tempo assinada / Não foi o fim da escravidão / Hoje dentro da realidade / Onde está a liberdade / Onde está que ninguém viu / Moço... / Não se esqueça que o negro também construiu / As riquezas de nosso Brasil / Pergunte ao Criador / Quem pintou esta aquarela / Livre do açoite da senzala / Preso na miséria da favela / Sonhei... / Que Zumbi dos Palmares voltou / A tristeza do negro acabou / Foi uma nova redenção / Senhor... / Eis a luta do bem contra o mal / Que tanto sangue derramou / Contra o preconceito racial / O negro samba / Negro joga capoeira / Ele é o rei na verde e rosa da Mangueira (Turco; Jurandir; Alvinho, 1988).

lendo a nova constituição, um dos maiores desejos dos brasileiros em 1988. A escola também exibiu sátiras ao presidente Sarney, ao presidente da assembleia constituinte, Ulysses Guimarães, aos *marajás*⁸⁸ e à construção da Ferrovia Norte-Sul⁸⁹.

Já a escola de samba Tradição foi na contramão de Vila Isabel, Mangueira, Beija-Flor e Imperatriz ao promover um desfile sobre o mito da democracia racial, considerando o Brasil o palco de uma miscigenação (relativamente) pacífica entre negros, indígenas e brancos. O enredo foi nomeado *O melhor da raça, o melhor do carnaval*, desenvolvido por João Rosendo e Vilela. Porém, o samba de João Nogueira e Paulo César Pinheiro (1988) evidenciou a luta de lideranças indígenas pela demarcação de terras, nos versos “Tem Sapain, tem Aritana e Raoni / Lutando ainda pela posse da terra”.

Assim como as questões indígenas e negras, os marajás retornaram no desfile da São Clemente. O enredo *Quem avisa amigo é*, de Carlinhos Andrade e Roberto Costa, alertou contra violências físicas e simbólicas proferidas contra as mulheres, crianças, indígenas, negros, nordestinos, pobres e o meio ambiente. Há críticas à construção da usina nuclear, em Angra dos Reis (RJ) — que começou a operar em 1985 —, ao atentado no Riocentro, à inflação, à desigualdade econômica e até à canção *Ai, que saudades da Amélia* (1942), de Mário Lago e Ataulfo Alves, que passou a ser interpretada como a valorização da mulher submissa.

Já a Mocidade deu adeus para os marajás, a violência, a usina nuclear, a dengue, o cruzado e a corrupção. *Beijim, beijim, bye bye Brasil* é o nome da narrativa idealizada por Fernando Pinto e concluída por Cláudio Amaral Peixoto, após a inesperada morte de Pinto em um acidente de carro. Pouco antes de falecer, o autor informou à imprensa que a intenção do enredo era debochar do “falso otimismo” que tomava conta do Brasil naquele momento (Simas; Fabato, 2015, p. 137).

O título é inspirado em uma música da cantora e apresentadora Xuxa, representada de forma irreverente e carnavalizada na comissão de frente: homens negros e altos usaram perucas loiras e um figurino que remetia à artista. Através de máscaras caricaturais, relevantes personagens políticos — como Sarney, Ulysses Guimarães e a economista Maria Conceição Tavares (chamada

⁸⁸ O nome “marajá” surgiu como um título dado aos príncipes feudais da Índia. Porém, no Brasil adquiriu o significado de “servidor público aquinhoado com remuneração escandalosamente alta” (Dicio, 2024).

⁸⁹ Projetada para cortar o país, a ferrovia foi idealizada em 1985, no governo Sarney. Atualmente, conecta o Maranhão à São Paulo, passando por diversos estados. Porém, o projeto ainda não foi concluído, seguindo à espera de obras que expandam a malha ferroviária para o Pará, ao Norte, e o Rio Grande do Sul, ao Sul.

de “musa do cruzado”) — dançavam sobre cavalos no abre-alas. Ao fundo, uma nota de dinheiro trazia o rosto de Tancredo Neves.

O derradeiro devaneio de Fernando Pinto na avenida se despidia do velho e problemático Brasil, uma “nação naufragada”, segundo o samba (Ferreira; Muinhos; Rosas, 1988). Um novo Brasil surgiria a partir da Constituinte Independente de Padre Miguel, a constituição feita pela Mocidade. Essa constituinte dividiu o país em sete “brasileias encantadas”: amazônica, praieira, sertaneja, maravilha, pampa, central e federal.

A rigor, tais brasileias eram um passeio pelo Brasil, com sua diversidade e potencialidade cultural, econômica e ambiental. Um sonho em verde e amarelo, onde tudo era possível: Iemanjá biônica, o sertão tomado pelo verde da vegetação, “Padim Ciço” inaugurando uma nova usina hidrelétrica, tartarugas guerrilheiras e borboletas rebeldes protegem fauna e flora da ambição humana. Como resultado, “O progresso despontou / O cruzeiro se valorizou / E hoje nem saudades / Daquele Brasil devedor... que ficou” (Ferreira; Muinhos; Rosas, 1988).

O desfile foi assistido, do camarote, pelos futuros presidentes do Brasil, Fernando Collor e Fernando Henrique Cardoso. Ambos foram entrevistados pelos repórteres da Globo⁹⁰ sobre as críticas políticas no carnaval daquele ano. Sagazmente, não tomaram as críticas para si, concordando com os protestos. Collor, inclusive, aproveitou a oportunidade para bradar sobre a necessidade de combater os marajás, um assunto que colaborou para que fosse catapultado à presidência.

A crítica aos marajás também marcou presença no enredo sobre o ouro do Salgueiro. Elaborado por Mário Monteiro e com figurinos de Chico Spinosa, *Em busca do ouro* se desenvolve em três etapas: mitológica, histórica e contemporânea. No que aborda questões da atualidade, além de citar a extração de ouro na Serra Pelada — também representada na Mocidade —, exibiu crítica à desvalorização da moeda nacional, cantado nos versos “Nem de ouro nem de prata / O cruzado tanto fez que virou lata” (Arizão *et al.*, 1988). Através da metáfora de Brasília como a “galinha dos ovos de ouro”, o Salgueiro encerrou o desfile condenando a corrupção e a ambição dos políticos.

Os problemas econômicos do país foram citados ainda na Unidos da Tijuca. Com o título *Templo do absurdo - Bar Brasil*, a agremiação transmitiu a mensagem de que os bares eram

⁹⁰ In: https://www.youtube.com/watch?v=2BBU-Vi8QzU&ab_channel=Fl%C3%A1vioBaccaratFutebolCarnaval. Acesso em: 14 set. 2024.

templos do debate popular. A narrativa de Sílvio Cunha incluiu assuntos de ordem pessoal — como problemas no trabalho e relações familiares —, discussões sobre futebol e informações repercutidas pela imprensa. O samba de Beto do Pandeiro *et al.* (1988) cita algumas das notícias que foram carnavalizadas pela agremiação: o imposto de renda, a violência urbana, a dívida externa, o cruzado — assim como na Imperatriz, chamado de “piada” —, o salário “baleado” e o “congelamento” afetando o preço dos alimentos. E lá estavam, mais uma vez, os marajás, considerados a minoria que desfruta as mordomias “nessa tal democracia” (Pandeiro *et al.*, 1988).

Já o Império Serrano performou inusitado protesto contra a fusão do estado do Rio de Janeiro com o estado da Guanabara⁹¹. De autoria de Fernando Pamplona e realização de Ney Ayan, o enredo *Pára com isto, dá cá o meu* possuía cunho saudosista e separatista. O argumento é que os cariocas levaram prejuízo com essa união, do ponto de vista material e imaterial.

O texto de Pamplona (1988) critica a intervenção do governo estadual no carnaval, questionando a invenção da Praça da Apoteose sem consultar os sambistas. E acrescenta: “Neste ano, Darcy Ribeiro, eleito Vice-Governador, ignorou a Riotur, fez uma intervenção ilegal e mandou e desmandou no carnaval carioca ditatorialmente, como quis. Foi um verdadeiro Luís XIV, seu paradigma confesso” (Pamplona, 1988). Ainda que não fosse o tema central, a narrativa absorveu as pautas do momento. Enquanto o samba citou a luta dos negros pela liberdade, uma ala do desfile trazia manifestantes com cartazes contendo as mensagens “reforma agrária”, “fim dos marajás” e “estabilidade no emprego”.

Rosa Magalhães, por sua vez, exibiu bem-humorada narrativa sobre o boi na Estácio de Sá. A começar pelo título espirituoso, *O boi dá bode*. O animal foi retratado por meio da mitologia (minotauro e boi Ápis), história (boi voador, que vai inspirar a São Clemente em 2004), cultura (boi-bumbá, bumba-meu-boi e boi de mamão) e expressões que permitiram reflexões sobre a política e a economia nacional.

Bora (2018) identifica dois instantes em que a carnavalesca conecta o enredo aos acontecimentos da época. O primeiro se trata da alegoria *Boi premiado*, inspirada na instalação artística *Bovinocultura: sociedade do boi*, do artista Humberto Espíndola. A obra critica a cultura mercantilizada da agropecuária nacional, que leva seus produtores e os políticos a adotarem uma

⁹¹ Com a criação e promoção de Brasília à capital do país, o Rio de Janeiro deixou de ser considerado Distrito Federal. Assim, em 1960, foi rebatizado como estado da Guanabara. Entretanto, uma lei decretada pelo governo Geisel em 1974, e colocada em prática em 1975, determinou a união dos dois territórios.

postura de “vaca de presépio” diante do capital estrangeiro. Uma crítica, aliás, que permanece atual, considerando a transformação do agronegócio em um símbolo *pop* por meio de campanhas publicitárias e as ações da “bancada do boi” no Congresso, que busca “passar a boiada”⁹², com impactos econômicos e ambientais.

No desfecho do desfile, travestis e *drag queens* performaram fantasiadas de vacas sobre painéis. Além de se referir ao prato “vaca atolada”, Magalhães aludia também “[...] à ideia de que a ‘vaca brasileira’ havia ido para o brejo: recessão econômica, desilusões governamentais, instabilidades, tudo contribuía para o entendimento de que o ‘boi’ havia dado ‘bode’ — aparecendo a transgressão enquanto ferramenta política de luta” (Bora, 2018, p. 287).

4.4.2 Marajás, Tio Sam e a *mordida do leão*

O carnaval de 1989 foi vencido pela Imperatriz Leopoldinense, celebrando o centenário da Proclamação da República. A narrativa seguia a linha da história oficializada. Sendo menos questionadora, devolveu à Princesa Isabel o posto de heroína da abolição. Todavia, o belo samba-enredo — um dos mais populares de todos os tempos — possui no refrão uma mensagem que se conectou ao contexto dos anos 1980: “Liberdade, liberdade! / Abra as asas sobre nós / E que a voz da igualdade / Seja sempre a nossa voz” (Jurandir *et al.*, 1989).

Com a Constituição sendo promulgada em outubro de 1988, a palavra *constituente* sai do vocabulário das agremiações. As preocupações passam a ser outras. A Vila Isabel, por exemplo, celebrou os 40 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos. Parte dela foi lida pela presidente da escola, Ruça, antes do início do desfile. O enredo *Direito é direito* foi realizado pelo trio Paulo César Cardoso, Ilvamar Magalhães e Orlando Pereira.

Logo no início, uma alegoria trazia os cavaleiros do apocalipse — morte, fome, guerra e peste — rodeando uma bomba atômica, com a silhueta semelhante a um cogumelo. Essa imagem foi retomada pela Mocidade em 1996, como símbolo maior da desintegração dos ideais de

⁹² Ministro do Meio Ambiente durante o Governo Bolsonaro, Ricardo Salles defendeu aproveitar que as atenções da mídia estavam voltadas para a pandemia de Covid-19 para “passar a boiada”. Em outras palavras, alterar e flexibilizar regras ambientais a favor do agronegócio. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/05/22/ministro-do-meio-ambiente-defende-passar-a-boiada-e-mudar-regramento-e-simplificar-normas.ghtml>. Acesso em: 18 set. 2024.

progresso da humanidade. Em seguida, os componentes defenderam a liberdade de expressão, a paz, a garantia à dignidade e o acesso à saúde, à educação, à justiça e ao lazer. Repetindo palavras cantadas pela Imperatriz, o samba-enredo da Vila informa que a liberdade ainda não raiou e que o direito à igualdade tem que ser cobrado e conquistado pela população (King *et al.*, 1989)⁹³.

Com um ano de atraso, o Salgueiro celebrou o centenário da abolição em *Templo negro em tempo de consciência negra*. Consagrada pelos enredos *afros*, a agremiação fez *mea culpa* pela ausência na festa do ano anterior, mas justificou que o tema é pauta salgueirense desde muito antes e para sempre, não devendo ser lembrado apenas em 1988. E para provar isso, relembrou na avenida suas narrativas negras, como *Quilombo dos Palmares* (1960), *Xica da Silva* (1963) e *Chico Rei* (1964).

Os componentes prometeram dar um basta na “farsa” da abolição, evoluindo ao som dos versos “E na atual sociedade / Lutamos pela igualdade / Sem preconceitos sociais” (Macedo, 1989). Neste contexto, os carnavalescos Luiz Fernando Reis e Flávio Tavares sugerem a imagem de Anastácia sem mordaca como novo símbolo dessa luta.

A Caprichosos de Pilares e a São Clemente abordaram temas semelhantes, focando na exploração do Brasil por meio da exportação de suas riquezas. O projeto estético de ambas incluiu a chegada dos portugueses e a extração de pau-brasil como a primeira atividade econômica; o contrabando de pedras preciosas e animais, destacando a pele de jacaré para confecção de bolsas e cintos; e a exportação a preços baixos de recursos naturais, como petróleo, ouro, minério de ferro, algodão e frutas, que serão posteriormente industrializados e importados por valores superiores; a predileção das empresas de agronegócio de enviarem os seus melhores produtos para o exterior, enquanto os brasileiros consomem aqueles de menor qualidade; e a contratação dos jogadores de futebol por times internacionais. Ambos os desfiles encerram com a ideia do “gigante brasileiro adormecido”, que precisa “acordar” para essas desigualdades na produção econômica.

⁹³ Eis a letra completa: É hora da verdade / A liberdade ainda não raiou / Queremos o direito de igualdade / Viver com dignidade / Não representa favor / Hoje, a Vila se faz tão bonita / E se apresenta destemida / Unida pelos mesmos ideais / Lutando com a maior sabedoria / Contra os preconceitos sociais / A Declaração Universal / Não é um sonho, temos que fazer cumprir / A justiça é cega, mas enxerga quando quer / Já está na hora de assumir (eu sei) / Sei que quem espera não alcança / Mas a esperança não acabará / Cantando e sambando acendo a chama / E sonho um novo dia clarear / Clareou / Despertou o amor, que é fonte da vida / Vamos dar as mãos e lutar / Sempre de cabeça erguida / E quando o amanhã surgir, surgir / A flor da paz se abrir, se abrir / Será prosperidade / A brisa vai trazer mais alegria / No mundo haverá fraternidade / Direito é direito / Está na declaração / A humanidade / É quem tem razão (King *et al.*, 1989).

A Caprichosos intitulou sua proposta de *O que é bom todo mundo gosta*. Se destacou na criação dos carnavalescos Renato Lage e Lílian Rabelo uma alegoria sobre a corrupção, intitulada *Em festa de rato não sobra queijo*. Nela, o prédio do Congresso Nacional se transforma em duas barras de queijo, escaladas por ratos. As cúpulas são feitas de bules, simulando a mesa de uma elite tão rica financeiramente, quanto pobre moralmente. Além dos “ratos da corte” — trajados de fraque e cartola —, os destaques fazem referência a personagens recorrentes no noticiário sobre a corrupção política: o doleiro, o lobista e a secretária. A Caprichosos também menciona a transferência de dinheiro dos milionários para bancos suíços e a exportação da arte e cultura brasileiras.

Já na São Clemente, os carnavalescos Roberto Costa e Carlinhos de Andrade optaram pelo título *Made in Brazil, yes nós temos banana*. O abre-alas apresentou o Pão de Açúcar — símbolo do Rio e da agremiação — todo encaixotado, pronto para ser exportado. Em outro carro alegórico, o ouro da Serra Pelada é levado por discos voadores, em denúncia à falta de transparência sobre o destino internacional do metal. Adiante, uma alegoria trouxe a representação da balança comercial, onde o cruzado novo pesava bem menos que o dólar. A cabeça de Tio Sam estava na parte central e acima da balança, mostrando o poder estadunidense nas relações econômicas.

A Unidos da Ponte também abordou a exploração da fauna e flora brasileiras. *Vida que te quero viva*, de Cid Camilo e Sanceler Boiron, possuía cunho ecológico, defendendo a preservação da natureza. Alertou contra o contrabando e o risco de extinção de animais, as queimadas, a caça ilegal, a poluição nas cidades grandes, a extração predatória de metais preciosos e o lixo atômico, em mais uma crítica às usinas nucleares.

O carnaval de 1989 ainda teve espaço para protestos sutis nos sambas da Estácio de Sá e da Portela. A primeira apresentou *Um, dois, feijão com arroz*, de Rosa Magalhães. Os compositores Djalma das Mercês *et al.* (1989) denunciaram os problemas econômicos nos versos “E o povo brasileiro, quando pode come [o arroz] também / Dívida externa, prato antigo [...]”. Já a Portela desfilou com *Achado não é roubado*, de Sílvio Cunha. Embora o enredo possuísse uma proposta confusa, os poetas da escola de Madureira discorreram de forma clara sobre o desafio dos grupos indígenas pela recuperação da posse de seus territórios: “É tão triste olhar / Sem poder, sem poder reconquistar / Índio é o filho da terra / Que no meio desta guerra / Só faz se lamentar” (Neném; Silva; Madureira, 1989).

A “virada” para os anos 90 foi marcada pela vitoriosa parceria entre Mocidade Independente e a dupla Renato Lage e Lilian Rabello, em um desfile que celebrou a história da escola. Mas, no contexto político, destacava-se o início do Governo Collor, enfim um representante escolhido pela população através de eleições diretas. Este foi o assunto carnavalizado pela Unidos do Cabuçu. Desenvolvido pelo carnavalesco Beto Sol, *Será que votei certo para presidente?* trazia um sentimento misto de esperança e receio. Após lembrar os tempos obscuros da ditadura militar, a escola elencou os desejos dos brasileiros, que o novo presidente deveria assegurar: proteção aos indígenas e à natureza; combate às drogas, à inflação, à fome e à miséria.

Uma paródia da tela *Santa Ceia*, famosa obra de Leonardo da Vinci, exibiu Collor ao centro, cercado de marajás. A pergunta era se o presidente, chamado de caçador de marajás, seria transformado em caça pelos mesmos. Outros políticos foram representados em tons caricaturais ao longo do desfile. Em uma das alegorias, por exemplo, a parte de cima dos seus corpos estava tradicionalmente trajada de terno e gravata, enquanto os membros inferiores exibiam pernas de mulheres em movimentos sensuais.

Por falar em sensualidade feminina, a Beija-Flor desfilou com um enredo confuso, que teve como ponto de partida a crítica à proibição da genitália desnuda no carnaval, após Enoli Lara exibir nudez frontal na União da Ilha no ano anterior. *Todo mundo nasceu nu*, de Joãozinho Trinta, tinha de tudo um pouco: dinossauros; sete pecados capitais; crítica às consequências — econômicas, políticas e ecológicas — da dependência da sociedade pelo petróleo; teatralização de uma imensa greve; representação do caos urbano; degradação da cultura brasileira devido à influência internacional; apologia aos bicheiros e ao carnaval; e, por fim, um disco voador.

A proposta do título foi traduzida em uma bem-humorada alegoria, que trazia personagens com rostos de adultos (de Napoleão ao Batman) e corpos de bebês nus. Mas a narrativa se desenvolveu sobre o argumento de que — sejam dinossauros da antiguidade ou os homens ambiciosos da pós-modernidade — os “monstros” de antes e os de agora podem decretar sua autodestruição se não souberem conviver em harmonia e respeitando a natureza.

Tal como na Cabuçu, a memória traumática da ditadura militar foi revivida pela Santa Cruz, por meio da homenagem ao jornal O Pasquim. *Os heróis da resistência* era o título da narrativa idealizada por Juca Colagrossi e José Félix, com criação estética deste. O periódico foi exaltado como símbolo de resistência nos tempos de repressão, enfrentando a censura, lutando pela anistia e sendo pioneiro na abordagem da ecologia. O estilo irônico e irreverente de seus

textos e charges deu o tom do desfile, como na alegoria que trazia a caricatura do Super-Homem sentado em um vaso sanitário. Enoli Lara performou em uma das alegorias — dessa vez com a genitália coberta.

A Caprichosos de Pilares, por sua vez, apresentou *Com a boca no mundo*. O carnavalesco Alexandre Louzada incluiu na narrativa diversas expressões com a palavra *boca*: “boca da noite”, “boca do gol”, “quem tem boca vai a Roma”, “água na boca”, “boca de cena” etc. O samba de Jarbas da Cuíca *et al.* (1990) cita ainda a boca da urna, onde os brasileiros tentaram por meio do voto “Dar adeus aos marajás / Picaretas nunca mais!”. A crítica ainda apareceu por meio de uma boca com dentes de vampiro rodeada por faixas nas cores da bandeira dos Estados Unidos — a representação de um Tio Sam vampiresco sugando os brasileiros — e a “mordida” do leão do imposto de renda. O desfile termina com o brasileiro colocando a boca no trombone, protestando contra a fome, a “mamata” e os corruptos.

Já a Vila Isabel abordou a reforma agrária em *Se esta terra, se esta terra fosse minha*. Ainda que o termo “reforma agrária” não tenha sido citado no samba e na transmissão televisiva, a narrativa de Ilvamar Magalhães perpassou pelos ciclos econômicos e criticou a invasão dos bandeirantes em territórios indígenas para, por fim, defender que a justiça social só pode ser alcançada a partir da distribuição de terras a todos os brasileiros.

Por fim, a São Clemente conquistou a melhor colocação de sua história, um sexto lugar, com *E o samba sambou*, novamente desenvolvido pela dupla Carlinhos Andrade e Roberto Costa. O desfile refletiu o eterno receio da descaracterização do samba e das agremiações, a partir das suas contínuas transformações. Apegados a uma defesa da tradição e a uma ideia de identidade imutável, veem as mudanças como ameaças.

Alguns dos assuntos colocados em pauta foram: 1) a mercantilização dos segmentos, bem exemplificado nos versos do samba “O mestre-sala foi parar em outra escola / Carregado por cartolas / Do poder de quem dá mais / E o puxador vendeu seu passe novamente / Quem diria, minha gente / Vejam o que o dinheiro faz” (Helinho 107 *et al.*, 1990); 2) a necessidade dos componentes de, por vezes, terem que encerrar a apresentação correndo para não estourar o tempo limite; 3) a supervalorização dos recursos estéticos; 4) a exclusão dos sambistas, que não possuem dinheiro para comprar os ingressos para os desfiles; 5) a intensa disputa entre os compositores para vencerem o samba-enredo (chamados de “rambo-sitores”, em referência ao personagem do cinema hollywoodiano Rambo); 6) o crescimento das alegorias e a vaidade dos destaques de luxo em

desejarem estar em posição cada vez mais elevada sobre essas estruturas; 8) o número crescente de turistas nos desfiles; e 9) os enredos colocados a serviço do deslumbramento visual, inclusive abrindo mão de elementos tradicionais e da própria pertinência da narrativa.

Já a alegoria *Os televisivos — o carnavastúdio*, repleta de câmeras, espelhos e estrelas, pensou na influência negativa da televisão na transformação do espetáculo. Por fim, a ala *As brancas e brancos malucos do plim plim* inverte o conceito da personagem popular do carnaval, a nega maluca⁹⁴. Os malucos dessa vez seriam as celebridades brancas da televisão ocupando posição de destaque nos desfiles das escolas de samba. Tal crítica foi traduzida no refrão que animou os integrantes: “É fantástico / Virou Hollywood isso aqui / Luzes, câmeras e som / Mil artistas na Sapucaí” (Helinho 107 *et al.*, 1990).

O samba finaliza afirmando que o carnaval realizado na Praça XI — palco dos desfiles nos anos 1930 — era superior àquele que atravessava o Sambódromo em 1990: “Que saudade / Da Praça Onze e dos grandes carnavais / Antigo reduto de bambas / Onde todos curtiam o verdadeiro samba” (Helinho 107 *et al.*, 1990). Como apontado no capítulo anterior, embora a nostalgia possa soar um sentimento ingênuo, cabe aqui uma breve consideração sobre sua presença no desfile da São Clemente, similar à proposta do Império Serrano em *Bum bum paticumbum prugurundum* (1982).

Isso porque o elemento discordante que movimenta a narrativa clementiana é a transformação dos desfiles das escolas de samba, de uma brincadeira carnavalesca motivada pela paixão a um espetáculo inserido numa lógica mercadológica. Esse conflito só pode ser resolvido por completo em caráter utópico, a partir do desejo nostálgico de regressar aos tempos da Praça XI. Entretanto, a proposta de reflexão visa repensar os rumos da festa, contribuindo para modificações ou aperfeiçoamentos.

Assim, recorre-se à memória dos antigos carnavais, alegando que ali se encontrava o samba verdadeiro. Vale ressaltar que a São Clemente, fundada em 1961, nunca desfilou na Praça XI e muitos dos integrantes de *E o samba sambou* sequer a conheceram. A famosa praça, colocada como referência para a realização do “autêntico carnaval”, foi demolida em 1941, nas obras que resultaram na criação da Av. Presidente Vargas, no centro do Rio de Janeiro.

⁹⁴ Nos últimos anos, movimentos antirracistas têm criticado a existência da nega maluca no carnaval, por a considerarem um estereótipo da mulher negra, questionando ainda a prática da *black face*, que consiste em pintar a cara de preto ao se “fantasiar” de negro para a caracterização da personagem.

De fato, não era relevante saber se os desfiles da Praça XI eram melhores. Pelo contrário, certamente muitos espectadores e sambistas adaptados à espetacularização da festa não achariam tão atraente a estrutura precária das primeiras décadas, as alegorias pequenas ou inexistentes, a falta de luxo, as repetidas fantasias Luís XV, as comissões de frente sem coreografia, ou a temática e o desenvolvimento limitado dos enredos. Na construção dessa memória nostálgica, o passado é visto como melhor do que foi, gerando saudade do que não se viveu.

Porém, não se pode desprezar a validade desse discurso, que no fundo não deseja exatamente o retorno aos anos 1930, mas reivindica que os sambistas sejam incluídos em posição de destaque dentro do espetáculo já estabelecido. Da mesma forma, a São Clemente busca marcar território nas disputas de poder dentro da Liesa. Sentindo-se desprestigiada no cenário político das escolas de samba, assume um discurso de que “está tudo errado”. Mas é possível pressupor que a intenção da agremiação não é de fato revolucionar o carnaval, mas lograr êxito dentro da estrutura vigente.

Na disputa de 1991⁹⁵, o protagonismo foi novamente da bicampeã Mocidade Independente e um enredo sobre a água, *Chuê, chué, as águas vão rolar*, de Renato Lage e Lílían Rabello. A crítica apareceu nos setores finais do desfile, por meio de alas que abordaram a poluição das águas e a pesca predatória, enquanto a alegoria *Águas de março* trazia o cenário caótico de uma enchente urbana: carros parcialmente imersos em uma Avenida Brasil inundada.

Encerrando a apresentação, outro carro trazia diversas torneiras saindo de um grandioso abacaxi. Na transmissão da Manchete, Paulo Stein leu a explicação: “Até o senhor presidente da República, ao discorrer sobre a condição econômica em que encontrou o país e as medidas em que adotaria, num verdadeiro abacaxi para o povo, usou como termo de comparação a água”⁹⁶. Ou seja, o fim da narrativa entrelaçou — com sutileza e bom-humor — o assunto da liquidez econômica⁹⁷, as medidas financeiras antipopulares do Governo Collor e a população que segurou

⁹⁵ Ainda em 1991, a Unidos da Tijuca apresentou o enredo *Tá na mesa Brasil*. Embora o desenvolvimento estético do carnavalesco Oswaldo Jardim tenha se limitado a uma exaltação da culinária brasileira, os compositores Carlinhos Melodia, Nêgo e Antonio C. Conceição (1991) inseriram no samba o verso “Ninguém pode censurar”. A mensagem crítica explicitava também que, mesmo passado alguns anos da redemocratização e o tema do desfile ser completamente distinto, a memória traumática da ditadura militar ainda persistia na população, sendo reelaborada por meio do samba.

⁹⁶ In: www.youtube.com/watch?v=UO9OwQd6mOQ&ab_channel=Mem%C3%B3riaMocidade-Depto.Cultural. Acesso em: 20 nov. 2024.

⁹⁷ Liquidez econômica é a capacidade de conversão de um ativo em dinheiro. Ou seja, é a rapidez com a qual um indivíduo ou investidor consegue se desfazer de algum bem para receber dinheiro em mãos (Exame, 2023).

o “abacaxi” — a fruta interpretada em sentido figurado, simbolizando que o povo é quem ficou com as graves consequências das decisões políticas.

O último carro da Imperatriz possuía semelhanças ao encerramento da Mocidade. A alegoria *Banana com raiva*, no enredo de Viriato Ferreira sobre a fruta, também fazia referência à liquidez econômica, por meio de canos e torneiras saindo de um cofre. Ao centro, braços humanos saem de um grande saco com o escrito “poupança”, fazendo o gesto de “dar uma banana” — simbolizado pelos braços cruzados e punho fechado, em manifestação de protesto a alguém ou alguma ideia. Se na Mocidade o povo “segurou o abacaxi”, na Imperatriz ele “dá uma banana” à poupança confiscada. Completando a mensagem, as composições da alegoria estavam fantasiadas de palhaços, um retrato tragicômico da população diante da crise econômica.

A tônica ecológica esteve presente em outros desfiles. A Lins Imperial, por exemplo, homenageou o seringueiro e ativista político e ambiental Chico Mendes. O enredo, possivelmente, foi criado sob a influência de duas notícias de grande repercussão naquele momento: o assassinato do homenageado em dezembro de 1988, por ordem de um grileiro⁹⁸ de terras no Acre e o anúncio da Conferência das Nações Unidas Para o Meio Ambiente e Desenvolvimento, que ocorreria no Rio de Janeiro em 1992 (e por isso o evento ganhou o nome de Eco-92 ou Rio-92).

Além de homenagear e protestar contra a violência praticada contra o ativista, *Chico Mendes, o arauto da natureza* — desenvolvido por Ricardo Ferrador, Paulo Costa e Sônia Almeida — celebrou a riqueza da fauna, flora e folclore da região amazônica, ao passo que denunciou a ambição, as queimadas e demais formas de destruição que ameaçam o bioma.

Além de também clamar pelo meio ambiente, os desfiles do Acadêmicos do Grande Rio — *Antes, durante e depois, o despertar do homem*, de Wani Araújo e Fernando Lopes — e da Caprichosos de Pilares — *Terceiro milênio, em busca do juízo (a)final*, de Alexandre Louzada — partem da visão bíblica do apocalipse para pensar os problemas do Brasil e do mundo no fim do século. A Grande Rio relatou sua preocupação com as epidemias geradas por diversos vírus, como o HIV, causador da aids; cita a violência e as armas de destruição (avião de guerra, submarino atômico e guerra química), com direito a uma ala fantasiada de indivíduos mutilados. A performance ainda incluiu o desejo pela quebra das barreiras entre os povos, tal como ocorreu com a queda do muro de Berlim em 1989.

⁹⁸ O termo se refere ao indivíduo que ocupa ilegalmente uma terra pública, com o objetivo de obtenção de lucro. A atividade criminosa é praticada por empresários, fazendeiros, políticos e especuladores imobiliários.

A *Caprichosos*, por sua vez, abordou questões como a epidemia da dengue, o serviço de saúde precário (com representação de hospitais lotados), a fome, a miséria, as guerras e a violência urbana. A agremiação almejou para o Brasil do ano 2000 uma melhor distribuição de renda, a realização da reforma agrária, o aproveitamento consciente das riquezas minerais e que todos os cidadãos tenham o direito à justiça e à moradia. Em ambas as escolas, perpassaram o clamor pela paz universal, amor, saúde e fraternidade.

Assim como *Grande Rio* e *Caprichosos*, a *São Clemente* fez uma revisão crítica do passado, projetando a partir dele o porvir. Porém, se a *Grande Rio* afirmava que a sua mensagem era anti-apocalíptica, com um final que aspirava a esperança, a *São Clemente* não se mostrou tão otimista em seu enredo. Desenvolvida por Carlinhos Andrade, Roberto Costa e César D’Azevedo, a narrativa de *Já vi esse filme* se desenvolve sobre o imaginário de um futuro onde a história e os problemas do Brasil se repetem.

Segundo a sinopse, a trama se inicia no carnaval de 2991, com a folia comandada por satanás. Diante do cenário de completa destruição e caos social, a Quarta-feira de Cinzas coincide com o fim do mundo. Eis que chega uma civilização espacial para recriar a Terra, governada por Clementius I. Os marcos dessa recriação fazem alusão, alguns milênios à frente, às datas dos principais episódios da história brasileira. Assim, no dia 22 de abril de 3500, uma expedição de navegadores espaciais, com 13 naves, chega à Terra. Depois, desejoso por riquezas, Clementius ordena a invasão dos anéis luminosos de “Saturnáfrica”, trazendo de lá escravizados em naves negreiras.

Ainda perpassam pelo *filme repetido* do desfile a morte de Tiradentes; a chegada, em uma nave, da família real de Clementius — “fugindo das brigas pelo poder universal entre Inglatercúrio e Francênus” (Andrade; Costa; D’Azevedo, 1991) —; o “grito da independência”; e, em 3889, o fim da monarquia e a instauração da república, com citação ao golpe militar. Após contar, de forma alegórica e carnavalizada, a história do Brasil, a narrativa aporta no presente.

Cem anos depois, em 3989, depois de um bom tempo sem votar para Presidente o povo vai às urnas. E é eleito o novo Clementius, que sobe ao Phódium-Planaltus e num golpe mortal de caratê liquida com as novas esperanças. Todos foram confiscados. É o mesmo Clementius de sempre. De novo não tem nada. Já vi este filme! E no carnaval de 3991 a Terra está do jeito que o Diabo gosta — escura, poluída, violenta, criminoso, consumista bárbara, dantesca. Para de novo tudo acabar na quarta-feira. Já vi este filme! (Andrade; Costa; D’Azevedo, 1991).

Em um momento em que sátiras de políticos já haviam deixado de ser tendência no carnaval, a São Clemente realizou uma ousada crítica ao então presidente da República, Fernando Collor. Em 1990, o Governo Federal lançou um plano que implicava no confisco de cadernetas de poupança dos brasileiros por 18 meses, em uma tentativa desesperada de conter a inflação (Moreira, 2024). A medida antipopular gerou forte repercussão, somando-se à série de problemas econômicos e escândalos de corrupção que resultaram no *impeachment* de Collor em 1992.

Além da crítica ao chamado Plano Collor, os carnavalescos ironizaram a imagem atlética do presidente, construída com o auxílio da mídia. Assim, a alegoria *Ideal olímpico* trazia o “novo” Clementius vestido apenas com uma sunga sobre a Constituição. Ao redor dele, o prédio do Congresso Nacional repleto de rachaduras divide espaço com *jet skis*, motos e asa-deltas. O cenário evidencia o contraste e a dissonância entre a pose de *bon-vivant* de Collor — com apoio e promoção da grande imprensa — e um governo em ruínas.

Na transmissão da Rede Globo, o carro alegórico foi descrito por William Bonner de maneira formal, reproduzindo parte do texto contido na sinopse, mas sem qualquer associação ao momento político do país. Na Manchete, por sua vez, essa passagem do enredo não é explicada. Já nas considerações finais do desfile, a comentarista Beth Carvalho elogiou a sátira realizada, sem discorrer que se tratava de uma crítica a Collor.

Não menos delirante que a São Clemente era a narrativa da Beija-Flor, *Alice no Brasil das Maravilhas*. Mais uma vez, Joãosinho Trinta lançou mão do estilo fantástico-maravilhoso para elaborar questionar os rumos do país, fazendo uma releitura da personagem literária Alice para o contexto do Brasil. Na tradução carnavalizada da história, a protagonista — originalmente branca e loira — é interpretada no abre-alas por Jorge Lafond — *drag queen* negro e careca.

No texto da sinopse, o carnavalesco denuncia, tal como a Caprichosos, a preocupação com as projeções possíveis para a nação na virada do milênio: “Olhando o relógio que marca os séculos apressado, ela dava no pé, dizendo: estou com pressa, muita pressa. Será que falava do Brasil? O ano de 2000 está aí e nós estamos muito atrasados, bastante atrasados” (Trinta, 1991).

Assim, na alegoria *O grande salão*, Alice se depara com várias portas com descrições como “corrupção”, “desamor” e “egoísmo”. Passagens que, segundo o enredo, não levariam a lugar algum. Entretanto, havia uma única porta ao centro, contendo a frase “dádiva da natureza, a única saída”. Por meio dela, a Beija-Flor reforçava o discurso ambiental, tendência em 1991, de

que os cuidados com o meio ambiente eram a oportunidade de o país prosperar no futuro — ou mesmo uma condição para que exista futuro.

Em meio à mistura de referências, outro carro alegórico trazia os personagens Chapeleiro Maluco e a Lebre Louca. Representando a elite brasileira, eles bebem chás e comem biscoitos que simbolizam as crianças em situação de rua (Gomes, 2008). Após uma alegoria trazendo o cenário de uma favela — símbolo da desigualdade socioeconômica — e outra associando políticos a monstros, o desfile termina com o *Juízo final*, quando a Rainha de Copas sentencia que se cortasse a cabeça daqueles que prejudicam o Brasil.

Já a Estácio de Sá contestou os valores e formas de consumo em *Brasil, brega e kitsch*, elaborado por Mário Monteiro. Assim como vários enredos do período — a exemplo de *Brazil com Z não seremos jamais, ou seremos?* (Caprichosos, 1986) —, a agremiação se mostrou incomodada com a invasão da cultura estadunidense no Brasil. Também a estadunização da cultura brasileira foi relatada, por meio das figuras de Carmem Miranda e Zé Carioca, em alusão à internacionalização dos estereótipos da baiana e do malandro. Em uma das alegorias, a bandeira do Brasil se fundia à dos Estados Unidos.

O protesto se estendeu à massificação da música internacional no rádio, ocupando o espaço que deveria ser do samba. Neste ponto da narrativa, a cantora Madonna foi retratada como símbolo do *pop* “descartável”. Já a alegoria sobre o rock possuía diversas seringas, em alusão à fama do uso de drogas ilícitas pelos roqueiros, uma generalização que foi mal vista por Paulinho da Viola na transmissão da Globo. Na intenção de combater a alienação cultural dos brasileiros, o desfile, tal como a São Clemente de 1990, também assume caráter nostálgico, ao revelar a saudade dos sambistas antigos e dos valores pertencentes à identidade nacional.

A sociedade de consumo do início da década de 1990 ainda foi problematizada quanto à alimentação (*fast foods*), aos hábitos ostentatórios dos ricos (personificados na figura do médico Ivo Pitanguy, colocado entre bebidas, alimentos e outros produtos importados⁹⁹), à dolarização da economia e à influência da televisão, considerada nos versos do samba-enredo como “deusa da fascinação / Balcão de fantasia / De produto sempre nobre / Cega rico, cega pobre / É consumo, hipocrisia” (Jangada; Maneco; Orlando, 1991). Essa parte da narrativa foi traduzida imagetivamente por meio da alegoria *O catecismo da televisão*. O carro trazia a escultura de diversos artistas da TV (Xuxa, Angélica, Regina Duarte, Hebe, Faustão, Jô Soares, dentre outros)

⁹⁹ Anos depois, em 1999, Ivo seria homenageado pela Caprichosos de Pilares.

como profetas em pedra sabão, ao estilo das obras de Aleijadinho expostas na cidade mineira de Congonhas.

Embora Beija-Flor e Estácio tenham ficado em boas colocações no julgamento oficial — quarto e quinto lugar, respectivamente —, boa parte das escolas que optaram por uma temática crítica não foi bem-sucedida. Entre as quatro agremiações rebaixadas para o grupo inferior, três delas haviam apresentado enredos de contestação: São Clemente, Lins Imperial e Grande Rio. Mesmo a vitoriosa Mocidade, ao encerrar seu carnaval de forma politizada, teve maior destaque nos aspectos positivos sobre o tema *água*¹⁰⁰ do que nas questões e metáforas negativas. Logo, o recado estava dado: a crítica carnavalesca das escolas de samba, que viveu seu auge no apagar das luzes da ditadura militar e durante o período de redemocratização, começava a sair de moda no início dos anos 1990, à medida que a democracia se consolidava, ainda que com seus vícios e fragilidades.

4.5 ESTABILIDADE POLÍTICA, GLOBALIZAÇÃO E PATROCÍNIO (1992-2013)

Os anos 1980 foram repletos de desafios para a população brasileira. Os acontecimentos mais relevantes foram transmitidos pelo noticiário e carnavalizados pelas escolas de samba, tais como: o enfraquecimento e o encerramento da ditadura militar, bem como o fim da censura por ela imposta; a inflação descontrolada e a moeda desvalorizada; o pedido de eleições diretas para presidente; a profunda desigualdade econômica — com críticas ao “leão” do imposto de renda, aos marajás, à fome e à miséria —; a exploração irresponsável dos recursos naturais e outras atividades prejudiciais ao meio ambiente; a interferência internacional — sobretudo, estadunidense — no aspecto econômico, político, cultural e de consumo; o direito à terra (reforma agrária e demarcação de terras indígenas), à moradia, à educação e à saúde; a defesa das tradições dos sambistas, contra a mercantilização e espetacularização que invadiu os desfiles das escolas de samba; revisionismo histórico, questionando o protagonismo dos personagens brancos, em detrimento, sobretudo, da relevância dos negros na sociedade; a corrupção e o descaso dos

¹⁰⁰ Destacaram-se, sobretudo, a comissão de frente, de escafandristas; o abre-alas, tendo o símbolo da escola — a estrela — se adaptado ao enredo, vindo como estrela-do-mar, sobre a qual estava a icônica destaque Beth Andrade; e a segunda alegoria, *Terra, planeta água*, com a escultura de um feto dentro do globo terrestre.

políticos com as necessidades dos brasileiros; a formulação de uma constituição que atenda às demandas do povo; a preocupação com a violência urbana e com as guerras mundiais, clamando por paz universal; dentre outros assuntos.

Já a década de 1990 parecia caminhar para a evolução da democracia brasileira. Mas não sem passar por intempéries. Ao fim de 1992, o presidente Fernando Collor sofre *impeachment*, sendo substituído por seu vice, Itamar Franco. O Governo Itamar foi marcado pelo lançamento do Plano Real, em 1994. Além de lançar a nova moeda, o Real, o plano obteve êxito no combate à hiperinflação e estabilização da economia nacional.

Na sequência, as duplas eleições vencidas por Fernando Henrique Cardoso (1994 e 1998), Lula (2002 e 2006) e Dilma Rousseff (2010 e 2014) davam a sensação de que o país tinha alcançado a sonhada estabilidade política e econômica, sob o signo da democracia. Uma estabilidade que começava a entrar em crise no fim do primeiro mandato de Dilma, como veremos adiante.

Com o novo contexto, a crítica passou a surgir de forma sutil e pontual no carnaval. Alguns desfiles conservaram algum alerta ou protesto em um de seus setores, mas foram raros os enredos que apresentaram caráter de contestação do início ao fim. Mais escassos ainda eram os assuntos polêmicos ou aqueles que direcionaram o ataque a figuras ou grupos sociais mais específicos, como personalidades políticas e a elite econômica.

Ou seja, os discursos críticos se tornaram mais generalistas e com apontamentos que já eram senso comum na sociedade, de forma a evitar confronto com as diferentes esferas do poder. Houve, por exemplo, uma predominância de mensagens sobre preservação do meio ambiente. Sem dúvida, um tema necessário, mas que foi se tornando corriqueiro e consensual, perdendo — em partes — o impacto da crítica.

4.5.1 Quase no ano 2000: receios e expectativas no fim do século

Na transmissão da Rede Manchete do carnaval de 1992¹⁰¹, logo no início do desfile da Vila Isabel, a repórter Sônia Pompeu faz uma observação e uma indagação junto ao entrevistado

¹⁰¹ In: www.youtube.com/watch?v=Rzmuk8tUvc8&ab_channel=Fl%C3%A1vioBaccaratFutebolCarnaval. Acesso em: 26 nov. 2025.

Martinho da Vila, sobre a ausência de temas “inteiramente” críticos, tão costumeiro nos anos anteriores. Martinho deixa claro que o enredo da agremiação era uma contestação à visão da história oficial de que a América havia sido descoberta, mas sim colonizada.

Intitulada *A Vila vê o ovo e põe às claras*, a narrativa era, de fato, uma das poucas críticas daquele ano. O tema era semelhante ao da Imperatriz Leopoldinense, tendo como inspiração os 500 anos da chegada do navegador Cristóvão Colombo ao continente americano. Porém, enquanto a Imperatriz de Rosa Magalhães optou por uma leitura pouco ou nada conflituosa, a Vila propôs outro ponto de vista desse acontecimento. A escola alega haver indícios de que grupos africanos teriam chegado por aqui antes dos europeus. Logo, estes seriam, no máximo, “redescobridores” da América.

Alegando contar a “verdade não contada na escola” (Sã *et al.*, 1992) — uma perspectiva abrangida pela Mangueira em 2019 —, o desenvolvimento da trama pela Vila Isabel evidencia o caráter violento da invasão: extermínio indígena, servidão forçada e resistência dos negros contra a escravidão. Enfim, a América seria, para os colonizadores, a *galinha dos ovos de ouro* — uma metáfora para a exploração que promoveu lucro abundante.

Nos versos dos compositores (Sã *et al.*, 1992), os europeus eram os responsáveis por devastar a flora, poluir rios e mares e agredir a ecologia. A defesa do meio ambiente ainda esteve na Unidos da Tijuca e na Tradição. Com o enredo *Guanabaram, o seio do mar*, de Oswaldo Jardim, a agremiação tijuicana pediu por uma Baía de Guanabara mais verde, sem poluição. Já a Tradição se alinhou às co-irmãs nos versos: “É tempo de começar a refletir / A mão que pode destruir / Também serve pra plantar” (Santiago; Professor; Toninho, 1992). O enredo de Jorge Luiz Vilela era sobre as flores, tema tão recorrente desde os ranchos, mas que agora aderiu ao discurso ambientalista. Neste ano, os componentes de todas as escolas de samba desfilaram sobre a logomarca da Rio-92, pintada em dois pontos do chão da avenida.

Ainda em 1992, a Beija-Flor — falando sobre a televisão — e a Leão de Nova Iguaçu — homenageando a escritora de telenovela Janete Clair — carnavalizaram a crítica incorporada às obras citadas nos enredos. Foi o caso da alegoria nilopolitana em referência à novela global *Que rei sou eu* (1989), uma paródia da sociedade brasileira, com sua elite corrupta e o povo desprovido de privilégios¹⁰². A Beija-Flor ainda pediu maior inserção de programas televisivos de cunho

¹⁰² De acordo com Gomes (2008, p. 172), o desfile da Beija-Flor “mostra, ainda, as artes na televisão, criticando o espaço reduzido dedicado a elas na programação (a alegoria reproduz o cenário da ópera “O Guarani”). E mostra a

educativo e científico, com especial cuidado ao conteúdo direcionado às crianças. Já dramas sociais contidos em novelas como *Irmãos coragem* (1970), *Selva de pedra* (1972), *Fogo sobre terra* (1974) e *Pecado capital* (1975) — todos de autoria da Janete Clair — estiveram presentes no desfile da Leão de Nova Iguaçu e traduzidos em versos do samba como “Na selva de pedra de ilusões / Coragem, irmãos! / A terra arde pelo avanço / E a natureza perde o encanto / Na sede louca da ambição” (Pretinho; Dafé; Jorge, 1992).

No carnaval de 1993, não faltaram desejos de amor e paz, cantados em sambas como os da Beija-Flor, Portela e Viradouro. Mas o sentimento que predominou na avenida foi o de *felicidade*, palavra citada três vezes no samba que embalou uma vitória catártica do Salgueiro. Embora o enredo se chamasse *Peguei um Ita no Norte*, a obra de Demá Chagas *et al.* (1993) ficou eternizada pelos versos do refrão “Explode coração / Na maior felicidade”.

Já a Vila Isabel foi guiada pela esperança em *Gbala, viagem ao templo da criação*. Oswaldo Jardim criou uma narrativa fictícia sobre a imersão de crianças no templo da criação dos orixás, com o propósito de salvar a humanidade. Pois, tomado pela ganância, o homem se corrompeu e envenenou o planeta que deveria preservar. Após terem recebido vários ensinamentos dos deuses iorubás — abarcando os elementos e energias da natureza — as crianças estariam prontas para curar a Terra e Oxalá, o criador da humanidade.

O clima de paz, amor, esperança e felicidade do ano não impediu outros apontamentos críticos pontuais. A Mocidade, falando sobre os jogos, trouxe a alegoria *Jogo de cena*. Nela, Renato Lage materializou personagens da elite em representação estilizada, com uma grande cartola no lugar da cabeça e *smoking* cobrindo o corpo. Por meio de cordas amarradas às mãos, manipulavam fantoches vestidos nas cores da bandeira brasileira: a representação do povo como marionete dos políticos — algo semelhante aparecerá no desfile do Paraíso do Tuiuti em 2018.

O carro seguinte, *Cama de gato*, abordou o perigo dos jogos que envolvem dinheiro. Gatos “gatunos” e roedores constroem uma metáfora visual sobre os jogos de interesse: especulação financeira, cotações do dólar e transações fraudulentas — a transmissão da Globo cita o caso PC Farias, tesoureiro na campanha de Collor à presidência e protagonista no escândalo de corrupção que foi decisivo para o *impeachment*.

CIÊNCIA e a CULTURA, reivindicando maior ênfase à divulgação do conhecimento e da tecnologia”. Porém, tal crítica não foi identificada, de forma clara, na sinopse, no samba-enredo ou na estética do desfile.

Um ano após a Imperatriz narrar a chegada dos colonizadores europeus em *Não existe pecado do lado de baixo do Equador*¹⁰³, a Caprichosos apresentou uma paródia do título, transformado em *Não existe pecado do lado de cá do Túnel Rebouças*. O túnel em questão liga as zonas Sul e Norte do Rio de Janeiro, estabelecendo uma conexão por vezes conflituosa entre a parte mais elitista (Zona Sul) e o subúrbio (Zona Norte). Assim, a agremiação promove um protesto contra o preconceito que persegue os moradores da região menos privilegiada da cidade, celebrando sua cultura e costumes, bem como o direito de frequentarem as praias dos bairros nobres.

O desfile apresentou duas alegorias bastante polêmicas. O abre-alas trouxe a cena de uma prostituta ao lado de um turista sendo assaltado com arma de fogo. O pedido de proibição das esculturas pela Secretaria de Turismo (Riotur) — alegando prejuízo à imagem da cidade — ganhou ampla repercussão na imprensa nacional e internacional. Como o órgão não conseguiu impedir essas imagens de desfilar, o caso só fez colaborar para a sua divulgação.

Já a segunda alegoria condenava os chamados “surfistas ferroviários”: jovens, em maioria, que faziam a viagem do lado de fora dos trens, seja nas laterais ou por cima dos vagões. O carro exibiu a frase “Pingente não chega ao fim da linha, morre nela”.

No carnaval de 1994, muitos caminhos levaram ao Rio de Janeiro: o Salgueiro contou a história da cidade, a Unidos da Tijuca contemplou o verão carioca, a Caprichosos de Pilares celebrou os (quase) 90 anos da Avenida Rio Branco, a Vila Isabel cantou o seu bairro de origem — de igual nome —, a Estácio de Sá se inspirou no comércio popular do Saara¹⁰⁴, e a Mocidade Independente carnavalizou a Avenida Brasil.

Em que pese a reverência à importância da via para o município, a Mocidade não deixou de falar de seus problemas. Assim, o desenvolvimento da narrativa de *Avenida Brasil, tudo passa, quem não viu?*, de Renato Lage, abordou o trânsito caótico, longos engarrafamentos, alagamentos pela chuva (mostrados também no desfile de 1991) e a fumaça poluente das indústrias ali localizadas. A escola ressaltou ainda os contrastes sociais, onde o carro importado de última geração divide o mesmo espaço com arcaicas carroças, enquanto *outdoors* escondem a pobreza das favelas que margeiam a avenida.

¹⁰³ O título é um verso do frevo composto por Chico Buarque e Ruy Guerra. Lançada em 1973, a canção é nomeada *Não existe pecado ao Sul do Equador*.

¹⁰⁴ A Sociedade de Amigos das Adjacências da Rua da Alfândega (Saara) é uma associação formada pelos comerciantes que atuam nas proximidades da Rua da Alfândega, região central do Rio de Janeiro.

Após uma longa e impactante passagem na Beija-Flor, Joãozinho Trinta estreou na Unidos do Viradouro, trazendo na bagagem o estilo de narrativa que mesclava acontecimentos históricos, delírios e preocupações com o presente e o futuro do país. Também incorporava a tradição da sua primeira agremiação, o Salgueiro, de promover a saga de personagens negros desprezados pelos livros escolares.

Tereza de Benguela, uma rainha negra no Pantanal contou a vida da princesa nascida em Angola. Trazida escravizada ao Brasil, liderou uma fuga e fundou o Quilombo do Quariterê, no atual estado do Mato Grosso. Governou em forma de parlamento, abrigando não apenas negros, mas também indígenas e brancos revoltados. Para além da força ideológica da homenagem em si, sua trajetória serviu como alegoria para Joãozinho Trinta pensar em um Brasil que, tal como o quilombo liderado por Tereza de Benguela, unia todas as etnias como iguais, realizando um desejo de plena democracia.

Ainda que não tenha traduzido em alegorias e fantasias ou estivesse presente na letra do samba, o carnavalesco apresentou um conteúdo mordaz em parte da sinopse, conectado com as indignações que já o acompanhavam nos anos de Beija-Flor:

Cultura é tudo aquilo que o homem pode desenvolver e aproveitar. Assim aconteceu e acontece com todos os povos civilizados. E a desgraça do Brasil é exatamente o abandono de culturas riquíssimas. Começando com o desprezo das fartas terras. A falta de uma política agrícola para fixar o homem em suas regiões provoca o êxodo para as grandes cidades na ilusão de um progresso industrial caótico e com péssimos exemplos como a compra de usinas atômicas obsoletas que nunca funcionaram e criaram uma dívida externa absurda, paga com o sacrifício do povo. O abandono do campo, além das mortes pela desnutrição e doenças, empurra os homens, famílias inteiras para as capitais onde são criados bolsões de misérias como as favelas, as baixadas, palafitas gerando um sub-mundo de violências. E é daí que surge a criança abandonada, prostituída e sacrificada diretamente pelo envolvimento com o tóxico manipulado por forças poderosas, incluindo as altas elites deste país. Estas forças malignas são capazes de destruir qualquer projeto honesto e bem estruturado. E a arma principal é a difamação facilitada por uma imprensa sensacionalista. Mas, no seu devido tempo, todas as coisas serão esclarecidas. Portanto, mesmo na brincadeira do carnaval, é preciso fazer alguma coisa para dissipar o caos do Brasil atual. Fica difícil para nossas consciências fazer este carnaval — a maior festa do mundo — sabendo que tem gente morrendo de fome e crianças sendo mortas, neste momento. Invocar a figura de Tereza de Benguela é contribuir, um pouco, para a mudança na mentalidade brasileira (Trinta, 1994).

Estreando como carnavalesco na antiga agremiação de Joãozinho, Milton Cunha desenvolveu para a Beija-Flor o enredo *Margareth Mee, a dama das bromélias*. Margaret foi uma

artista botânica inglesa, que dedicou boa parte da carreira em registrar em aquarela as plantas da Amazônia brasileira, sobretudo orquídeas e bromélias. No sétimo ato do desfile, Cunha denunciou a destruição da Amazônia, a qual Margareth teria se engajado para impedir. Ainda que registrando a época da ditadura militar, o setor se alinhava ao discurso ecológico em voga nos anos 1990.

Nos anos 70, quando em nome do “Milagre Brasileiro” o Governo e empresas privadas pilhavam a Amazônia, através da abertura de estradas que levavam não se sabe para onde, para lugar nenhum e destruíam o solo com projetos de mineração sem um correto planejamento, Margaret desencadeou violenta luta contra, denunciando na imprensa a devastação da floresta. Queimadas, moto-serra e garimpo transformaram-se em cruz neste calvário ecológico. Margaret estava convicta de que registrava os últimos momentos do esplendor Amazônico. Muitas espécies de vegetais, hoje extintas, só foram catalogadas através do esforço de Margaret em mostrar às gerações o que o Brasil possui. Profética, 20 anos antes da Rio Eco 92, ela chamava a atenção do mundo para as belezas e a necessidade de preservação da Amazônia (Cunha, 1992).

Se em 1994 boa parte dos enredos se localizaram no Rio de Janeiro, em 1995 as escolas passaram a viajar com maior frequência para outras partes do Brasil. Era o início da “febre” dos enredos patrocinados. Em 1985, o Império Serrano teria inaugurado a nova possibilidade de ampliar os recursos disponíveis para o carnaval, ao receber uma verba da cervejaria Brahma para a realização do enredo *Samba, suor e cerveja, o combustível da ilusão* (Fabato; Simas, 2015).

Num primeiro momento, os patrocínios ocorreram majoritariamente por meio de prefeituras e governos estaduais, tornando recorrentes os enredos *CEP*, aqueles realizados em homenagem a alguma cidade, estado ou país. Em 1995, não se sabe se com patrocínio ou sem, a Unidos da Ponte fez seu carnaval sobre o estado do Paraná — com direito à citação da passagem de *muamba* em suas fronteiras com o Paraguai —, e a Mangueira teve como tema o arquipélago de Fernando de Noronha (PE). Já a campeã do ano, a Imperatriz, recebeu verba do governo do Ceará para desenvolver *Mais vale um jegue que me carregue, que um camelo que me derrube lá no Ceará*. Porém, Rosa Magalhães desenvolveu uma narrativa original, contando a expedição que trouxe camelos da Argélia pelo Governo Imperial, visando que se reproduzissem no Ceará. O projeto foi frustrado pela não adaptação dos mesmos ao Brasil. O enredo termina exaltando o jegue, enquanto animal que está integrado e é fundamental no dia-a-dia do homem sertanejo.

Luiz Fernando Reis e Joãozinho Trinta, dois operários do carnaval reconhecidos por seus enredos críticos, estavam um pouco mais otimistas no carnaval de 1995. Não que tenham deixado esse estilo de lado, mas conciliaram o lado negativo com uma visão positiva do Brasil. O

tetracampeonato na Copa do Mundo de Futebol no ano anterior, representado com destaque nos desfiles de ambos, parece ter colaborado para que enxergassem em meio ao caos habitual o Brasil “que deu certo”.

Com *O que é que não é, mas será?*, a São Clemente, junto a Luiz Fernando Reis, perfilou uma lista de desejos ao país, semelhante ao enredo *Eu quero*, apresentado pelo Império Serrano em 1986. Estavam incluídos nessa lista a democracia, a igualdade, a liberdade, fartura de alimentos para todos, a saúde, a educação, a justiça e os jovens podendo desfrutar dos prazeres da juventude. Em uma das alegorias, os Anões do Orçamento¹⁰⁵ foram apresentados como inimigos da cidadania.

Mas a agremiação foi além, abordando também aquilo que o país possui de melhor e não precisa ser alterado: a riqueza de seu povo e a sua cultura. O desfile ainda realiza uma homenagem a Ayrton Senna¹⁰⁶ — morto no ano anterior — e termina com a população tirando o Brasil da lama. Ou seja, a São Clemente conclui que o país ainda não é aquele sonhado pelos seus habitantes, mas projeta a expectativa de que um dia será.

Já a Viradouro, com Joãozinho Trinta, performou *O rei e os três espantos de Debret*. O primeiro espanto do pintor francês foi sua chegada ao Brasil, em 1816, decorrendo em uma rica produção artística que retratou o país no século XIX. Depois, a narrativa parte para a fantasia e imagina que, anos após a morte, Debret reencarnaria novamente na França. De lá, foi informado pelos meios de comunicação sobre notícias horríveis do Brasil do final do século XX. Segundo a sinopse, “matanças de índios, crianças, devastações de florestas e outras calamidades. Somente isto. Nada de bom é noticiado” (Trinta, 1995).

Então, o pintor resolve retornar ao país e ver com os próprios olhos a realidade. Comprovou que muitas notícias ruins vistas na televisão eram verdadeiras. “Mas o Brasil é muito mais que apenas calamidades. O Brasil é uma grande potência com desigualdades na sua evolução” (Trinta, 1995), prossegue a sinopse. Após ver o povo reagindo às mazelas do país, Debret é envolvido por uma estonteante euforia: eram os 160 milhões de brasileiros celebrando a conquista de mais uma taça na Copa do Mundo. Arrepiado e emocionado, o francês assiste à imagem do Brasil no mundo

¹⁰⁵ *Anões do orçamento* foi um grupo de deputados brasileiros que se envolveu em fraudes com o dinheiro público. O escândalo de corrupção foi descoberto e investigado em 1993, obtendo grande repercussão midiática. Os principais envolvidos eram políticos sem grande fama, e por isso considerados “anões” dentro do sistema de poder do Congresso Nacional.

¹⁰⁶ Também homenageado pela Tradição no enredo sobre a roda.

sendo resgatada por meio do triunfo no futebol. Na conclusão da narrativa, o terceiro espanto de Debret é o próprio desfile da Viradouro em sua homenagem.

Ainda em 1995, a Mocidade mostrou a fé dos brasileiros em *Padre Miguel, olhai por nós*. Próximo ao encerramento do desfile, a alegoria *O comércio da fé* repudiou a exploração financeira dos fiéis por parte de falsos profetas. Segundo a sinopse, “No mundo moderno, a fé vira artigo de consumo, no rádio ou na TV, os pregadores usam os meios eletrônicos para vender seu peixe. Que Deus não nos deixe cair no conto do vigário [...]” (Lage, 1995).

Ex-parceira de Renato Lage na Mocidade, Lílían Rabelo elaborou para o Império Serrano o enredo *O tempo não para*. As diferentes abordagens sobre o tempo abrangeram a mensagem ecológica sobre a necessidade de respeitar o *tempo da natureza* e a ilusão de fazer o tempo parar por meio dos cuidados estéticos que visam a busca pela eterna juventude. Na alegoria *Tempos de crise*, a pobreza e a riqueza são representadas. Enquanto os ricos estão preocupados com a bolsa de valores, os pobres lutam contra a violência da fome. Ao fim, a agremiação pede por mudança e consciência, alertando contra o uso indevido do átomo e clamando por um *tempo de paz*.¹⁰⁷

A má colocação no carnaval de 1995 — 15º lugar, a duas posições do rebaixamento — não impediu que o Império Serrano renovasse disposição para a crítica. Pelo contrário, em 1996, a escola exibiu um dos enredos mais politizados e emblemáticos da década. Criado pelo carnavalesco Ernesto Nascimento, *Verás que um filho teu não foge à luta* promoveu uma homenagem ao sociólogo e ativista dos direitos humanos Herbert José de Sousa, o Betinho. Considerado um Dom Quixote moderno, Betinho foi celebrado junto a seus projetos sociais, como o Ação da Cidadania.

O combate à fome e à miséria — que marcou a jornada de Betinho — se transformou em crítica potente. A mensagem foi traduzida e amplificada pelo belo samba, que convocou os brasileiros à luta pela “real cidadania” (Machado *et al.*, 1996). Entre cobranças por igualdade, dignidade e uma democracia plena, a canção reforçou a campanha pela reforma agrária e alertou para as tensões sociais nos versos “Quero ter a minha terra / Meu pedacinho de chão, meu quinhão

¹⁰⁷ A Vila Isabel falou sobre o dinheiro, em uma narrativa mais comprometida com o caráter histórico do que qualquer ponderação crítica. De toda forma, cabe relatar que o enredo citou que a chegada da família real portuguesa ao Brasil trouxe progresso, mas também a inflação. Ao fim, a agremiação demonstrou esperança de que o Real, implementado no ano anterior, possa garantir a ordem e o progresso ao país. Um sócio do presidente Fernando Henrique Cardoso desfilou na alegoria sobre a nova moeda.

/ Isso nunca foi segredo / Quem é pobre tá com fome / Quem é rico tá com medo”¹⁰⁸. Com o desfile aclamado, o Império terminou o carnaval em uma honrosa sexta colocação, em ano vencido pela Mocidade Independente com *Criador e criatura*, como veremos no próximo capítulo.

No ano seguinte, a Mocidade apostou no enredo sobre o corpo humano para disputar o bicampeonato, perdendo o título para o *big bang* da Viradouro. Renato Lage e os compositores transformaram *De corpo e alma na avenida* em uma narrativa lúdica, poética, bem-humorada e de fácil compreensão do público. Mas houve momentos que sugeriram conscientização do público, como no carro do pulmão, que lembrava os malefícios do cigarro e da poluição do ar para o órgão, com foliões e esculturas utilizando máscaras de oxigênio. A cor predominantemente verde do setor reforçou a importância da preservação do meio ambiente para a saúde humana.

Na alegoria sobre o aparelho digestivo, um grande banquete estava rodeado por foliões com sobrepeso, que sambavam próximos a balanças com ponteiros girando de forma descontrolada, em um alerta contra a gula e a alimentação desregrada. O desfecho se deu com o carro *Central médica*, remetendo ao ambiente de um hospital e, segundo a transmissão da Globo¹⁰⁹, desejando que a saúde pública brasileira consiga atender a população com qualidade.

No carnaval de 1998, a Imperatriz Leopoldinense seguiu roteiro semelhante ao da Mocidade em 1996, ao refletir sobre os avanços tecnológicos e científicos ao longo do século. Em *Quase no ano 2000...*, Rosa Magalhães relembra previsões realizadas em obras literárias e cinematográficas, avaliando quais delas se concretizaram ou não. Conclui que, se a chegada do homem à lua foi o maior acontecimento realizado no século XX, a preservação do meio ambiente será o principal desafio da humanidade no terceiro milênio.

O discurso ecológico também esteve presente na Tradição. *Viagem fantástica ao pulmão do mundo*, do carnavalesco Orlando Júnior, exaltou a Amazônia, ao passo que também protestou

¹⁰⁸ Segue a letra na íntegra: “O povo diz amém / É porque tem / Um ser de luz a iluminar / O moderno Dom Quixote / Com mente forte vem nos guiar / Um filho do verde esperança / Não foge à luta, vem lutar / Então verás um dia / O cidadão e a real cidadania / Quero ter a minha terra / Meu pedacinho de chão, meu quinhão / Isso nunca foi segredo / Quem é pobre tá com fome / Quem é rico tá com medo / Vou dizer... / Quem tem muito, quer ter mais / Tanto faz se estragar / Joga lixo no chão, tem bugica pra catar / Senhor, despertai a consciência / É preciso igualdade / O ser humano tem que ter dignidade / Morte em vida, triste sina / Pra gente chega de viver a Severina / Junte um sorriso meu, um abraço teu / Vamos temperar / Uma porção de fé, sei que vai dar pé / Não vai desandar / Amasse o que é ruim, e a massa enfim / Vai se libertar / Sirva um prato cheio de amor / Pro Brasil se alimentar / Em me embalei, pra te embalar / No balancê, balancear, vem na folia / Chegou a hora de mudar / O meu Império vem cobrar democracia” (Machado *et al.*, 1996).

¹⁰⁹ In: www.youtube.com/watch?v=UGvOuxpViqw&t=4307s&ab_channel=Mem%C3%B3riaMocidade-Depto.Cultural. Acesso em 11 dez. 2024.

contra a sua destruição. O alerta é explicitado nos versos “O homem branco surgiu / E o sossego acabou / O índio logo sentiu / Perigo devastador” (Taroba *et al.*, 1998). A alegoria *Ganância e progresso* trazia antenas, engrenagens e a escultura de um homem robotizado.

Já a Caprichosos de Pilares exaltou a história e personagens negros em *Negra origem, negro Pelé, negra Bené*, de Jerônimo Guimarães. Duas alegorias exibiram esculturas de personalidades que simbolizam resistência e luta contra a discriminação racial. Na primeira, a escrava Anastácia e Zumbi dos Palmares estavam cercados de casebres que, aparentemente, remetem a uma favela, entrelaçando o passado escravista com o presente de profundas desigualdades. Já o carro *Negra expectativa* celebrou Benedita da Silva, Nelson Mandela e Martin Luther King. Por meio dos três ícones políticos, a Caprichosos encerrou o desfile demonstrando a esperança de um futuro mais igualitário para os negros brasileiros e cidadãos do mundo.

O protagonismo negro também ocorreu na Viradouro, que apresentou *Orfeu, o negro do carnaval*. A adaptação do mito grego de Orfeu para a realidade brasileira foi desenvolvida por Vinícius de Moraes para um musical teatral em 1956, transformando-se em filme pelas mãos do francês Marcel Camus em 1959¹¹⁰. Anos mais tarde, em 1997, o cineasta Cacá Diegues procurou Joãozinho Trinta para gravar cenas da releitura cinematográfica no desfile da Viradouro do ano seguinte. A proposta serviu como inspiração para que o carnavalesco não apenas aceitasse, como transformasse o Orfeu negro em enredo (Rezende, 2021).

Na sinopse, Joãozinho (1998) informa que Eurídice, a paixão de Orfeu, morre por uma bala perdida. O acontecimento trágico, que interliga a história ao noticiário de violência urbana dos anos 1990, não é explicitado na estética do desfile, mas descrito de forma poética no samba-enredo: “Aí, o zumbido da fatalidade / Que atinge a cidade / Traz mais uma desilusão” (Gomes *et al.*, 1998).

A violência também permeou o polêmico enredo da Porto da Pedra sobre o assalto. *Samba no pé e mãos ao alto, isto é um assalto* foi um manifesto pelo fim da impunidade. Abordou, ainda, a superlotação de presídios, a necessidade de reinserção de ex-presidiários na sociedade e a pena de morte, sem tomar partido sobre o assunto. A alegoria que encerrou o desfile tinha um grande letreiro escrito “Basta” e a estátua símbolo da justiça, tendo na decoração a cromática e as formas

¹¹⁰ O filme *Orfeu negro* ganhou a Palma de Ouro no Festival de Cannes e o Oscar de melhor filme estrangeiro, em 1960. Embora representando a França na premiação, o filme foi a primeira produção de língua portuguesa a conquistar a estatueta do Oscar e a única na categoria de melhor filme estrangeiro.

geométricas que remetem à bandeira do Brasil. Na traseira do carro, pizzas remetem ao ditado popular de que “tudo acaba em pizza”, ou seja, a justiça não sendo aplicada aos corruptos.

O samba de Índio do Império *et al.* (1998) possui trechos de alerta para que os jovens não entrem no mundo do crime, como “Alô rapaziada / A vida é uma longa caminhada / Se afaste do caminho da ilusão / Quem entrar na contramão / Pode nunca mais voltar” e o refrão “Vamos acender a luz, é pra já/ Vida de maracutaia, não, não dá / Para ter felicidade, não precisa assaltar / Porto da Pedra está aí pra te ‘levar’”.

Porém, trechos menos críticos do enredo, tais como citações ao herói mítico Robin Hood, à peça teatral infantil *O rapto das cebolinhas*, de Maria Clara Machado, e ao sedutor italiano Giacomo Casanova, conhecido como o “ladroão de corações”, tornaram tênue a linha entre a apologia e a condenação à criminalidade. Este caráter dúbio apresentado por uma agremiação que começava a incomodar as escolas mais competitivas do Rio de Janeiro foi fatal para o rebaixamento da Porto da Pedra. Como afirma o samba, o tigre de São Gonçalo “Foi condenado por querer se campeão” (Índio *et al.*, 1998).

Dois anos depois, o retorno ao Grupo Especial permitiu que a Porto da Pedra abrisse as comemorações pelo meio século da chegada dos portugueses ao Brasil, tema único no carnaval de 2000. A escola do município de São Gonçalo promoveu uma reflexão sobre o lema contido na bandeira brasileira. Para ela, a elite e setores da burguesia instauraram a República no país sem incluir a participação e os anseios do povo. Ancorados em ideais positivistas (ordem e progresso), de origem europeia, não levam em consideração a diversidade étnica e os processos históricos que nos transformaram em nação.

Vendo-se excluído, o restante da população constituiu suas relações sociais e elos de pertencimento entre templos de “amor e folia”: cabarés, gafieiras, cortiços, música e carnaval. Propondo uma idealizada união entre os lemas do Brasil oficial (ordem e progresso) e o popular (amor e folia) para que a República se realize por completo, a Porto da Pedra enfatiza aspectos de invisibilidade e marginalização social, que fazem o país ser conduzido por interesses e ideologias pertencentes a um pequeno grupo.

Entre muitos confetes jogados em homenagem a Pedro Álvares Cabral, o aniversário de 500 anos serviu para a reflexão da construção do país entre visões de *paraísos* e *infernos*. Essa dualidade foi o mote do enredo da Viradouro, com Joãozinho Trinta. A trama parte da visão idílica da existência de um paraíso terrestre, alimentado pelos europeus, e na crença desses colonizadores

de que o solo brasileiro poderia ser a descoberta deste paraíso. Mas esta terra se transforma em inferno para indígenas e negros africanos explorados e violentados.

O embate é traduzido pela comissão de frente, que traz homens negros de branco, representando o bem (paraíso) e homens brancos de vermelho, em alusão ao mal (inferno). Essas escolhas apontam para a inversão carnavalizada do cotidiano brasileiro, onde, pelo viés racista predominante, o branco é o bom/superior e o negro o mau/inferior. Por fim, a mensagem moral da Viradouro é o desejo que o Brasil desigual (e infernal) de 2000 consiga progredir como civilização, tornando-se de fato um paraíso para todas as etnias no alvorecer do terceiro milênio.

A polaridade também faz parte da construção narrativa da Beija-Flor e da Mangureira. A primeira se mostrou questionadora já no título *Brasil, um coração que pulsa forte, pátria de todos ou terra de ninguém?*. Contando a história do Brasil por uma perspectiva mística, a sinopse de Laíla *et al.* (2000) propõe a reflexão: “O que fizemos? Onde erramos? Porque transformamos a ‘Terra Prometida’, a escolhida para ser a nova ‘Terra Santa’ em uma Terra de Ninguém. Sem dono, sem leis, sem coração... um mundo desumano”.

Dessa forma, a agremiação de Nilópolis evidenciou a desigualdade social em uma das alegorias. A decoração da parte frontal é luxuosa, com ricos sarcasticamente sambando sobre vasos sanitários. O ator Guilherme Karan desfilou fantasiado de presidente da República. Já a parte traseira contrasta por meio do cenário paupérrimo de uma favela. Os barracos e os figurinos dos componentes são realistas, ou seja, pouco carnavalizados. Os favelados batem as colheres em panelas vazias, simbolizando a fome — um bater de panelas que assumirá outro significado quando se transforma em símbolo das manifestações das classes média e alta a partir de 2013.

A crítica também se faz por meio da não romantização da escravidão. Na alegoria que trouxe um navio negreiro, uma polêmica encenação de um estupro de uma mulher escravizada por quatro homens brancos explicitou a dimensão da violência sofrida pelos negros no Brasil do passado, e seu impacto no presente. Aliás, a escravidão foi o tema da Tradição, que se limitou a assumir um tom mais politizado apenas na parte final do desfile, por meio da citação à Lei Caó, de 1989, que definiu o racismo como crime.

Já na Mangureira, a divisão de classes é descrita nos versos “No Rio de lá / Luxo e riqueza / No Rio de cá / Lixo e pobreza” (D’Aguiã *et al.*, 2000) e representada na ala coreografada, com ricos e pobres separados pela linha central da pista de desfile. Os grupos não se misturavam,

proferindo xingamentos e hostilidades uns com os outros, como forma de evidenciar o conflito social.

O enredo *Dom Obá II - Rei dos esfarrapados, príncipe do povo* é uma homenagem a Cândido da Fonseca Galvão, também chamado de Dom Obá II D'África. Nascido em 1845, era filho de africanos forros, tornando-se fidalgo e militar brasileiro. O recorte racial do tema serviu para que o samba realizasse outro protesto por meio dos versos “500 anos! Brasil / E a raça negra não viu / O clarão da igualdade” (D’Aguiã *et al.*, 2000). Tal trecho alude à mensagem da consagrada obra defendida pela escola em 1988, *100 anos de liberdade, realidade ou ilusão?*. No encerramento da apresentação, uma alegoria apresentou a Mangueira (e o morro da Mangueira) como um quilombo moderno, uma ideia que reverberou em outros desfiles.

Seguindo pelo carnaval de 2000, a memória traumática da ditadura militar foi resgatada de maneiras diferentes pela União da Ilha e Caprichosos de Pilares. Enquanto a primeira desenvolveu a narrativa a partir da criação artística do período, pensando-a como um movimento de resistência cultural, a Caprichosos optou por uma mensagem menos poética e mais política do período autoritário. A alegoria *Canil* reproduziu a tortura no pau-de-arara, onde um homem se encontrou amarrado, desnudado e com profundas feridas pelo corpo. Cachorros da raça Pastor Alemão avançam em direção ao público, como se a violência a todos pudesse atingir. Tanques de guerra completam o cenário.

Ao longo do desfile, a Caprichosos também relatou a censura à imprensa, a bomba no Riocentro e a campanha das Diretas Já. Chamam ainda a atenção a ala das baianas e a alegoria *Caminho da saudade*, uma homenagem aos exilados políticos. Em ambas, a estética foi marcada pelo choque cromático por ter, de um lado, as cores da bandeira do Brasil e, do outro lado, o preto em sinal de luto. Ainda que a escola tenha recorrido sobre um episódio histórico finalizado, aparentemente não se projetando para os anos 2000, o tempo mostrou a relevância política do resgate dessa memória. Isso porque uma parcela da população e lideranças políticas seguem manifestando apoio ao regime militar, sendo necessária a constante reelaboração do seu significado para que os horrores não sejam esquecidos. Em outras palavras, a crítica ao autoritarismo continua contemporânea.

4.5.2 Era de Aquarius: tempo de globalização, patrocínio e ecologia

Passados os festejos pelos 500 anos da chegada dos portugueses ao Brasil — junto aos seus traumas mal superados —, enfim chegava o ano de 2001, tão imaginado pelas escolas de samba, bem como por demais formas de arte e de narrativa. Três escolas, em especial, refletiram a chegada do novo milênio: Grande Rio, Portela e Mocidade. Esses desfiles possuem em comum a mensagem de que os bons sentimentos humanos devem guiar a sociedade no novo tempo.

Com *Gentileza “X”, o profeta saído do fogo*¹¹¹, Grande Rio e o seu carnavalesco, Joãosinho Trinta, prestaram homenagem a José Datrino. Imortalizado como Profeta Gentileza, tornou-se famoso ao pregar pelas ruas do Rio de Janeiro, e, em especial, pintar nas pilastras de um viaduto próximo da rodoviária frases sobre bons sentimentos — cujo trecho mais famoso é “gentileza gera gentileza” —, além de citações sobre amor, paz e cristianismo. Como de praxe em sua obra, Joãosinho opta por não fazer uma representação fiel da história do personagem, mas se vale de seu simbolismo para comunicar a mensagem.

Assim, o desfile primeiramente apresenta a chegada do futuro imaginado, com o abre-alas *Era espacial* em tons metálicos e a impactante presença de um homem voando sobre a avenida, o dublê de astronauta norte-americano Eric Scott. Com essa cena, a agremiação reconhece a relevância dos avanços tecnológicos que pontuaram o imaginário do século XX. Mas, em contraponto às frases perpetuadas pelo profeta, questiona quando serão utilizados para as necessidades humanas essenciais, como findar a violência e a fome.

O tom crítico do enredo é acentuado em alegorias como *Idade Média ou idade mídia?*. Nela, Joãosinho Trinta compara a contemporaneidade, chamada de *idade mídia* — termo perpetuado pelo poeta Marco Antônio Saraiva — com a Idade Média. Segundo o artista, em ambos os momentos, forças antagônicas lutam pelo poder, enquanto parte significativa da população sofre com a fome e a violência. Essa ideia é reforçada na alegoria seguinte, *Capital vem de capeta*, uma crítica ao capitalismo, visualizada por meio do contraste entre os mais diferentes tipos sociais e profissões, dos mais ricos aos mais pobres, em cenário que mistura prédios e moedas de ouro a tecidos em farrapos e quinquilharias.

¹¹¹ O enredo faz referência à chegada da Era de Aquarius (ou Aquário). Ainda que não haja consenso sobre a data exata do início e do fim das eras, alguns astrólogos consideram que ela começou em 2001, sucedendo a Era de Peixes. Joãosinho Trinta traz essa referência mística para anunciar um novo tempo na Terra, quando deverá haver maior consciência da vida em coletividade e busca por equilíbrio espiritual e emocional.

Com sentimentos semelhantes, a Portela abordou as mais diversas formas de poder em *Querer é poder*. Alexandre Louzada adverte que o poder da mente, que promove o desenvolvimento científico, pode ser utilizado tanto para o bem como para o mal. Os versos do samba traduzem a mensagem nos versos “No pensamento há solução / Pra salvar nosso mundo ou pra destruição” (Bororó *et al.*, 2025). Em outro setor, generais-robôs conduzem guerras com mísseis e materiais atômicos, usando a força bélica nas disputas de poder. A destruição é abordada nos versos “O mundo, onde impera a ambição / Pode ir pros ares no aperto de um botão / Podres poderes que fazem o homem / Tentar tomar a vez do Criador / Tirando vidas que um dia ele plantou” (Bororó *et al.*, 2025), remetendo a *Criador e criatura* (Mocidade, 1996).

O desfile se encerra saudando o terceiro milênio e trazendo a pomba da paz como tradução do desejo que o poder seja utilizado para o bem da humanidade. O refrão da obra de Bororó *et al.* (2025) também emana os sentimentos de mudança, esperança, amor e alegria.

A Mocidade, por sua vez, performou *Paz e harmonia - A Mocidade é alegria*. Assim como a Grande Rio, a escola apresentou uma introdução com uma perspectiva do mundo contemporâneo, para depois fazer um apelo ao resgate dos sentimentos essenciais para a prosperidade da humanidade, sobretudo a paz. Porém, comparado à obra de Joãozinho Trinta, Renato Lage e Márcia Lávnia optam por uma perspectiva mais sombria na abertura do desfile. Para isso, novamente recorreram aos temas bíblicos para traçar um paralelo com a realidade daquele momento: a luta entre o bem e o mal é representada na comissão de frente, seguida do apocalipse e seus cavaleiros (lidos por meio de alas e um tripé) e o juízo final, traduzido no abre-alas como o cenário cinza, urbano e caótico de um mundo em destruição — uma perspectiva desoladora da virada do milênio.

Depois, a agremiação optou por fazer um apelo à paz, evitando imagens ou teatralizações que reproduzem cenas brutais. Mas a violência estava manifestada ali, por exemplo, na presença do músico Marcelo Yuka sobre cadeira de rodas na segunda alegoria. Yuka foi baleado com nove tiros em novembro de 2000, em uma tentativa de assalto no Rio de Janeiro, fato que o deixou paraplégico. A Mocidade celebrou ainda a luta de lideranças por uma sociedade mais pacífica e igualitária — os chamados de “anjos da Terra” Chico Mendes, Mahatma Gandhi, Martin Luther King Jr., Betinho e John Lennon — e defendeu o respeito à natureza para se alcançar a harmonia entre povos e o planeta.

A mensagem ecológica também se fez presente nos desfiles do Salgueiro e da Viradouro. Com enredo patrocinado sobre o Pantanal¹¹², o Salgueiro abordou a necessidade de preservação do bioma homenageado, manifestando-se contra a caça de animais, como o tuiuiú — pássaro típico da região — e a arara azul — espécie ameaçada de extinção. O caráter patrocinado, que leva à promoção do Pantanal como santuário ecológico, possivelmente contribuiu para que a crítica fosse realizada de forma branda, seguindo também uma tendência desse período. Diferente do que aconteceu, por exemplo, com o tom mais politizado do enredo sobre o Parque Nacional Indígena do Xingu, feito pela Mocidade em 1983.

Já a comunidade da Viradouro exibiu na avenida os sete pecados capitais (avareza, gula, ira, inveja, luxúria, preguiça e soberba). O desfile — de autoria e projeto inicial do carnavalesco Roberto Szaniecki, mas concluído por uma comissão de carnaval — se valeu de personagens mitológicos, referenciados sobretudo na cultura grega, para ilustrar os pecados citados. Houve também espaço para apontamentos relacionados à sociedade daquele momento. Assim, a cobiça foi retratada com críticas à exploração inconsequente das riquezas minerais, caça aos animais (baleias, elefantes e ursos são visualizados no abre-alas) e do meio ambiente como um todo. Já o carro da gula lembrou que, enquanto uns possuem comida em excesso, uma parcela da população possui apenas restos de alimentos descartados para sobreviverem.

Rebaixada naquele ano, a União da Ilha teve a energia como tema, em desfile elaborado pelo carnavalesco Wani Araújo. *A União faz a força, com muita energia* citou os combustíveis fósseis e a usina nuclear, sem explicitar se a abordagem era restrita à funcionalidade desses elementos como fonte de energia ou se havia alguma ponderação quanto aos riscos ambientais que geralmente são lembrados pelas escolas de samba. Todavia, a crítica se mostrou latente no consumo ilegal de energia — popularmente chamado de “gato” — e em ações imprudentes que podem resultar em curto-circuito ou incêndio, como instalações mal executadas e o costume de soltar balão e pipa.

À medida que os anos 2000 avançam, os enredos patrocinados se intensificam, com a contribuição da globalização, que atrai para o carnaval as empresas multinacionais. Fabato e Simas (2015, p. 61) definem globalização como “um vertiginoso aprofundamento dos processos de

¹¹² Intitulado *Salgueiro no mar de Xarayés*, é Pantanal, o enredo é de autoria de Sérgio Murilo e Luciano de Freitas e foi desenvolvido por Mauro Quintaes.

integração política, social, cultural e econômica, notadamente a partir do final do século XX”. Os autores acrescentam:

O termo começa a ser usado com mais frequência a partir da década de 1990, no contexto da desarticulação da Guerra Fria e da revolução técnico-científica trazida pelo avanço da informática e das telecomunicações. No ano 2000, o Fundo Monetário Internacional (FMI), reconheceu o fenômeno da globalização e o definiu em torno de quatro elementos: incremento do comércio e das transações financeiras, movimentos de capital, migração de pessoas e difusão do conhecimento (Fabato; Simas, 2015, p. 61).

Tal fenômeno fez com que não apenas cidades e estados brasileiros financiassem os enredos, mas também países e continentes, com suporte de empresas estrangeiras — exemplos são Itália (Mocidade, 2005), América Latina (Vila Isabel, 2006), Alemanha (Unidos da Tijuca, 2013) e Suíça (Unidos da Tijuca, 2015).

Embora seja proibido *merchandising* nos desfiles (com exceção à roupa dos empurradores das alegorias), as escolas não se furtaram em fechar contratos que implicavam menções diretas ao patrocinador, caso da Mangueira e da Grande Rio em 2005. A primeira fez alusão ao *slogan* da Petrobras “O desafio é a nossa energia”, invertendo a frase para “A energia é o nosso desafio” no título do enredo e na letra do samba¹¹³, enquanto a segunda citou no samba os produtos Ninho e Moça, da transnacional suíça Nestlé¹¹⁴. A campanha também buscou conciliar título e *slogan*: se o carnaval da Grande Rio foi nomeado como *Alimentar o corpo e a alma faz bem!*, a frase “Alimentar a alegria faz bem” foi utilizada na campanha publicitária da Nestlé durante o carnaval, que incluiu inserções durante a transmissão da Rede Globo e foi concluída com um documentário de igual nome sobre o desfile.

Já em 2002, a disputa das grandes empresas pela visibilidade no carnaval proporcionou dois desfiles sobre a história da aviação: Salgueiro e Beija-Flor tiveram o suporte financeiro, respectivamente, da Tam e da Varig, duas gigantes do ramo na época.

Homenagens a cidades, estados e países, cristalizando a tendência do enredo jocosamente apelidado pelo povo do samba de “código de endereçamento postal”, louvações a empresas de aviação, exortações comovidas a cavalos, iogurtes, empresários, pesticidas, marcas de cosméticos, xampu de cabelo e

¹¹³ *Mangueira energiza a avenida. O carnaval é pura energia e a energia é o nosso desafio* teve o samba composto por Lequinho, Junior Fionda e Amendoim (2005).

¹¹⁴ *Alimentar o corpo e a alma faz bem!* foi composto por Levi Dutra, Licinho Júnior, Deré Mingau, Barberinho, Competência, Bitar, Marcelinho Santos, Leleco e Ciro (2005).

similares passaram a fazer parte do mundo do samba. [...] Bem-vindos ao ziriguidum em tempos de globalização (Fabato; Simas, 2015, p. 61).

Aviação à parte, a crítica se sobressaiu em 2002 no enredo da Viradouro, *Viradouro, Viramundo, rei do mundo*. Partindo do significado da palavra *viramundo* — grilhão de ferro utilizado para prender escravos —, o carnavalesco Chico Spinosa desenvolveu uma narrativa sobre o personagem imaginário Viramundo (ou Vira-Mundo), aquele que é preso aos grilhões sociais, como apresenta a sinopse:

Conheça o Vira-Mundo, figura errante do cotidiano dos grandes centros urbanos e vibre com ele na luta para a conquista de sua liberdade! É o frenesi das avenidas que vamos, saídos do nada e para lugar nenhum, escravizados pela imposição econômica dos tempos. Os grilhões do vira-mundo o prende pelos pés pelo desemprego, pela fome e pela exclusão social, espoliado em sua formação, retaliado em sua sobrevivência e remontado pelas forças da evolução dos acontecimentos históricos (Spinosa, 2002).

Tal como em desfiles do ano anterior da Mocidade e da Grande Rio, a Viradouro partiu do mundo contemporâneo — uma sociedade robotizada e imersa no caos urbano — para depois falar dos sentimentos humanos essenciais, tais como paz, amor, harmonia e felicidade. A narrativa coloca o carnaval como o grande libertador de todas as formas de opressão: “Os Vira-Mundo transformados se encontram e nesta explosão de alegria são libertados dos traumas e pesadelos pelo rei [Momo]” (Spinosa, 2002).

As diferentes etnias — as “raças” vermelha, negra, amarela e branca —, com suas respectivas tradições religiosas e espirituais, emanaram-se neste sentimento por igualdade. “Os quatros povos, em requintada cerimônia, coroam Momo como Rei do Mundo, porque a alegria e paz do Carnaval devem se irradiar por todo o planeta, semeando a união permeando as almas em solidariedade global”, conclui o texto de Spinosa (2002).

Já a campeã Mangueira e o Império Serrano apresentaram temas nordestinos, ancorados sobretudo em aspectos culturais e festivos da região. Ainda que os enredos tratem, respectivamente, de celebrações ao Nordeste e ao escritor Ariano Suassuna e sua obra, ambas as escolas não deixaram de comunicar, com sutileza, o caráter de resistência da população para sobreviver à seca e aos problemas sociais dela decorrentes.

A verde-e-rosa anunciou a esperança no fim do êxodo forçado no verso “Pau de arara nunca mais” (Lequinho; Amendoim, 2002) e na alegoria que substituiu o personagem social do *retirante* por *retornante* — aquele que voltava à sua terra de origem, após a viabilização de uma vida sem

seca e sem miséria nela. Já a agremiação do Morro da Serrinha traduziu no seu samba a “sede de vida” de uma “gente sofrida”, que, em “comunhão de fé”, sonha “contra a dor” e luta por liberdade, esperança, justiça, igualdade e paz (Machado *et al.*, 2002). Além disso, o próprio título da narrativa mangueirense — *Brazil com Z é pra cabra da peste, Brasil com S é nação do Nordeste* — reivindica a promoção da brasilidade por meio da valorização da cultura nordestina, colocando-se contrário às interferências e perspectivas do país sob olhar estrangeiro.

A Unidos da Tijuca, por sua vez, perfilou os países que possuem o português como idioma em *O sol brilha eternamente sobre o mundo da língua portuguesa*. O enredo de Milton Cunha conclamou pela liberdade de expressão da população do Timor-Leste. Única colônia portuguesa em solo asiático, o Timor-Leste foi emancipado em 1975, sendo logo em seguida invadido por tropas da Indonésia. Após décadas de dominação e violência, a intervenção e o patrocínio de um referendo pela ONU, em 1999, promoveu a independência dos timorenses. O reconhecimento como nação soberana ocorreu em 2002, ano da apresentação da Unidos da Tijuca.

Por fim, a Portela apresentou o enredo *Amazonas, esse desconhecido. Delírios e verdades do Eldorado Verde*. O enredo possui semelhanças com diversos outros que surgiram nesse período sobre o estado do Amazonas e o bioma amazônico. De modo geral, a construção dessas narrativas se inicia a partir da representação da natureza exuberante, sob cuidado e moradia dos povos indígenas. Segue-se a devastação ocasionada pela invasão europeia, o desenvolvimento econômico, os traços culturais (tal como lendas indígenas e o Festival de Parintins) e a defesa da preservação ambiental. Além do já citado desfile da Tradição (1998) e da Portela (2002), acrescenta-se a essa lista as performances da Beija-Flor em 2004 (campeã com *Manôa, Manaus, Amazônia, Terra Santa: alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz*) e da Grande Rio em 2006 (vice-campeã com *Amazonas, o eldorado é aqui*).

Em outras ocasiões, a mensagem ecológica foi atrelada positivamente à atividade de empresas patrocinadoras, que possuem os recursos naturais como fonte de renda — mesmo que a forma de exploração seja danosa ao meio ambiente. Tal como a metáfora do “lobo em pele de cordeiro”, por vezes o antagonista se fantasiou de protagonista, colocando-se como aliado da natureza, ainda que a realidade seja outra.

É o caso, por exemplo, de *O Brasil que vale...*, carnaval da Grande Rio de 2003 patrocinado pela mineradora Vale. A mensagem propagada foi a de que a mineração concilia o progresso com

o respeito à natureza, à preservação das terras e da cultura indígena e ainda colabora para o desenvolvimento das artes e da educação.

Com estética futurista, a alegoria *Deixa o futuro chegar* mostrou que tal atividade econômica pode contribuir para a erradicação da miséria (representada pela imagem de um monstro). À frente, destaca-se a já citada escultura de um corpo estampando “fome” em sua camisa e sendo eletrocutado — de forma realista — em uma cadeira elétrica. Ou seja, a fome sendo exterminada. Ao redor, a encenação de pobres tentando arrancar a comida das mãos de ricos completa a crítica à desigualdade, sendo a mineração uma solução. Importante ressaltar que a Vale foi responsabilizada por duas tragédias socioambientais, ocorridas nos municípios mineiros de Mariana, em 2015, e Brumadinho, em 2019, ocasionando a morte de mais de 200 pessoas e um prejuízo incalculável ao meio ambiente.

Em sintonia similar, algumas escolas defenderam o biocombustível a partir de propostas de patrocínio. O Salgueiro, por exemplo, defendeu o álcool como o combustível do futuro em 2004. Por ser uma fonte energética renovável, foi apresentado como uma alternativa ao petróleo, criticado no desfile por ser altamente poluente e motivador de guerras pelo mundo. Anos mais tarde, em 2009, a Viradouro entrecruzou o biodiesel produzido na Bahia com a cultura local e os ensinamentos vindos dos orixás. Os combustíveis fósseis foram mostrados como inimigos ambientais, em desfile que citou outras fontes de energia limpa, como a eólica. Segundo a âncora Glenda Kozlowski na transmissão da Globo, o desfile prometia não ser “eco-chato”¹¹⁵, dando indícios da saturação do tema ecológico, ao menos da forma como vinha sendo propagado.

Embora seja considerada uma energia não renovável, a Grande Rio defendeu em 2008 a exploração de gás natural no município amazônico de Coari, no enredo *Do verde de Coari, vem meu gás, Sapucaí!*. A abordagem também endossou a ideia de que tal atividade é conciliadora da preservação da natureza.

Em 2013, a agremiação voltou ao tema energético, discorrendo sobre a importância do petróleo e reivindicando para o estado do Rio de Janeiro a totalidade dos *royalties* correspondentes à sua extração no território fluminense, uma vez que havia a possibilidade de tal verba ser distribuída entre todos os municípios do país. Na sinopse de *Amo o Rio e vou à luta... Ouro negro sem disputa!*, o carnavalesco Roberto Szaniecki (2013) informa que o estado é responsável por

¹¹⁵ In: www.youtube.com/watch?v=GKeRrhd8fw&t=789s&pp=ygUOdmlYWRvdXJvIDIwMDk%3D. Acesso em: 31 jan. 2025.

83% da produção nacional do petróleo, concluindo que “Temos o ônus, merecemos o bônus!”. O “bônus” é a utilização dos *royalties* para a saúde pública, educação, creches e até mesmo na contenção de eventuais desastres ambientais. Tal “ônus” foi carnavalizado na traseira da última alegoria, enquanto a frente expunha o deslumbrante conjunto visual representando uma natureza exuberante, traduzindo a ideia de harmonia entre a exploração do petróleo e a natureza.

Voltando a 2003, a Beija-Flor se sagrou vitoriosa com um enredo sobre a fome, *O Povo conta a sua história: saco vazio não para em pé, a mão que faz a guerra, faz a paz*. Repleta de dramatizações realistas, a narrativa começou no Jardim do Éden, onde havia fartura de comida. Mas a história bíblica foi representada com a típica inversão carnavalesca, onde Adão e Eva são negros, enquanto o pecado é personificado por uma destaque branca. Ainda seguindo a mitologia cristã, a Beija-Flor apresenta os cavaleiros do apocalipse — entre eles, a fome — em alas e uma alegoria repleta de monstros e figurantes cuja maquiagem remetia a ferimentos. No conceito dos carnavalescos, o apocalipse e seus cavaleiros já estão instaurados na realidade social, frutos da ambição humana.

A saga seguiu o percurso histórico: a descoberta da América — considerada o paraíso terrestre, onde não faltava alimento —, a luta de indígenas e negros escravizados pela sobrevivência, a Revolução Francesa e a presença de heróis nacionais — Zumbi dos Palmares, Tiradentes e Lampião —, que simbolizam a resistência do povo contra a estrutura de poder semeadora de desigualdades.

A crítica se acentua no setor que leva à alegoria *O Brasil de Hoje – caos social*. Em meio a diversas informações, destaca-se ao centro a grande escultura de um morador em situação de rua, com barba e cabelo grandes, roupa rasgada, sem alguns dentes e segurando uma garrafa de bebida alcoólica, enquanto na outra mão está um prato vazio. Há ainda na alegoria referências à chacina da Candelária, encenação de assalto no trânsito, componentes portando armas de fogo e vestindo figurinos feitos com trapos.

O desfile se encerrou com uma ala coreografada que visou transmitir a emoção de dezenas de brasileiros pobres em procissão. Com roupas simples e velas nas mãos, esperavam transformar a devoção na esperança de um país livre da fome. À frente do grupo, uma família chorava a morte de uma criança, em cena com alta carga dramática.

Antes dela, a última alegoria trouxe um grande banquete, projetando um futuro sem fome para os brasileiros. Nela, sobressaíram-se grandiosas esculturas de Nelson Abraão David —

membro da família de bicheiros que lideram a Beija-Flor, celebrados pelo projeto social desenvolvido com a comunidade — e do recém-empossado presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Conforme explicado na transmissão, a homenagem à Lula no desfile se justifica por ser exemplo de um cidadão que enfrentou as consequências da desigualdade social brasileira para se tornar uma liderança política. Seu governo lançaria no mesmo ano de 2003 o Programa Fome Zero, que visou erradicar a fome no país.

Composto por Betinho *et al.* (2003), o samba-enredo emanou seu protesto em versos como “Brava gente sofrida da Baixada [Fluminense] / Soltando a voz no planeta carnaval / Eu quero: liberdade, dignidade e união / [...] Chega de ganhar tão pouco / Tô no sufoco, vou desabafar / Pare com essa ganância, pois a tolerância / Pode se acabar...”. Aliás, as palavras *paz*, *amor* e *liberdade* estiveram presentes não apenas no samba da Beija-Flor, mas também na Mangueira¹¹⁶ — narrativa bíblica sobre os 10 mandamentos —, Império Serrano¹¹⁷ — enredo sobre a luz, tanto a dos astros, como a luz emanada pelos bons sentimentos — e Caprichosos de Pilares — homenagem a Zumbi dos Palmares.

O desfile da agremiação de Pilares denunciou que a sociedade tem a chave, “mas prende seus heróis na marginalidade” (Ortiz *et al.*, 2003), resgatando uma característica das escolas de samba de, pelo menos desde os anos 1960, trazer à luz personagens ignorados ou minorizados pela história oficial. A apresentação foi encerrada com uma ala em homenagem ao jornalista Tim Lopes — torturado e executado por traficantes enquanto fazia uma reportagem na Vila Cruzeiro, localizada na Zona Norte do Rio, em 2002. Na sequência, a alegoria *Frutos de Palmares* prestou reverência àqueles que, a exemplo de Tim Lopes, seguiram lutando contra a desigualdade, a discriminação, as injustiças e a exclusão social.

Com maior irreverência, a Imperatriz performou *Nem todo pirata tem perna de pau, o olho de vidro e a cara de mau*. Após exibir personagens literários e episódios históricos, Rosa Magalhães retratou a pirataria na atualidade, por meio do carro *Pirataria S.A.* Uma grande banca de camelô tomou forma na traseira da alegoria, também decorada com diversos produtos recorrentes no comércio ilegal: celulares, CDs, chinelos, tênis, bolsas e até meios de transporte que circulam sem autorização pelas ruas e estradas do Brasil.

¹¹⁶ O enredo *Os dez mandamentos! O samba da paz canta a saga da liberdade* foi desenvolvido pelo carnavalesco Max Lopes e teve o samba composto por Marcelo Dáguiã, Bizuca, Gilson Bernini e Clovis Pê (2003).

¹¹⁷ O enredo *E onde houver trevas que se faça a luz* foi desenvolvido pelo carnavalesco Ernesto Nascimento e teve o samba composto por Aluísio Machado, Arlindinho Cruz, Maurição, Carlos Sena e Elmo Caetano (2003).

Pela transmissão da Rede Globo, o comentarista Haroldo Costa citou cartazes com mensagens de denúncia distribuídos na cenografia: “R\$ 40 milhões é o valor de sonegação dos impostos”, “Pirataria não tem compromisso com a qualidade” e “A imperatriz adverte: pirataria é roubo”¹¹⁸. Bora (2018) analisa que a estética foi construída sob estética *punk* e com predominância de cores cítricas. Além disso, estandartes fundiam a bandeira nacional à bandeira pirata, “numa evidente crítica política” (Bora, 2018, p. 283). O samba-enredo cita que, na contemporaneidade, tem “Pirata se queixando de pirata / De terno e gravata na televisão / Pirateando CD, até a fé / O comércio e a nação” (Nascimento *et al.*, 2003).

Por fim, a Porto da Pedra se exibiu na avenida com o título *Os donos da rua — um jeitinho brasileiro de ser*. O carnavalesco Mário Borrielo se inspirou na música *Rio 40 graus* — interpretada e composta por Fernanda Abreu, em parceria com Fausto Fawcett e Laufer (1992) — para exibir a relação do carioca com a rua, traduzindo a cidade como “purgatório da beleza e do caos”. A própria cantora participou do espetáculo, fantasiada de gari à frente do abre-alas.

A sinopse de Borrielo (2003) afirma que, em que pesem as belezas naturais, o Rio “traz consigo também os graves problemas que caracterizam as grandes metrópoles. Violência, exclusão social, desemprego, engarrafamentos, favelização e poluição ambiental retratam uma dramática aquarela”. Sem deixar de apresentar este quadro, o projeto estético e o samba-enredo optam pela concretização da crítica de forma sutil. Como em uma crônica, o desenvolvimento do enredo é permeado por bom-humor e leveza.

Nesse período, diversas escolas apostaram em enredos sobre conscientização. Identificando problemas e sugerindo soluções, muitos temas foram desenvolvidos em parceria com ONGs, colaborando para a popularização de campanhas sociais. Considerados “politicamente corretos”, alguns discursos trouxeram aspectos de crítica, geralmente de forma sutil ou implícita. Em 2004, por exemplo, a Mocidade abordou a imprudência no trânsito em *Não corra, não mate, não morra. Pegue carona com a Mocidade!*, de Chico Spinosa. Entre os fatores que tornam o Brasil um dos recordistas de acidentes automobilísticos no mundo, foram citados a falta de uso do cinto de segurança, o excesso de velocidade e o consumo de bebida alcoólica pelo motorista.

Já a Grande Rio apresentou o polêmico *Vamos vestir a camisinha, meu amor!*. A escola fez alerta contra a disseminação do vírus do HIV, por meio de relações sexuais desprotegidas.

¹¹⁸ In: www.youtube.com/watch?v=F4eAE1HPnFE&t=4509s&ab_channel=ThiagoTapaj%C3%B3s. Acesso em: 23 jan. 2025.

Também se opôs ao preconceito aos cidadãos LGBT+ (na época, ainda simplificado pela sigla GLS — gays, lésbicas e simpatizantes), buscando desfazer a estigmatização de que a aids é uma doença exclusiva desse grupo social.

Em que pese a relevância da mensagem sobre o uso da camisinha, o desfile ficou marcado pela proibição de esculturas que reproduziam a prática sexual, após vistorias de representantes da igreja católica no barracão, seguindo-se à censura do Ministério Público. O fato reprisou a briga de Joãozinho Trinta com tais instituições muitos anos depois de *Ratos e urubus*. Novamente, o carnavalesco optou por levar parte da cenografia vetada coberta por um plástico preto e faixas com o escrito “censurado”, formalizando sua crítica à ausência de liberdade de expressão.¹¹⁹

Reinventada em 2004, com a promoção do carnavalesco Paulo Barros ao *status* de nova estrela da festa, a Unidos da Tijuca entrou no ano de 2005 bastante aguardada pelo público. Dessa vez, Barros e a comunidade do morro do Borel mostraram lugares imaginários em *Entrou por um lado, saiu pelo outro... Quem quiser que invente outro!*. A ambição foi mencionada por meio da saga de ficção científica *Planeta dos macacos*¹²⁰. A trama inverte os papéis, mostrando um mundo onde humanos são escravizados pelos animais — no caso, os macacos. Propõe, com isso, a reflexão sobre as sociedades se perceberem não como parte da natureza, mas donas dela. O samba-enredo transpõe esse setor do desfile no trecho “O homem pensou / Que o planeta era somente seu / Pro futuro ele projetou / Dominar a natureza que um dia o acolheu / Alerta pro mundo atual / Imagem, terror irreal / Humanos dominado pelo mal” (Sérgio Alan; Remédio; Valtinho Jr., 2005).

A mensagem ecológica foi intensificada em *Um grito que ecoa no ar. Homem / Natureza — o perfeito equilíbrio*, do Império Serrano. O carnavalesco Ilvamar Magalhães se valeu de diversos assuntos, já um tanto clichês, sobre preservação ambiental. O desenvolvimento plástico incluiu o desmatamento, as queimadas, a poluição do ar e da água, a manipulação indevida do átomo e as ideias de que o progresso, a ciência e a tecnologia podem se transformar em inimigos da natureza quando não conduzidos com consciência.

Já a Viradouro expôs crítica pontual no enredo sobre o sorriso. A criação estética de Mauro Quintaes abordou os brasileiros desdentados, que sofrem com a falta de assistência odontológica para uma saúde bucal adequada.

¹¹⁹ Outro exemplo de enredo que endossou campanhas sociais é *Para sempre no seu coração, carnaval da doação* (Mocidade, 2003), sobre doação de órgãos.

¹²⁰ Romance de Pierre Boulle, publicado em 1963. Gerou uma série de filmes, sendo o primeiro lançado em 1968.

A Caprichosos, por sua vez, homenageou os 20 anos da Liesa. A escola reviveu o espírito irreverente no setor que questionava a exclusão do povo do Sambódromo, obrigando-o a assistir aos desfiles nas imediações da concentração: às margens do mangue da Avenida Presidente Vargas, vendo pela televisão colocada nas barracas nos arredores, ou do alto do viaduto localizado a poucos metros do início do desfile. O viaduto, aliás, foi exibido partido (ou “explodido”) na segunda alegoria, como forma de solucionar a dificuldade das escolas para conseguir atravessar suas alegorias debaixo dele, sem avarias ou acidentes. Não cabendo todos os sambistas nas arquibancadas, a Caprichosos exalta na sinopse o papel da TV. “A televisão, com sua força e poder, tornou-se o vínculo de aproximação entre as comunidades carentes e suas agremiações”, considera Chico Spinosa (2005).

Conduzida pelos carnavalescos Amarildo de Melo e Nelson Ricardo, a Portela estabeleceu parceria com a ONU ao apresentar *Nós podemos: oito idéias para mudar o mundo!*. Elaborado por uma comissão de carnaval, o enredo segue a linha de campanha social ao se basear na Declaração do Milênio das Nações Unidas, documento criado após uma reunião com importantes lideranças políticas em 2000. Nele, são listadas as soluções para os principais problemas do mundo, que, em tese, deveriam ser resolvidos até 2015.

As oito ideias para melhorar a vida dos povos, que foram traduzidas em música e visualidade pela Portela são: 1) lutar pela erradicação da pobreza e da fome no mundo; 2) expandir a oferta de ensino básico para as crianças; 3) buscar a igualdade entre os sexos e mais autonomia para a mulher; 4) reduzir a mortalidade infantil; 5) aprimorar a saúde materna; 6) combater as enfermidades endêmicas (aids, malária, ebola etc.); 7) assegurar a sustentabilidade do meio ambiente; 8) estabelecer parceria mundial para o desenvolvimento.

Com pensamento semelhante, a Mocidade perfilou desejos de uma vida com mais qualidade no carnaval de 2006. *A vida que eu pedi a Deus*, de Mauro Quintaes, contém inspiração de desfiles anteriores. Por exemplo, assim como a performance de 2001 da escola, inicia-se também no duelo do bem contra o mal. A partir daí, por meio da alegria do carnaval, os cavaleiros *apocalípticos* (guerra, fome, morte e peste) são convertidos em *apoteóticos*: paz, fartura (de alimentos), saúde e equilíbrio.

Já a Viradouro ofereceu recorte sobre a arquitetura no Brasil em *Arquitetando folias*. Após oferecer uma visão romantizada (e mais carnavalizada) das favelas (intitulada *Favela dos meus amores*), o trio de artistas Milton Cunha, Mário Monteiro e Cacá Monteiro exibiu olhar crítico na

alegoria *Especulação imobiliária — Favela dos meus horrores*. Destaca-se nela uma favela em tons mais realistas, com suas casas sobrepostas, excessos de fios ligados aos postes de iluminação, paredes com tijolos expostos, caixas d'água sobre as lajes etc. Os integrantes do carro vestem o verde e amarelo da bandeira do Brasil, ressaltando como a desigualdade social reflete as oportunidades de moradia dos brasileiros.

Em contraste com o restante da alegoria, a parte frontal do carro possuía uma destaque de luxo, arco-íris e letreiro espelhado que informava: “Sorria, você está na Barra”. Trata-se de uma ironia à supervalorização de novos prédios na região da Barra da Tijuca, Zona Oeste do Rio. A ala anterior ao carro retratava o edifício Palace II, construído na Barra, que foi implodido em 1998, após dois desmoronamentos, sendo que o primeiro levou oito pessoas a óbito. As investigações identificaram um erro estrutural de cálculo nas vigas de sustentação. O texto da sinopse avisa que o objetivo do enredo é que ele:

[...] também seja crítico e atual, cobrando responsabilidades dos nossos construtores, das edificações perigosas que inclusive desabam, e da exploração dos corretores imobiliários, vendendo uma sub-arquitetura, camuflada por prospectos investigativos e propagandas enganosas, iludindo os incautos que só caem na real quando recebem as chaves do “apartamento” — espaço exíguo, sem luz e ventilação protetora (Cunha; Monteiro, M.; Monteiro, C., 2006).

Ainda em 2006, a Acadêmicos da Rocinha elaborou uma interessante narrativa sobre o dinheiro. *Dinheiro não compra felicidade* criticou a ambição humana, a avareza, a desigualdade social e o materialismo. A comissão de frente representou o personagem “João Ninguém” se encaixando em roupas luxuosas, como forma de estabelecer o seu “valor”: as distinções sociais determinadas pelo o que se consome. Porém, o carnavalesco Alex de Souza (2006) alerta na sinopse que “no grande shopping da vida nem tudo o dinheiro pode comprar: Paz, honestidade, compaixão, dignidade, valor moral, amor verdadeiro etc. e tal”.

A sinopse também aponta a hipocrisia de parte da elite brasileira, que ostenta com arrogância uma imagem de superioridade, mas acumula capital por meio de atividades criminosas. Sobre esse aspecto, foram citados a destinação da renda para paraísos fiscais sem declaração à Receita Federal, a fim de evitar o pagamento de impostos, e o escândalo político dos Anões do Orçamento.

A força da grana que ergue e destrói coisas belas¹²¹, manda e desmanda no planeta, sem se importar com o meio ambiente e o futuro da humanidade: Índio, mulato, preto, branco, miséria é miséria em qualquer canto. Dinheiro e poder sobem à cabeça. Faz o distinto cavalheiro de terno, gravata e colarinho branco, que faz turismo em ilha fiscal, se interrogado, fala ameaçando: — Nego tudo! Você sabe com quem está falando? Meu negócio é limpo, dinheiro sujo se lava em casa. Pequenas facetas; grandes negócios e outras transações, parece a história de um Congresso recheado de anões (Souza, 2006).

Porém, a falsa sensação de ser “o dono do mundo”, como afirma o samba de Marquinhos, Marinho e Wander Timbalada (2006), logo se desfaz. Cantada na primeira pessoa, a música mostra o personagem percebendo que uma existência com qualidade vai muito além do dinheiro: “Não quero essa falsa alegria / Chega de hipocrisia, pois a vida é muito mais / A felicidade não tem preço / Hoje reconheço que a riqueza se desfaz!” (Marquinhos; Marinho; Timbalada, 2006).

O desfile foi encerrado com o velório de João Ninguém, aquele que se tornou financeiramente poderoso ao longo da vida, mas cujo destino é comum a todos os seres vivos: a morte. Nesse instante, os sentimentos de amor, solidariedade e união dos que choram a sua partida são perpassados pela ambição, com a encenação de familiares brigando pela herança do defunto sobre o seu caixão.

Assim, a mensagem final da Rocinha é que o dinheiro não compra a felicidade, o que foi comprovado por ela mesma. Afinal, apesar de ter contado com um orçamento considerável, toda a beleza estética do projeto não impediu que o desfile tivesse uma sucessão de problemas, resultando no rebaixamento¹²².

O carnaval de 2007 contou com reflexões críticas da Porto da Pedra, Império Serrano e Mocidade. A primeira homenageou a África do Sul em *Preto e Branco a Cores*. O principal conceito do enredo é o de liberdade e a oposição ao racismo. A introdução mostrou as nove etnias que formam uma África do Sul livre e colorida. Depois, apresentou o mundo preto e branco do *apartheid* — regime de segregação racial que vigorou no país entre 1948 e 1994. Uma gigantesca ala de baianas organizada em três cores — branco, cinza e preto — inseriu o público no breu desse período nebuloso, finalizando o setor com a figura do anjo colonizador intolerante.

¹²¹ Citação à canção *Sampa*, de Caetano Veloso (1978). A sinopse também se utiliza de trechos da canção *Pecado Capital*, de Paulinho da Viola (1975).

¹²² A Porto da Pedra realizou enredo em homenagem às mulheres. Ainda que o caráter feminista da obra se contraponha ao machismo perpetuado na sociedade, a crítica não é explicitada no desfile.

O terceiro ato mostrou a violência praticada pela polícia, tendo como maior símbolo o veículo blindado Mellow Yellow que atirava contra a população negra. Em seguida, surgiu a figura de Nelson Mandela, considerado o “leão enjaulado”, a maior inspiração contra o racismo. Nos últimos setores, a escola exaltou a escolha do país para ser palco da Copa do Mundo de 2010; citou o Museu da Favela Vermelha; celebrou o “Dia da Reconciliação” — que marcou o fim do *apartheid* e a volta definitiva do mundo colorido —; e encerrou com a fênix, ave que representa o renascimento, junto ao Monumento à Liberdade.

África do Sul é um dos poucos enredos do carnaval carioca que não possui nenhuma passagem pelo Brasil. Mas, por coincidências e apropriações, ao falar do país africano, também disse muito sobre o Brasil. A comparação, inclusive, provoca a reflexão sobre o racismo por aqui. Além de relacionar o Museu da Favela Vermelha¹²³ às entidades que realizam trabalhos sociais e culturais nas favelas cariocas (Cufa, Nós do Morro, Observatório de Favelas e AfroReggae), Milton Cunha associou o Mellow Yellow ao Caveirão, veículo de características semelhantes utilizado pela polícia do Batalhão de Operações Policiais Especiais do Rio de Janeiro (Bope). O Caveirão é bastante questionado por setores da sociedade, por considerarem que seu uso viola os direitos humanos. Esse apontamento corrobora com a fama da polícia de agir com violência excessiva nas favelas, atingindo inocentes.

Sobre tais interseções, Huyssen observa que é recorrente a consideração dos traumas históricos como transnacionais.

É claro que os debates sobre a memória nacional estão sempre imbricados com os efeitos da mídia global e seu foco em temas tais como genocídio e limpeza étnica, migração e direitos das minorias, vitimização e responsabilização. Quaisquer que possam ser as diferenças e especificidades locais das causas, elas sugerem que a globalização e a forte reavaliação do respectivo passado nacional, regional ou local deverão ser pensados juntos (Huyssen, 2000, p. 17).

Assim, o negro sul-africano, tal como o negro brasileiro, atravessou trajetórias semelhantes: o preconceito justificou a ação violenta e traumática do europeu colonizador, gerando o *apartheid*/escravidão e a consequente luta pela liberdade e pela reparação de todos os danos. A comparação entre os carros blindados e a lembrança dos negros confinados em guetos e favelas reforça o questionamento de que até que ponto o Brasil ainda vive, a seu modo, o seu *apartheid*.

¹²³ Com o nome original de Red Location Museum, o museu fica no município sul-africano de New Brighton.

A figura de Nelson Mandela como o mártir da luta pela liberdade o torna também uma referência no Brasil.

Na estreia do carnavalesco Jack Vasconcelos no Grupo Especial, o Império Serrano optou por seguir a linha dos enredos cidadãos, com *Ser diferente é normal: o Império Serrano faz a diferença no Carnaval*. A agremiação endossou a campanha contra o preconceito às pessoas com diferenças (ou deficiências) físicas e cognitivas, utilizando personagens históricos ou literários para criar identificação com o público diante do pedido de respeito. Alguns dos nomes citados são a pintora Frida Kahlo, o escultor Aleijadinho, o físico Albert Einstein e Quasimodo — mais conhecido como Corcunda de Notre-Dame —, protagonista do romance de Victor Hugo (1831).

Já a Mocidade mostrou o artesanato brasileiro em *O futuro no pretérito – uma história feita à mão*, de Alex de Souza. Inspirado nos clássicos cinematográficos *Tempos modernos* (1936), de Charles Chaplin, *Metrópoles* (1927), o abre-alas serviu como palco para a encenação do homem robotizado sendo engolido pelo “monstro” das gigantescas máquinas industriais. Dessa forma, a narrativa parte da crítica ao processo mecanizado da industrialização e à substituição do trabalho artesanal pela máquina, para depois exaltar a criação artística manual elaborada nas cinco regiões do Brasil.

Alex de Souza migraria para a Vila Isabel no ano seguinte, onde contou a história dos trabalhadores brasileiros. A narrativa retratou a resistência de indígenas e negros contra a exploração da mão-de-obra, bem como citou a formação dos sindicatos, suas greves e protestos por melhores condições profissionais. Ao chegar à atualidade, a escola registrou que, apesar de muitos direitos obtidos, a luta não tem fim. As alas do último setor enumeraram as razões: *Informalidade e pirataria, Ticket* (transporte e alimentação), *Redução da carga horária, Combate à exploração infantil e Erradicação do trabalho escravo: vamos abolir de vez essa vergonha!* (Souza; Fernandes, 2008).

Na Portela de 2008, o carnavalesco Cahê Rodrigues materializou a proposta otimista de reconstrução dos ecossistemas por meio de cenários harmoniosos repletos de animais, plantas e elementos naturais. Porém, destacou-se o carro *Viva a vida* (Figuras 7 e 8), que, por acaso ou não, era onde a natureza adoecida pelo homem foi performada.

Figuras 7 e 8 — As duas faces da alegoria *Viva a vida*

Fonte: Postado por Thiago Lisboa / Galeria do Samba.

Inteiramente coreografada, a alegoria apresentava, primeiramente, a cena desoladora de uma natureza morta: monocromática em marrom — provocando a sensação de uma terra árida e infértil —, com seus foliões vestidos com macacões camuflados e realizando movimentos dramáticos, tendo ao centro a impactante escultura de um bebê subnutrido. De repente, todo o cenário é transformado em natureza viva: sombrinhas de flores emergem de pequenos buracos na estrutura da alegoria, realizando belo efeito visual ao serem rodadas, enquanto uma plataforma giratória faz o bebê subnutrido desaparecer, para dar lugar a um bebê saudável e feliz. O marrom vira pano de fundo para uma explosão de cores e movimento. As alas que antecederam a alegoria tiveram como tema as energias renováveis, como solução para frear a destruição.

Em seu segundo ano pela Viradouro, Paulo Barros apresentou *É de arrepiar*, sobre as coisas mais diversas que podem causar arrepios. Um dos setores trazia o arrepio causado pelos horrores da morte violenta, legitimada por determinadas sociedades: alas fizeram alusão à execução em guilhotina, fogueira e cadeira elétrica, enquanto a alegoria traria cadáveres empilhados e um destaque como Adolfo Hitler, em memória ao holocausto. Porém, a proposta causou incômodo na Federação Israelita, que obteve ganho de causa na justiça para a sua proibição. Tendo poucos dias para ressignificar a alegoria, Barros optou por trazer a representação de Tiradentes — com uma corda em seu pescoço, em referência ao enforcamento forçado que encerrou sua vida — e a frase “Liberdade ainda que tardia”, presente (em latim) na bandeira de Minas Gerais e lema da Inconfidência Mineira.

À essa mensagem, somou-se a crítica à censura sofrida, tal como ocorreu na Beija-Flor, em 1989, e na Grande Rio, em 2004. Porém, ao invés de cobrir a imagem proibida por plástico preto, o carro foi revertido por pano branco, sobre o qual dezenas de pessoas desfilaram sentadas, imóveis e amordaçadas, ao redor do destaque vestido de Tiradentes. À frente, se lia a frase “Não se constrói o futuro enterrando a história”. As escolas de samba, acostumadas a reelaborar os traumas históricos da escravidão, genocídio indígena e ditadura militar, foram surpreendidas com a percepção de que nem todos os grupos sociais enxergam seus cortejos como espaço de resistência e busca por superação, de forma que a teatralização do sofrimento judeu na “festa profana” foi entendida como um desrespeito inaceitável.

Em 2009, Max Lopes desenvolveu uma narrativa sobre a curiosidade na Porto da Pedra. O sexto setor foi intitulado *Apocalipse*, citando o surgimento de problemas (ou preocupações) a partir da curiosidade humana: guerras, degradação da natureza, violência urbana, corrupção e manipulação da genética. O desfile se encerra com a mensagem do Brasil como país da esperança, tendo a preservação ambiental como questão central para vislumbrar um futuro promissor.

Já a Portela desfilou sobre o amor em *E por falar em amor, onde anda você?*. O ponto crítico foi o setor que representou a uma família desunida, devido ao consumo individualizado de aparelhos tecnológicos, como o celular, o fone de ouvido, o notebook e a televisão. No alto da alegoria, quatro esculturas humanas estão de costas umas para as outras, algumas usando os objetos citados, permitindo a leitura imagética da mensagem. Curiosamente, a tecnologia passaria de vilã à mocinha no ano seguinte, quando a Portela celebrou o seu desenvolvimento, com o patrocínio da empresa de produtos eletrônicos Positivo Tecnologia.

Também em 2010, a Mocidade se inspirou em diferentes ideias de paraíso em *Do paraíso de Deus ao paraíso da loucura, cada um sabe o que procura*. Após referências bíblicas e históricas, o carnavalesco Cid Carvalho acrescentou irreverência ao inserir o “paraíso fiscal” e o “paraíso do consumo” no espetáculo. O primeiro foi formado por fantasias que eram um híbrido entre notas de reais e os animais em extinção estampados nelas: garça (R\$ 5), arara vermelha (R\$ 10), mico-leão-dourado (R\$ 20), onça-pintada (R\$ 50) e garoupa (R\$ 100). Na alegoria que se seguia, notas de dinheiro e moedas de ouro se misturavam a banheiras e máquinas de lavar roupa — uma bem-humorada crítica à prática ilegal da lavagem de dinheiro.

O setor seguinte contou com a ala *Coberturas celestiais*, com vendedores de rua anunciando a venda de lotes no paraíso. A fantasia questionou a prática religiosa — em especial,

de igrejas neopentecostais —, que praticam exploração financeira dos fiéis sob a promessa de garantirem uma vaga no céu. A indumentária possuía os escritos “Banco Universal” (referência à Igreja Universal) e “Tenha fé – compre seu lugar no paraíso”.

Em outra ala, a escola alertou para a escravidão estética, que tornam indispensáveis a realização de plásticas, escovas progressivas e outros mecanismos para se adequar aos padrões de beleza. Por fim, a alegoria *Shopping Universal: o paraíso do consumo*, trouxe a ideia estilizada de um shopping, com veículos, peças de vestuários, perfumes e joias à venda. Na plataforma inferior do carro, o cenário de um motel sugeriu o “paraíso do prazer”.

O carnaval de 2011 foi aberto pela São Clemente, que celebrou o Rio de Janeiro em *O seu, o meu, o nosso Rio, abençoado por Deus e bonito por natureza!*. Apesar da natureza comemorativa da proposta, o desfile relatou problemas urbanísticos, desigualdade social, calor extremo e chuvas torrenciais. Assim, a alegoria *Projeto Salvação* teve como cenografia a cidade e suas favelas dentro de uma grande Arca de Noé envolta de um bote inflável. A solução satírica para as enchentes, que provocam o deslizamento de casas e alagamento das ruas, também serviu de inspiração para as alas. O setor foi completado com fantasias referentes à música *Rio 40°* — retrato *da beleza e do caos* carioca, já carnavalizado pela Porto da Pedra em 2003 —, e aos moradores em situação de rua — reflexo do abandono do poder público.

Desfilando em seguida, a Imperatriz desenvolveu correta homenagem à história da medicina em *Imperatriz adverte: sambar faz bem à saúde!*. Ao chegar na contemporaneidade, a escola retratou com bom-humor as epidemias de dengue, doença da vaca louca, gripe suína e gripe aviária, problemas de saúde pública que estavam em evidência no noticiário naquela época.

Já em 2013, o Salgueiro se apresentou com o título autoexplicativo *Fama*. Inicialmente visto com ressalvas pelos sambistas por partir de um patrocínio da revista Caras, o enredo terminou sendo agraciado com o prêmio do Estandarte de Ouro. Conforme João Gustavo Melo (2021) — à época membro da diretoria cultural salgueirense —, o reconhecimento se deu a partir de uma palavra presente na alegoria que fez referência — e reverência — à revista reconhecida por mostrar as celebridades.

Ao representar a badalada Ilha de Caras — que, a rigor, já se situou em diversas partes do Brasil, como em Angra dos Reis (RJ), Ilhabela (SP) e Tocantinópolis (TO) — Renato e Márcia Lage elaboraram o cenário de uma praia paradisíaca, ocupada por pessoas brancas e com corpos esculturais. Ao centro, uma lancha recebeu o nome de “Eugenia”, — palavra pintada nas laterais

do seu casco — remetendo ao processo de seleção e melhoria genética do ser humano, que resultou em movimentos discriminatórios, inclusive o nazismo. De forma sutil, os carnavalescos converteram a homenagem em crítica, ao condenarem o perfil editorial da revista de valorizar um padrão de beleza gerador de diversos preconceitos e violências.

O Salgueiro trouxe ainda os questionamentos sobre as consequências da fama. Na comissão de frente, atores *drags* representaram a cantora Amy Winehouse e a atriz Marilyn Monroe, dois ícones que sucumbiram diante do sucesso estrondoso — falecendo ainda jovens, a primeira por intoxicação ao álcool e a segunda por overdose. Apesar da mensagem séria, a cena é cômica: do alto de uma plataforma que se ergue sobre uma limousine, ambas saem aos tapas, até que Winehouse arranca a peruca de sua rival e a joga do alto da estrutura. Disputa pelo sucesso, briga de ego, decadência e as ilusões provocadas pela fama são reflexões possíveis de se extrair dessa performance. Em outro setor, o baile de máscaras serve como metáfora para se pensar no quanto as chamadas “pessoas públicas” utilizam de disfarces sociais para esconder a real personalidade, incluindo presidentes da República, representados em uma ala.

Embora o Salgueiro tenha realizado um desfile bem-sucedido, o título de 2013 ficou com uma agremiação sediada em bairro vizinho: a Vila Isabel se fez soberana com enredo sobre a agricultura. *A Vila canta o Brasil celeiro do mundo — Água no feijão que chegou mais um...* foi financiado pela empresa de agrotóxicos Basf. Ou seja, seguiu a perspectiva contraditória das narrativas que defendem a natureza — e, no caso, o pequeno agricultor —, ainda que o produto da empresa patrocinadora tenha consequências ambientais, como também para a saúde humana.

A crítica se revela no segundo setor, onde o marrom predomina. São abordados a devastação climática, queimadas, seca, fome e animais ameaçados de extinção (simbolizado no tatu-bola). Na sequência, fantasias e esculturas mostram as pragas que podem destruir as plantações (lagartas, formigas e gafanhotos), talvez na intenção de oferecer uma mensagem subliminar em defesa dos agrotóxicos¹²⁴.

¹²⁴ Enredo similar foi desenvolvido pela Unidos da Tijuca em 2016, a partir da expectativa de apoio do setor de agronegócio do município de Sorriso (MT), reconhecido como a capital nacional da soja. O uso de agrotóxico foi representado na alegoria *A batalha*, por meio de componentes fantasiados de “caça-pragas”, sem ponderação quanto à possibilidade de ser nocivo ao meio ambiente.

4.6 TURBULÊNCIAS NA DEMOCRACIA NACIONAL (2014-2025)

Os mandatos de Fernando Henrique Cardoso (1995 a 2002), Lula (2003 a 2010) e o primeiro de Dilma Rousseff (a partir de 2011), acompanhados de relativa estabilização da moeda e progresso econômico, levaram a crer que a política brasileira caminhava sem grandes sobressaltos, em processo de maturação da democracia. Porém, um terremoto estava por vir: as chamadas Jornadas de Junho de 2013.

Iniciado como protesto contra o aumento da passagem de ônibus em São Paulo, o movimento rapidamente se ampliou para uma onda de insatisfação generalizada, tomando proporções nacionais. Com auxílio das redes sociais, os brasileiros se organizaram e foram para as ruas manifestar todo o tipo de descontentamento. A pauta se tornou genérica e um tanto superficial, pela falta de um objetivo comum e de uma solução pragmática para ele. Reivindicava-se melhorias na saúde, na educação, nas oportunidades de emprego e na qualidade de vida como um todo.

O Brasil que aparentava franco progresso, preparando-se para sediar a Copa do Mundo de 2014 e as Olimpíadas de 2016, era implodido a partir da descrença da população com o sistema político nacional. Se começou como um ato orquestrado por jovens alinhados à esquerda, logo foi sequestrado pela direita e extrema direita, que se aproveitou do clima de insatisfação, caos social e ideais difusos para tomar a narrativa e galgar rumo ao poder (Mello, 2023). O Brasil não seria mais o mesmo depois daquele mês de junho.

4.6.1 O gigante acordou?

Quando muitos desdobramentos ainda eram imprevisíveis, as Jornadas de Junho foram retratadas no carnaval da Portela de 2014. Alexandre Louzada se inspirou em um *meme* bastante popular na época, que refletia o sentimento da população de que o “gigante acordou”. Essa ideia do Brasil adormecido esteve presente em outros carnavais, como na Beija-Flor, em 1984, e na Caprichosos e São Clemente, em 1989. Só que agora o povo parecia, enfim, sair da inércia, levando ao despertar da nação.

Anos antes, em 2011, em contexto político e econômico mais positivo, um comercial da marca de whisky importado Johnnie Walker mostrava o Pão de Açúcar se transformando no tal

gigante, que saía andando pelo Rio de Janeiro. Conceito semelhante foi reproduzido no *meme* e no tripé da Portela: uma estrutura rochosa assumia as formas humanas em meio ao cenário do Rio. Quando se levantava, em movimento articulado impressionante, a — literalmente — gigantesca escultura portelense revelava uma pintura da bandeira do Brasil na parte frontal do corpo¹²⁵.

Seguindo no carnaval de 2014, o Salgueiro performou *Gaia — A vida em nossas mãos*. Depois de apresentar a natureza e seus elementos (terra, água, fogo e ar) pela perspectiva cultural e religiosa dos povos originários de diferentes continentes, Renato e Márcia Lage concluíram a narrativa com a perspectiva de um mundo em destruição. Uma assustadora caveira se posicionava atrás do globo terrestre, representado por uma estrutura vazada, cujos continentes eram formados por lixo. Componentes utilizavam máscaras de ar para conseguir respirar diante da poluição, tons escuros e fumaça completam a imagem alegórica do planeta em decomposição. A opção pelo desfecho caótico foi uma opção de Renato e Márcia para alertar que, caso o conceito de sustentabilidade não avance, esse será o futuro da Terra e da vida humana¹²⁶.

Houve ainda espaço para críticas pontuais nas últimas alegorias da União da Ilha e da São Clemente. Por meio de desenhos e palavras escritas em placas, a Ilha alardeou que toda criança tem direito a respeito e educação, colocando-se contra o trabalho infantil no enredo sobre brinquedos e brincadeiras. Em outro ponto do desfile, Alex de Souza questionou a estética consagrada pela indústria cultural da figura da princesa — geralmente, branca e magra. Ao convidar a atriz Cacau Protásio — negra e gorda — para o papel, Souza promoveu a inversão carnavalizada desse estereótipo, problematizando a normalização do padrão instituído.

Já na São Clemente, a proposta inicial era retratar as favelas de forma contestadora, sob os cuidados da carnavalesca Bia Lessa. Porém, sem maiores explicações à imprensa, Lessa foi substituída por uma comissão de carnaval, que tinha Max Lopes como nome principal. O novo time optou por um desenvolvimento mais celebrativo — e um tanto romantizado — do tema. Assim, restringiu-se apenas a expor palavras de ordem — tais como “dignidade”, “justiça”, “respeito” e “igualdade” —, lidas em letreiros de néon nas laterais do último carro. Parece que a

¹²⁵ O enredo contou a história da Avenida Rio Branco, incluindo as manifestações políticas ocorridas na região da Cinelândia, da qual as Jornadas de Junho fazem parte.

¹²⁶ A ideia de cidade sustentável, representada em *Gaia* a partir da utilização de fontes de energia renováveis, remeteu a desfiles anteriores, como a alegoria *Alcoópolis, a metrópole do futuro*, que encerrou o desfile de 2004 do Salgueiro. Ideia semelhante surgiu no último carro de *Corra que o futuro vem aí*, apresentado por Paulo Barros na Vila Isabel em 2018.

diretoria clementiana recebeu apresentar um desfile com maior teor crítico, quando essa característica permanecia pouco latente nos desfiles¹²⁷.

O ano de 2015 foi marcado pelos enredos negros, a começar pela campeã Beija-Flor, que homenageou a Guiné Equatorial. Porém, o tom politizado foi ressaltado nos versos “É preciso atitude / De assumir a negritude / Pra ser muito mais Brasil”, cantado pela Viradouro, a partir da junção de duas músicas de Luiz Carlos da Vila (2015). O trecho transparece a luta contra os discursos de embranquecimento perpetuados pela elite brasileira como ideal de progresso. A mensagem é clara: o Brasil só pode se realizar como nação quando assumir a relevância dos cidadãos negros na sua formação.

A Imperatriz endossou o coro em *Axé Nkenda — Um ritual de liberdade — E que a voz da liberdade seja sempre a nossa voz*. A narrativa do carnavalesco Cahê Rodrigues foi motivada por dois casos de racismo ocorridos com jogadores brasileiros de futebol entre março e abril de 2014: a torcida do time peruano Real Garcilaso imitou sons feitos por macacos, em ataque ao atleta cruzeirense Tinga durante partida pela Taça Libertadores; já no campeonato espanhol, um torcedor contrário ao Barcelona arremessou uma banana a Daniel Alves, que reagiu descascando e comendo a banana. Por isso, a fruta fez parte do manifesto antirracista da Imperatriz, representada em ala e no samba, que deu “uma ‘banana’ para o preconceito” (Lessa *et al.*, 2015).

A União da Ilha, por sua vez, retomou ao estilo descontraído e irreverente em *Beleza pura?*. A própria interrogação contida no título informa que o tema da beleza será abordado com muitos questionamentos, mas sem perder o bom-humor. Perpassam pela proposta o exibicionismo, o excesso de vaidade, o culto aos padrões de beleza e os problemas de saúde decorrentes desses comportamentos, como anorexia e uso de anabolizante. A agremiação lança mão da mitologia grega, do imaginário *pop* (livros, filmes e desenhos animados) e da cultura do consumo para o entendimento da mensagem.

As representações satíricas são realizadas, mais uma vez, com o recurso da inversão. Tal como em 2014, Alex de Souza traz Cacau Protásio no papel de princesa, dessa vez Branca de Neve. Homens se travestem de Marilyn Monroe, e há uma Cleópatra em versão obesa. A famosa

¹²⁷ A partir do desenvolvimento inicial de Bia Lessa, a sinopse foi escrita por André Diniz e Wladimir Corrêa. Posteriormente, Bruno César, João Vitor, Max Lopes e Tiago Martins assumiram o projeto. O texto original está disponível em: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/sao-clemente/2014/>. O texto modificado está disponível em: <https://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2014/abre-alas-domingo.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2025.

pintura *Monalisa*, de Leonardo da Vinci (1503), ganha releituras, conforme os diferentes tipos de cabelos femininos, a exemplo da “Monacrespa”, “Monaloira” e “Monablack”. O recorte histórico mostra que as referências de beleza variam conforme a época.

Conduzindo a narrativa para a contemporaneidade, estilistas lutam em um ringue instalado no centro da “fogueira da vaidade”. Grifes e suplementos alimentares são adaptados para efeito de humor, transformando-se em “Pior” (Dior), “Doce Cabana” (Dolce & Gabbana), “Chatel” (Chanel), “Cretina” (Creatina) e “Hein? Proteína” (Whey Protein). Modelos desfilando em passarelas são personificadas pela personagem infantil Olívia Palito, simbolizando a exigência de corpos femininos magérrimos para a profissão. O desfecho do enredo mostra o desejo de fazer o tempo parar, por meio de procedimentos cirúrgicos para retardar o envelhecimento, assunto já abordado em outros carnavais.

Em 2016, a crítica se fez presente sobretudo no enredo (confuso) da Mocidade. A agremiação misturou a história de Dom Quixote com a do país, fazendo referência a problemas enfrentados pelos brasileiros — corrupção, inflação, escravidão, ditadura militar e seca nordestina —, mas também exaltando a literatura e as artes nacionais e ressaltando a importância da educação para a solução dessas mazelas.

Do ponto de vista do protesto político, destacaram-se a comissão de frente e o carro abre-alas. A primeira trouxe políticos corruptos portando malas repletas de dinheiro, que acabavam a encenação sendo encarcerados. Apesar de não terem rostos — podendo, a princípio, representar qualquer autoridade —, despertou a atenção que apenas um dos componentes vestia um blazer vermelho, diferenciando-se dos demais em traje social preto. A associação pela cor gerava imediata associação à presidente Dilma Rousseff¹²⁸, induzindo ao raciocínio de que ela era também mais uma política corrupta. Já o carro abre-alas fez alusão à Operação Lava Jato, com barris e torres de petróleo que remetiam à presença de lideranças da Petrobras no escândalo.

Observa-se que a narrativa da Mocidade se desenrola a partir de uma insatisfação generalizada com a política nacional, conectada com o sentimento proliferado pelas ruas e redes sociais desde junho de 2013. Tal discurso expôs o desgaste do governo petista, que resultaria na emergência da direita — e depois da extrema direita — ao poder. Reflexo do momento, o desfile

¹²⁸ Frequentemente, Dilma utilizava figurinos vermelhos, por ser a cor que simboliza o Partido dos Trabalhadores (PT), do qual faz parte.

ocorreu em meio ao processo de *impeachment* de Rousseff, iniciado em dezembro de 2015 e concluído em agosto de 2016.

A São Clemente também expressou artisticamente o Brasil das manifestações barulhentas. No enredo sobre o palhaço, Rosa Magalhães terminou com a escultura grandiosa de um deles, vestido de verde e amarelo e batendo duas tampas de painéis. O chamado “painelão” havia se tornado uma forma popular de manifestação política, geralmente tendo como alvo o mandatário da ocasião, de Dilma Rousseff a, posteriormente, Michel Temer e Jair Bolsonaro.

Na sinopse, a carnavalesca informa que “não se pode deixar de citar a garotada que saiu de cara pintada, fazendo barulho pelas ruas, seguindo o exemplo dos nossos palhaços. A eles, a pátria agradece” (Magalhães, 2016). A tradição de pintar o rosto para protestar, recorrente durante o “Fora Collor”, foi retomada no Brasil turbulento daquele momento.

Porém, a representação do palhaço nessa circunstância pode gerar uma leitura dúbia: no sentido positivo, o brasileiro que se vestiu do personagem para exigir um país melhor; no sentido negativo, o cidadão que involuntariamente é “feito de palhaço” pelos políticos — ideia, inclusive, reproduzida em ala da Mocidade. Na análise de Bora (2018, p. 289), “Há uma ambiguidade curiosa, no palhaço bateador de painéis. Ele é turvo, conflituoso: qual o rosto por debaixo da maquiagem?”. Talvez a “crítica gelatinosa” (Bora, 2018, p. 291) seja intencional, haja vista que não é incomum Magalhães acrescentar *finas ironias* em suas narrativas. Ainda segundo o pesquisador (Bora, 2018), a carnavalesca revelou não ser do seu interesse retratar mazelas e imagens de sofrimento, assuntos mais adequados a jornalistas e cientistas sociais. A ela cabia apenas uma pitada de provocação.

Com a mesma pretensão, Magalhães realizou *Onisúáquimalipanse (Envergonhe-se quem pensar mal disso)* para a São Clemente em 2017. O enredo tem como protagonista Nicolas Fouquet, tornado uma espécie de ministro do tesouro do reinado francês de Luís XIV, o Rei Sol. Ao perceber que Fouquet teria construído um castelo¹²⁹ para si com desvio de verba pública (ou do reino), o Rei Sol manda prendê-lo. Posteriormente, Luís XIV ordenou a transformação de um pavilhão em um palácio ainda maior e mais maravilhoso: o Palácio de Versalhes, símbolo do poder da monarquia francesa.

O encerramento se deu com a ala *O nobre 171*. A indumentária fez referência à prisão de Fouquet, com linguagem estética que misturou as perucas da época com a tradicional fantasia de

¹²⁹ Castelo de Vaux-le-Vicomte.

carnaval de prisioneiro, que inclui listas em preto e branco e o número 171, que identifica o crime de estelionato no Código Penal brasileiro.

Embora Magalhães tenha concentrado o desenvolvimento da narrativa na Europa do século XVII, toda a história teve como motivação a corrupção política no Brasil, associando a prisão de Fouquet aos presos da Lava Jato (Bora, 2018). Mais uma vez, a artista optou por uma crítica sutil, a ponto de tal mensagem possivelmente não ser percebida por parte do público. Dessa vez, a *fina ironia* esteve presente no próprio título do enredo, bem como ao fim da sinopse, onde faz uma observação: “Essa história aconteceu há muito tempo, qualquer semelhança com fatos de outras épocas é mera coincidência” (Magalhães, 2017).

Trinta e quatro anos após a Mocidade cantar o Xingu, em uma das primeiras imersões das escolas de samba nas pautas indígena e ecológica, a Imperatriz retomou ao assunto em *Xingu, o clamor que vem da floresta!*. Como de praxe, o enredo abordou o direito dos povos originários à terra, associando-o à preservação da natureza. Mas a escola atualizou o tema para acontecimentos recentes, como o receio com o impacto ambiental ocasionado pela construção e funcionamento da Usina Hidrelétrica de Belo Monte — chamada de “belo monstro” no desfile — e o uso nocivo do agrotóxico. O produto químico, que já havia sido “celebrado” na Vila Isabel (2013) e na Unidos da Tijuca (2016), foi representado por uma ala. Ao ser divulgada no período pré-carnavalesco, a fantasia provocou polêmica, uma vez que setores aliados ao agronegócio se sentiram atingidos pelo protesto.

A corajosa escolha da Imperatriz teve suas consequências. A reação coordenada do agronegócio contra um samba que sequer menciona o agronegócio escancarou o caráter anti-indígena dos latifundiários do nosso país. A Escola de Samba buscou mediar, e até mudou o nome da ala “Fazendeiro e seus Agrotóxicos” para “O Perigo dos Agrotóxicos”. Mas em momento nenhum, titubeou quanto ao foco principal do enredo-protesto: a luta dos indígenas pela terra (e contra o agronegócio, como eles mesmo se denunciaram) (Tygel, 2020).

Já a campeã Portela se preocupou com a poluição nas fontes de água doce em *Quem nunca sentiu o corpo arrepiar ao ver esse Rio passar....* Uma das imagens alegóricas mais impactantes do ano foi o tripé *Um rio que era Doce* (Figura 9), em referência ao rompimento da barragem em Mariana (MG), sob responsabilidade da Vale. Além de ceifar vidas e arrasar com casas, plantações e pertences dos moradores locais, os detritos de mineração vazados se espalharam pela bacia do rio Doce, afetando todo o ecossistema, com potencial prejuízo à saúde humana e às atividades econômicas desenvolvidas ao longo do percurso do rio.

O carro reproduziu um cenário de profundo sofrimento e destruição, tomado por lama. Tinha ao centro a grandiosa escultura de um homem, cuja face revela a dor por todas as perdas materiais e imateriais vivenciadas com a tragédia. De suas mãos, surgia uma água enlameada, sobre a qual um ator molhava o rosto e encenava o desespero e o luto. Ao redor, diversas outras esculturas menores de homens com os braços erguidos em sinal de súplica e em feições agonizantes dividiram espaço com carros e outros objetos revirados. A ala da frente trouxe componentes também transparecendo os sentimentos de sofrimento e revolta. Eles sustentavam placas em tom de protesto, com palavras como “morte”, “tristeza”, “dor”, “luto”, “lamento”, “desespero”, “sem vida”, “agonia”, “ganância”, “miséria”, “SOS”, “sem água” e “justiça”.

Figura 9 — Alegoria *O rio que era Doce* (Portela, 2017)



Fonte: Rafael Rezende (2017).

Observa-se que entre 2014 e 2017 as escolas de samba realizaram protestos pontuais, saindo aos poucos dos discursos consagrados pelo senso comum — sobretudo a ecologia — e partindo para assuntos polêmicos, tais como a condenação ao uso imprudente de agrotóxicos, a Operação Lava Jato, as manifestações de junho de 2013 e a tragédia ambiental ocasionada pela

Vale. O Brasil começava a enfrentar tempos de crise, de ordem política, econômica e moral. Inflada, a população desejava por mudanças, ainda que, aparentemente, não sabendo como. E os artistas, farol da sociedade, começaram a refletir esses sentimentos em seus trabalhos.

Em meio à desordem, reduziu-se o interesse de empresas privadas em financiar enredos patrocinados, e as escolas de samba viram a verba pública ir minguando — que em dado momento chegou a vir dos governos federal, estadual e municipal. O anúncio da redução em 50% da subvenção da Prefeitura do Rio para o carnaval de 2018 foi a gota d'água para o retorno à crítica mordaz, algo que só tinha ocorrido de forma semelhante na segunda metade dos anos 1980.

Esse aspecto se sobressaiu na campeã Beija-Flor, na vice-campeã Paraíso do Tuiuti (analisada adiante) e na Mangueira, quinta colocada. A primeira exibiu o enredo *Monstro é aquele que não sabe amar! Os filhos abandonados da pátria que os pariu*. A escola traçou um paralelo entre a obra de Mary Shelley, *Frankenstein ou o Prometeu Moderno* — que completava 200 anos em 2018 — e as mazelas da sociedade brasileira. Na obra, Frankenstein é um monstro criado a partir dos experimentos científicos de Victor Frankenstein, motivado pela ambição do conhecimento desmedido. Entretanto, logo após alcançar o feito, o criador abandona a sua criatura. Sentindo-se desprezado e sem conseguir estabelecer qualquer relação social, Frankenstein se torna violento, chegando a assassinar o irmão e duas esposas de Victor.

Essa narrativa funciona como metáfora para contestar a realidade brasileira: Frankenstein representa o morador da periferia e seu criador é o Estado, que o abandona à própria sorte. A desigualdade social surge como resultado da ambição desmedida dos agentes do poder. Essa seria a causa da criação dos “monstros” que aterrorizam as classes média e alta. Sem a inserção na sociedade, os “Frankensteins” brasileiros se tornam passíveis de cometer atos de violência.

A comissão de carnaval da Beija-Flor dividiu a narrativa em cinco partes. A primeira situa o público na obra de Shelley. Os seguintes são denominados pelos sentimentos presentes no romance, reinterpretados para a sociedade brasileira, a saber: 2) *A ambição e a ganância* — evidenciou a corrupção política; a cúpula do Palácio do Congresso Nacional foi transformada em um prato de comida, onde se deitou um indivíduo em situação de rua, enquanto as paredes do prédio da Petrobrás — alvo dos escândalos de corrupção — se abriam, revelando uma favela; no alto do edifício, grupos de funk e de samba se revezavam; 3) *O abandono* — trouxe os refugiados da seca, trabalhadores infantis, policiais mortos, pedestres assaltados, uma cena de violência em uma escola e um lixão, do qual se levantava um monstro; 4) *A Intolerância* — foi retratada do

ponto de vista religioso, sexual, racial, cultural e esportivo no quarto setor; e 5) *A Redenção* — apresentou o carnaval como uma festa redentora, considerado um evento democrático que promove a união dos diferentes grupos sociais.

Já o protesto mangueirense foi batizado de *Com dinheiro ou sem dinheiro eu brinco!*. O enredo foi um manifesto contra a desvalorização das escolas de samba pelo prefeito do Rio, Marcelo Crivella, a partir da decisão da gestão municipal de reduzir a verba destinada ao espetáculo. Ao mesmo tempo, é um questionamento à supervalorização do dinheiro no carnaval e uma reivindicação para que a emoção e a espontaneidade retomem maior importância nos desfiles, fatores que se empalideceram à medida que os aspectos visuais se sobrepuseram.

Os primeiros setores do desfile mangueirense recorrem à memória de tempos em que o dinheiro não era o fator primordial para a realização do cortejo. O primeiro, *Antigos carnavais*, apresenta pierrôs, arlequins, colombinas, melindrosas e esculturas realistas de foliões sorridentes em trajes típicos. No segundo ato, *A essência da folia: A brincadeira*, são lembradas as antigas manifestações carnavalescas, como o entrudo, o zé-pereira e o banho de mar à fantasia, culminando na alegoria em celebração aos botequins, que são palco de muitas rodas de samba ao longo do ano e conservam o espírito livre do carioca. Já o terceiro setor tem como cenário nostálgico a Avenida Presidente Vargas decorada para receber as escolas de samba nos anos 1960. Os figurinos Luís XV são reproduzidos com panos rasgados e cabos de vassoura sustentando estandartes, evidenciando o improviso de fantasias feitas com poucos recursos.

Na sequência, a narrativa assume contornos políticos. Os blocos carnavalescos são convocados a tomar o Sambódromo. Na alegoria *Somos a voz do povo*, foliões fantasiados, estandartes dos blocos e esculturas de personagens da festa — como o rei Momo nu, a negra seminua com o corpo pintado e a transformista Laura de Vison — compõem o cenário propositalmente caótico, a fim de representar a desordem do carnaval de rua. Já o carro *Pouco me importam o brilho e a renda* encerra a performance da Mangueira com esculturas de pierrôs, palhaços e arlequins com semblantes tristes e movimentos manipulados, entre cordas e engrenagens.

A crítica irreverente à Crivella surge em alguns pontos. Ainda no quarto carro, a escultura de uma foliã contém nas nádegas — repletas de estrias — uma tatuagem com o escrito “Crivella” dentro de um coração. Componentes seguram uma faixa onde se lê: “As pragas que assolam o Rio:

febre amarela, Temer, Pezão¹³⁰ e Crivella”. Outro folião carrega nas mãos um fantoche do Cristo Mendigo, parodiando-o com a frase “Olhai por nós...! O prefeito não sabe o que faz”. Já na parte frontal, a escultura de um homem fantasiado segura o estandarte com a mensagem “Deixa o povo brincar”.

Em seguida, um tripé trouxe o boneco de Crivella como Judas¹³¹, com uma placa sobre o pescoço contendo o escrito “Pega no Ganzá”. Trata-se do verso do samba-enredo *Festa para um rei negro* (Salgueiro, 1971), de Zuzuca, entoado pelo político durante a campanha eleitoral. Ao lado, a frase “Prefeito, pecado é não brincar o carnaval” faz referência à demonização da festa, ideia propagada pela Igreja Universal do Reino de Deus, da qual Crivella era bispo licenciado.

Quarta colocada no mesmo ano, a Portela apresentou *De repente de lá pra cá e dirrepente de cá pra lá*. Assim como nos anos anteriores, quando estava na São Clemente, Rosa Magalhães contou uma história passada há séculos, mas com motivações políticas atuais. Dessa vez, a mensagem chamava à reflexão contra a política imigratória — rígida e discriminatória — do governo estadunidense de Donald Trump.

A artista narrou a saga de judeus que, por perseguição religiosa, fugiram de Portugal para Pernambuco, então sob o domínio holandês. Com a retomada do território brasileiro pelos portugueses, o grupo se fragmentou em três destinos. Um deles seria Nova Amsterdã, que viria a se tornar Nova York, uma das cidades mais famosas do mundo. Assim, o enredo lembrou o papel fundamental que os imigrantes possuem na formação e desenvolvimento de Nova York, bem como de todo o Estados Unidos. O resgate dessa memória é uma resposta aos discursos xenofóbicos, que sustentam a ideia de uma nação formulada por povos de uma só origem ou etnia.

O ciclo carnavalesco de 2019 teve como um dos principais assuntos a “virada de mesa”¹³², realizada pelo segundo ano consecutivo pela Liesa. Grande Rio e São Clemente abordaram o assunto na abertura de seus desfiles, tendo como solução estética referências ao jogo de xadrez

¹³⁰ Luiz Fernando Pezão se tornou governador do Rio de Janeiro em 2014. Teve o mandato cassado em 2017 e a prisão decretada em novembro de 2018, como réu da Operação Lava Jato.

¹³¹ Malhação de Judas é uma tradição que ocorre geralmente no Sábado de Aleluia, em sociedades com influência católica, simbolizando a morte de Judas Iscariotes. Consiste em surrar e atear fogo em um boneco do tamanho de um homem, muitas vezes representando personalidades que não são bem aceitas pela população, como os políticos.

¹³² Termo popular que designou a decisão da Liesa por manter as duas agremiações no Grupo Especial, ignorando as regras previstas no regulamento, onde se constava a obrigatoriedade do rebaixamento para as duas últimas colocadas no julgamento oficial do carnaval de 2018, que seriam a Grande Rio — especialmente blindada na ocasião — e o Império Serrano. Em 2017, outra virada de mesa ocorreu para proteger a Unidos da Tijuca de um possível rebaixamento. Ambas as decisões geraram críticas da imprensa e dos sambistas.

e/ou de cartas, evidenciando as disputas políticas dentro da liga, com mesas literalmente se inclinando ou virando sobre estruturas alegóricas.

Principal beneficiada pela decisão, a Grande Rio fez *mea culpa* em *Quem nunca...? Que atire a primeira pedra*. Em enredo com mensagem a favor da educação, a tricolor de Caxias assumiu o favorecimento com a quebra do regulamento. Ao mesmo tempo, retrucou ao sugerir que, antes de apontar o dedo para julgá-la, todos deveriam colocar a mão na consciência sobre diversas atitudes erradas tomadas no dia-a-dia. Assim, o desfile perpassa por assuntos críticos, como indisciplina às regras de trânsito, pichação de patrimônios públicos e privados, desrespeito nas redes sociais (*haters*, *fake news* e *gatonet*) e diversas formas de prejuízo ao meio ambiente (da bituca de cigarro jogada ao chão à poluição que atinge a vida marinha).

Já a São Clemente optou pela reedição de *E o samba sambou*, com releituras de algumas ideias apresentadas em 1990, adaptando-as para o contexto e formato atual do carnaval e inserindo novos elementos na narrativa. Por exemplo, o carnavalesco Jorge Silveira acrescentou a ala *Cara-crachá*, condenando o excesso de pessoas credenciadas para transitar livremente pela pista de desfile. Já as baianas ostentaram o cartaz “Promoção imperdível, aluga-se baiana”, um alerta para a redução de participantes da ala, entre outros fatores, por conta do crescimento das igrejas evangélicas nas comunidades das agremiações, levando-as a se afastarem do universo do samba.

A segunda alegoria, *Nosso povão ficou fora da jogada*, criticou a crescente camarotização do sambódromo. A escola questionou a priorização de estruturas luxuosas — com shows paralelos, telões e buffet — em detrimento do samba tradicional, o que muitas vezes transforma o desfile em atração secundária e chega a atrapalhar a experiência do público nas arquibancadas.

Houve também apontamento ao desdém da gestão de Crivella com o carnaval. A ala *Fechando as portas para a folia* lembrou que o prefeito se recusou a entregar as chaves da cidade para o Rei Momo, um ato tradicional e simbólico executado por seus antecessores. Já a última alegoria foi exibida com estrutura em ferro — sem os tradicionais revestimentos de madeira e ornamentos —, com a intenção de expor o corte da subvenção municipal, protesto este representado ainda por uma grande tesoura e pela presença dos carnavalescos do grupo de acesso, os mais afetados pela redução no orçamento.

Já as disputas de samba-enredo atingiram um modelo competitivo e mercadológico que deixaria os *rambo-sitores* dos anos 90 desarmados. Os escritórios de samba¹³³ chegam a investir mais de R\$ 100 mil para verem sua obra ser vitoriosa, valor que inclui o pagamento de bebida e a entrada da torcida organizada; investimento em camisas, bandeiras e outros adereços; promoção de clipes; gasto com intérpretes renomados para defenderem a canção na gravação e nas eliminatórias etc.

Essa questão foi representada na alegoria *Hoje o samba é dirigido com sabor comercial*. Estão distribuídos pelo cenário um compositor-robô, um cartola¹³⁴ fumando charuto, barras de ouro, moedas e notas de dinheiro. Na lateral, o número elevado de compositores em uma parceria — em alguns casos, chega a 10 ou mais — e a possibilidade de encomenda ou manipulação política na eleição desses sambas são ironizados. Um grande papel com o carimbo “Afirma que é firma / encomenda” apresenta a lista de compositores da “Unidos do Conchavo”: “Beto Três-Oitão, Cunhado Encostado, Leo Reco-Reco, 1 - 2 - 3 de Oliveira 4, Votei no Bispo e me Ferrei¹³⁵, Chulapa, Mão do Cunhado, Dengoso, Caolho, Quero o Meu, Tião da Funilaria, Patati, Patatá, Maurício de Nassau e Primo Rico”.

A vaidade dos participantes também se intensificou, o que é mostrado na ala *Me dá um like aí*. Trazendo o logotipo do Instagram e *emoticons*, a fantasia refletiu o desejo de projeção nas redes sociais a partir da performance no desfile. Houve ainda uma sátira às rainhas de bateria que pagam pelo posto e a luta pelo cargo de musa, encenado por meio de um ringue e luvas de box nas mãos das postulantes.

Por fim, a ala *Toda Poderosa* é explicada — com certo constrangimento pela Rede Globo — como os foliões que desfilam apenas para aparecer na televisão. Porém, é possível perceber através do nome do figurino, da cifra no centro da televisão e o olho, símbolo do *reality show Big Brother Brasil (BBB)*, que se trata também de uma crítica à própria emissora. Por ser uma das patrocinadoras do espetáculo e deter o direito de transmissão, a Globo influenciou o horário dos desfiles e, em alguns anos, optou por não exibir ao vivo a primeira agremiação da noite. Caso, inclusive, da São Clemente em 2019, cuja apresentação não foi mostrada por opção da empresa de

¹³³ Prática que se tornou comum nos anos 2000, compositores renomados passaram a formar grupos (os escritórios) para produzir sambas em série, de forma a competir em inúmeras agremiações. Assim, a imagem do poeta que faz a música por amor à sua agremiação é substituída por um mercado lucrativo, onde a inspiração está a serviço do lucro.

¹³⁴ Representação do presidente ou patrono da agremiação. A figura do poderoso cartola também é bastante popular no futebol.

¹³⁵ Outra crítica à gestão municipal de Crivella.

privilegiar o *BBB* naquele horário. Ou seja, a reedição da São Clemente colaborou para a percepção de que o processo de espetacularização, problematizado em 1990, foi ampliado e consolidado nas décadas seguintes.

Na linha de biografia dos orixás, o Salgueiro desfilou em 2019 em homenagem a Xangô, o deus africano da justiça. O desfile foi encerrado com um setor que trazia a justiça transportada para a vida em sociedade e em plena conexão com as pautas nacionais. Compuseram-no alas de nome autoexplicativo, como *Lavagem de dinheiro* e *Quem rouba pouco é ladrão, quem rouba muito é barão*. O segundo traz a percepção crítica de que a imagem daqueles que se enriquecem ilegalmente se diferencia conforme as condições financeiras e o status alcançado. Afinal, empresários e políticos corruptos tendem a ser mais respeitados e obter vantagens na aplicação da pena, se comparados aos “pequenos” assaltantes pertencentes às classes sociais inferiores. Na alegoria seguinte, vários “gatunos”¹³⁶ sambam aprisionados.

A mensagem é arrematada pela ala dos ativistas. Encenando uma passeata, os componentes balançaram bandeiras em prol dos movimentos LGBTQ+, feminista e negro, além de pedidos por igualdade, contra a corrupção e pelo fim da impunidade.

No mesmo ano, a Mocidade desfilou enredo sobre o tempo. O tema, que já havia inspirado o carnaval do Império Serrano em 1995, retoma à avenida sob a pauta do aprisionamento da sociedade a uma demanda de produtividade econômica incessante. Assim como no carnaval de 2007 da Mocidade, o filme *Tempos Modernos* serviu como inspiração para a elaboração estética da mensagem, por meio da ideia do operário robotizado.

Já a Unidos da Tijuca e a Imperatriz abordaram a desigualdade social em diferentes perspectivas. Ao falar sobre o pão, a agremiação tijuicana trouxe alas como *Vermes no poder* — indumentária que incluía uma faixa presidencial —, *Lobo em pele de cordeiro* — a fantasia incluindo uma mala, possivelmente para lembrar casos em que o acessório foi utilizado para transportar dinheiro fruto de corrupção — e *Os ardilosos* — os membros da elite econômica que, por egoísmo, não compartilham o pão. Encerrando o setor, a ala *Gente sofrida* lembra daqueles que passam fome, reflexo do abandono social.

A Imperatriz, por sua vez, buscou construir uma narrativa divertida e questionadora sobre o dinheiro. Na alegoria *Minha casa, minha vida*, homônima ao programa social criado no governo

¹³⁶ Tal como na Mocidade em 1993, a fantasia carnavalesca de prisioneiro se funde às feições de um felino para representação da expressão popular *gatuno*, utilizada para se referir a um ladrão.

Lula, uma estrutura giratória revela a discrepância nas condições de moradia: de um lado, casa e carro luxuosos, do outro, uma favela. Inflação, taxas de juros abusivos, imposto de renda (representado pelo leão, como nos carnavais dos anos 1980) e a bolsa de valores comandada por uma figura diabólica permeiam a mensagem de que a miséria é originada pela desigualdade¹³⁷.

Embalado por um bem-sucedido vice-campeonato, o Paraíso do Tuiuti bisou a opção por uma narrativa crítica. O protagonista dessa vez seria o bode Ioiô, que se elegeu vereador de Fortaleza em 1922. A consagração do animal nas urnas foi um voto de protesto da população cearense, cansada das promessas não concretizadas pelos políticos. A história serviu como inspiração para que Jack Vasconcelos desenvolvesse o enredo *O salvador da pátria*.

Ao passo que contou a história do bode, Vasconcelos perpassou por aspectos históricos, culturais e geográficos do Ceará. Mas, sobretudo, ateu-se às práticas políticas tão tradicionais como antiéticas: a compra de votos, o voto de cabresto e o povo como fantoche dos coronéis. Naturalmente, as leis eleitorais impediram que o bicho assumisse o cargo, mas a escola deixou a mensagem de que não se deve confiar em candidatos que se consideram “salvadores da pátria”.

Na parte final do desfile, o carnavalesco se inspirou nas discussões e *memes* divulgados nas redes sociais, evidenciando o debate político caloroso daqueles identificados com a direita e com a esquerda. O cenário polarizado do primeiro ano do governo Bolsonaro pode ser visualizado na ala *A peleja entre o bode da resistência e a coxinha ultraconservadora*. A ideia foi transmitida por duas fantasias, que simulam um embate: de um lado, o bode, de vermelho e segurando um adereço com o punho cerrado, em sinal de luta — a representação da esquerda brasileira associada ao PT; do outro, a coxinha — apelido dado aos eleitores da direita —, com detalhes em verde e amarelo na fantasia e adereço com mãos segurando armas, simbolizando o bolsonarismo.

Já o último carro, *O auto de Ioiô: a resistência*, expôs o animal dando um coice em uma espécie de tanque de guerra. Nas palavras de Vasconcelos (2019), trata-se de um “quadrúpede repressor, uma espécie de ‘Jumento de Tróia’, bicho belicoso que o povo costuma receber de ‘presente’ a cada eleição”. A destaque Samile Cunha¹³⁸ apresentou a fantasia *A fascistinha do*

¹³⁷ Os carnavalescos dos desfiles de 2019 citados são: Alex de Souza (Salgueiro), Alexandre Louzada (Mocidade), Fran Sérgio, Annik Salmon, Hécio Paim e Marcus Paulo (Unidos da Tijuca), Jack Vasconcelos (Paraíso do Tuiuti), Renato Lage e Márcia Lage (Grande Rio), Jorge Silveira (São Clemente) e Mário Monteiro e Kaká Monteiro (Imperatriz).

¹³⁸ Samile é uma personagem *drag queen* incorporada pelo professor universitário Samuel Abrantes.

Brasil, em uma provável alusão à atriz Regina Duarte, conhecida como “a namoradinha do Brasil” e então secretária de Cultura de Bolsonaro.

Nas laterais, foliões fantasiados de *Barbie facista* estão dentro de aparelhos celulares. O *meme* em questão traz imagens da famosa boneca — branca, loira e de corpo idealizado — junto a falas associadas aos setores sociais que desejam a perpetuação da desigualdade e da discriminação, sobretudo racial, em frases como: “Se a empregada estudar, quem vai limpar a casa para mim?”, “Direitos trabalhistas é comunismo”, “Deus acima de todos, mas sou a favor da tortura”, “Direitos humanos para humanos direitos” e “Racismo não existe. Não importa a sua cor, somos todos iguais”.

Em contraponto à personagem conservadora, a alegoria conta também com manifestantes de diversos grupos sociais, esculturas de punho cerrado e outro *meme* — este compartilhado pelos grupos de esquerda — com a frase “Ninguém solta a mão de ninguém”, buscando união e solidariedade daqueles que não se sentiam representados pelo governo vigente¹³⁹. Dessa forma, o Paraíso do Tuiuti apresentou o riso crítico como artifício para enfrentar os tempos de intolerância e conflito político.

4.6.2 Resistência e reexistência

Resistência foi uma palavra recorrentemente utilizada pelas escolas de samba a partir do carnaval de 2020. Com suas modulações, o termo esteve presente naquele ano nos sambas do Salgueiro (Motta *et al.*, 2020), Portela (Botafogo *et al.*, 2020) e Mocidade (Sá *et al.*, 2020). Mesmo quando implícito, o sentimento foi perpassado em diversos outros desfiles, como o da Viradouro, Mangueira e Grande Rio — que também possuía o verbo *resistir* na sinopse assinada por Gabriel Haddad, Leonardo Bora e Vinícius Natal (2020).

Em alguns casos, a biografia de personagens serviu para a transposição de mensagens críticas. É o caso de Elza Soares na Mocidade. A trajetória difícil da cantora conciliou o sucesso com o enfrentamento de “misoginia”, “racismo”, “sexismo”, “moralismo” e “elitismo”, palavras

¹³⁹ A escola teve problemas com a montagem da alegoria na área da concentração, de forma que ela desfilou incompleta, com parte da decoração dos aparelhos celulares abandonados na Avenida Presidente Vargas e componentes, como a destaque Samile Cunha, desfilando no chão em frente ao carro.

presentes em uma das alegorias. A voz de Elza usada contra todo o tipo de discriminação reverberou ao longo da apresentação. Assim como no Tuiuti no ano anterior, Jack Vasconcelos encerra o discurso visual da narrativa trazendo a homenageada à frente de punhos cerrados, bandeiras que simbolizam lutas de grupos marginalizados e a mensagem de que “Nós não vamos sucumbir” — um verso adaptado da música *Libertação* (2019), feita por Russo Passapusso para Elza. Completando a cena, um banquete é o ápice carnavalizado de uma vida iniciada, segundo a própria cantora, no *planeta fome*.

Se a Mocidade sublinhou o tema do respeito às religiões em um tripé onde se lia “Exu te ama” (substituindo a tradicional frase “Jesus te ama”), a Grande Rio foi mais enfática no combate à intolerância religiosa. Homenageando Joãozinho da Gomeia, conhecido como o “rei do candomblé”, o samba-enredo entoou em seu refrão os versos “Eu respeito seu amém / Você respeita meu axé” (Derê *et al.*, 2020). A ideia foi adaptada também para a comissão de frente, que concluía a apresentação ao abrir um grandioso leque contendo a frase “Respeita o meu axé”.

Já o Salgueiro realizou homenagem a Benjamin de Oliveira, considerado o primeiro palhaço negro. Em que pese a opção de Alex de Souza por uma estética lúdica, a letra do samba estabelece uma metáfora entre a vida no circo e a realidade do negro brasileiro, sempre precisando driblar o racismo para alcançar o respeito e a realização profissional. O recado é transmitido em versos como “Na corda bamba da vida me criei / Mas qual o negro não sonhou com liberdade?”, “Quando cair, no talento, saber levantar / Fazer sorrir quando a tinta insiste em manchar”, “A luta me fez majestade / Na pele, o tom da coragem / Pro que está por vir... / Sorrir é resistir!” e “Se entregar, jamais!” (Motta *et al.*, 2020). Assim, o Salgueiro transformou seus sambistas em “milhões de Benjamins” esperançosos e dispostos a fazer do riso — tanto o do palhaço como o carnavalesco — um ato de perseverança.

No enredo *A verdade vos fará livre*, a Mangueira revisitou a trajetória de Jesus, mesclando a narrativa bíblica tradicional com uma releitura poética e contemporânea. Assim, Leandro Vieira imaginou o renascimento de Jesus na comunidade da escola e associou a sua imagem com a de grupos marginalizados (como indígenas, negros, mulheres e LGBT+), mais expostos ao preconceito, à desigualdade social, às injustiças e às diversas formas de violências. Ou, em uma alusão à trajetória de Jesus, mais suscetíveis de serem “crucificados”.

O enredo surgiu como uma resposta à citação de Bolsonaro do verso bíblico “E conhecereis a verdade, e a verdade vos libertará”, contida no evangelho de João (8:32) (Uol, 2018). Além da

utilização do lema durante a campanha, o recorrente uso da religião como escudo moral por parte do político se alinhou ao discurso cristão conservador. Adotando o *slogan* “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos”, Bolsonaro não se privou de propagar falas machistas, racistas e homofóbicas; defendeu o uso da violência, a liberação do porte de armas e até mesmo a tortura; e se apoiou na divulgação de *fake news* para se eleger e garantir sua manutenção no cargo mais alto da República. Em que pese aparente incoerência com valores cristãos, parte significativa dos grupos religiosos seguiram o apoiando — especialmente neopentecostais e católicos conservadores.

Escrito por Manu da Cuíca e Luiz Carlos Máximo (2020), o samba-enredo apresenta a narrativa do protagonista em primeira pessoa. Na letra, Jesus Cristo é transformado em *Jesus da Gente*, uma versão multifacetada do personagem histórico. Por não ter etnia, gênero, sexualidade ou mesmo uma religião definida, os múltiplos corpos que o habitam são identificados pelos ideais, sentimentos, confrontos e dores. A mensagem é a de que não importa o caráter físico de Jesus, mas sim os ensinamentos que podem ser absorvidos com sua trajetória, ancorados em princípios da solidariedade e do amor.

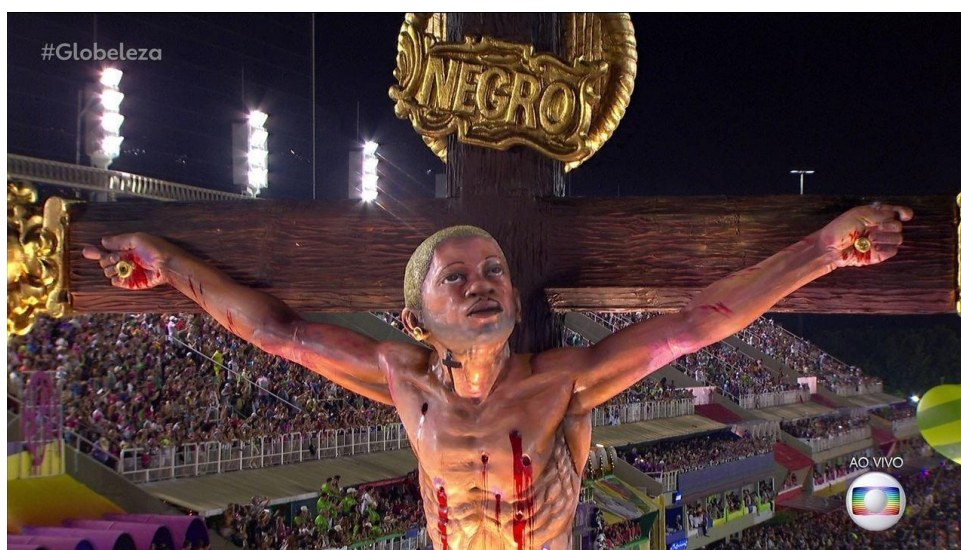
Assim como a representação estética, a letra do samba integra a todo o instante o texto bíblico com a sua adaptação para a sociedade brasileira atual. Apesar de buscar uma representação plural de Jesus, com “rosto negro, sangue índio e corpo de mulher”, os compositores o enfatizam como um mangueirense morador da comunidade da escola, em versos como “Eu sou da Estação Primeira de Nazaré”, “Moleque pelintra do Buraco Quente”¹⁴⁰ e “Enxugo o suor de quem desce e sobe ladeira”. Observa-se também que a música evidencia tanto o caráter combativo (“Nasci de peito aberto, de punho cerrado”, “Procura por mim nas fileiras contra a opressão”), como amoroso (“Me encontro no amor que não encontra fronteira”) do homenageado (Cuíca; Máximo, 2020).

A segunda parte do samba insere ainda de forma mais explícita a história cristã no contexto social da época. O conservadorismo religioso e político é criticado no trecho “Mas será que todo povo entendeu o meu recado? / Porque de novo cravejaram o meu corpo / Os profetas da intolerância”. Já o verso “Nem messias de arma na mão” (Cuíca; Máximo, 2020) faz menção indireta a Bolsonaro, cujo sobrenome do meio é Messias, e sua defesa pela liberação do porte de armas.

¹⁴⁰ O local é parte do Morro da Mangueira.

Quanto ao aspecto visual, destacou-se na apresentação o carro *O calvário* (Figura 10). A alegoria possuía a grandiosa escultura de um Jesus com características que remetem ao morador da favela: negro, com bigode fino, cabelo tingido de loiro, tatuagens e o corpo cravejado de balas, em uma crítica à violência policial que atinge um número significativo de jovens da periferia. Outros componentes, de diferentes gêneros, etnias e padrões estéticos, também estão amarrados em cruzes que contêm o escrito “só ame”.

Figura 10 — Alegoria *O calvário*



Fonte: Print da transmissão da Rede Globo / G1.

O Jesus negro, bem como o indígena, promoveu um choque perceptivo (J. Silva, 2012) no público, ao questionar a versão colonizadora e europeizada do personagem consagrada no imaginário social. Essa interpretação artística soou desrespeitosa a alguns religiosos, pois, para eles é incompatível tal associação, uma vez que a sociedade brasileira cristalizou, pelo estabelecimento da diferença (Hall, 2006), os seguintes estereótipos: 1) a etnia branca é interligada ao avanço civilizacional e humano, exemplo de bondade e prosperidade; 2) as etnias negra e indígena são associadas ao atraso, à violência, à miséria e à marginalidade. Logo, Jesus, exemplo

maior de virtuosidade da humanidade, só pode ser branco, e qualquer representação diferente dessa deve sofrer proibição¹⁴¹.

Ao pensar Jesus à imagem e semelhança dos moradores da favela, a escola colabora para retirar o véu da invisibilidade social em que se encontram esses indivíduos, transformando o palco do carnaval em um lugar de fala e de empoderamento. Com isso, a libertadora representação do Jesus da Gente se impõe como uma reação ao crescimento do conservadorismo e uma resposta à instrumentalização da fé na política, responsáveis pela promoção de lideranças, disseminação de preconceitos e incentivo à violência.

De diferentes formas, críticas ao então presidente da República também reverberaram nos desfiles da Portela e da São Clemente. A primeira optou por enredo de temática indígena, *Guajupιά, Terra sem males*. Os protagonistas são os Tupinambás, os primeiros ocupantes da região da Baía de Guanabara, com sua história, religiosidade e rituais. Porém, a invasão do homem branco promoveu a transformação do paraíso indígena (Guajupιά) em metrópole. Como consequência, aquele lugar idílico passa a se tornar terra de muitos males, tais como a poluição das águas e a violência (com citação às balas perdidas). O último carro, *A selva urbana*, trouxe uma imagem de resistência: indígenas direcionando seus arcos em direção a edifícios espelhados, muitos deles já atingidos pelas flechas.

Na percepção de Renato e Márcia Lage, a ambição desmedida resultou no caos e nas mazelas pelas quais os moradores do Rio de Janeiro sofrem hoje.

Uma cidade erguida sobre um vale de sangue e sofrimento. Nossos ancestrais agonizam concretados no esquecimento de uma terra que outrora lhes pertenceu, que fora amada e cuidada por eles, mas que, nos dias de hoje, sequer se recordam dos bravos guerreiros que aqui viveram dias de felicidade e glórias. O preço a pagar está sendo alto demais! (Lage, R.; Lage, M., 2020).

Ainda que não estivesse inserido no desenvolvimento textual e estético do enredo — e possivelmente à revelia da vontade dos carnavalescos —, os compositores do samba acrescentaram à mensagem menções a Crivella e a Bolsonaro. A citação é feita por meio dos cargos profissionais que já ocuparam, respectivamente, bispo da Igreja Universal do Reino de Deus e capitão do Exército. Nos versos “Nossa aldeia é sem partido ou facção / Não tem bispo, nem se curva a

¹⁴¹ Dezenas de sites, blogs, canais no YouTube e perfis nas redes sociais criticaram com veemência a apresentação da Mangueira. Também lideranças políticas se manifestaram contra, a exemplo do próprio presidente Bolsonaro, os deputados Daniel Silveira, Rodrigo Delmasso e Júlio César Ribeiro e a ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, Damares Alves.

capitão” (Botafogo *et al.*, 2020), o eu-lírico se mostra insubordinado, não reconhecendo os políticos como lideranças.

Enquanto a Portela encerrou o domingo de carnaval, coube à São Clemente realizar a abertura do segundo dia de desfiles. Com o enredo *O conto do vigário*, Jorge Silveira (2020) buscou refletir sobre o mau costume brasileiro de levar vantagem sobre a inocência alheia, tendo a irreverência das charges como uma inspiração para o desenvolvimento estético. Assim, o carnavalesco pesquisou em livros de história, jornais do século XX e no noticiário recente casos de vigarice que obtiveram repercussão, materializando-os em fantasias e alegorias.

Dessa forma, o terceiro setor, *Santa vigarice*, retratou lideranças religiosas e charlatões que se aproveitam da fé, das crenças e superstições dos brasileiros para lucrarem com falsas promessas. Exemplos mostrados pela São Clemente são aqueles que prometem trazer a pessoa amada em três dias, vendem bebidas e objetos “milagrosos”, leem o futuro e garantem uma vaga no céu aos fiéis que pagarem o dízimo. Dessa forma, o carro alegórico *Vende-se um pedacinho do céu* mostra que tais líderes são, na verdade, lobos “em pele de cordeiro”. À frente, o humorista Welder Rodrigues encenou um pastor evangélico que guarda as chaves do Portão do Céu. A utilização de um chapéu de vaqueiro na composição da fantasia leva à percepção que o personagem satirizado é Valdemiro Santiago, pastor que recorrentemente utiliza o adereço em suas pregações. Na lateral da alegoria, barras de ouro são reveladas ao abrirem as portas de igrejas.

O setor seguinte é denominado como *Vigarista oficial*. Refere-se aos políticos que fazem da vigarice profissão, valendo-se de vários truques ilegais para garantirem a eleição e ampliarem o lucro, como a prática do caixa dois¹⁴², o uso de laranjas¹⁴³ e a compra de votos em troca de objetos ou favores — exemplificado na ala *Seu voto por dentadura*. Mesmo se pegos pela Justiça, possuem regalias quando estão presos ou sob investigação. A primeira ala deste segmento, *Caçador de marajás*, faz menção à então fama de Collor quando alçou à Presidência da República, aqui lembrada como mais um discurso ilusório.

¹⁴² A expressão *caixa dois* se refere a recursos financeiros desviados, não contabilizados, e muito menos declarados aos órgãos de fiscalização responsáveis. Na política, a prática é comum em relação à omissão de doações de empresas a candidatos ou partidos durante as eleições, sob a condição de receber em troca favores políticos caso estes sejam eleitos, ou no desvio de verba pública quando o político está no cargo.

¹⁴³ Na linguagem popular, é considerada *laranja* a pessoa que fornece seus dados pessoais — nome, documento e conta bancária — para intermediar transações financeiras fraudulentas, ocultar bens de terceiros da fiscalização federal e servir para lavagem de dinheiro proveniente do crime organizado.

Novamente sem citar nomes, a São Clemente apresentou diversas lideranças políticas na alegoria *Malandro oficial*. Destacou-se a interpretação de Bolsonaro pelo humorista e também um dos compositores do samba-enredo, Marcelo Adnet, que reproduziu de forma jocosa famosos gestos do então presidente, como imitar uma arma com a mão e fazer o exercício de flexão de braço de forma desengonçada. A suspeita de corrupção através do uso de laranjas por Bolsonaro, membros de sua família, e pelo partido político no qual foi eleito, o PSL, foi representada por meio da fruta de igual nome na bateria e na alegoria. Laranjas cenográficas também foram arremessadas ao público por Adnet.

Abaixo do ator, componentes com a fantasia *O gado*¹⁴⁴ simbolizaram os eleitores fiéis ao político. Utilizando camisas da seleção brasileira de futebol e nariz de palhaço — algo semelhante já carnavalizado pela Tuiuti em 2018 —, seguram placas com frases e ideias ditas pelo presidente e seus apoiadores, como “Acabou a mamata”, “A Terra é plana”, “Foi o Leonardo DiCaprio”¹⁴⁵ e “Tá ok?!”. Dessa forma, a escola atribui a Bolsonaro e outras autoridades a responsabilidade por serem criadores e/ou reprodutores de *fake news*, discursos de efeito — mas que na prática se mostram mentirosos — e teorias sem procedência científica.

Outros destaques na alegoria parodiam o ex-governador do Rio, Sérgio Cabral, e o juiz Sérgio Moro. Cabral é representado por meio do “descobridor” de mesmo sobrenome, o Pedro Álvares. Preso em 2016 na Operação Lava-Jato, o político, vestido da indumentária do navegador português, é flagrado com certo conforto e regalias na Penitenciária de Bangu. O samba traduz a informação no verso “Tem marajá puxando férias em Bangu” (Adnet *et al.*, 2020). Já Moro, tornado ministro da Justiça e Segurança Pública no Governo Bolsonaro, é encarnado por meio da fantasia de *Super juiz*, assim definida no livro *Abre-alas*:

Personagens “imaculados” ganham força em meio ao desespero populacional, daí aparecem bonecos infláveis em homenagem a estes personagens que prometem combater a corrupção custe o que custar, o povo, claro, acredita que está presente de um super-herói, que com sua toga americanizada defenderá a soberania nacional. Uma grande farsa, que termina com o suposto herói em um cargo público, recebendo o dinheiro tão suado do trabalhador (Silveira, 2020).

¹⁴⁴ A comparação contém a ideia pejorativa de que, tal como os animais que estão à disposição de seu dono, os eleitores funcionam como “massa de manobra” ao apoiar Bolsonaro de forma acrítica e irrestrita, sendo conveniente aos seus interesses.

¹⁴⁵ Em novembro de 2019, Bolsonaro culpou o ator estadunidense por financiar as queimadas na Amazônia, uma *fake news* criada em retaliação por DiCaprio ter culpabilizado o presidente pelo aumento do desmatamento da floresta durante o seu mandato (“Bolsonaro acusa...”, G1, 2019).

A parte final do enredo, intitulada *A moderna vigarice*, mostra que os golpistas se atualizaram, adaptando-se às novas linguagens e tecnologias, tais como: a disseminação de *fake news*; o uso de filtros para divulgar uma imagem mais bela, porém irreal, em aplicativos de relacionamento; a venda de combustíveis adulterados; produtos piratas de qualidade duvidosa; remédios e cosméticos que prometem a eterna juventude; e alimentos que parecem bem maiores, mais saudáveis e saborosos nas propagandas do que são na realidade.

Arrematando a mensagem, a alegoria *A fábrica de fake news* apresentou uma grandiosa escultura do Pinóquio — personagem do imaginário infantil símbolo da mentira — articulado como uma marionete. Operários da grande máquina da desinformação coordenam suas engrenagens — verdadeiras milícias digitais, que abastecem as redes sociais a todo momento com inverdades (Silveira, 2020).

Na lateral, a tela de um grandioso celular exibe uma conversa repleta de informações falsas que se popularizaram no Brasil, como a existência da Ursal¹⁴⁶, a inserção do rosto da artista *drag* Pablo Vittar na nota de cinquenta reais e a imagem do planeta Terra em formato plano. O samba da São Clemente resume as consequências da danosa fábrica de mentiras para o Brasil nos versos “e o país inteiro assim sambou / ‘caiu na *fake news*’!” (Adnet *et al.*, 2020).

Membro da equipe de Silveira naquele carnaval, o carnavalesco Ricardo Hessez (2020) contou em seu perfil na rede social X que o enredo foi acompanhado de perto por “forças maiores”, que censuraram determinadas partes do projeto. Dentre as modificações feitas, a supressão da decoração em verde e amarelo, da arquitetura de Brasília e do brasão da República no carro sobre a política. Também houve pressão para a substituição do personagem de Marcelo Adnet, algo que foi impedido graças à repercussão midiática que a informação já havia causado. Para evitar novos cortes, Silveira e Hessez optaram por esconder até mesmo da diretoria clementiana as placas em referência a frases proferidas por Bolsonaro.

A censura atuou ainda na disputa do samba, impondo a substituição de versos como “Se foi golpe ou não tá Ok” de um dos concorrentes e a subtração da referência aos filhos de Bolsonaro na conversa contida no celular do penúltimo carro (“Jairzinho”, “Zero 1”, “Zero 2” e “Zero 3”)

¹⁴⁶ O plano de unificar toda a América Latina sob um único estado socialista, a Ursal, é uma invenção criada em tom jocoso pela socióloga Maria Lúcia Victor Barbosa, em 2001. O termo viralizou nas campanhas eleitorais de 2018, ao ser citado em um debate televisivo pelo candidato Cabo Daciolo. A brincadeira se transformou em teoria conspiratória, aproveitando-se do temor de setores conservadores da direita brasileira pelo estabelecimento do socialismo no país.

(Hessez, 2020). O caso é exemplar para se pensar a narrativa carnavalesca como uma construção coletiva, que abarca tensões e negociações em processo nem sempre tão democrático.

Já os carnavalescos Paulo Barros, Marcus Paulo e Hécio Paim realizaram na Unidos da Tijuca um desfile sobre a arquitetura, intitulado *Onde moram os sonhos*. A parte crítica ficou por conta do setor que mostrou que o crescimento das cidades sem o devido planejamento gera uma série de problemas. Um apontamento similar a aquele feito pela Portela em *Guajupirá*, ainda que com propostas temáticas totalmente distintas.

O samba traduz o drama vivido nos versos “Lágrima desce o morro / Serra que corta a mata / Mata, a pureza no olhar / O Rio pede socorro / É terra que o homem maltrata” (Nobre *et al.*, 2020). Perpassam pelo discurso textual e visual questões como desmatamento, vazamento do petróleo, trânsito caótico, uso de combustíveis fósseis, aquecimento global, grande quantidade de lixo produzido e o seu descarte inadequado, desigualdade social e violência. Ou seja, o desequilíbrio ambiental se torna um desafio para a qualidade de vida e a oportunidade de habitação de determinados espaços. Os compositores abordam ainda que toda a população sonha em ter uma moradia digna, o que “não é luxo, nem favor” (Nobre *et al.*, 2020).

Em sua estreia na União da Ilha, o diretor de carnaval Laíla buscou repetir o sucesso obtido em diversos desfiles da Beija-Flor sobre as mazelas enfrentadas pelos brasileiros, com estética impactante e realista. Embora inspirado no cotidiano dos moradores das favelas cariocas, o enredo aborda problemas recorrentes nas periferias das grandes metrópoles do país. Desigualdade e (in)justiça social, miséria, violência urbana, ambição e corrupção são alguns tópicos citados.

A transposição do discurso para a visualidade ficou a cargo de Fran Sérgio e Cahê Rodrigues. Em uma das alas, os policiais são representados em dualidade — entre o bem e o mal —, pois tanto podem evitar conflitos como promover a violência. Já na alegoria *Reflexos da vida privada*, membros da elite e da classe política desfilam sentados em vasos sanitários dourados, condenando a ganância, o descaso e o oportunismo na relação com o restante da população. Na comissão de frente e na bateria, a Ilha ressalta a importância da educação como forma de assegurar um futuro digno para os brasileiros.

Ao longo do desfile, diversas mensagens de paz são destacadas: a palavra aparece pintada no helicóptero da polícia que sobrevoa a favela na alegoria de abertura, em meio à encenação de um assalto aos passageiros de um ônibus e na mochila dos estudantes trajados com o uniforme das

escolas municipais do Rio. Esta foi a indumentária vestiu a bateria insulana, que visava relembrar casos recentes de jovens atingidos por bala perdida a caminho da escola ou até mesmo dentro dela.

O desfecho da narrativa também seguiu a similaridade de outras performances concebidas por Laíla e sua equipe, tal como na Beija-Flor em 2018: o poder das comunidades cariocas de resistir ao caos social por meio dos elementos que trazem união e felicidade aos seus membros: as escolas e as rodas de samba, o funk, o banho de sol na laje, o futebol, o churrasco, a feijoada e outras formas de confraternização. Enfim, a cultura e a diversão como redenção e estratégia de sobrevivência de um povo.

Última colocada no carnaval daquele ano, a Estácio de Sá teve *Pedra* como temática. Perpassou pelo desenvolvimento do enredo a extração de minérios de forma irresponsável, atingindo não apenas o meio ambiente como a integridade dos garimpeiros — sendo a ganância representada alegoricamente por dragões e a morte por caveiras. Dialogando com a reflexão realizada no carnaval de 1998 da Imperatriz (*Quase no ano 2000...*), Rosa Magalhães alerta para o risco da Terra se tornar como a Lua, árida e sem vida.

Logo após o carnaval de 2020, os brasileiros entraram em confinamento devido à pandemia de covid-19. A disseminação da doença impediu a realização dos desfiles em 2021 e vitimou sambistas, como Laíla. As escolas de samba só viriam a se apresentar novamente em abril de 2022. Em ano marcado por enredos de temática negra, triunfou a celebração da Grande Rio ao orixá Exu, intitulada *Fala, Majeté! Sete Chaves de Exu*. A narrativa teve como fio condutor Estamira Gomes de Sousa, catadora de materiais recicláveis no lixão de Jardim Gramacho, em Duque de Caxias, cidade-sede da Grande Rio e daquele que era considerado o maior lixão a céu aberto da América Latina, até o fim de suas atividades em 2012.

Reflexões de Estamira no documentário homônimo do cineasta Marcos Prado (2004) serviram como inspiração para o desfecho do desfile, onde os carnavalescos Gabriel Haddad e Leonardo Bora recriaram um lixão a partir da reciclagem de restos do carnaval anterior da Grande Rio, sem a pretensão de obter uma representação fidedigna. O cenário é compreendido mais do que como um mero retrato da desigualdade social, mas como parte da sociedade brasileira, intrinsecamente conectada a ela, revelando um “mundo doente, caduco, refém do consumismo desenfreado, apegado a valores individualistas e a crenças excludentes” (Haddad, Bora, 2022, p. 307). Afinal, acrescentam os autores, “o que é o ‘lixo’: o material despejado em Gramacho ou o

conjunto de valores deturpados que sustentam a sociedade desigual e violenta que ‘joga’ o que julga ‘ruim’ para longe dos próprios olhos? (Haddad; Bora, 2022, p. 309).

Apontamentos críticos se fizeram perceptíveis também nas propostas da Beija-Flor, do Salgueiro e do Paraíso do Tuiuti. *Empretecendo o pensamento é ouvir a voz da Beija-Flor* foi o manifesto da agremiação de Nilópolis em prol da visibilidade para a intelectualidade negra. A etnia foi celebrada por meio de sua contribuição na ciência, literatura, filosofia e nas artes, incluindo personagens icônicos da própria Beija-Flor.

Entretanto, a proposta não se restringiu a homenagear personalidades negras. Quanto à visualidade, a mensagem crítica é facilmente identificada por meio da faixa com a frase “Enquanto houver racismo, não haverá democracia” e na comissão de frente. Intitulada *Macuas*, o grupo encenou sobre um chão coberto de areia as ideias de: 1) sofrimento — com seus componentes realizando gestos dramáticos com os olhos vendados e fincados por pregos; 2) apagamento da identidade — simbolizado pelo desaparecimento das pegadas na areia pela ação de brancos escravocratas; 3) reformulação de novos elos identitários em solo brasileiro — exemplificada por meio da dança do maculelê; 4) resistência — o próprio embate simulado no maculelê; 5) reivindicação — imagens de protesto e mensagens antirracistas projetadas em um telão, a explosão do busto de um personagem branco e sua substituição por um componente negro, além da escrita do lema “Vidas negras importam” na areia.

Já o samba de J. Velloso *et al.* (2022) é enfático em relação ao caráter politizado do enredo. Nele, a Beija-Flor é apresentada como o “lugar de fala” do negro. Este posicionamento é uma resposta ao silenciamento historicamente imposto, o que é conclamado em versos como “Do Brasil acorrentado, ao Brasil que não se cala”, “Tenho a raça que a mordança não calou” e “Nada menos que respeito, não me venha sufocar / Quantas dores, quantas vidas nós teremos que pagar?” (Velloso *et al.*, 2022). A arte negra é posta “em contra-ataque” na luta pela soberania popular, pelo fim do racismo e das diversas formas de violência perpetuadas na atualidade. A construção da música na primeira pessoa acentua o sentimento de indignação contido no discurso.

A nobreza da corte é de Ébano / Tem o mesmo sangue que o seu / Ergue o punho, exige igualdade / Traz de volta o que a história escondeu / Foi-se o açoite, a chibata sucumbiu / Mas você não reconhece o que o negro construiu / Foi-se ao açoite, a chibata sucumbiu / E o meu povo ainda chora pelas balas de fuzil / Quem é sempre revistado é refém da acusação / O racismo mascarado pela falsa abolição / Por um novo nascimento, um levante, um compromisso / Retirando o pensamento da entrada de serviço (Velloso *et al.*, 2022).

Palavra-tendência no carnaval de 2020 — que também perpassou a Beija-Flor, o Paraíso do Tuiuti e a Unidos da Tijuca em 2022 — *Resistência* foi o título do enredo do Salgueiro. Ao longo da performance, diversas personalidades, movimentos sociais e culturais são citados ao discorrer sobre a luta negra no Rio de Janeiro.

A crítica se evidencia em duas alegorias do desfile. A primeira, dedicada à umbanda, exibida em sua parte traseira o termo “respeito” — um brado contra a intolerância religiosa que relembra a apresentação da Grande Rio em 2020. Já o último carro continha um obelisco, onde se lê a palavra “racismo”. Em certos momentos da apresentação, o monumento foi tombado, com o auxílio de cordas a ele amarradas. Ao redor, foliões-manifestantes exibem frases em cartazes, faixas e camisas, tais como: “Poder para o povo preto”, “Justiça”, “Parem de nos matar”, “Não fique em silêncio”, “A carne mais barata é a carne negra”, “Nos deixem respirar”, “A favela não se cala”, “Vidas negras importam” e “Racismo é crime”.

O Paraíso do Tuiuti, por sua vez, desenvolveu uma homenagem à negritude, traduzida em estética por meio de representações de orixás e personalidades, tal como a bailarina Mercedes Baptista, presente também nos desfiles do Salgueiro e da Beija-Flor. Ainda que o carnavalesco Paulo Barros tenha optado pelo caráter de exaltação, o samba de Cláudio Russo *et al.* (2022) trouxe a problemática do racismo, da violência e das diversas lutas que ainda atravessam o negro brasileiro no século XXI. Esses aspectos se tornam evidentes nos versos “Que a raiz do preconceito / Nasce do olhar estreito da cruel desigualdade” e “Trago cantos de dor, de guerra e de paz / Pra ver secar todo pranto nagô / E gritar por direitos iguais / Meu sangue negro que escorre no jornal [...]”.

Por fim, a Unidos da Tijuca exibiu o mito indígena sobre a origem do guaraná, com referência especial ao povo Sateré-Mawé, considerado o inventor da cultura do fruto. *Waranã: a reexistência vermelha* foi traduzido plasticamente por Jack Vasconcelos como uma história em quadrinhos infantil, criando uma atmosfera multicolorida e fantástica. Mas a lenda não deixou de estabelecer paralelos com a realidade, transmitindo mensagem sobre questões contemporâneas. Um exemplo é a comissão de frente, que encerrou sua apresentação estendendo uma grandiosa bandeira com a frase “Brasil, terra indígena” dentro do mapa do país.

Em outro setor, o carnavalesco estabeleceu a relação entre Yurupari — personagem regente das forças do Mal — e todos aqueles que exerceram ou ainda exercem sua “maldade predatória” (Vasconcelos, 2022, p. 214) sob os povos indígenas e a natureza: colonizadores, missionários

religiosos, caçadores, garimpeiros, grileiros de terras e madeireiros ilegais. Segundo Vasconcelos (2022, p. 214), “Pelos desmatamentos e queimadas, os filhos-demônios de pele clara de Yurupari seguem semeando o caos em nome do *capetal*”. Tais descendentes são simbolizados na quarta alegoria por meio de dragões e do fogo que destrói a floresta. Vasconcelos (2022, p. 216) acrescenta:

A reexistência da vida contada no mito de origem do guaraná, ora transformado em enredo, é uma criação humana sobre como a morte, a ausência, é também cura, presença, vida e renascimento. Nos últimos anos, vozes como Ailton Krenak, Sônia Guajajara, Davi Kopenawa, Raoni entre outras diversas lideranças, têm se levantado fortemente contra o extermínio indígena. E este conto, de atmosfera infantil, mas de fundo perspectivado xamânico, guarda um compromisso com essa luta em favor da defesa da cultura e da vida dessas populações.

A vitória de políticos mais bem integrados à produção cultural nas eleições de 2022 alterou a construção das narrativas politizadas. Seja por interesse em patrocínio, apoio ou alinhamento ideológico, nomes como o presidente Lula e o prefeito carioca Eduardo Paes seriam blindados de ataques diretos. Algo diferente do cenário entre 2018 e 2022, quando Temer, Crivella e Bolsonaro receberam artilharia das agremiações, uma liberdade que foi permitida pela ausência de adesão popular (caso de Temer), corte na subvenção e assumida campanha contra as escolas de samba (caso de Crivella) e incompatibilidade ideológica (caso de Bolsonaro).

Isso não quer dizer que os protestos perderiam força no espetáculo, mas que o antagonismo foi retirado de autoridades em evidência para personagens históricos ou personagens-tipo caracterizados negativamente (o preconceituoso, o racista, o violento, o ambicioso etc.). Foi o caso da Beija-Flor, que retornava para a Sapucaí em 2023 em “ato de rebelião”, como cantou o samba de Léo do Piso *et al.* (2023). *Brava gente! O grito dos excluídos no bicentenário da Independência* remeteu às críticas mordazes que caracterizaram os grandes desfiles da escola, bem como um questionamento da história ensinada nas escolas, o que trouxe à memória a recente e impactante vitória da Mangueira em 2019.

A partir de uma sugestão da jornalista Flávia Oliveira, a agremiação aproveitou o marco dos 200 anos da Independência do Brasil para reivindicar o reconhecimento dos feitos heroicos das minorias, bem como o direito de igualdade assegurado na atualidade. Na comissão de frente, um componente indígena, uma mulher negra e outra transgênero ocupam o trono que antes pertencia à monarquia, portando faixas presidenciais. Um pouco antes, uma projeção circular

transmitia frases como “Parem de nos matar”, “Independência para quem?” e “Herói é o povo brasileiro”.

Endossando a mensagem, a primeira alegoria trouxe uma reprodução do quadro *Independência ou Morte* (1988), de Pedro Américo. Concebida décadas depois do acontecimento, a tela foi fundamental para a difusão no imaginário do “grito da Independência” feito por D. Pedro I do alto de um cavalo, com espada erguida aos céus e um exército guerreiro à sua volta. Uma cena tão épica e gloriosa quanto irreal. Para questionar tal feito, em dado momento do ato teatralizado, o imperador e seus soldados eram destituídos de seus postos, sendo substituídos por representantes do povo. A atriz Isabel Fillardis — uma mulher negra — assumiu o cavalo onde antes estava D. Pedro.

Segundo os carnavalescos André Rodrigues e Alexandre Louzada, o 2 de julho — data da Independência da Bahia — representa um marco mais significativo que o tradicional 7 de setembro. Isso porque a última enfatiza a narrativa de uma independência forjada pela elite, enquanto a primeira foi uma conquista do povo brasileiro, que lutou pela expulsão das últimas forças portuguesas em 1823.

A mudança da data como marco fundador do país enfatiza que os heróis são outros, como mulheres, indígenas e negros. E que o Brasil se constituiu como nação a partir de levantes populares, como a Revolta dos Malês, a Balaiada e a Cabanagem, ocorridas no eixo Norte-Nordeste, à custa de sangue e suor. Seguindo o mesmo raciocínio, a Beija-Flor repensa o protagonismo branco na abolição da escravidão, informando que ela não teria ocorrido sem o enfrentamento dos negros.

O que se viu após a independência oficial, porém, é o nascimento de uma República que já nasce velha, preservando a estrutura social desigual que deixa grande parte da população à margem. A ideia é traduzida no título do terceiro setor, *Manutenção da ordem e o progresso da exclusão*, que traz representações visuais do coronelismo, voto de cabresto e o “fantasma” do comunismo como justificativa para o estabelecimento da autocracia: sistemas políticos que servem para vigiar e controlar o povo.

Na sequência do desfile, uma grande manifestação ocupou o Sambódromo. Abordou, por meio de frases em faixas, a pauta indígena (“Brasil, terra indígena” e “Não ao marco temporal”), negra (“Plena igualdade” e “Enquanto houver racismo, não haverá democracia”), sindical (“Contra a precarização do trabalho”), pela erradicação da fome (“Haverá espetáculo mais lindo do que ter

o que comer?” e “Contra a fome e a miséria, e pela vida!”), LGBT+ (“Em luta pela liberdade de existência”) e feminina (“A revolução será feminina” e “Mulheres no poder”).

Seguindo o raciocínio de um país reinventado pela força feminina, a *pátria* se transforma em *mátria soberana*. Na alegoria que encerra o setor, uma imensa bandeira do Brasil é bordada por uma mulher negra. “Por um novo nascimento” é o lema escolhido para substituir “Ordem e progresso”. Assim, o “Subversivo Beija-Flor das multidões”¹⁴⁷ (Piso *et al.*, 2023) buscou inflar o sentimento de indignação do público diante de um sistema historicamente excludente.

Já o Salgueiro desfilou os *Delírios de um paraíso vermelho*, inspirado nos questionamentos contidos na obra fantástica-maravilhosa de Joãozinho Trinta. O carnavalesco Edson Pereira reflete sobre a percepção do pecado e o sentimento de culpa que acompanha a sociedade a partir de uma moral cristã. Em mergulho no conceito de carnavalização, subverte o imaginário e flexibiliza as certezas do que é bom ou mau. A ideia é reforçada pela letra do samba, que condena quem faz tais julgamentos a partir de suas crenças particulares: “Quem será pecador? Quem irá apontar? / Há um olhar de querer julgar / Se cada um tem seu jeito / Melhor conviver sem preconceito” (Santiago *et al.*, 2023).

Nesse contexto, o paraíso de Adão e Eva torna-se vermelho (cor associada ao pecado), enquanto o carnaval — tradicionalmente visto como festa do pecado — se revela como o espaço simbólico de redenção dos excluídos: o verdadeiro paraíso, em que todos celebram a vida em comunhão, com respeito e igualdade. Numa alusão a *Ratos e urubus*, o carnaval é o ritual que transforma lixo em luxo.

Neste processo de inversão, os grupos que sofrem com o desprezo da sociedade são louvados: moradores em situação de rua, meretrizes, membros das religiões de matriz africana, profetas considerados loucos, “pivetes” e LGBT+. O demônio não está nestes corpos, mas no

¹⁴⁷ A crítica contida no enredo é traduzida de forma incisiva pelo samba. Eis a letra completa: A revolução começa agora / Onde o povo fez história / E a escola não contou / Marco dos heróis e heroínas / Das batalhas genuínas / Do desquite do invasor / Naquele dois de julho, o sol do triunfar / E os filhos desse chão a guerrear / O sangue do orgulho retinto e servil / Avermelhava as terras do Brasil / Ê! Vim cobrar igualdade, quero liberdade de expressão / É a rua pela vida, é a vida do irmão / Baixada em ato de rebelião / Desfila o chumbo da autocracia / A demagogia em setembro a marchar / Aos “renegados” barriga vazia / Progresso agracia quem tem pra bancar / Ordem é o mito do descaso / Que desconheço desde os tempos de Cabral / A lida, um canto, o direito / Por aqui o preconceito tem conceito estrutural / Pela mátria soberana, eis o povo no poder / São Marias e Joanas, os Brasis que eu quero ter / Deixa Nilópolis cantar! / Pela nossa independência, por cultura popular / Ô abram alas ao cordão dos excluídos / Que vão à luta e matam seus dragões / Além dos carnavais, o samba é que me faz / Subversivo Beija-flor das multidões (Piso *et al.*, 2023).

capitalismo, entendido como uma máquina da destruição e da desigualdade. Sendo assim, o inferno é a própria Terra: fome, miséria, guerras e doenças promovem uma realidade apocalíptica.

A alegoria em que criticou o capitalismo, *Sinfonia da destruição*, trouxe na lateral palavras pichadas ou grafitadas, tais como “favela”, “paz”, “poder popular” e “Yanomami”. O último era um indício do tema escolhido por Edson para o carnaval de 2024 do Salgueiro. Em ano repleto de enredos inspirados em livros, *Hutukara* teve como principal referência bibliográfica a obra *A queda do céu: Palavras de um xamã Yanomami*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015).

A proposta foi promover uma reverência à cultura e à luta do povo *Yanomami*. Quanto ao segundo, ressalta-se a cobiça do invasor pelas pedras preciosas e a exploração infindável dos recursos naturais, comprometendo tanto a natureza como a qualidade de vida dos povos originários. O arco temporal abarca episódios do passado, como a abertura de estradas na Amazônia durante a ditadura militar, cujas obras foram responsáveis por mortes e disseminação de doenças. Mas também se estende ao presente, manifestando-se contra o garimpo ilegal, responsável por promover uma crise humanitária na região, com problemas como desnutrição, violência e alto índice de doenças, como a malária.

Os rastros de destruição deixados pelo *napẽ*¹⁴⁸ foram representados de diversos modos. Na comissão de frente, uma mãe indígena tenta proteger o filho da ação de madeireiros, aos pés de uma grande árvore, cujo tronco apresenta espécies de cortes-feridas. Com expressões de crueldade, os exploradores disparam fogos frios que remetem à ação de uma motosserra, em teatralização da violência cometida tanto com os *Yanomami* como com o meio ambiente.

Outras mensagens são disseminadas ao longo da apresentação. Em um tripé, uma retroescavadeira surge estilizada como um animal com uma grande boca e dentes afiados, em referência ao desejo infindável de “engolir” a terra para extrair riquezas. Logo após, a tragédia é traduzida por caveiras, indígenas subnutridos com corpos cinzas, urubus à espreita de se alimentar dos cadáveres humanos e queques de militares sobre a ossada de pássaros. Ao fundo do cenário, estão empilhadas grandiosas caixas de madeira para transporte de produtos, simbolizando a floresta transformada em mercadoria.

Em outra alegoria, a escultura de um indígena nadando interage com um telão, que projeta a água límpida de um rio. Porém, de repente, a imagem é substituída pela cor vermelha, remetendo à violência e ao sangue, de onde surge a mensagem “Fora garimpo”.

¹⁴⁸ Significa forasteiro ou inimigo na língua *Yanomami*.

O último setor prestou homenagem a outras etnias indígenas, além de citar o indigenista Bruno Pereira e o jornalista Dom Phillips, assassinados no Vale do Javari (AM), em 2022. A execução foi motivada pela luta de Pereira na defesa dos povos originários, ganhando ampla repercussão na imprensa nacional e internacional. A alegoria que encerrou o desfile trouxe a bandeira do Brasil estilizada e ressignificada entre lideranças dessa causa, raízes e esculturas que traduzem na expressão ou na flecha estendida a ideia de resistência. Afinal, como brada o refrão do samba salgueirense, “a chance que nos resta / É um Brasil cocar!” (Flor *et al.*, 2024).

O samba de Pedrinho da Flor *et al.* (2024) foge de uma perspectiva indígena romântica, sendo objetivo no embate. A obra é cantada na primeira pessoa, tendo Davi Kopenawa como eu-lírico de versos potentes como “*Ya temi xoa!*” (Ainda estou vivo!). Fala de uma sociedade que ignora o sofrimento dos *Yanomami*, ou que se manifesta em prol deles apenas quando conveniente. No trecho “Meu Salgueiro é a flecha / “Pelo povo da floresta”, apresenta metáfora que traduz a escola de samba como instrumento de luta¹⁴⁹.

Outra agremiação a levar o conhecimento indígena para a Sapucaí foi a Grande Rio. *Nosso destino é ser onça* foi desenvolvido por Gabriel Haddad e Leonardo Bora, tendo como fundamento o livro *Meu destino é ser Onça*, de Alberto Mussa (2009). A escola propôs uma reflexão da simbologia da onça na cultura brasileira a partir da visão tupinambá. O encerramento conduziu a temática para um pensamento crítico.

O último setor do desfile de 2024 do GRES Acadêmicos do Grande Rio mostra que o espírito de luta dos antigos Tupinambá, personificado na onça, permanece enraizado no solo brasileiro, dando contornos às demandas de muitos coletivos. Re-existe, jamais definiu. [...] virar onça é lutar por direitos, defender causas justas, demarcar territórios, proteger corpos e corpos vulneráveis, atacar — se preciso for (Haddad; Bora, 2024, p. 347).

A onça como símbolo de resistência foi exemplificada, por meio de alas, a partir de sua incorporação ao trabalho de pessoas *trans* e drag queens, como as artistas Yná Kabe Rodríguez

¹⁴⁹ Eis uma parte da música: “Eu aprendi português, a língua do opressor / Pra te provar que meu penar também é sua dor / Falar de amor enquanto a mata chora, / É luta sem flecha, da boca pra fora! / Tirania na bateia, militando por quinhão, / E teu povo na plateia, vendo a própria extinção / “Yoasi” que se julga: “família de bem”, / Ouça agora a verdade que não lhe convém: / Você diz lembrar do povo Yanomami em dezenove de abril, / Mas nem sabe o meu nome e sorriu da minha fome, / Quando o medo me partiu / Você quer me ouvir cantar Yanomami pra postar no seu perfil / Entre aspas e negrito, o meu choro, o meu grito, nem a pau, Brasil! / Antes da sua bandeira, meu vermelho deu o tom / Somos parte de quem parte, feito Bruno e Dom / Kopenawas pela terra, nessa guerra sem um cesso, não queremos sua “ordem”, nem o seu “progresso” / Napê, nossa luta é sobreviver! / Napê, não vamos nos render! / Ya Temi Xoa! aê, êa! / Meu Salgueiro é a flecha / Pelo povo da floresta / Pois a chance que nos resta / É um Brasil cocar!” (Flor *et al.*, 2024).

Olfenza e Rafa Bqueer; a recorrência na obra do grafiteiro Igor Izy; a ressignificação do animal na releitura da ópera *O guarani*, encenada por Ailton Krenak e Denilson Baniwa em 2023; a existência da escola de pajés Malikai Dapana, construída pelo último grande Pajé-Onça¹⁵⁰ Baniwa, Seu Mandu; e no *Manifesto reantrofágico*, de Denilson Baniwa, que espalhou cartazes em diversos espaços das cidades com imagens de onças e a mensagem de “terra indígena”. Enfim, representações que, nas palavras de Haddad e Bora (2024), *hakeiam* a história oficial e os discursos com teor colonialista, apontando para um *Futuro ancestral*¹⁵¹. Também na traseira do último carro, um letreiro em néon alternava as palavras “Brasil” e “Caxias” para completar a mesma frase: “Caxias (Brasil) terra indígena”.

Ainda em 2024, a temática negra atravessou a Sapucaí no Paraíso do Tuiuti, na Portela e na Vila Isabel. A primeira prestou homenagem a João Cândido, que já havia sido tema da União da Ilha em 1985. A intenção de Jack Vasconcelos em *Glória ao Almirante Negro* é endossar a campanha pela inclusão do personagem no *Livro dos heróis e heroínas da pátria*. Repetindo um recurso utilizado em outros carnavais, o carnavalesco incluiu na traseira da alegoria de encerramento uma mensagem que reafirma o propósito: “Salve João Cândido, a quem a História não esquecerá”.

Estabelecendo uma ponte entre passado e presente, o líder da Revolta da Chibata foi representado pelo entregador Max Angelo dos Santos, que foi ofendido e agredido com uma coleira de cachorro pela ex-atleta Sandra Mathias no bairro carioca de São Conrado em 2023. O caso, amplamente noticiado, é exemplar das “chibatadas” físicas e emocionais que os negros continuam sendo vítimas no Brasil.

Na Portela, os carnavalescos André Rodrigues e Antônio Gonzaga apresentaram o enredo *Um defeito de cor*. Inspirado no livro homônimo de Ana Maria Gonçalves, a obra tem como protagonista Kehinde (Luisa Mahin), trazida escravizada ao Brasil e uma figura proeminente na Revolta dos Malês. Enquanto Gonçalves escreve sobre o ponto de vista de Mahin, o narrador do carnaval da Portela é o seu filho, o advogado abolicionista Luiz Gama.

O desfile se encerra com o reencontro entre mãe e filho, separados quando, ainda na infância, Gama foi vendido pelo pai português. A cena é a concretização carnavalizada de um desejo que, a rigor, não se realizou. E, infelizmente, traduz o drama de muitas famílias que

¹⁵⁰ Segundo Haddad e Bora (2024, p. 350), “O Pajé-Onça é o estágio mais avançado de existência terreal”.

¹⁵¹ O termo é título de um livro de Ailton Krenak (2022).

possuem “um defeito de cor”, ou seja, a pele preta. Transpondo o discurso para o Brasil contemporâneo, mães negras que perderam seus filhos em episódios de violência desfilaram sentadas em barcos com asas nas costas. Carregavam nas mãos camisas, a maioria estampando fotos de seus filhos assassinados. Uma das embarcações aladas trazia Marinete da Silva, mãe de Marielle Franco, com uma bandeira do Brasil estilizada: o círculo azul substituído pela estampa de chita e ao centro a mensagem “Marielle vive”.

A passagem da alegoria gerou profunda comoção, embargando a voz também de Karine Alves, âncora na transmissão global. A dor, o luto e a luta de famílias destroçadas pela violência estabeleceu conexão imediata com o público, que já conhecia, por meio da imprensa e das redes sociais, os rostos e os nomes daqueles personagens da vida real. Os episódios da tragédia urbana contemporânea não apenas levaram o enredo da Portela a outro patamar de compreensão — mesmo para quem desconhecia o livro —, como foi assertivo ao explicitar a relação entre violência e racismo.

A Vila Isabel, por sua vez, optou pela reedição de *Gbalá — Viagem ao templo da criação!*. Tal como em 1993, a narrativa reforçou o apontamento crítico sobre a preservação da natureza, a partir dos ensinamentos transmitidos pelos orixás. Porém, o carnavalesco Paulo Barros foi além da criação de Oswaldo Jardim. Enquanto a concepção estética de Jardim já se inicia em Gbalá, Barros mostrou os motivos que levaram Oxalá ao adoecimento, ponto de partida da trama.

Dessa forma, o abre-alas *Quando acaba a criação, desaparece o criador* possui dois chassis com informações complementares. No alto do primeiro, figura um grande banquete de homens e mulheres da elite econômica. Eles estão sentados em vasos sanitários, cujos dejetos estão direcionados aos miseráveis, alocados na parte baixa da alegoria em meio a farrapos e lixo. Ao centro da mesa do banquete está um homem, sócia do presidente da Argentina, Javier Milei¹⁵², alinhado à extrema direita. O destaque porta uma faixa presidencial em verde e amarelo e dispara notas de dinheiro aos mais pobres, que também recebem migalhas de comida dos convidados do banquete. A cena lembra a forma alegórica com a qual a desigualdade social, o egoísmo e o descaso são retratados no filme espanhol *O poço*, de Galder Gaztelu-Urrutia (2019).

¹⁵² De forma irônica, Barros informa aos âncoras da transmissão da Rede Globo que o personagem não faz referência a nenhum político específico. Ainda que tenham percebido a semelhança com Milei, apresentadores e comentaristas não citam o nome do presidente argentino.

O segundo chassi apresenta a ideia de destruição da natureza (floresta em chamas) e poluição (fumaça saindo das chaminés). A cena dialoga com a primeira parte do carro, afinal aqueles que detêm o poder são os principais responsáveis pelos problemas ambientais surgidos em nome da ambição. E também se conecta à sequência do desfile, com alas que representam as queimadas, a guerra, a poluição e a caça ilegal.

No carnaval de 2025, a principal proposta artística contestadora pertenceu ao Paraíso do Tuiuti, em parceria com Jack Vasconcelos. *Quem tem medo de Xica Manicongo?* soa provocativo já no título, feito em forma de pergunta. A personagem é considerada a primeira travesti não indígena do Brasil. Chegando escravizada na Bahia do século XVI, enfrentou preconceito contra sua etnia, sua religião e sua identidade de gênero. O drama é abordado na primeira pessoa e em tom reivindicatório: “Só não venha me julgar, ô ô / Pela boca que eu beijo / Pela cor da minha blusa / E a fé que eu professar / Não venha me julgar / Eu conheço o meu desejo / Este dedo que acusa / Não vai me fazer parar” (Russo; Clarão, 2025).

Vasconcelos usa o conceito de *transculturalidade*, para estabelecer a ponte entre passado e presente. Ou seja, Xica é ancestral de todas as *trans* e travestis da atualidade. E, como tal, protetora de suas “filhas”, que seguem lutando contra a invisibilidade, estereótipos e todas as formas de violência. Por isso, diversas delas foram homenageadas ou estiveram presentes no desfile, a exemplo das deputadas Duda Salabert e Erika Hilton. Esta ocupou lugar de destaque na comissão de frente, cuja encenação era concluída com a faixa presidencial estendida sobre o peito.

O samba, dos renomados compositores Cláudio Russo e Gustavo Clarão (2025), reforça a tônica politizada da apresentação, latente nos versos instigantes “A bicha, invertida e vulgar / A voz que calou o ‘Cis tema’ / A bruxa do conservador”. A aspereza de vidas marginalizadas encontra na poesia da obra instrumentos de resistência, citando a necessidade de “enfrentar a chacina” e “gritar para espantar o medo”. Desejando que tal perseguição cesse, o Tuiuti espera “Que o Brasil da Terra plana, / Tenha consciência humana” (Russo; Clarão, 2025). Ou seja, que haja empatia e respeito do segmento mais conservador da população — aquele que, não raro, apresenta dificuldade de compreender identidade de gênero e orientação sexual, mas facilmente acredita em *fake news* e teorias conspiratórias.

Antes da exibição do Tuiuti, Renato Lage rendeu uma espécie de auto-homenagem em seu retorno à Mocidade. *Voltando para o futuro — Não há limites pra sonhar* trouxe um compilado de discursos da própria obra do carnavalesco, alguns deles escritos junto à sua parceira Márcia

Lage, que faleceu faltando um pouco mais de um mês para o desfile. Estavam presentes o fascínio com o desenvolvimento científico, o receio de um futuro ameaçado pela cobiça e o alerta para a preservação da natureza como solução (e salvação). “O homem investigando a vida, se fecha em laboratórios, pensa no homem artificial, constrói e destrói deixando escapar de seu controle a razão dos seus inventos. [...] acordado, vislumbra suas invenções e quando dorme sonha temendo o amanhã”, definem os carnavalescos (Lage, R.; Lage, M., 2025, p. 8).

São claras as referências a enredos como *Criador e criatura* (Mocidade, 1996) e *Gaia* (Salgueiro, 2014), embora o último não seja citado na sinopse por ter sido desenvolvido em outra agremiação. Houve, contudo, algumas atualizações, a exemplo da impactante comissão de frente. A coreografia repensou a relação homem *versus* tecnologia a partir de um humanoide manipulado pelos componentes — vestidos ao estilo *Matrix* (1999)¹⁵³ — e um “simpático” cão robotizado.

Já o segundo tripé trouxe uma nova versão para a alegoria do menino jogando *joystick*, uma imagem icônica do desfile da Mocidade de 1993. Dessa vez, os jogadores são dois robôs disputando um *game* de luta, visto por um telão. Nele, o juiz é o próprio Renato Lage e a disputa se trata de um “combate tecnológico” travado pelos grandes empresários do universo digital, como Mark Zuckerberg (Meta Platforms), Elon Musk (X), Jeff Bezos (Amazon) e o presidente da China, Xi Jinping. Os duelos mostram que a disputa por dinheiro, poder e controle das narrativas está cada vez mais instalada no ambiente virtual.

Segundo os carnavalescos, as experiências presenciais e afetivas sucumbiram ao novo tipo de relações mediadas pela tecnologia, simbolizando a morte do humanismo. O impulsionamento da inteligência artificial promoveria ainda uma crise criativa, representada por meio de robôs em posição que alude à escultura *Opensador*, de Auguste Rodin (1904). “Dá-se o enfrentamento entre o real e o virtual, o natural e o artificial. [...] que progresso é esse que não nos apazigua a alma? Pelo contrário, só nos angustia” (Lage, R.; Lage, M., p. 7, 2025).

Enquanto a ambição desmedida segue expandindo, o samba alerta para o risco do fim da vida na Terra, que soa cada vez mais próximo: “O verde adoecido da esperança / Ofega sobre o leito da cobiça / Quem vive pelo preço da cobrança / Derrama sua lágrima postiça / Fogo matando a floresta / Bicho morrendo no cio / Febre no pouco que resta / Secam as águas do rio / E a vida vai vivendo por um fio”, nos versos de Paulo César Feital *et al.* (2025).

¹⁵³ Dirigido por Lilly e Lana Wachowski, o filme de ficção científica promove o questionamento se a realidade humana pode ser uma ilusão, uma simulação criada por inteligência artificial.

Com outros parceiros, Feital também assina o samba-enredo da Viradouro, *Malunguinho: O mensageiro de três mundos*. O personagem viveu no século XIX, destacando-se como símbolo de liberdade e enfrentamento ao liderar o Quilombo do Catucá, em Pernambuco. Segundo o enredo, após a morte, Malunguinho se encanta em três entidades: caboclo da mata, mestre juremeiro e guardião das encruzilhadas (Exu).

Embora a estética do carnavalesco Tarcísio Zanon tenha se centrado mais no aspecto religioso afro-indígena, algumas partes do samba o apresentam como destemido herói que confrontou o poder dos senhores brancos. Versos como “Transbordo a revolta dos mais oprimidos / Eu sou pavor contra a tirania” e “O rei da mata que mata quem mata o Brasil”¹⁵⁴ (Feital *et al.*, 2025) transmitem coragem e subversão, servindo de espelho para o enfrentamento do racismo na atualidade.

Por fim, a Mangueira contou a história do povo banto, grupo étnico que, uma vez escravizado, saiu da África Central para o Rio de Janeiro. Estreando no carnaval carioca, mas já com uma carreira bem-sucedida em São Paulo, o carnavalesco Sidnei França enfatizou a contribuição cultural, religiosa e intelectual desses que, segundo Silva e Thomé (2024), representam cerca de dois terços dos negros que forçosamente aportaram em solo brasileiro.

Porém, o enredo *À flor da terra — No Rio da negritude entre dores e paixões* também trouxe aspectos críticos. Os compositores Lequinho *et al.* (2025) citam o enfrentamento à “senzala social” por meio do samba, capaz de estancar o sangue, e pelo sentimento de “orgulho de ser favela”. Já a violência associada à cor de pele é apontada no trecho “O alvo que a bala insiste em achar / Lamento informar / Um sobrevivente” (Lequinho *et al.*, 2025). Em alguns momentos do desfile, a bateria enfatizou a mensagem ao fazer um som que remeteu a tiros de arma de fogo.

O samba também critica a hipocrisia e o preconceito contra o funk e outras expressões culturais de matriz banto, hoje apropriadas pela cultura dominante: “Meu som por você criticado / Sempre censurado pela burguesia / Tomou a cidade de assalto / E hoje no asfalto, a moda é ser *cria* / Quer imitar meu riscado, descolorir o cabelo / Bater cabeça no meu terreiro” (Lequinho *et al.*, 2025, grifo nosso). A figura do *cria* — que constrói uma identidade estética que reforça o sentimento de pertencimento à cultura originária das favelas cariocas — foi representada na comissão de frente e na última alegoria, com aplausos do público. Personalidades, escritores e

¹⁵⁴ Observa-se, inclusive, a construção desse verso no tempo presente, colaborando para interligar a mensagem do enredo à contemporaneidade.

lideranças comunitárias integraram a procissão festiva da Mangueira, reforçando o discurso do seu carnaval.

Em síntese, o ciclo de carnavais entre 2014 e 2025 revela um crescente protagonismo das escolas de samba como agentes críticos diante das contradições do Brasil contemporâneo. Através de enredos que articulam história, memória, estética e política, essas agremiações ressignificam o espaço da festa como território de resistência. O samba-enredo, a alegoria e o figurino não apenas divertem, mas denunciam, reivindicam e educam. Em tempos de turbulência democrática, o carnaval carioca reitera sua potência como linguagem contra-hegemônica.

5 OLHA A CRÍTICA! NARRATIVAS CARNAVALESCAS EM ANÁLISE

Em 1985, 1987, 1988 e 1990, o intérprete da São Clemente, Izaías de Paula, iniciou a gravação do samba-enredo para o álbum das escolas de samba com o grito de guerra “Alô, meu povão da Zona Sul. Olha a São Clemente aí... Olha a crítica!”. O bordão “Olha a crítica!” ficou tão associado à história e à identidade da agremiação, que foi lembrado em gravações posteriores, sempre que o enredo adotou um perfil de contestação, como em 2004, 2019 e 2020.

A frase serve como inspiração para este capítulo, que analisa seis desfiles ocorridos no Grupo Especial do carnaval carioca. Antes de percorrer tais enredos, o primeiro tópico apresenta e explica a metodologia, ancorada no estudo de caso (Yin, 2001) e na análise da narrativa (Motta, 2013).

5.1 ESTUDO DE CASO E ANÁLISE DA NARRATIVA

A pesquisa tem como metodologia o estudo de caso, definido pelo cientista social estadunidense Robert K. Yin (2001) como uma investigação em profundidade, a partir de uma indagação empírica que tem como objeto um fenômeno social complexo e contemporâneo.

A partir da exploração de eventos reais, busca uma compreensão com mais objetividade e validade conceitual, do que propriamente estatística. Ou seja, prioriza o aspecto qualitativo, ainda que o quantitativo não precise ser desprezado. Yin (2001, p. 58) identifica esse processo como uma “generalização analítica”, quando o pesquisador tem como intenção expandir e generalizar teorias a partir de um conjunto particular de resultados.

O estudo de caso visa responder perguntas do tipo “como” e “por que”. Sendo assim, as indagações que orientam a pesquisa são: Como o acontecimento e o noticiário são carnavalizados de forma crítica pelas escolas de samba? Como os enredos refletiram os anseios da sociedade? Como o desfile midiático televisivo transmitiu tais mensagens?

O objetivo é examinar as respostas possíveis para essas perguntas na “relação dos eventos ao longo do tempo, e não apenas observar as tendências que surgem com o tempo isoladamente” (Yin, 2001, p. 148). Logo, mais do que meras repetições ou incidências aleatórias, interessa observar um conjunto de elos causais que permeiam essa cronologia. Ou seja, o fenômeno (desfile

de escola de samba) conectado ao seu tempo (contexto), mas sem deixar de dialogar com o passado e o futuro que o rodeiam.

Para compreender essa perspectiva da crítica carnavalesca dentro de uma série temporal, optou-se por um estudo de casos múltiplos, cujos resultados são considerados mais convincentes e robustos. Como indicado por Yin (2001), cada caso deve ser explanado e interpretado à parte, para depois ser comparado com os demais, no desenvolvimento de um raciocínio conclusivo.

Assim, foram selecionados seis desfiles para a análise: 1) *Tupinicópolis* (Mocidade Independente, 1987); 2) *Ratos e urubus, larguem minha fantasia* (Beija-Flor, 1989); 3) *Criador e criatura* (Mocidade Independente, 1996); 4) *O boi voador e o cordel da galhofa nacional* (São Clemente, 2004); 5) *Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?* (Paraíso do Tuiuti, 2018); 6) *História pra ninar gente grande* (Mangueira, 2019).

Os critérios utilizados para a formação dessa lista são: 1) seleção de pelo menos um desfile por década, a partir da inauguração do sambódromo, em 1984¹⁵⁵, de forma a refletir sobre tendências e acontecimentos de grande repercussão em cada período e cumprir o arco temporal sugerido por Yin; 2) prioridade aos enredos apresentados nas duas fases de maior incidência de temática crítica (1985-1991 e 2018-2025, conforme divisão realizada no capítulo anterior); 3) avaliação do impacto social, midiático e cultural das apresentações selecionadas, inclusive tendo a maioria se sagrado campeã ou vice-campeã no julgamento oficial; 4) diferenciação dos assuntos, propostas visuais, autoria e modos de carnavalização crítica do noticiário.

Uma das peculiaridades do estudo de caso é a possibilidade de lidar com uma ampla variedade de evidências. O autor (Yin, 2001, p. 105) lista seis possíveis: documentos, registros em arquivo, entrevistas, observação direta, observação participante e artefatos físicos. Tais fontes devem incentivar linhas convergentes de investigação, agregando informações sobre o objeto.

Dessa forma, este estudo tem como principal material de análise dos desfiles a transmissão televisiva realizada pela Rede Globo, sendo acompanhada pela Rede Manchete em parte dos anos 1980 e 1990. Os vídeos se encontram disponíveis na plataforma YouTube, cujos *links* estão disponíveis no Anexo B.

Os carnavais de 2018 e 2019 incluem a observação direta, uma vez que as apresentações foram assistidas e fotografadas do alto da primeira arquibancada do Sambódromo carioca (Setor

¹⁵⁵ Considerando que o foco são períodos históricos já consolidados e com reverberações mais claramente analisáveis, optou-se pela não inserção de um desfile da década de 2020.

1). Dessa forma, os detalhes não captados pelo recorte televisivo e até impressões pessoais podem ser acrescidos às análises. Fotos de outros autores, entrevistas, textos, matérias jornalísticas e o livro *Abre-alas*¹⁵⁶ foram utilizados como materiais complementares. A maioria desses elementos estão disponíveis para acesso na internet, foram gentilmente cedidos pelo Centro de Memória da Liesa, ou fazem parte do acervo pessoal, iniciado em meados dos anos 1990.

A pesquisa tem como método auxiliar a análise da narrativa, ou narratologia, explicada por Luiz Gonzaga Motta (2013, p. 79) como:

[...] estudo dos processos de relações humanas que produzem sentidos através de expressões narrativas, sejam factuais [...] ou ficcionais [...]. Procura entender como os sujeitos sociais constroem intersubjetivamente seus significados pela apreensão, representação e expressão narrativa da realidade.

A compreensão desse procedimento metodológico conta com o auxílio de sua sistematização por Glória Maria Baltazar (2017), posteriormente adaptado para as escolas de samba por Silva e Thomé (2024). Considera-se ainda a estrutura narrativa definida por Bordwell (2005) e Gancho (2006), descritos no segundo capítulo.

Em sua pesquisa, Motta (2013) propõe organizar a análise por meio de sete movimentos. Eles servirão como base para o estudo, ainda que não haja preocupação em descrevê-los sempre na ordem sugerida pelo autor, priorizando uma melhor fluidez do texto. O primeiro é *Compreender a intriga como síntese heterogênea*. Ou seja, perceber a capacidade da intriga de aglutinar de forma compreensível tudo aquilo que antes estava separado.

O analista precisa determinar com exatidão o início, o desenvolvimento e o final do enredo [...] encontrar os fios que alinhavam a trama [...] decompor e recompor a história com rigor e identificar suas partes componentes, as sequências básicas, os pontos de virada ou inflexões essenciais, os limites dos episódios parciais, as conexões entre eles, os conflitos principais e secundários, [enfim], como o enredo organiza a totalidade (Motta, 2013, p. 141).

O segundo movimento é *Compreender a lógica do paradigma narrativo*. A realidade é representada a partir de um *projeto dramático* que se constrói na intersecção entre o *verossímil* — encadeamento lógico, geralmente baseado nos efeitos de causalidade na sequência das ações — e

¹⁵⁶ O livro *Abre-alas* começou a ser produzido a partir do carnaval de 1988. Logo, o estudo de *Tupinicópolis* (1987) não pode contar com este material.

o *dissonante* — o discordante ou imprevisível, aquilo que desperta emoções no espectador ao tirá-lo da familiaridade dos fatos.

Para que a intenção de persuadir o público seja efetiva, é necessário contextualizá-lo na narrativa. E isso se faz, sobretudo, por meio dos *dêiticos espaço-temporais*, que “são elementos do discurso que concorrem para situar o enunciado e os sujeitos no ato da comunicação, e proporcionar referências no momento e no lugar em que ele ocorre” (Motta, 2013, p. 158). A sequência-tipo será investigada, quando for o caso, levando em consideração os termos e etapas identificados por Gancho (2006) e Bordwell (2005): 1) introdução/equilíbrio, 2) complicação/perturbação, 3) clímax/luta e 4) desfecho/eliminação do elemento perturbador.

O terceiro movimento é *Deixar surgirem novos episódios*. Motta (2013, p. 160) define os episódios como unidades temáticas semanticamente coesas e demarcadas, “que relatam ações ou conjunto de ações relativamente autônomas (motivos) e correspondem às transformações e progressões no transcorrer da estória, conectadas ao todo no qual significativamente se inserem”.

Já o quarto movimento sugere *Permitir ao conflito dramático se revelar*. O conflito é percebido como “*frame cognitivo* (enquadramento, perspectiva, ponto de vista) através do qual o narrador organiza a difusa e confusa realidade que pretende relatar” (Motta, 2013, p. 167). Possui caráter social e/ou psicológico, seja de natureza interpessoal, religiosa, política, econômica, ideológica, dentre outros. Seja qual for sua origem, tem o papel de estimular a catarse e os processos cognitivos.

Sociologicamente, um conflito ocorre quando as partes se encontram em desacordo quanto à distribuição de recursos materiais e simbólicos, e atuam movidas pela incompatibilidade de metas ou por uma profunda divergência de interesses, como diz Howard Ross (1993). Então, a tensão se manifesta. A face mais exposta de um conflito social costuma estar na conduta (no que as pessoas fazem) ou nas motivações (estados subjetivos que precedem a ação) (Motta, 2013, p. 167).

A identificação de Motta do conflito no campo social colabora para a sua correlação com as narrativas das escolas de samba. Afinal, a crítica contida no discurso do enredo — geralmente manifestando um pensamento coletivo — tende a ser exatamente o ponto onde o conflito se revela com maior clareza.

Este *frame estruturador* define o papel dos personagens, colocando uns contra os outros, a partir de alguma ação discordante: incidentes, peripécias, descontinuidades, rupturas, transgressões ou anormalidades. “Há sempre pelo menos dois lados em confronto em qualquer

relato, há sempre interesses contraditórios, há sempre algo que se rompe a partir de algum equilíbrio ou alguma estabilidade anterior que se interrompe e gera tensão” (Motta, 2013, p. 169).

O autor (Motta, 2013, p. 168) acrescenta:

O conflito não provém da representação dramática, não é uma categoria originária do discurso. Origina-se no mundo fático da vida, é uma categoria específica da política, da psicanálise e de outros campos sociais, como observa Carl Schmitt (2009). Para este autor da ciência política, a diferenciação ou assimetria é a fonte primeira das manifestações políticas, gerando o enfrentamento coletivo e o inevitável antagonismo amigo/inimigo. Essa dualidade é o critério distintivo do campo político na luta pela hegemonia e pelo poder.

O quinto movimento é denominado como *Personagem: metamorfose da pessoa a persona*. Segundo Motta (2013, p. 173), todo personagem apresenta características antropomórficas. Ou seja, possui qualidades, atitudes e comportamentos próprios do ser humano, mesmo quando representa um ser fictício, um objeto ou um animal.

A partir de considerações de Motta (2013), Gancho (2006) e Hergesel (2020), podemos classificar os personagens conforme o papel desempenhado e suas características. A saber: 1) *protagonista* — o personagem principal, desempenhando a função de herói (possui características superiores às de seu grupo), ou *anti-herói* (possui características iguais ou inferiores às de seu grupo); 2) *antagonista* — aquele que se opõe ao protagonista; geralmente portador de uma psique malévola, busca prejudicar ou criar obstáculos ao percurso do protagonista; 3) *personagens secundários (coadjuvantes)* — que estão em menor plano de importância na narrativa.

Quanto à composição, as personagens podem ser classificadas como: 1) *planas* — menos complexas, facilmente reconhecidas por características invariáveis; 2) *redondas (cheias)* — possuem uma variedade maior de características e, por isso, maior complexidade.

A estes, acrescenta-se ainda o *personagem-tipo* (estereotipado e relacionado a uma função social, como o caipira) e o *personagem coletivo* (um grupo de indivíduos atua a partir de uma vontade comum, como se fosse um único ser). Sobre a caracterização dos personagens, deve-se levar em consideração não apenas a aparência e detalhes físicos (traços corporais), mas também o perfil psicológico (jeito de ser, ancorado nos valores éticos e morais) e social (a profissão e o relacionamento com os demais personagens, inseridos em um contexto político).

Na sequência do estudo, o analista deve identificar *As estratégias argumentativas*. De acordo com o pesquisador (Motta, 2013), toda narrativa é um permanente jogo entre os *efeitos de real* (verossimilhança) e *efeitos de sentido* (comoção, dor, medo, surpresa, espanto, perplexidade,

compaixão, ironia, riso, deboche etc.). Quanto aos efeitos de sentido, “eles promovem a identificação do leitor com o narrado, humanizam os fatos brutos, e possibilitam sua compreensão como dramas e tragédias humanas” (Motta, 2013, p. 203). Ou seja, conferir veracidade e suscitar sentimentos são estratégias utilizadas pelo autor para persuadir o público a acompanhar o desenrolar da trama e viabilizar a captação da mensagem em sua profundidade.

Por fim, o sétimo movimento sugerido se trata de *Permitir às metanarrativas aflorarem*. Caminhando para a conclusão do estudo, este último ato pretende alcançar “significações mais profundas, do plano moral, ético e simbólico” (Motta, 2013, p. 209). Em outras palavras, a compreensão de qual é a “moral da história”.

Tabela 3 — Análise da narrativa, conforme Motta (2013)

Movimentos	Categoria narrativa	Adequação à pesquisa
1º movimento: Compreender a intriga como síntese heterogênea	O enredo e seus pontos de ataque.	Descrição do enredo carnavalesco, costurando informações da sinopse e letra do samba ao visual exposto no desfile.
2º movimento: Compreender a lógica do paradigma narrativo	Projeto dramático e dêiticos espaço-temporais.	Percepção da sequência-tipo, contextualização e definições espaço-temporais.
3º movimento: Deixar surgirem novos episódios	Script: episódios como organizadores da narrativa.	Setorização do desfile.
4º movimento: Permitir ao conflito dramático se revelar	Frame cognitivo: enquadramento, perspectiva, ponto de vista.	O conflito está intimamente relacionado à revelação da crítica.
5º movimento: Personagem: metamorfose da pessoa a persona	A centralidade do personagem.	Identificação e características dos personagens.
6º movimento: As estratégias argumentativas	Efeitos de real e efeitos estéticos de sentido.	O modo pelo qual a escola buscou envolver o público na narrativa, almejando a verossimilhança e o suscitar de sentimentos que viabilizem a compreensão da mensagem.
7º movimento: Permitir às metanarrativas aflorarem	Significação profunda, do plano moral, ético e simbólico.	A “moral da história”, a mensagem principal e a reflexão proposta.

Fonte: elaborada pelo autor (2025).

Porém, Motta (2013, p. 133) aponta que “toda análise deve ser criativa e inventiva nos seus procedimentos porque, quase sempre, o próprio objeto indica como pretende ser desvendado”. Sendo assim, o estudo se desenvolve a partir de uma interpretação particular e com adequação às suas necessidades. Por exemplo, em busca de uma leitura mais fluida, opta-se por não descrever os movimentos na mesma ordem em que são apresentados na metodologia descrita. Porém, o grande diferencial é a inserção de mais dois movimentos, denominados *Crêterios de carnavalização do noticiário* e *A narrativa carnavalesca televisiva*¹⁵⁷. É importante ressaltar que eles não constam na metodologia de Motta, mas foram acrescentados por serem tópicos relevantes desta pesquisa. Logo, de modo sintetizado, assume-se os seguintes movimentos:

Tabela 4 — Acrêscimos na análise da narrativa carnavalesca crítica

Movimentos	Adequação à pesquisa
8º movimento: Crêterios de carnavalização do noticiário	Os crêterios e recursos de carnavalização utilizados na transformação de um acontecimento ou notícia em crítica no enredo.
9º movimento: A narrativa carnavalesca televisiva	A narrativa construída pelas emissoras de televisão, a partir da transmissão do desfile e sua mensagem crítica.

Fonte: elaborada pelo autor (2025).

Cada enredo será percebido e estudado a partir dos seguintes elementos: 1) sinopse; 2) letra do samba-enredo; 3) comissão de frente; e 4) elementos alegóricos, percebidos como síntese dos setores do desfile. Algumas alas poderão ser citadas e descritas, quando consideradas relevantes para a análise. Ou seja, a pesquisa investiga a narrativa como uma sobreposição de linguagens — sobretudo estética, teatral e textual —, que, somadas, permitem uma melhor compreensão da mensagem proposta pela escola de samba.

¹⁵⁷ O material audiovisual será utilizado tanto para o conhecimento e compreensão do desfile, como também como objeto de observação em si. Atenta-se, portanto, ao discurso e características da transmissão, que vão implicar em uma narrativa sobreposta à narrativa carnavalesca. Apesar de reconhecer a relevância da Metodologia da Materialidade Audiovisual (Coutinho, 2018) para estudos do gênero, entendeu-se que o detalhamento da materialidade não se mostra adequado aos propósitos desta pesquisa, uma vez que não se pretende uma análise em profundidade da transmissão.

Por fim, a relevância dos desfiles analisados serão percebidos também ao considerar a reverberação dessas obras em outros objetos de arte e de comunicação. Para tal, são relevantes os conceitos de *ressonância discursiva* (Melo, 2023)¹⁵⁸ — o impacto causado vai promover um transbordamento, que resultará em novos discursos a partir da imagem original —, e *narrativas migrantes* (Figueiredo, 2010) — ou seja, a tendência das narrativas serem cada vez mais multimídias e abertas a outras perspectivas.

5.2 FRUTOS DE UMA IMAGINAÇÃO

Quais as soluções para o Brasil? Essa pergunta ecoou por toda a sociedade na segunda metade da década de 1980. O tempo parecia espremido entre os anos paralisantes da ditadura militar e o terceiro milênio, que já despontava no horizonte. Havia muito a dizer, muito a desejar e muito a melhorar. Mas o tempo estava cada vez mais curto.

Na busca por respostas, há os pragmáticos e há os idealizadores. É deste tipo de gente que são feitos Fernando Pinto e Joãozinho Trinta. Geniais e provocadores, traçaram rotas inimagináveis e mergulharam no fantástico-maravilhoso. Buscaram extrair do delírio caminhos para a realidade, desafiando o pensamento social cartesiano. Suas narrativas possuem verossimilhança própria, são labirínticas e, eventualmente, contraditórias. Podem abarcar o mundo e se deslocar para o passado ou futuro, mas sempre preocupados com o “aqui e agora” do brasileiro.

Pinto e Trinta buscaram escapar de perspectivas colonizadoras, superar a dominação. “São dois homens que estavam refundando uma ideia de país e mostrando a todo mundo que aquela ideia de Brasil não cabia mais”, aponta o carnavalesco André Rodrigues (2025, p. 167).

Por isso, este tópico reúne os desfiles de *Tupinópolis* (1987), de Fernando Pinto, e *Ratos e urubus, larguem minha fantasia* (1989), de Joãozinho Trinta. Além de estarem inseridos no mesmo contexto e de haver um diálogo entre os estilos dos carnavalescos, são enredos que refletiram sobre uma nação em crise dentro do sistema capitalista. Representação maior desse caos é a imagem do Cristo Redentor no lixo, presente nas duas criações. Como resume a multiartista Rafa Bqueer (2025), parece que falar de *Tupinópolis* é falar de *Ratos e urubus*. E vice-e-versa.

¹⁵⁸ O pesquisador traduz este termo para as escolas de samba, a partir de referência ao artigo *Mídia e ressonâncias discursivas de um mito Bakairi (Karib)*, de Tânia Clemente de Souza (2018).

5.2.1 Tupinicópolis

Já se aproximava das 7 horas da terça de carnaval quando a Mocidade Independente despontou na avenida, para encerrar o Grupo Especial carioca em 1987. Após ausência no ano anterior, Fernando Pinto retornava à agremiação, cercado de expectativa de contribuir na disputa pelas primeiras posições. Tal anseio se justificava, afinal o encontro anterior entre carnavalesco e escola resultou no campeonato, com *Ziriguidum 2001, carnaval nas estrelas* (1985).

Tupinicópolis, o enredo escolhido para o reencontro, imaginou uma delirante metrópole indígena no terceiro milênio. Este seria o último grande ato de Fernando Pinto, que viria a falecer durante os preparativos para o carnaval de 1988. E como tal, a narrativa trouxe à memória temas e linguagens estéticas que pontuaram a obra do artista: o protagonismo indígena de *Viagem encantada Pindorama adentro* (Império Serrano, 1973) e *Como era verde meu Xingu* (Mocidade, 1983) — este já com claro tom politizado —; a identificação com o tropicalismo, ressaltado em *Alô, Alô, Taí Carmen Miranda* (Império Serrano, 1972) e *Tropicália Maravilha* (Mocidade, 1980); o deboche absoluto, que nem sempre deixa clara a divisão entre homenagem e crítica, tal como em *Mamãe, eu quero Manaus* (Mocidade, 1984); e o imaginário pop, ficcional e futurista — especialmente pela inspiração no cinema hollywoodiano —, presente em *Ziriguidum 2001*.

A curta sinopse assim descreve a proposta do carnaval da Mocidade para 1987:

O enredo Tupinicópolis tem no reaproveitamento da cultura da civilização indígena brasileira seu principal objetivo e conteúdo. Utiliza o termo tupiniquim não somente para designar uma tribo, mas também como um coletivo indígena e principalmente para traduzir uma filosofia típica nacional; o Tupiniquismo: De tudo que é ou passa a ser tupiniquim. Do ato de Tupiniquizar. Tupinicipolizar. Tupinicópolis, o carnaval, é a visualização de uma grande metrópole indígena. Tupinicópolis, a taba de pedra. É um carnaval de ficção científica tupiniquim, retro-futurista, pós-indígena. O New Eldorado. *Tupinicópolis tem sua pseudo-origem baseada na justa e real demarcação das terras indígenas*. Nessas terras, ricas terras, foram descobertas riquezas naturais infinitas, que foram comercializadas e industrializadas pelos próprios índios. E as ocas se multiplicaram e as tabas se agigantaram e assim nasceu Tupinicópolis; a lendária cidade índia do Terceiro Milênio. O desfile segue o cotidiano da cidade. Dia, noite e dia, enfocando o dever, o lazer, o prazer dos tupinicipolitanos. E o lixo. O carnaval utiliza a forma e linguagem da própria literatura indígena, onde os índios convivem e se relacionam com os animais, conduzindo, assim, o carnaval para uma empostação fabulista que dá mais tropicalismo e brasilidade ao espetáculo. A arte indígena brasileira é revisitada e revivida na estética pós-Marajoara Tupinicipolitana. A moda é o Tupi Look. É a Era do Tupi Power. É a

cultura Tupiniquim falando para o mundo via Tupinicópolis (Pinto, 1987, grifo nosso).

O texto foi elaborado no momento em que os brasileiros discutiam as demandas represadas pela ditadura militar, à espera de uma nova constituição. A Assembleia Nacional Constituinte seria instalada no dia 1º de fevereiro de 1987, há um mês do carnaval. Fernando Pinto esclarece que a motivação principal para a narrativa é a demarcação de terras indígenas. Entretanto, essa mensagem é explícita apenas na sinopse, uma vez que nem a letra do samba nem a estética do desfile fazem menções diretas à causa.

Além disso, a sinopse informa também que o termo “tupi” será utilizado como uma denominação genérica que se estenderá a todos os grupos indígenas, não se restringindo aos Tupinambás, a partir do qual diversas derivações e neologismos serão criados. O autor opta por uma descrição breve do desenvolvimento do tema, priorizando elaborar uma definição para a sua história, onde se ressalta a liberdade criativa, o humor e o caráter fantástico-maravilhoso.

A estética do desfile mergulha em um ambiente onírico, onde o indígena-pop-urbano é construído por meio de justaposições visuais inusitadas. Perucas, boás, estampas de animais — como onças, araras e cobras — e adereços como óculos escuros e saias de penas compõem figurinos que mesclam tradição e futurismo.

Em alguns casos, elementos da vestimenta ocidental — casacos, gravatas e calçados — são ressignificados com grafismos indígenas e estampas de onça, numa clara carnavalização da cultura do “homem branco”. Apesar da variedade cromática, predominam as cores da bandeira brasileira, reforçando o tom de brasilidade tropicalista.

Já os cenários alegóricos contam com muitas pessoas — segundo Leci Brandão (Rede Globo, 1987), para dar ideia de superpovoamento da metrópole — e elementos gráficos, que parodiam produtos e locais ao transportá-los para Tupinicópolis. Na primeira alegoria, por exemplo, uma publicidade traz a mensagem “Beba Tupi-Cola”, em referência ao famoso refrigerante estadunidense Coca-Cola.

Em uma época em que as escolas de samba desfilavam com um número bem maior de alegorias, porém de menor tamanho, era recorrente que várias delas compusessem o mesmo setor de um enredo. Aqui, identificamos nove blocos temáticos que compõem a grande narrativa. Conforme Fabato (2025, p. 31), “Da comissão de frente ao último elemento, havia duplo sentido

e pimenta, [...] crítica ao que fizeram secularmente contra o indígena: o sequestro do chão e o enfiar de uma cultura alienígena goela abaixo”.

Assim, com 12 integrantes, a comissão de frente trouxe os *Índios vestidos de casaca*. Com coreografia bastante simples, se comparado às transformações que o quesito sofreu nas décadas seguintes, a apresentação mostrou os empresários de Tupinicópolis. A caracterização contou com terno, óculos escuros, malas de couro, saiote e costeiro formados por penas brancas, amarelas e verdes.

Depois, quase que como uma segunda comissão de frente, um grupo desfilou sobre um tripé repleto de motos, portando jaquetas — de estilo motoqueiro —, sunga ou biquíni de oncinha e bota (Figura 11). As modernas motocicletas perfiladas, com a marca e o modelo estampadas na parte frontal, apontam para o desenvolvimento industrial da metrópole. Há, aqui, um provável diálogo com o desfile de 1984, quando a Mocidade celebrou a Zona Franca de Manaus.

Figura 11 — Tripé de abertura, destacada por motos

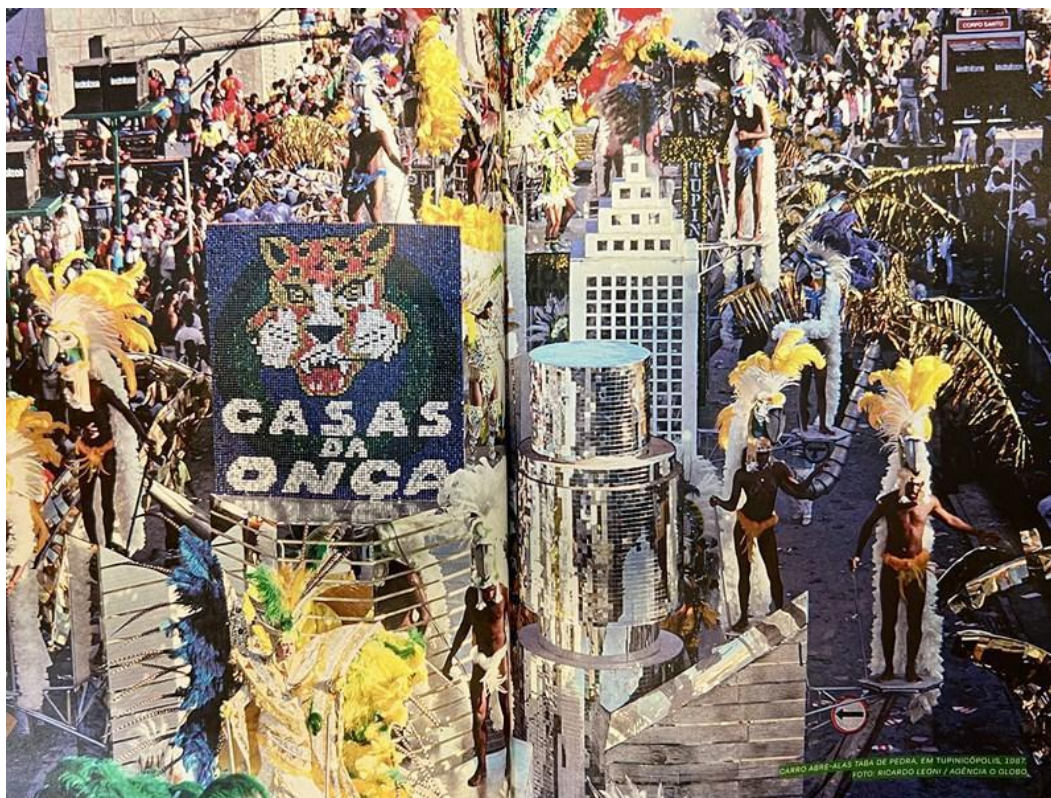


Fonte: Assessoria de Comunicação da Mocidade [s.d.].

O carro abre-alas *Taba de pedra* (Figura 12) era formado por uma sequência de chassis que exibiam uma visão panorâmica de Tupinicópolis, com letreiro em néon e placas de locais fictícios como o “Banco Tupinicolitano”, “Tupiniquim Palace Hotel”, “Casas da Onça” e “Shampu Jurema”. A alegoria mesclava cenário urbano — prédios, estruturas metálicas e placas de trânsito

— com elementos naturais, como araras e coqueiros. Os figurinos dos componentes reforçavam essa fusão: trajes híbridos uniam saiotê de penas, perucas, tênis e até cartolas, com predominância das cores da bandeira brasileira e detalhes em dourado e prata que brilhavam sob o sol, acentuando o tom fantástico do enredo.

Figura 12 — Abre-alias *Taba de pedra*



Fonte: Ricardo Leoni. In: *Tupinicópolis é aqui?* (2025).

A segunda alegoria trouxe o *Shopping Boitató* (Figuras 13 e 14), símbolo maior do capitalismo que impera sobre os tupinicolitanos. Para além de diversos componentes colocados em escadas e uma fonte de água ao meio, o cenário foi tomado por esculturas de diversos objetos, empilhados em grande proporção: máquina de costura, pente, lápis, aparelho de rádio e toca-fitas, tênis, televisão, liquidificador, creme dental da marca “Pererê”, relógio, joia, sapato, óculos, ferro de passar roupa, vitrola, perfume “Cheiro de Iracema” etc.

Figuras 13 e 14 — Alegoria *Shopping Boitató*

Fonte: José Doval [13]; Marcelo Velasco [14]. In: *Tupinópolis é aqui?* (2025).

Depois, foi mostrado o *Banco Tupinopolitano* (Figura 15). Como um cofre de um banco, a alegoria é repleta de pedras preciosas, além de barras e moedas de ouro. No alto, duas grandes cédulas de dinheiro: à esquerda, a fictícia nota de 1 guarani contém o rosto de um indígena; à direita, a reprodução da nota de 500 cruzados — moeda lançada pelo Banco Central do Brasil em

1986 — com o rosto do maestro Heitor Villa-Lobos e vitórias-régias ao fundo. Na ideia do enredo, as notas possuem valor equivalente, em uma crítica à economia brasileira. Assim, a comparação aponta para o problema da inflação, tão abordado nos desfiles dos anos 1980.

Figura 15 — Alegoria *Banco Tupinicolitano*



Fonte: Assessoria de Comunicação da Mocidade [s.d.].

No carro de número quatro, o público é convidado a conhecer a *Farmácia Raoni*. O nome presta homenagem ao cacique Raoni Metuktire¹⁵⁹, líder da etnia caiapó, que se tornou notável por sua luta em defesa dos povos indígenas e da Amazônia. A alegoria é composta por caixas de remédio, pó de guaraná, elixires e chás compostos por ervas naturais, em demonstração dos saberes ancestrais indígenas de como se utilizar as plantas no tratamento de doenças.

A quinta alegoria celebra o *Tupinambá Esporte Clube* (Figura 16). Qualquer semelhança com a paixão dos brasileiros pelo futebol não será coincidência: a decoração é tomada pelo verde,

¹⁵⁹ É possível, inclusive, que Raoni também tenha sido homenageado na nota de 1 Guarani, uma vez que, a exemplo do cacique, o indígena representado na nota também utiliza o botoque — famoso arco colocado no lábio inferior da boca.

amarelo, azul e branco. Nela, se destacam bandeirões balançados por torcedores, jogadores uniformizados — em versão indígenas com chuteiras —, trave de futebol e uma imensa Taça Jules Rimet, sobre a qual uma destaque encarnou a Miss Tupi. A estampa estrelada de parte da alegoria remete tanto à bandeira do Brasil como ao símbolo da Mocidade, provocando dupla identificação.

Figura 16 — Alegoria *Tupinambá Esporte Clube*



Fonte: Ricardo Leoni. In: *Tupinicópolis é aqui?* (2025).

O sexto setor é composto por alegorias que mostraram a vida noturna tupinicipolitana. Algumas das opções de entretenimento são exibidas em placas com o nome dos estabelecimentos, tal como visto no abre-alas. Destacam-se a Boate Karajás, o Motel Pirarucu, o bar Gambá Drinks e o Cine Marajoara. Este exibia o filme *Iracema II*, cuja protagonista foi personificada pela modelo Monique Evans — que exibia cobras sobre a cabeça e a pele do animal reproduzido na bota.

Mas nenhum lugar é tão badalado quanto a *Discoteca Saci* (Figura 17). Nela, o chão quadriculado é riscado por indígenas de patins, tornando-se uma das imagens mais icônicas do

desfile. Além da escultura do Saci Pererê, a alegoria contém efeitos de fumaça e decoração espelhada, remetendo a uma discoteca, bem como indígenas *punks* portando guitarra e o cocar ao estilo moicano. O design é diferenciado, com círculos à frente e uma plataforma em formato de guitarra na segunda parte.

Figura 17 — Alegoria *Discoteca Saci*



Fonte: Assessoria de Comunicação da Mocidade [s.d.].

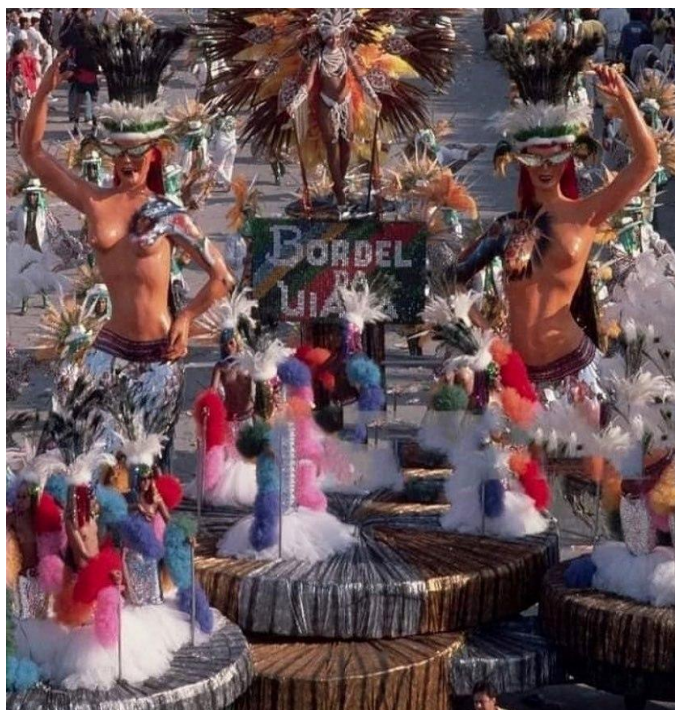
Seguindo pela noite de Tupinicópolis, o *Cassino Eldorado* (Figura 18) é preenchido por dados, cartas — com adaptação indígena para os personagens de valete, dama e rei — e uma roleta do jogo do bicho — o que deve ter agradado ao patrono Castor de Andrade, que se encontrava vibrante pela avenida. Já o *Bordel da Uiara* (Figura 19) possui diversas mulheres com perucas e boás multicoloridos e os seios à mostra. Nas extremidades, as duas esculturas celebram o folclore indígena por meio do mito da Uiara (ou Iara), a linda sereia que, com seu canto, seduz os homens para dentro do rio. Na adaptação urbana da personagem, Fernando Pinto acrescenta óculos e tatuagem à imagem, para além da calda prateada da fascinante sereia e o cocar que denuncia sua origem indígena.

Figura 18 — Plano aberto do desfile, com o *Cassino Eldorado* à frente



Fonte: Assessoria de Comunicação da Mocidade [s.d.].

Figura 19 — Alegoria *Bordel da Uiara*

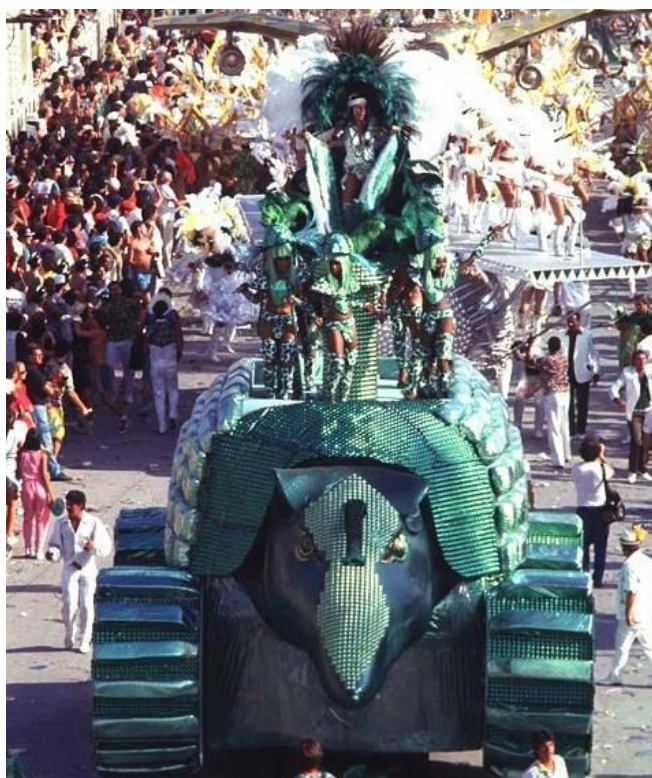


Fonte: Facebook / Mocidade Memórias (2023).

O sétimo ato mostra a cadeia, localizada na fictícia Ilha de Jurupari. Possivelmente, o local faz alusão ao famoso presídio localizado em Ilha Grande (pertencente ao município de Angra dos Reis), desativado em 1994. Na lista de notáveis que cumpriram pena lá, encontra-se o nome de Castor de Andrade, encarcerado no final dos anos 1960. Já Jurupari recebeu diversos foliões-prisioneiros, com a indumentária inspirada na popular fantasia carnavalesca de ladrão: macacão listrado em preto e branco e o número 171 sobre a camisa. Em paralelo com a natureza, a alegoria ainda remete à teia de aranha no costeiro da destaque e na estrutura vazada das plataformas onde estavam os componentes — popularmente chamadas de “queijos” —, uma vez que as teias são o recurso do animal para capturar as suas presas.

Depois, o lazer diurno é apresentado na alegoria *Tupi Iate Clube*. Um iate, canoas e pranchas de surf sobre um mar cenográfico formam o carro que pontua o oitavo setor.

Figura 20 — Carro *Tatu guerreiro*

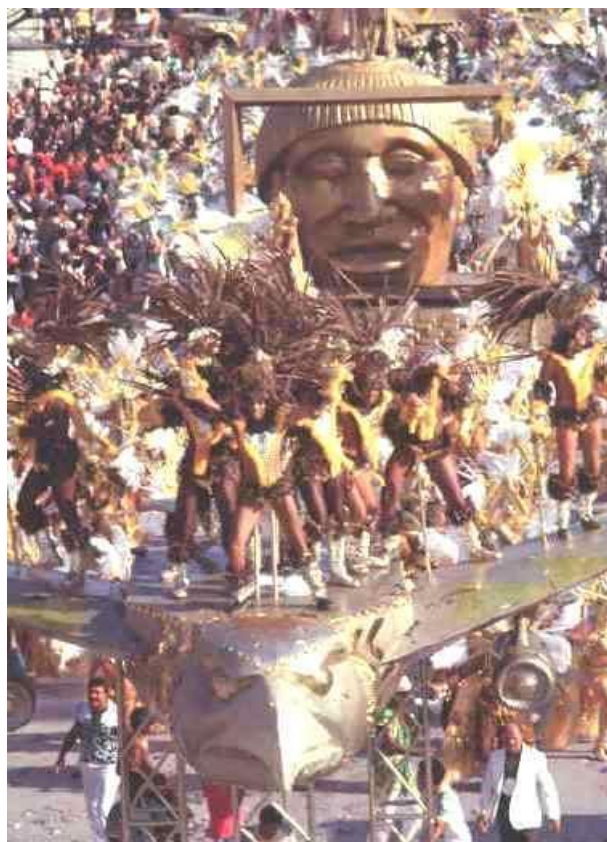


Fonte: Assessoria de Comunicação da Mocidade [s.d.].

O bloco seguinte traz cinco carretas, representativas das instituições de poder de Tupinicópolis. A primeira delas contém apenas o escrito “Tupioca dos Poderes”, em referência à

Praça dos Três Poderes, em Brasília. Segue-se três chassis sobre as forças armadas: 1) de verde, o *Tatu guerreiro* (Figura 20) possui formato híbrido entre um tanque de guerra e um tatu, em referência ao Exército; 2) todo em branco, o *Marreco bélico* trouxe um misto entre o animal citado e uma embarcação, utilizado pela Marinha; 3) já com revestimento em dourado e grafismo indígena, o *Gaviavião* (Figura 21) é o avião em forma de gavião, que se encontra à disposição da Aeronáutica tupinicolopolitana. Boa parte das composições dos três carros são mulheres, em processo de inversão carnavalizada, uma vez que as tropas de guerra possuem contingente majoritariamente masculino. A última alegoria do setor apresenta o *Cacique geral* (Figura 11), maior líder político da metrópole. Destaca-se a borda de um computador com a escultura do cacique ao centro, representando o poder comandado pelo cérebro eletrônico. Essa visão se mostra alinhada à ficção científica e seus esforços de prever o futuro, um tema que seria explorado mais adiante em enredos como *Criador e criatura*. *Tupinicolópolis* se antecipava à popularização da informática, intensificada nos anos 1990.

Figura 21 — Alegoria *Gaviavião*, à frente, e *Cacique geral*, ao fundo



Fonte: Assessoria de Comunicação da Mocidade [s.d.].

O décimo ato traz a *Tupilurb — Lixo do luxo* (Figura 22). O nome é uma paródia com a Delurb, empresa responsável pela coleta de resíduos e limpeza urbana no Rio de Janeiro. A imagem do lixão tupinicipolitano é composta por latas de bebidas e automóveis — como um ferro velho —, a maioria deles tingidos de dourados. Desperta a atenção a presença de famosos pontos turísticos, como o Cristo Redentor (RJ), o Monumento às Bandeiras (SP) e o Elevador Lacerda (BA). Amarradas por uma corda, dezenas de latinhas descem dos braços do Cristo. Ou seja, ao apresentar os símbolos nacionais como futuro lixo da humanidade, o enredo se encerra apontando a civilização brasileira em ruína.

Figura 22 — Cristo Redentor na alegoria *Tupilurb — Lixo do luxo*



Fonte: Corbis / Facebook, Tantos Carnavais (2016).

Além das alegorias, as alas também mostraram aspectos da vida em Tupinicópolis, muitas delas se valendo do assunto por escrito para facilitar a compreensão do público. Exemplos são: a *Universidade Tupi*; os operários representados na *Tupi S.A.*; o trabalhador rural em *Zeca Tupi*, que a transmissão da Globo (1987) informaria se tratar de uma mistura de caipira (Zeca Tatu), papagaio brega (Zé Carioca) e indígena; o Departamento Estadual de Trânsito (Detran) parodiado por meio da *Tupi Tran*; e a composição médico-pajé na ala *Tupi-terapeutas*.

A bateria seguiu o padrão de figurino utilizado em outras alas, com bota, óculos escuros, saia de penas e camisa com grafismos indígenas em verde e amarelo (Figura 23). Na cabeça, além de arte plumária ao estilo moicano, uma peruca semelhante ao cabelo da cantora norte-americana Tina Turner, que vivia seu auge nos anos 1980. Ou, talvez, seria uma referência à Tina Pepper, personagem humorística interpretada por Regina Casé na telenovela global *Cambalacho* (1986), apresentada como uma espécie de Tina Turner tropical. Torcedora da Mocidade, Casé desfilou na escola acompanhada do ator Luiz Fernando Guimarães, que também pertencia ao elenco da novela.

Figura 23 — Monique Evans, com a fantasia sem costeiro, e a bateria da Mocidade



Fonte: Assessoria de Comunicação da Mocidade [s.d.].

Já as baianas encarnaram a onça, com a estampa do felino ocupando quase todo o figurino (Figura 24). Na cabeça, plumas nas quatro cores da bandeira brasileira rodearam o rosto do animal. O figurino marcante é uma síntese da arte carnavalesca e tropicalista de Fernando Pinto.

Figura 24 — Baianas da Mocidade



Fonte: Assessoria de Comunicação da Mocidade [s.d.].

Assim como a breve sinopse, também o samba foi composto em versos curtos. Porém, a execução da obra não é tão breve, porque os compositores Gibi, Chico Cabeleira, Nino Batera e J. Muinhos optaram por quatro refrões, acima da média dos dois refrões usuais. A canção possui um caráter mais descritivo, enumerando lugares (Boate Saci, Shopping Boitatá) e produtos (chá do Raoni, pó de guaraná). Como na sinopse, permeia de forma superficial os elementos da vida urbana e social (comércio, indústria, trabalho, diversão e poder). Conforme Simas e Fabato (2015), a obra teve partes modificadas por Fernando Pinto após escolhida. Este tipo de interferência se tornou mais recorrente ao longo dos anos, evidenciando o processo de negociação que perpassa a construção coletiva da narrativa.

Vejam
 Quanta alegria vem aí
 É uma cidade a sorrir
 Parece que estou sonhando
 Com tanta felicidade
 Vendo a Mocidade desfilando
 Contagiando a cidade

E a oca virou taba
 A taba virou metrópole
 Eis aqui a grande Tupinicópolis [refrão]

Boate Saci
 Shopping Boitatá
 Chá do Raoni
 Pó de guaraná [refrão]

No comércio e na indústria
 No trabalho e na diversão

É Tupi amando este chão [refrão]

Até o lixo é um luxo
 Quando é real
 Tupi Cacique
 Poder geral
 Minha cidade, minha vida, minha canção
 Faz mais verde meu coração

Laiá, laiá, laiá, laiá
 Lá, lá laiá, lá, laia, lá [refrão] (Gibi *et al.*, 1987).

A estrofe inicial e os versos finais (“Minha cidade, minha vida, minha canção / Faz mais verde meu coração”, junto ao refrão final como seus “lalaiás”) possuem letra e melodia que buscam a emoção do sambista. Sobretudo, porque cita o próprio nome da escola e a cor presente em sua bandeira (verde), com uma série de termos que remetem a bons sentimentos: “alegria”, “sorrir”, “sonhando”, “felicidade”, “contagiando” e “coração”, em alusão à “paixão”. Com isso, o samba permite alcançar uma sensação diferente daquela promovida pela estética, mais calcada no riso debochado.

Observa-se ainda o recurso do pronome possessivo “minha”, na primeira pessoa, uma estratégia para que o público e os componentes se apropriem do discurso do samba como seus. Também é funcional a repetição por três vezes da palavra “cidade”. Isso porque funde em seu significado a imaginária Tupinicópolis com o Rio de Janeiro. Essa dupla associação permite tanto

o sentimento de pertencimento do carioca, como o transporta à mítica urbe. Em meio à loucura carnavalesca, todos são chamados à consciência de estar na Avenida Marquês de Sapucaí, ao mesmo tempo em que são inseridos em um ambiente fantástico, vivenciando-o ao longo dos quase 90 minutos de apresentação.

Seja como for, naquele instante, as cidades de Tupinicópolis e do Rio de Janeiro sorriem e estão contagiadas. Naquele mágico amanhecer ensolarado, ambas pertencem aos sambistas. Uma experiência inebriante, em que é possível uma imersão na irreabilidade, ao passo que a realidade se faz tão latente. “Os versos ajudam a entender que a narrativa se baseia na projeção de uma nova nação e na criação de horizontes de pertencimento coletivo que fogem da pátria forjada pela colonização portuguesa”, considera o pesquisador Leonardo Antan (2025, p. 84).

Pernambucano, negro e gay, a vivência e a formação de Fernando Pinto se diferenciava da maioria dos carnavalescos que se consagraram no carnaval a partir dos anos 1960. Enquanto boa parte dos seus colegas de profissão mais bem-sucedidos vieram da Escola de Belas-Artes e iniciaram a trajetória no Salgueiro, com filiação ao trabalho iniciado por Pamplona — tais como Arlindo Rodrigues, Maria Augusta, Rosa Magalhães, Joãozinho Trinta, Renato Lage e Max Lopes — Fernando Pinto começou a estudar teatro em Recife. Mas ganhou experiência ao se formar artista nas noites do Rio de Janeiro, para onde se mudou em 1969.

Além dos desfiles, seu currículo conta com a construção da identidade estética vibrante do grupo As Frenéticas e a direção de shows e cenários de Elba Ramalho, Simone, Chico Anysio e Ney Matogrosso. Também atuou como escritor e autor de peças do revolucionário grupo de teatro e dança Dzi Croquettes. Segundo Calábria (2022), “do carnaval à Broadway, da androginia à sátira política, os espetáculos [do Dzi Croquettes] entregavam deboche e ousadia” (Calábria, 2022), assim como os enredos de Pinto. O carnavalesco se arriscou até mesmo como cantor, tendo lançado o álbum *Estrelas*, em 1986, além de compor para outros artistas.

Integrando a cena marginal — em especial, LGBTQ+ — dos anos 1970 e 1980, Fernando se tornou representante da contracultura no Brasil. Essa vivência fez com que levasse para o carnaval influências do movimento hippie e do teatro de revista, gênero teatral popular caracterizado pelo cômico, sensualidade, música e extravagância visual. Segundo André Rodrigues (2025, p. 166), naquele processo de transição da ditadura para a democracia:

[...] ele era o cara que imaginava o Brasil não ufanista, não imaginava o Brasil que queriam vender. O Fernando via o Brasil da sarjeta e levava isso para as suas

obras. Ele era o cara que andava no *underground*, ele era o cara das Dzi Croquettes, ele era o cara que, nas suas criações, trazia um Brasil em que as pessoas estavam vivendo.

No carnaval, Fernando foi o maior expoente do estilo fantástico-maravilhoso, ao lado de Joãozinho Trinta. Mas, enquanto João por vezes optava por abordar a crítica com maior seriedade, Pinto tirava sarro do que era problematizado. Levou ao limite a possibilidade de carnavalizar o Brasil em suas narrativas. Em entrevista para a Folha de S.Paulo em 1980, refletiu sobre as características de sua obra: “Enredos são um delírio? Pode ser. Mas um delírio perfeitamente organizado, consciente e crítico. Vou ser ousado nem que perca todos os desfiles da minha vida. É a minha cabeça” (Simas; Fabato, 2015, p. 132). Na mesma publicação, acrescentou:

Eu não teorizo muito, não. Faço carnaval e carnaval tem de ser alegria, festa, curtição. Carnaval é teatro de revista mesmo, com uma dose muito grande de erotização. Se isso vai mexer com a cabeça dos outros, não sei. Só tenho a certeza de que alegria cabe em qualquer lugar e é um sentimento que vai sempre mobilizar as pessoas (Chrysóstomo, 1980, p. 27 *apud* Fabato, 2025, p. 29-30).

Outra característica marcante foi sua identificação com o tropicalismo, do qual se considerava um “filho estético”. Em entrevistas à imprensa em 1980, Fernando Pinto deixava claro seu entendimento do movimento como uma forma de encarar o Brasil sem ufanismo, misturando crítica e deboche. Para ele, a tropicália era “o verdadeiro Brasil, o subterrâneo; o que todo mundo faz e ninguém mostra”, e brincar com o país de forma irreverente era uma maneira de revelar suas contradições (Antan, 2025, p. 87).

Este deboche era manifestado por meio do excesso, que por vezes levava a sua obra a ser considerada de mau gosto ou brega. Porém, essa linguagem visual traduzia uma contestação irreverente à estética clássica, ou seja, preestabelecida por uma intelectualidade fortemente impactada pela arte europeia e, portanto, de perspectiva colonial. Na visão de Hélio Oiticica — um dos principais expoentes da tropicália —, para “a criação de uma verdadeira cultura brasileira, característica e forte, expressiva ao menos, essa herança maldita europeia e americana terá de ser absorvida, antropofagicamente, pela negra e índia da nossa terra, que na verdade são as únicas significativas” (Oiticica, 1986 *apud* Antan, 2025, p. 85).

Na análise de Antan (2025, p. 86), “assim como Oiticica propunha ‘mergulhar na merda’ das contradições fundantes do Brasil, Fernando Pinto fez Carnavais que evocam um país alegórico e festivo, mas marco por violência e colonização, unindo falso progresso aos arcaísmos nacionais”.

Ou seja, o tropicalismo foi um movimento que permitiu a Fernando Pinto refletir sobre o Brasil de forma rebelde e revolucionária, estabelecendo contraponto com os carnavalescos oriundos da Escola de Belas-Artes.

Essas informações e reflexões ajudam a compreender por que *Tupinicópolis* é tão peculiar. A começar pela ausência do conflito central em seu desenvolvimento: a falta de demarcação das terras indígenas, citada apenas na sinopse. Também é notório que o enredo foge ao clichê da temática indígena, que apresenta os povos originários como protagonistas aguerridos e/ou romantizados, em plena harmonia com a floresta, enquanto o branco invasor e explorador exerce o papel de antagonista. Estes, os brancos, inexistem no desfile. A apresentação é inteiramente formada por indígenas, que ocupam as esferas sociais, profissões, bem como o protagonismo e o antagonismo da narrativa.

Logo, o indígena tupinicolitano é um personagem redondo, repleto de camadas, contraditório, pois incorpora em seu modo de vida as características do branco que, em geral, é o antagonista da narrativa carnavalesca indígena. Busca preservar a relação harmônica com a natureza, mas o desenvolvimento da urbe trouxe lixo e destruição; conecta-se à modernidade do mundo contemporâneo, ao passo que desconfigura suas formas de convivência, produção, cultura e estrutura social tradicionais; possui uma economia mais fortalecida que a brasileira, mas repete a violência urbana, demonstrada em uma cadeia superlotada.

Revela-se, então, um segundo conflito implícito na trama: a intenção de conciliar o inconciliável, pois a cultura indígena é estruturada na sua integração com o meio ambiente, algo impossível dentro do capitalismo “selvagem”, onde a natureza é subjugada às ambições humanas. Ao estabelecer este duplo conflito, a luta indígena serve também como instrumento para problematizar e ironizar o sistema econômico. O resultado é que a narrativa cria uma dúvida interpretação: é a utopia de um país onde é devolvido ao indígena o seu justo papel de protagonista e, simultaneamente, a distopia de que não é possível vislumbrar qualquer futuro sem as consequências do capitalismo feroz.

Trata-se, portanto, de uma provocação crítica, uma ironia, ao passo que também é uma apologia à hegemonia do capitalismo, que, ao tudo devorar, parece um horizonte inescapável. O enredo de *Tupinicópolis* aceita essa contradição e, a partir dela, busca empoderar os indígenas, especulando acerca do momento e do lugar em que eles serão os grandes capitalistas. Não só os consumidores, mas também os operadores, os donos dos meios de produção e do capital. Ao fazê-lo,

Tupinicópolis nos lança uma grande provocação: há emancipação ou redenção com o capitalismo? (Rivitti, 2025, p. 206).

Segundo a pesquisadora Thais Rivitti, tal qual nos cenários dos *best-sellers* de ficção científica ou superproduções, o artista carrega em tintas ao projetar um futuro caótico, porém carnavalizando-o por meio de uma representação debochada. “Podemos ver *Tupinicópolis* como uma sátira, que usa a ironia como principal ferramenta para criticar os medos que uma estrutura de poder conservadora transparecia de investir os povos originários de algum poder” (Rivitti, 2025, p. 178). O objetivo não é entregar dados ou informações objetivas, mas instigar o espectador.

Há de se observar, porém, que a obra é construída sem a presença efetiva de indígenas no desfile e na elaboração da narrativa. Segundo Potiguara (2025), naquela época, um indígena ir às grandes cidades representava um grande risco de violência, fazendo com que o contato e as trocas simbólicas entre os povos originários e a população urbana fosse mínima. Esse isolamento entre culturas é ressaltado por Fernando Vanucci, ao comentar uma das alas do desfile: “Você já imaginou um índio de gravata? Pois é, tá aí!” (Rede Globo, 1987). Ou seja, naquela época, ver um indígena de gravata só era possível, de fato, em uma fantasia de carnaval.

Sem diálogo com os grupos nativos, a construção do enredo parte do conhecimento pouco abrangente que Fernando Pinto possui sobre eles. Ao enquadrar todas as etnias como pertencentes a uma mesma tribo — com iguais línguas, saberes e tradições —, o desfile ignora a pluralidade dessas culturas, colaborando para uma visão do indígena como personagem-tipo. Se estereótipos são reforçados por um lado, por outro são desconstruídos, uma vez que escapa da representação clichê do sujeito histórico, um indivíduo com características imutáveis desde o início da colonização, dentro da perspectiva do “bom selvagem”.

A ausência de conflitos explícitos leva o enredo a fugir também da sequência-tipo da narrativa tradicional, não havendo percepção de causa-consequência na sucessão dos setores, que poderiam ser trocados de ordem sem prejuízo à história. Há, portanto, uma condição mais temática do que sequencial, resultando em um passeio à cidade fictícia. Apesar disso, percebe-se a preocupação do carnavalesco de realizar a introdução — uma espécie de vista panorâmica de Tupinicópolis no abre-alas — e o desfecho — calcado no lixo que aponta para a decadência da civilização humana.

A última alegoria seria inspirada no final do filme *Planeta dos macacos* (1968), dirigido por Franklin J. Schaffner. Conforme Antan (2025, p. 85), no filme, “os personagens se deparam

com os destroços da Estátua da Liberdade e percebem que não estão em outro planeta, mas na Terra, só que no futuro. Os vestígios, o lixo e os mendigos [da alegoria *Tupilurb*] têm o mesmo sentido: marcam o tempo narrativo em séculos à frente de 1987”.

Também é inovadora a relação de espaço e tempo no enredo da Mocidade. O tempo é um futuro impreciso com referências ao passado, o que leva Pinto a classificá-lo como *retrofuturista*¹⁶⁰. Já o espaço é uma metrópole imaginária, que possui inclusive instituições semelhantes às de um país, como as forças armadas. A utilização das cores da bandeira nacional reforça a ideia de que, no fim, Tupinicópolis é uma metáfora sobre o Brasil. Retrofuturista de fato, porque projeta no futuro aquilo que ele foi no passado: uma terra inteiramente indígena, porém impregnada pelo capitalismo.

Neste jogo de temporalidades¹⁶¹, o presente (ou contemporâneo) também está inserido, por meio da representação do cruzado, a crítica à inflação, o punk rock, a moda das discotecas, a taça Jules Rimet, a cantora Tina Turner e a personagem Tina Pepper e a expectativa de uma constituição que assegure o direito dos povos originários à terra. Há também menções a produtos, marcas, novidades tecnológicas, empresas e instituições que fazem parte da vida dos brasileiros nos anos 1980. Os critérios de noticiabilidade são muitos, como a infração (o roubo da taça de futebol quatro anos antes), a relevância (crise econômica e inclusão dos direitos dos indígenas na constituição de 1988), a notoriedade (do Cacique Raoni à Tina Turner) e o inesperado (que, no caso, é a própria ideia de uma metrópole indígena).

A mistura entre cultura popular e pop, com ampla influência dos meios de comunicação de massa, é uma constante nos enredos de Pinto. Para Bora (2025, p. 77), o carnavalesco “buscava dialogar com o máximo de leitores possível”. Antan (2025, p. 93) acrescenta que “era um universo de imagens que passeavam pelo local e pelo internacional, do nativo ao estrangeiro, não reforçando dicotomias, mas diluindo-as”, em processo antropofágico.

Ao explorar personalidades e acontecimentos midiáticos e inserir — de forma fidedigna ou parodiada — elementos do cotidiano da população, o enredo consegue encontrar verossimilhança em meio à atmosfera fantasiosa. Simultaneamente, *Tupinicópolis* promove o *estranhamento* de

¹⁶⁰ Conforme Fabris (1987 *apud* Rivitti, 2025, p. 178), Retrofuturismo é “um movimento que absorvia parte das propostas futuristas tal qual a valorização da tecnologia, mesclando-as com elementos do passado. Ao contrário do futurismo, no qual conseguimos observar uma rejeição das ‘artes clássicas’, o retrofuturismo não refuta nenhum movimento anterior, mas incentiva os artistas a realizarem em suas obras transgressões entre o passado, o presente e o futuro”.

¹⁶¹ Este assunto será desenvolvido com maior acuidade na análise de *Criador e criatura*.

um lugar nunca visto, por ser inexistente, e a *familiaridade*, uma vez que a estrutura desse lugar é similar à vida ordinária. Seja como for, o convite direcionado ao público é claro: uma narrativa sem compromisso com o tempo histórico e com a fidelidade dos fatos; uma espécie de fábula que perpassa assuntos do noticiário, mas transborda a realidade.

Outro aspecto a ser ressaltado é a característica onírica do enredo, como num sonho que embaralha elementos distintos do cotidiano. E estes podem, num primeiro momento, soar um amontoado de informações sem sentido. No livro *A interpretação dos sonhos* (1900), Freud aponta que os sonhos revelam desejos reprimidos ou recalcados que estão no inconsciente. Baseada na obra do psicanalista, a pesquisadora Thays Morettini (2023) afirma que “embora tenha uma certa distorção da realidade, será o real que fundamentará o conteúdo do sonho. Os desejos e conflitos expressos no sonho não podem ser elaborados pelo consciente e, por isso, eles permanecem censurados pelo inconsciente”. Interpretar os sonhos seria uma possibilidade de acessar essas informações e sentimentos encobertos, estabelecendo comunicação entre o consciente e o inconsciente e conduzindo à compreensão do seu significado.

Dentro da perspectiva das escolas de samba como realizadoras de terapias coletivas (Cunha, 2008), podemos pensar *Tupinicópolis* como um acesso à “memória impedida” (Ricoeur, 2007) do genocídio indígena, da qual a perpetuação das condições precárias se estendia até o instante em que o desfile foi apresentado. A inserção desse tema no ambiente capitalista — que também inspira preocupação — seria uma forma de acessar o trauma. O que poderia ser um pesadelo, torna-se um sonho risonho dentro da narrativa fabulista, amenizando as dores seculares e viabilizando a absorção da mensagem sem a perda do espírito folião. Ao longo dos anos, outros desfiles trataram desse assunto de forma mais objetiva e realista, demonstrando um progresso em direção à conscientização e superação da memória traumática.

Além do caráter onírico, o enredo é fortemente marcado pela carnavalização, sobretudo, pelo artifício da paródia. Por todo o desfile, não se percebe intenção de explicitar a seriedade da mensagem, tornando-a satírica a todo instante. Observa-se ainda a inversão, pois promove ao protagonismo um grupo social marginalizado e subjugado: relacionado ao passado e ao atraso, o indígena é colocado como promotor de um futuro vanguardista. Há também a inversão sobre o estilo de vida, uma vez que a sociedade indígena assume um modo de vida praticamente oposto ao seu. O Cristo Redentor e outros símbolos turísticos em um lixão representam o rebaixamento do projeto civilizacional branco, ocidental e cristão.

Embora tenha performado um dos desfiles mais marcantes da história do carnaval, a Mocidade terminou a disputa de 1987 na segunda colocação do julgamento oficial. A agremiação foi despontuada em samba-enredo, algo previsto pelos comentaristas da Rede Globo e da Rede Manchete, que consideraram a música abaixo do enredo, faltando-lhe a irreverência da narrativa. Porém, o que a crítica especializada não esperava era a vitória da Mangueira. A verde-e-rosa não foi citada como candidata ao título por nenhum dos analistas nas duas transmissões, que previam uma disputa entre Mocidade, Vila Isabel¹⁶², Portela, Beija-Flor, Império Serrano e Salgueiro. O resultado é até hoje contestado por muitos sambistas.

Na Globo, a transmissão foi dividida em três etapas, todas conduzidas por jornalistas. No início do desfile, Léo Batista foi escalado para dar as informações iniciais e mediar os *flashes* realizados pelos repórteres instalados na concentração. Quando a comissão de frente ultrapassou o meio da pista, iniciou-se a narração do enredo, de fato. Neste momento, quem assumiu o microfone foi Fernando Vanucci, com Leci Brandão e Paulinho da Viola pontualmente convocados para tecer comentários.

Ao fim da apresentação, Eliakim Araújo comandou um time de especialistas que formaram o Júri da Globo, dando notas para os mesmos quesitos que o júri oficial. Perdendo um ponto em samba-enredo e outro em bateria, a Mocidade ficou em quinto lugar nessa avaliação. Com a nota máxima, Vila Isabel e Portela empataram em primeiro, enquanto Império Serrano e Salgueiro dividiram a colocação subsequente. Julgando fantasias e alegorias, José Dias considerou que a escola promoveu “uma crítica à sociedade contemporânea, quer dizer, a devastação do verde e a invasão do espaço indígena, com grande senso de humor, irreverência, tropicalismo e brasilidade” (Rede Globo, 1987). Para o julgador de enredo Roberto Moura, “o público entendia com muita facilidade a proposta” (Rede Globo, 1987).

Leci Brandão alertou para o critério-carnaval de *identidade*, que foi decisivo para o sucesso do desfile: “O componente da escola absorve, assume o enredo do Fernando, ele já assumiu essa preferência do Fernando. Então há toda uma coerência do componente com o carnavalesco” (Rede Globo, 1987). Ressaltando a irreverência de Pinto, Brandão acrescenta que ele só conseguiria transmitir tal mensagem dentro do espírito carnavalesco.

¹⁶² A Vila Isabel, aliás, foi premiada com o Estandarte de Ouro de melhor escola, enquanto a Mocidade ganhou os troféus de enredo e intérprete, dado ao cantor Ney Vianna.

Também citando o caráter irreverente e fantástico, Paulinho da Viola considerou que, diferente dos enredos de cunho histórico, “não se pode procurar muita lógica na comparação das coisas” (Rede Globo, 1987). Atento aos aspectos musicais da apresentação, o artista salientou uma mudança no andamento da bateria no meio do desfile, “que fez a escola acordar” (Rede Globo, 1987).

Outro ponto de destaque na transmissão foi a presença de Monique Evans à frente da bateria. Sendo a primeira personalidade de renome nacional a ocupar o posto de madrinha ou rainha de bateria, Evans é muitas vezes considerada a criadora do cargo. Entrevistada na concentração por Glória Maria, avisou que sua fantasia se tratava de “uma índia muito louca como eu”. Em meio aos diversos enfoques da cobertura global na modelo, Leci Brandão — sempre dedicada a valorizar os sambistas em seus comentários — informou que muitas passistas das comunidades já ocuparam esse posto anteriormente. Ou seja, Monique não foi a pioneira, mas certamente sua presença trouxe uma visibilidade midiática que foi essencial para tornar o status de rainha de bateria tão cobiçado.

A exibição do enredo foi prejudicada pela omissão da comissão de frente, que não foi mostrada, nem descrita. Apenas no espaço dado ao Júri da Globo, a responsável pelo quesito, Lena Frias, teceu um rápido comentário sobre a performance. Fator ausente em 1987, a emissora também passaria a inserir a legenda com o nome das alas e alegorias, o que contribuiu para a compreensão da narrativa em transmissões posteriores. A qualidade técnica de som e de imagem também avançou de forma perceptível.

Já a Rede Manchete se orgulhava de estar dedicando mais de 250 horas da sua programação ao carnaval. Como tradição, a emissora escalou Paulo Stein como âncora, enquanto Fernando Pamplona liderava a equipe de comentaristas, que possuía maior liberdade para interferir na narração. Logo no início do desfile, Pamplona leu um texto sintetizando o enredo. O mesmo possuía referências à sinopse, mas adaptado a partir de suas próprias observações. Nessa explicação, conta que Fernando Pinto “vislumbra uma vitória dos índios sobre brancos invasores, que eram os donos das terras. Sua demarcação pelos próprios índios, que redescobrem as riquezas naturais e passam a industrializá-las” (Rede Manchete, 1987).

O carnavalesco foi entrevistado na concentração, podendo informar ao público a mensagem da narrativa: “Terras demarcadas e os índios autossuficientes” (Rede Manchete, 1987), resumiu Pinto. A emissora informou que o desfile seria composto por 4500 mil componentes e 30

alas — enquanto a Globo anunciou que seriam 5 mil figurantes e 29 alas. A quantidade de alegorias não foi comunicada por ambas, fazendo entender que este não era um dado relevante naquela época.

Apesar de dividirem o *pool* da transmissão, ou seja, compartilharem da mesma equipe para a captação de imagem e som, a Manchete conseguiu fazer frente à concorrente. Conforme Brisolara (2020b), “levou novidades, como a câmera-robô — com grua e controle remoto — que garantia os melhores closes e dispensava a presença de um cameraman nos lugares onde isso era impossível, e um helicóptero para fornecer imagens aéreas da Avenida”. Entretanto, a edição soou mais confusa ao abusar de cortes mostrando partes diferentes do desfile, dificultando a compreensão da narrativa. Observa-se ainda alguns instantes de silêncio entre a equipe, enquanto a Globo busca ocupar toda a cobertura com falas sucessivas, característica presente ainda hoje.

A liberdade conferida aos comentaristas da Manchete permitiu que fizessem menções a elementos de conotação sexual, como o Motel Pirarucu e a ala com piranhas na cabeça à frente do carro *Bordel da Uiara* — o peixe como símbolo pejorativo da mulher que mantém relacionamento com vários homens. No contexto da obra de Fernando Pinto, percebe-se que a intenção dessa ala é promover o deboche, e não transmitir uma mensagem moralista ou depreciadora. De toda forma, por meio dessas citações, a emissora colabora para transmitir ao telespectador o escracho proposto no enredo.

Além de Pamplona, a equipe de comentaristas foi composta por Albino Pinheiro, Roberto Barreira, Sérgio Cabral e Haroldo Costa. Nas avaliações finais, Albino considerou que “Não foi o melhor Fernando Pinto, não foi a melhor Mocidade Independente”. Cabral também se mostrou desapontado. Diante da expectativa criada, compreendeu que a proposta não se cumpriu, ficando no “quase”: “Já se passaram 47 minutos e eu ainda não percebi o enredo [...]. Não é o trabalho que eu esperava do Fernando Pinto [...] apareceram algumas amostras do enredo, mas eu ainda não percebi o impacto que se prometia nessa apresentação” (Rede Manchete, 1987).

Haroldo Costa preferiu fazer observações a apontamentos positivos ou negativos. Ressaltou que o carnavalesco realizou uma grande paródia, pontuada por representações visuais gráficas. Assim como Paulinho da Viola fizera na Globo, Pamplona ressaltou a aceleração no andamento da bateria no meio do desfile, considerando que é uma atividade de difícil execução.

Na conclusão, afirmou preferir *Como era verde meu Xingu*, que para ele era merecedor do título¹⁶³.

Já Roberto Barreira teve uma percepção positiva da apresentação:

O Fernando ousou, bom, ousar não é novidade com ele. Mas ele foi extremamente moderno. Moderno no sentido de seguir uma corrente de coloração, de desenho, que está acontecendo hoje na Europa e nos Estados Unidos e que pouca gente sabe aqui. Ele chegou quase a chocar com ousadia, apresentando coisas que não são habituais, que são fora da harmonia normal da fantasia de carnaval. Mas eu estou achando belíssimo (Rede Manchete, 1987).

Barreira comentou ainda que Pinto apostou em um “estilo agressivo, mais tarde todo mundo vai entender”. Essa fala denuncia o desafio que sempre foi decifrar os códigos de sua obra. O que podemos perceber nas análises do desfile de 1987, que conciliaram elogios com críticas. Ao mesmo tempo em que o artista já era identificado como ousado e criativo, também por vezes era considerado brega, extravagante e deturpador das tradições. Na transmissão de 1984, por exemplo, Pamplona reclamou de descaracterização da ala das baianas, pela ausência de elementos, como o pano da costa.

Essas diferentes percepções sobre *Tupinicópolis* nos permite duas observações: 1) a interpretação particular que cada indivíduo terá ao ser confrontado com uma narrativa, podendo desenvolver sentimentos dos mais distintos sobre ela; 2) Fernando Pinto, parecia, de fato, estar à frente do seu tempo. Afinal, aparentemente, os comentaristas não identificaram que estavam diante de um enredo que se tornaria um dos mais emblemáticos da história do carnaval. Apenas Barreira deu indícios sobre esse fato, ao informar que mais adiante todos compreenderiam o que estava sendo dito naquele momento.

O impacto dessa narrativa pode ser percebido por suas reverberações em produtos culturais, artísticos, pesquisas e ciclos de debate, alguns deles inseridos no livro *Tupinicópolis é aqui?* (Alves, 2025). No próprio carnaval, o desfile inspirou *Aquaticópolis*, a metrópole marinha imaginada por Paulo Barros¹⁶⁴ e Wagner Gonçalves para a Renascer de Jacarepaguá, em desfile ocorrido no grupo de acesso em 2010. No mesmo grupo, Jorge Silveira produziu para a São Clemente o *Achamento do Velho Mundo* (2023). Para lá de tupinicolitana, a narrativa promoveu uma bem-humorada inversão histórica, pois nela são os indígenas que atravessaram o oceano ao

¹⁶³ A escola terminou em uma contestada sexta colocação em 1983.

¹⁶⁴ Barros já citou em entrevistas ter *Tupinicópolis* como uma de suas principais referências. A frequente recorrência ao universo pop, em especial ao cinema hollywoodiano, parece ser uma das principais características das quais a obra de Fernando Pinto o impactou.

encontro do nativo europeu, levando seus costumes ao Velho Mundo, mas sem a intenção de dominá-los. A trama delirante teve como mensagem a crítica ao conceito de “descobrimento” e à ganância dos colonizadores da América.

Em 2017, o Paraíso do Tuiuti celebrou a tropicália por meio do enredo *Carnavaleidoscópio Tropifágico*. Um dos homenageados do último setor foi Fernando Pinto, enquanto artista que melhor fundiu o movimento às escolas de samba. Idealizador daquele carnaval, Jack Vasconcelos trouxe referências de *Tupinicópolis* para a avenida, como o Tatu Guerreiro, indígenas de patins e fantasias que mesclaram signos urbanos (como o semáforo), *Pop art*, estampa de onça e estética indígena.

Já em *Nosso destino é ser onça* (2024), a Grande Rio rememorou Rosa Magalhães e Fernando Pinto, enquanto artistas que elaboraram representações impactantes e recorrentes do felino que era o tema do desfile. Segundo Haddad e Bora (2024, p. 344), “as onças, nos trabalhos de Fernando, podem ser entendidas como símbolos de um país que precisa reconhecer a si mesmo no espelho da história, transformando-se em algo melhor, mais poderoso”. Pinto inspirou a fantasia *Tropifagia tupinicipolitana*, que trazia uma placa de trânsito como adereço de mão. “Narrador cuja contemporaneidade grita, ele fez da onça placa e bandeira — bradando pela demarcação das terras indígenas, exaltando a cosmovisão dos povos originários”, alegam os autores (Haddad; Bora, 2024, p. 345).

Na Mocidade, o carnavalesco foi celebrado em diversos desfiles, como nos anos de 1990, 2003, 2005, 2006, 2010 e 2014. Alguns possuem referências diretas à apresentação de 1987, como nos indígenas de patins na última alegoria de *A vida que eu pedi a Deus* (2006) e no Tatu Guerreiro no abre-alas de *Pernambucópolis* (2014) — enredo que promoveu dupla homenagem a Pinto e a Pernambuco, sua terra natal.

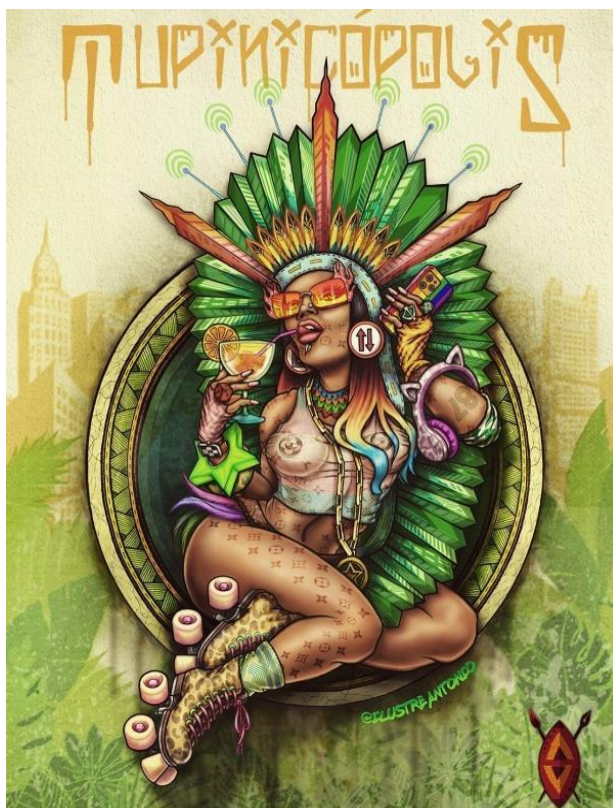
Inevitável pensar também como Renato Lage pode ter absorvido o trabalho do artista ao se incorporar à Mocidade, compreendendo sua relevância ao formular uma identidade temática e estética para a escola. Ainda que Lage opte por uma plástica mais “limpa” e menos debochada e fantástica, sua trajetória na Mocidade (de 1990 a 2012, com retorno em 2025) é fortemente marcada pelo imaginário pop, ficcional, futurista e — eventualmente — indígena, tal como consagrado por seu antecessor. Por exemplo, a impactante alegoria com os indígenas do futuro retornando ao Brasil em uma nave espacial, no carnaval de 2000, parece ter surgido de uma fusão entre *Tupinicópolis* e *Ziriguidum 2001*. Anos mais tarde, no Salgueiro (2004), é possível que

Renato e Márcia Lage tenham se inspirado novamente em Fernando Pinto para a construção alegórica de *Alcoópolis*, a metrópole idealizada que utiliza apenas combustíveis renováveis.

O carnaval de 1987 também inspirou obras para além da avenida. Um dos exemplos é a série de ilustrações criadas pelo artista visual Antônio Vieira, como *Tupinicópolis 2021* (2021) (Figura 25), *Taba de Pedra* (2015) (Figura 26) e *Cai a tarde na Taba de Pedra* (2015) (Figura 27), expostas em suas redes sociais e no livro *Tupinicópolis é aqui?* (Alves, 2025). Em postagem no Instagram da primeira peça citada — realizada no dia 29 de novembro de 2021, aniversário de 34 anos de falecimento de Fernando Pinto —, o designer comentou em sua rede social que, há 35 anos, Tupinicópolis “já existia nos croquis, plantas baixas e nas ideias da mente brilhante de quem a criou. Em mais de três décadas, NADA a superou. O enredo CEP sem CEP. A cidade mais gostosa que passou pela Avenida. Uma cidade que se deslocava. Uma cidade a sorrir” (Vieira, 2021).

Figura 25 — *Tupinicópolis 2021* (2021)

Figura 26 — *Taba de Pedra* (2015)



Fonte: Instagram, Antônio Vieira (2021).

Figura 27 — *Cai a tarde na Taba de Pedra* (2015)



Fonte: Instagram, Antônio Vieira (2018).

O comentário de Vieira permite vislumbrar a forma pela qual *Tupinicópolis* povoou o imaginário de parcela da população que se permitiu mergulhar no sonho tropicalista de Fernando Pinto. Uma narrativa crítica absolutamente sedutora, por ser inteiramente carnavalizada. Embora os problemas do mundo moderno residam nela, não há espaço para o sofrimento, apenas para o gozo coletivo. Em que pese promover a reflexão de uma civilização em ruínas, devido a um capitalismo que a tudo e todos devora, sobressai a potencialidade criativa que retira o público da realidade caótica e o transfere para uma brasilidade vibrante. Mais do que entregar respostas, a Mocidade provoca reflexão sobre futuros possíveis.

Tupinicopolizar, o verbo, é revestir o Brasil daquilo que ele ignora ser: uma terra indígena. É extravasar em cores e brilhos, para ressaltar o verde, amarelo, azul e branco da bandeira, sem emular um patriotismo forjado. É também trazer à memória o passado do país, ao abordar um futuro ficcional. Por fim, é conduzir ao sonho, para amplificar a consciência da realidade. E fazer perceber que delirante mesmo é a naturalização de uma estrutura social repleta de desigualdade.

Tupinicópolis, o enredo, é um dos maiores risos carnavalescos que já ecoaram no Sambódromo carioca.

5.2.2 Ratos e urubus, larguem a minha fantasia

Quando a Beija-Flor de Nilópolis desfilou na manhã de terça-feira de carnaval de 1989, Joãozinho Trinta já se consolidara como uma das personalidades centrais da folia carioca. Era então a principal referência na profissão de carnavalesco, tanto pelos seis títulos conquistados quanto pelo caráter transformador de seus espetáculos e o notável potencial midiático, expresso em frases de efeito e entrevistas que reverberaram na sociedade. De estatura física modesta, tornou-se um gigante simbólico da folia. O artista passou fome e chegou a dormir na rua quando saiu do Maranhão para o Rio de Janeiro. Depois, testemunhou o desenvolvimento do tráfico de drogas, a intensificação da violência e a miséria no Morro do Salgueiro, quando estava na agremiação de mesmo nome, até meados dos anos 1970.

Mudou-se para a Beija-Flor em 1976, com a promessa da diretoria de desenvolver um trabalho social na comunidade nilopolitana. Conforme Simas e Fabato (2015, p. 139), Trinta se tornou profundo conhecedor da realidade das comunidades pobres e periféricas, das quais ele próprio se sentia parte. Os autores observam a “curiosa sina” de inserir no mapa ele mesmo e tantas outras pessoas historicamente excluídas.

O carnavalesco acreditava na capacidade transformadora das escolas de samba e defendia uma “revolução pela alegria”. Em entrevista ao programa Fantástico (1980), afirmou: “Tenho repetido que o carnaval é o único momento de irrealidade, o momento de fugir das coisas comuns rumo a um instante de emoção. Por que não canalizar essa energia [...] para outras coisas, como o trabalho social que fazemos em Nilópolis?”.

Notável por desenvolver estética grandiosa e luxuosa, defendeu-se dos críticos com a polêmica frase “Quem gosta de miséria é intelectual, pobre gosta de luxo”, dita à revista Veja em 1978, quando se sagrou pentacampeão do Grupo Especial carioca (Simas; Fabato, 2015, p. 114). Entretanto, em 1989, ele surpreendeu ao adotar uma estética antagônica à do luxo habitual, criando *Ratos e urubus, larguem minha fantasia*, obra frequentemente reconhecida como sua mais complexa realização artística.

Há possíveis motivações para o enredo. No ano anterior, a Beija-Flor perdeu o título para a *Kizomba* da Vila Isabel, que se exibiu com uma estética bem mais modesta, porém de grande impacto, em performance emocionante. Cansado de tentar justificar aos críticos de que seu luxo era aparente, o artista desenvolveu uma resposta contundente ao criar um desfile a partir do lixo, demonstrando que seu sucesso não se devia apenas ao poder financeiro da escola de Nilópolis.

Durante a viagem a Londres, em 1988, Trinta acompanhou a comitiva da agremiação em um show. Dali, teriam surgido três possíveis inspirações para o tema: 1) a versão teatral do musical *Os miseráveis*, baseada no romance de Victor Hugo (Diniz, 2012); 2) a visão de uma mendiga nas ruas londrinas, narrada por sua assistente Marli Alvarenga (Motta, 2014); e 3) o contraste entre a Londres florida e a notícia da falência do Rio, segundo o próprio carnavalesco (Simas; Fabato, 2015, p. 144). Outras referências são possíveis, como a *Ópera dos três vinténs*¹⁶⁵, de Bertolt Brecht. No entanto, a principal inspiração parece vir da observação e sua inquietação com a realidade brasileira, que se tornou uma constante em seu trabalho.

Não à toa, a sinopse é iniciada anunciando o desfile como uma *ópera de rua*. “Todos os componentes de uma Ópera erudita estão presentes na estrutura da Escola de Samba. Começando pelo enredo que é o libreto, passando pela música, dança, canto, cenografia, figurinos, orquestra e interpretação”, observa Joãozinho (Trinta, 1989, p. 121). Na sua opinião, este último elemento — a interpretação — deveria ser mais bem desenvolvido pelas agremiações, como de fato passou a ser. Para solucionar essa deficiência, anunciou a colaboração do diretor de teatro Amir Haddad e seu grupo Tá na Rua para acrescentarem o componente da dramaticidade à performance.

Na sinopse, o autor formula seu texto em tom de manifesto, denunciando as injustiças sociais e convocando o povo à reação:

Este enredo é um protesto. Protesto a esta grande maldade que estão fazendo com nossa terra, com nossa gente, com nosso BRASIL. Maldade desequilibrarem totalmente este país que tem, na sua geografia, a forma de um grande coração. Invertido desequilibrado, de cabeça para baixo, mostrará os contornos de um enorme bunda. E uma bunda do tamanho do Brasil tem muita sujeira nos seus intestinos para ser expelida. Somente as águas das Bacias do Amazonas e do Prata poderão lavar tantos excrementos. Ou, então, a grande energia do nosso povo quando ele tiver consciência de sua força e de seu valor. Por enquanto somos, ainda, o gigante que acordou e está levando tanta porrada e está sendo tão sacaneado que, de repente, fica inerte. É preciso, pelo menos, alfinetá-lo para que

¹⁶⁵ O musical alemão foi estreado em 1928, cuja narrativa desenvolve uma crítica à burguesia e ao capitalismo. A peça é uma adaptação da comica *Ópera do mendigo*, do inglês Jhon Gay (1728), com tradução de Elisabeth Hauptmann e composições de Kurt Weill.

comece a ter reações. É obrigação de todos nós participar deste trabalho. Cada um deve agir à sua maneira. No nosso caso, nós sabemos fazer Carnaval. É nosso ofício. Que seja através dele, então, que a gente proteste. Esperamos, assim, contribuir para o despertar do gigante que somos nós mesmos. Então lançamos o grito: RATOS E URUBUS LARGUEM MINHA FANTASIA" (Trinta, 1989, p. 121).

Na justificativa do tema, Joãosinho alertou para o lixo físico, mental e espiritual do país. “É o lixo da falta de amor, da honestidade e do respeito à vida”, acrescentando ser também “a falta de empregos, de orientação e tantas outras carências” (Trinta, 1989, p. 121). O causador de tantas faltas seria o *luxo* de milhões de dólares gastos com armamentos, igrejas, politicagem e diversas falcatruas. O resultado desse desequilíbrio é a enorme quantidade de famintos e desocupados que povoam as ruas.

A introdução ainda defende o carnaval como evento autosustentável, capaz de gerar lucros, empregos e circulação de recursos mesmo em contexto de crise econômica. O autor afirma que a organização das agremiações se tornou um exemplo de honestidade e promove arrecadação suficiente para que todas façam um grande espetáculo — uma opinião que certamente cabe questionamento e ponderação. “Nós que participamos da estrutura das Escolas de Samba temos, portanto, o direito de reclamar, de protestar com os descabimentos da vida brasileira. E é um desafio fazer isto através da brincadeira do Carnaval”, conclui (Trinta, 1989, p. 121).

Formada por Amir Haddad e atores do Tá na Rua, a comissão de frente trouxe 15 componentes fantasiados de mendigos (Figura 28). Na descrição do livro *Abre-alas*, eles mantêm um comportamento contido, em conformidade com o regulamento da época, o qual previa coreografias menos performáticas que as atuais. “Apesar de não terem razão para tanto, eles serão gentis e comunicativos com todos”, avisa Trinta (1989, p. 121). Embora o façam com moderação, a encenação buscou preservar a característica de liberdade e irreverência, com os indigentes oferecendo um trago de cachaça aos jurados, ao tempo em que estendem as mãos pedindo dinheiro.

Personificando todas as mazelas sociais, a figura do mendigo assume logo no primeiro ato o protagonismo da narrativa. “Eles carregam as misérias do mundo inteiro” (Trinta, 1989, p. 122), conta o carnavalesco. Mais precisamente o indigente brasileiro seria “um arquétipo da pobreza universal. Seus rostos são impessoais” (Trinta, 1989, p. 122).

A partir da identificação do Brasil como representativo das desigualdades presentes no mundo, a avenida é preenchida por mendigos, que ocupam as duas primeiras alegorias e todo o contingente humano entre elas. Esse setor foi formado por atores do Tá na Rua, entre outros grupos

teatrais. Mas também há relatos da presença de indivíduos em situação de rua “verdadeiros” (Motta, 2014; Diniz, 2012).

Figura 28 — Comissão de frente



Fonte: Marcelo Régua / O Globo (2019).

Em entrevista dada ao G1 em 2019, Amir Haddad informou que ensaiou 200 profissionais para atuarem como desvalidos. “Quando entramos na avenida foi um silêncio mortal. Porque quando uma escola entra na avenida, entra brilho, entra lantejoulas. E entrou aquele bando esfarrapado, o abre-alas esfarrapado e as pessoas ficaram atônitas”, informou o diretor (Boeckel, 2025).

A alegoria de abertura teve como escultura central a figura de um Cristo Redentor como mendigo, rodeado por casebres, lixo e miseráveis. Inaugurada em 1931, a estátua localizada no topo do morro do Corcovado (RJ) se tornou o maior símbolo da identidade religiosa brasileira, além de referência turística para o mundo.

Estando com os braços abertos, a imagem remete à forma de uma cruz (Jesus é a própria cruz), em uma representação mais sublime do que o Cristo crucificado (Jesus “na” cruz). Conforme Rezende, Rodrigues e Reis (2021, p. 434-435), “temos nessa representação um Jesus liberto do

sofrimento do calvário que acolhe a cidade em um abraço, um ídolo sacro que se apresenta para a cidade deslocado de um templo católico e, portanto, mais aproximado de seus devotos e não-devotos”.

Entretanto, a liberdade simbólica sugerida pela imagem do Redentor encontrou resistência diante da tentativa da Beija-Flor de se apropriar e ressignificar esse símbolo religioso no contexto do carnaval. Representantes da arquidiocese carioca não gostaram da utilização da imagem santa em meio à festa profana. Assim, a alegoria foi censurada após solicitação do arcebispo Dom Eugênio Salles, a partir de liminar assinada pelo juiz Carlos Davidson de Meneses Ferrari, da 15ª Vara Cível do Rio (Motta, 2014). O ato demonstrou que, se os militares haviam perdido o poder de restringir objetos artísticos alheios aos seus interesses, a Igreja ainda se considerava no direito de contestá-los, com o respaldo da justiça.

A proibição gerou grande repercussão na imprensa antes, durante e depois da apresentação. De acordo com o jornalista Marcelo de Mello (2018, p. 120), a “comunicação da escola foi eficiente. Na briga com a Cúria, a maioria do público ficou ao seu lado, e isso criou uma empatia favorável a um desfile excepcional”. Com o país recém-saído de uma ditadura, a censura imposta pela Igreja trouxe à memória o trauma dos anos de cerceamento da liberdade de expressão, gerando indignação por parte significativa da sociedade.

A decisão judicial foi comunicada há apenas dois dias do desfile. Em ato que Rezende, Rodrigues e Reis (2021) denominam de “enfrentamento criativo”, a equipe optou por cobrir o Cristo Mendigo com uma lona preta, sobre o qual foi amarrada uma faixa com a frase “Mesmo proibido, olhai por nós!...” (Figura 29). Frequentemente atribuída a Trinta, a ideia — tanto do Cristo, como da frase — passou a ser reivindicada pelo diretor de carnaval Laíla. Uma vez que a discussão não teve um desfecho claro, podemos considerar que ambos tiveram o mérito de produzir aquela que se tornou a imagem mais icônica da história das escolas de samba.

Em texto publicado em 2020, o colunista Ancelmo Gois, do O Globo, informou que, pouco antes do desfile, a determinação foi revogada pelo juiz de plantão à época, Antônio Siqueira. Mas Joãozinho ignorou a liberação e optou por manter a escultura coberta, entendendo a repercussão da polêmica a seu favor. “O juiz considerou que censura prévia é proibida pela Constituição, e que se tratava de uma manifestação cultural”, justificou Gois (2020). Essa versão é pouco difundida na literatura de carnaval, mas independentemente da forma como os acontecimentos se

desenvolveram nos bastidores, o mais relevante é observar a forma em que foi exibida em cena aberta.

Motta (2014) informa que a alegoria ainda teria sido atingida por um princípio de incêndio nos dias que antecederam a apresentação. Surpreendendo a equipe, o carnavalesco impediu a reconstrução da parte danificada, compreendendo que o incidente dera o “acabamento” que ele procurava.

Figura 29 — Abre-alas da Beija-Flor



Fonte: Ricardo Leoni / O Globo (2019).

A segunda alegoria, *O convite* (Figuras 30 e 31), também possuía entulhos de lixo e pessoas maltrapilhas cercadas por urubus. Destacou-se um grandioso muro pintado com a mensagem “Atenção: mendigos, desocupados, pivetes, meretrizes, loucos, profetas, esfomeados e povo de rua. Tirem dos lixos deste imenso país restos de luxos... Façam suas fantasias e venham participar deste grandioso ‘bal masqué’”. Já na traseira do carro, lia-se a frase “Mendigos, a Sapucaí é vossa!”.

Figura 30 — Visão frontal da alegoria *O convite*

Figura 31 — Visão traseira da alegoria *O convite*



Fonte: Ricardo Leoni / O Globo (2019) [30]; Sebastião Marinho / O Globo (2019) [31].

Observa-se que há por todo o primeiro setor uma representação relativamente realista da miséria, mas com um certo requinte. Isso porque não há vazios na cena: as alegorias e fantasias foram feitas por sobreposições de tecidos e objetos variados. Joãosinho prometeu a “opulência dos restos” (Mello, 2018), com figurinos compostos por várias peças de roupas, adereços e objetos¹⁶⁶.

Suas indumentárias serão de gala. Isso mesmo. Mendigo também é vaidoso e gosta da opulência. Por não terem casa eles carregam todos os seus pertences. Ao contrário do que se pensa, estão cheios de roupas, sacos, filhos, animais e tudo o que lhes interessa. As vezes carregam todas as coisas em carrinhos. Os espaços também lhes pertencem. Eles andam, ficam e dormem nos lugares que escolhem. O mundo é deles (Trinta, 1989, p. 122).

¹⁶⁶ A concepção desses figurinos teve colaboração de Viriato Ferreira, que se notabilizou como carnavalesco da Portela e Imperatriz, entre outras.

No chão, não houve divisão das alas nem fileiras, um grande bloco de foliões ocupou todos os espaços, povoando também os carros. Ao se movimentarem com empolgação, balançaram os recortes de panos que vestiam, fazendo da desordem uma unidade visual visceral e hipnotizante. Uma espécie de barroco “carnavalizadamente” invertido, extraindo exuberância com o que é corriqueiramente percebido como feio. Uma faceta que a sociedade tenta esconder de si, mas que, de repente, surgiu apoteótica na avenida.

Com o término do primeiro setor, a Beija-Flor retomou parcialmente sua estética habitual — embora reinterpretada em chave crítica. O luxo e o barroco característico da combinação entre Joãosinho Trinta e a escola estava lá. Depois de tons de cinza e materiais opacos da abertura, não faltou dourado e cores vibrantes. Porém, toda a riqueza era, em partes, aparente. Vista de perto, era formada por materiais reciclados, retorcidos, amassados e rasgados. Um luxo feito de lixo.

Não foi a primeira vez que Joaosinho Trinta usou matéria-prima barata para dar aparência de riqueza. Só que, em 1989, de uma maneira mais evidente. O luxo depois do lixo era caricato, frondoso e de encher os olhos, mas naquela sequência ninguém diria que a escola estava pesada ou com um visual carregado. O exagero era oportuno, porque ilustrava um enredo em que o contraste entre pobreza e riqueza precisava ser acentuado para um destacasse a outra (Mello, 2018, p. 128).

Então, o público foi introduzido no segundo ato da narrativa, quando os desvalidos, ao retirarem restos de luxo das lixeiras, vestiram-se de fantasias improvisadas para brincar o carnaval. Assim, o carro *Sou na vida um mendigo, da folia eu sou rei* (Figuras 32 e 33) “reinicia” o cortejo, inclusive com uma comissão de frente elegantemente vestida à frente. Estandartes trouxeram o título da alegoria, onde predominou uma explosão de azul e dourado, penas, arabescos e signos da nobreza, como coroas e figurinos remetendo à aristocracia europeia.

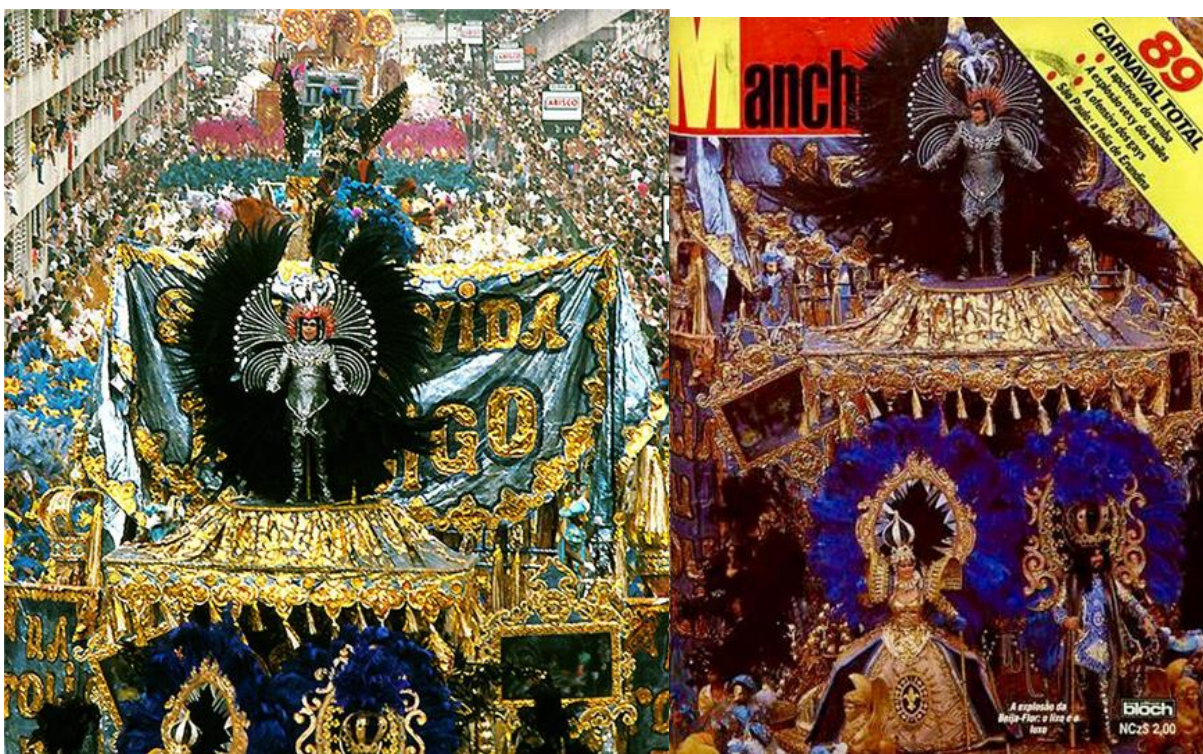
O carro remeteu a um palácio medieval, deslocando-se temporalmente para evocar o contraste entre a opulência aristocrática e a miséria contemporânea. No alto, o destaque Jesus Henrique encarnou o *Urubu-rei*, balançando suas asas negras sobre o rei e a rainha, ratos-pajens e cortesãs. A associação com a Idade Média ocorreu porque, de acordo com idealizador da narrativa, a miséria nacional já teria ultrapassado, de longe, aquela produzida pelo sistema feudal.

Além de ser geograficamente menor, a Europa naquela época, estava em formação. Eram pequenos feudos com um mínimo de população. A miséria brasileira, ao contrário, se espalha num vasto território entre milhões e milhões de pessoas. O contraste com a riqueza é maior. Na Idade Média somente alguns Senhores Feudais eram opulentos e tinham que lutar para defender seus castelos. No Brasil, o número de ricos é muito grande. Muita riqueza foi adquirida com

esforço e trabalho honesto. Mas, a maior parte é ilícita, desonesta e até maldita porque está levando este país para o caos. Para um outro Período das Trevas. O miserável da rua pode não ter consciência [...], mas ele está repetindo a história. Ele é o mesmo ser humano degradado pelo poder (Trinta, 1989, p. 122).

Figura 32 — Parte superior da alegoria *Sou na vida um mendigo, da folia eu sou rei*

Figura 33 — Terceira alegoria na capa da Revista Manchete, 18 de fevereiro de 1989



Fonte: Facebook, Tantos Carnavais (2020) [32]. Revista Manchete, n. 1922 (1989) [33].

Além do *Lixo medieval*, outros oito setores trouxeram problemáticas que perturbavam o autor. O primeiro, Lixo do luxo, transmitiu a ideia de reaproveitamento do requinte das escolas de samba. Para tal, a renomada destaque Linda Conde se exibiu cercada por fantasias que vestiu em anos anteriores, colocadas em manequins.

Em seguida, o *Lixo da Igreja* (Figura 34) refletiu sobre o contraste entre a riqueza das instituições religiosas e a pobreza dos fiéis. Embora a crítica se estenda às diferentes crenças que exploram a fé da população para se enriquecer, a estética barroca da alegoria remeteu especificamente a uma igreja católica, com vitrais, castiçais e componentes fantasiados de bispos e cardeais.

Depois, o *Lixo dos loucos* refletiu a percepção do carnavalesco de que há milhões de loucos pelo Brasil, resultado de tanto desequilíbrio e miséria. Os brincantes encarnaram nas alas figuras históricas, como os imperadores Nero e Napoleão, homens cuja loucura conduziu o mundo a guerras e massacres. A alegoria trouxe os quatro cavaleiros do apocalipse, cercados por canhões de guerra e arames farpados. Em contraponto à insanidade da ambição dos que “ganham dinheiro com o sangue humano derramado” (Trinta, 1989, p. 122), estavam os profetas das ruas, como Gentileza, com flores nas mãos e palavras de bondade.

Figura 34 — Alegoria *Lixo da Igreja*



Fonte: Armando Borges (1989).

Já o *Lixo do sexo* traduziu a ideia de orgias e perversões sexuais em alegoria que aludiu a uma sauna romana. Homens e mulheres seminus e com trajes eróticos realizavam movimentos sensuais, entre eles os atores Alexandre Frota e Sônia Lima. Símbolos fálicos rodeavam o carro,

que também contou com *drags* e travestis. As alas do setor representavam prostitutas, homossexuais e Zé Pilintras.

Na sequência, o *Lixo da imprensa* simbolizou catadores de papel transformando restos de jornal e de revista em fantasias de colombina, arlequim e pierrô. O sensacionalismo dos meios de comunicação foi questionado por meio de armas se projetando para fora de uma televisão, simbolizando a violência transformada em espetáculo. Máquinas de escrever e aparelhos de rádio também estavam pela alegoria.

Em verde e amarelo, o *Lixo da política* (Figura 35) satirizou os cartolas do futebol, doleiros, o poder financeiro — o dólar é o rei e o cruzado é o capacho por onde sua majestade pisa, avisa Joãozinho — e corruptos em geral. O carro *Oba oba no Planalto* possuía inspiração do teatro de revista, com os rostos dos foliões escondidos sob máscaras caricaturescas representando políticos, enquanto o corpo vestia um figurino à la Carmen Miranda. O revestimento em boá de ráfia de sopro conferiu glamour à cena, que teve Jorge Lafond no alto como uma grande vedete. As torres do Congresso Nacional foram ocupadas por ratos. Estrelas douradas trouxeram as palavras “leis”, “resoluções”, “emendas” e “decretos”.

O setor do *Lixo dos brinquedos* foi dedicado aos meninos de rua, ou *pivetes*. Para o carnavalesco, “são os pequenos EXÚS a quem não foi oferecido o ritual de alimentação [...]. Abrem caminhos com armas nas esqueléticas mãos. Embora estejam tontos do cheiro da cola, seus golpes de lâminas ou tiros de armas são certos” (Trinta, 1989, p. 123). O enredo também abordou a substituição da fabricação de brinquedos lúdicos por monstros e bonecos portando armas e outros artefatos que incentivam a violência. A alegoria teve Xuxa como destaque principal, rodeada por paquitas e esculturas de visual infantil.

Por fim, o *Lixo da feira* (Figura 36) tratou da popular *xepa* — as horas finais de uma feira livre, quando os comerciantes baixam o preço dos alimentos restantes para findarem o estoque. E para quem não tem dinheiro, resta o lixo da xepa, as sobras de comida descartadas. Entre frutas e legumes, sobressaiu-se na alegoria uma adaptação do conto da Cinderela, metáfora apropriada para um enredo em que os indigentes (Gatas Borracheiras) se transformam em reis no carnaval (Cinderelas). Ainda em alusão à história da Disney, a carruagem da princesa possuía o formato de uma abóbora cortada, sendo puxada por ratos.

Figura 35 – Parte superior da alegoria *Lixo da política*

Figura 36 — Alegoria *Lixo da feira*



Fonte: Revista Rio Samba e Carnaval [35]. Studio R / Rosa Gauditano [36]. In: *O Brasil é um luxo: Trinta carnavaís de Joãozinho Trinta* (2008).

A narrativa prossegue com o *Banquete dos mendigos* (Figura 37). Com ironia, o narrador informa que tal evento só se fez possível através da contribuição “generosa” da elite, que forneceu gratuitamente “latas de lixos para que fossem retirados os restos de seus últimos banquetes” (Trinta, 1989, p. 123).

Os indigentes estão elegantemente trajados, para se deliciarem com as sobras de caviar, lagostas, perus, peixes, cascatas de camarão, uvas e queijos finos, acompanhadas por bebidas importadas. Na alegoria, um convite para a farta reunião ocupa a parte traseira. Já os alimentos postos à mesa estão sujos, desorganizados e empilhados, desfazendo toda a expectativa de glamour da ideia de um banquete. A célebre passista Pinah é uma das destaques do carro.

Figura 37 — Alegoria *Banquete dos mendigos*



Fonte: Revista Rio Samba e Carnaval. In: *O Brasil é um luxo: Trinta carnavais de Joãosinho Trinta* (2008).

A última alegoria foi decorada por um grande chafariz branco (Figura 38), cujas águas levavam toda a sujeira do país. Com a presença predominante de crianças no carro, a cena apontou para uma perspectiva de esperança, na expectativa de que o Brasil realizasse a “limpeza” necessária e iniciasse o terceiro milênio “purificado”. Uma mulher seminua, trajada com apenas um biquíni, estava no alto da escultura.

Em encerramento apoteótico, Joãosinho Trinta e outros integrantes atravessaram a pista jogando água no público, por meio de um caminhão-pipa (Figuras 38 e 39). Assim como todos os membros da diretoria, seu figurino reproduz o uniforme de gari, tornando-se uma das imagens marcantes do desfile.

Figura 38 — Caminhão-pipa, em primeiro plano, com alegoria do chafariz ao fundo

Figura 39 — Joãosinho Trinta joga água no público sobre caminhão-pipa



Fonte: Cezar Loureiro / Agência O Globo (2019) [38 e 39].

Composto por Betinho, Glyvaldo, Zé Maria e Osmar, o samba-enredo é formado por versos curtos que emitem uma mensagem objetiva. Escrita na primeira pessoa, a obra se mostra em consonância com o texto da sinopse e a proposta estética, ao evitar “rebuscamento”, “adornos poéticos” ou qualquer artifício que possa suavizar ou romantizar a narrativa. Assim, foge do caráter

epopeico característico do gênero, rejeitando a possibilidade de construir uma saga imponente. No lugar, opta por texto coloquial, expressões de apelo popular (“areia na farofa”, por exemplo) e, inclusive, liberdade para o uso do neologismo “xepei”.

Transmite com eficiência o clima de protesto carnavalizado, por meio do verso “alegria e manifestação”, além de emanar sentimentos ao usar palavras como “euforia”, “vibra”, “agonia” e “embala o corpo” (ideia de empolgação). O samba ainda evidencia o caráter dúbio ao discorrer sobre a realidade, mas sem renunciar ao fantástico-maravilhoso, aspecto denunciado nos trechos “No meu mundo de ilusão” e “Frutos de uma imaginação”.

Reluziu... é ouro ou lata
Formou a grande confusão
Qual areia na farofa
É o luxo e a pobreza
No meu mundo de ilusão

Xepa de lá pra cá xepei
Sou na vida um mendigo
Da folia eu sou rei [refrão]

Sai do lixo a nobreza
Euforia que consome
Se ficar o rato pega
Se cair o urubu come

Vibra meu povo
Embala o corpo
A loucura é geral
Larguem minha fantasia
Que agonia... deixem-me
Mostrar meu carnaval

Firme... belo perfil
Alegria e manifestação
Eis a Beija-Flor tão linda
Derramando na avenida
Frutos de uma imaginação

Leba, larô, ôôôô
Ebó lebará, laiá, laiá, ô [refrão] (Betinho *et al.*, 1989).

O refrão final faz referência às entidades e orixá relacionados ao povo da rua. De acordo com Betinho, Joãozinho informou que levaria três pombagiras para a Sapucaí. As entidades da umbanda “sairiam na frente e voltariam em sentido contrário assim que chegassem ao fim da pista.

Seriam as únicas autorizadas a fazer isso” (Betinho *apud* Mello, 2018, p. 125). As pombagiras também foram representadas por meio de uma ala.

Então, o compositor procurou auxílio de um babalorixá para compreender os termos a serem utilizados para se referenciar à entidade: “Perguntei ao Pai Lula como se chamava a rainha do povo de rua e ele me disse ‘lebá’. Me disse que ‘larô’ é a saudação às pombagiras, e ‘ebó’ é a comida delas e dos exus. E que a cidade da rainha do povo de rua é Lebara. Juntei tudo e fiz o refrão” (Betinho *apud* Mello, 2018, p. 125-126). No caso, “larô” e “lebá” seriam corruptelas de “laroiê” e “elegbará”.

Desde o início, a Beija-Flor deixou evidente que o protagonista da narrativa são os desvalidos, representados sobretudo pela figura do mendigo. É um personagem-tipo, de imediata identificação e comportamento padrão, personificando as mazelas do Brasil. Observa-se, contudo, que tanto no desfile quanto na repercussão midiática emergem dois eixos de protagonismo: o do Cristo Mendigo e de Joãozinho Trinta, cuja figura passa a condensar o próprio discurso da obra. O antagonismo é creditado à elite do país, incluindo políticos e cartolas do futebol.

A abrangência da crítica é tamanha que ela se estendeu até mesmo a aqueles que aplaudiram a exibição, seja por não perceberem que o protesto se direcionava também a eles, ou por reconhecerem que a mensagem era pertinente. É o caso da imprensa e da burguesia que se esbaldava nos espaços mais nobres do sambódromo. Quanto a esta, o autor destila ironia no livro *Abre-alas*: “Mas, todo mundo está satisfeito. Também, com tanta sobra. É só olhar a mordomia dos camarotes da Marquês de Sapucaí” (Trinta, 1989, p. 123).

O contraste entre o luxo e a miséria explicita o conflito estrutural que sustenta a crítica de Trinta: a desigualdade como matriz estética e discursiva do enredo. O embate é realçado por símbolos e significações de pobreza e riqueza, por vezes justapostos na mesma composição cênica. Por detrás da história, há um outro conflito: o do carnavalesco com os seus detratores. João desenvolvera a trama também para resolver o impasse com os intelectuais que criticavam o seu trabalho. Saiu vitorioso ao silenciar o discurso de que só sabia fazer carnaval com muito dinheiro.

A junção entre lixo e luxo é o principal aspecto que ressalta o caráter fantástico-maravilhoso, marca de Joãozinho Trinta. Porém, diferente de outras apresentações, em que o entrelaçamento de informações nem sempre é tão facilmente compreendido, não há qualquer dificuldade para o entendimento do enredo, uma vez que ele aborda um drama que se impõe no

cotidiano das cidades brasileiras. O tom teatral colaborou para a verossimilhança, promovendo uma apresentação que, contraditoriamente, foi tão fantástica quanto realista.

Dessa forma, a estrutura narrativa pode ser organizada em quatro momentos: 1) *introdução/equilíbrio*, marcada pela exposição da miséria nacional; 2) *complicação/perturbação*, em que os mendigos são convidados a transformar os restos em fantasia; 3) *clímax/luta*, quando ocorre o banquete simbólico; e 4) *desfecho/eliminação do elemento perturbador*, representado pela purificação no chafariz.

Pesquisador da obra de Trinta, Milton Cunha identificou núcleos temáticos frequentes no seu trabalho, dos quais seis estão presentes em *Ratos e urubus*: 1) *Opulência brasileira* — “Um país em forma de coração, pronto para oferecer o que de melhor ele tem para seus habitantes”; 2) *Bom brasileiro* — “De alma pura, os mendigos são comparados aos budas da compaixão”; 3) *Carnaval maravilhoso* — “Festa da redenção, maior espetáculo da Terra em grandeza, criatividade e vibração”; 4) *Desgraça brasileira* — “Um país desequilibrado”, “um gigante levando porrada constantemente, onde falta amor, honestidade e respeito à vida”; 5) *Terceiro Milênio da Justiça Universal* — o ‘branco chafariz do aquário’ (alusão à Era de Aquarius) purificará as almas das crianças que nelas se banham; 6) *Fantástica transmutação* — “como o baile provoca neles a atração dos opostos, num ‘transe’, tais excluídos desejam interpretar seus algozes, ‘senhores ou reis de alguma coisa’” (Cunha Júnior, 2010, p. 153-154).

Cunha ressalta que, acima do papel de carnavalesco, Joãozinho se firmou como autor de carnaval, rompendo diversos paradigmas com as suas narrativas. Preocupava-se, sobretudo, em encontrar soluções para o Brasil. O otimismo era conciliado com as angústias do final do milênio.

A partir de 1987 / 88, as questões sociais apresentadas pelo autor guardam claramente as fantasmagorias de fim de século, e de milênio. João Trinta via se aproximar o ano 2000. É perceptível que ele se investe de uma postura messiânica, transparentemente evidenciado em seu texto: “...eu vou salvar ...”, “...eu vou ajudar a recuperar a ética deste meu país através do desfile de Carnaval...”. João acredita, acreditava, acreditou que, através da alegria do discurso do Carnaval, na Marquês de Sapucaí, o Brasil pudesse se repensar e se reescrever. Um discurso contraditório, como de todos os grandes autores, um discurso paradoxal, um discurso tumultuado, mas um discurso que deixa clara a vontade deste autor de Carnaval de contribuir, para que a sua nação melhore. A escrita de Carnaval de João Trinta se torna definitiva, porque se entende o Brasil das décadas de 1980 e 1990 e começo dos anos 2000, a partir do seu texto (Cunha Júnior, 2010, p. 211-212).

Dentro deste contexto, a força arrebatadora de *Ratos e urubus* pode ter suscitado os mais diversos sentimentos ao público: 1) indignação e desejo de luta pelo fim do abismo socioeconômico; 2) compaixão e empatia com a situação precária dos grupos marginalizados; 3) susto e choque perceptivo ao visualizar uma proposta estética oposta ao que se espera de uma escola de samba; 4) revolta e enfrentamento da censura imposta pela Igreja e justiça, provocados por uma necessidade absoluta de liberdade de expressão após o silenciamento durante a ditadura; e 5) a emoção e o regozijo, dentro da capacidade carnavalesca de rir e superar os fantasmas, transformando dor em alegria. Uma catarse coletiva, superando traumas e emancipando o corpo social do que o reprime.

O quinto efeito de sentido exemplifica a maneira pela qual a carnavalização funcionou como instrumento de crítica social, permitindo que o grotesco e o riso se convertessem em mediações políticas e estéticas. É possível identificar a presença de *inversão*, uma vez que a burguesia — protagonista da vida ordinária — se transforma em antagonista, enquanto os grupos invisibilizados no dia a dia se tornam os reis da folia; o *rebaixamento* do Cristo Redentor a mendigo; e o *princípio material e corporal*, manifestado no *Lixo do sexo* e na superabundância de comida e de bebida no carro do banquete. Desfecho de *Kizomba, festa da raça* — e posteriormente na homenagem à Elza Soares pela Mocidade (2020) —, o banquete também ocupa papel relevante em *Ratos e urubus*, uma vez que simboliza o triunfo da vida sobre a morte — a superação da fome e da miséria.

O baixo corporal e o grotesco também se manifestam na sinopse, quando o autor enxerga o mapa brasileiro de cabeça para baixo, como uma grande bunda repleta de excrementos a serem expelidos. Outro aspecto notado é a inversão étnico-econômica promovida pelas duas comissões de frente: a primeira é composta por atores majoritariamente brancos vestidos como indigentes, enquanto a segunda é formada por homens negros que ostentaram um figurino de aparência luxuosa.

Alguns dos recursos utilizados para a carnavalização são o uso de máscaras e de paródia. Seja aludindo à estética da miséria ou de nobre inspiração veneziana, as máscaras cobrem parcialmente ou integralmente o rosto de alguns foliões, colaborando para o não reconhecimento de suas identidades cotidianas — podendo ser atores consagrados, componentes da comunidade anônimos ou indivíduos em situação de rua. Ou seja, realiza-se um apagamento das distinções sociais, nivelando todos como iguais.

Já a paródia transborda de vários aspectos, como na principal imagem religiosa e turística brasileira transformada em indigente e no exagero caricaturesco com o qual a riqueza é representada. No samba, a expressão popular “se ficar o bicho pega, se correr o bicho come” é parodiada em “Se ficar o rato pega / Se cair o urubu come” (Betinho *et al.*, 1989).

A representação do lixo do luxo e do luxo do lixo, numa espécie de “*looping* infinito” ao longo de todo o desfile, resulta em efeito hipnótico e labiríntico. A Beija-Flor promove, com isso, um jogo de inversões especialmente profundo. É como se a realidade, de tão absurda, fosse constituída de um país invertido, enquanto o carnaval se apresenta como solução para desinvertê-la, ou seja, devolvê-la a uma expectativa idealizada de normalidade. Porém, não deixa de ser ambivalente a retratação da riqueza:

O luxo precisava ser excessivo, caricato e estereotipado na forma e no conteúdo. Assim, em 1989, não só as alas e os carros tinham dourado forte e plumas como também traziam os clichês da riqueza, como candelabros, banquetes, fraque e cartola. Eram ricos de almanaque, e seus exageros criavam um visual exuberante e permitiam a Joãozinho Trinta fazer uma crítica ao desperdício das elites, ao exagero e à concentração de renda. Se confundiu luxo com lixo, o desfile também é ambivalente porque ao mesmo tempo que explorou a força dramática da figura do mendigo, o extremo da pobreza, também reafirmou o fascínio pela riqueza. Por isso, é precipitado dizer que foi simplesmente um ponto fora da curva ou mesmo uma negação do estilo de Joãozinho Trinta (Mello, 2018, p. 131).

É possível apontar para outras interpretações dúbias ao longo da narrativa. O *Lixo do sexo* pode ser percebido como uma crítica moralista do carnavalesco àqueles que permitem viver livremente os prazeres carnavais? Ou, pelo contrário, trata-se de uma crítica ao moralismo que condena prostitutas e grupos LGBTs, cuja imagem está associada à promiscuidade? Já no *Lixo dos brinquedos*, a presença de Xuxa e suas paquitas teve a intenção de exaltar a figura da apresentadora infantil ou sugere subliminarmente algum questionamento sobre a qualidade da programação televisiva consumida pelas crianças?

Embora nem todas as mensagens do enredo sejam explícitas, identifica-se que a aposta na “sujeira” como recurso visual promove uma reconciliação das escolas de samba com o entrudo. Aproxima também o espetáculo, geralmente tão comportado na sua busca pela perfeição, dos blocos e bate-bolas, “com sua agressividade visual e mesmo física” (Mello, 2018, p. 135). Há, portanto, um desprendimento parcial do regulamento e da conduta habitual da avenida, resgatando e estabelecendo diálogo com outras manifestações carnavalescas, em busca de uma liberdade para a crítica pouco experimentada pelas agremiações.

Além dos elementos de carnavalização, a performance também se destaca pela quantidade de valores-notícia facilmente observáveis. Mello comenta que, pela sintonia com a atualidade, a Beija-Flor promoveu uma apresentação jornalística: “polêmica, informação surpreendente, imagens de impacto e até legenda para a imagem do Cristo Mendigo. E a edição foi fundamental para a memória do desfile, no sentido de que alguns conteúdos foram destacados em detrimento de outros” (Mello, 2018, p. 127).

Sobre esse aspecto, é interessante ressaltar que a memória popular, em geral, registrou que o visual foi inteiramente formado por componentes fantasiados como mendigos. Portanto, há um esquecimento sobre a maior parte do espetáculo, onde se sobressaiu a estética do luxo, ainda que aparente. Mas a dimensão do efeito e da repercussão da cena inicial foi tamanha que ela foi lembrada como sendo a totalidade do desfile.

Mello aponta o *inesperado* como um critério de noticiabilidade que transformou a performance tão midiática. “Assim, o Cristo e o enorme grupo de mendigos à frente da escola ganharam fotos nas páginas dos jornais, longas tomadas na televisão e são presença obrigatória em retrospectivas porque foram a notícia surpreendente” (Mello, 2018, p. 127).

Outros valores-notícia que podem ser identificados são: 1) a *dramatização*, feita de forma inédita até então; 2) a *notabilidade*, sobretudo pelo aspecto do insólito — a improvável utilização da estética da pobreza por uma escola de samba —; 3) o *equilíbrio*, quando o artista percebe a necessidade de comprovar sua capacidade de exibir uma arte competitiva para além do luxo esperado; e 4) a *relevância*, dada a desigualdade e os problemas econômicos que assolavam o brasileiro, em consonância com o espírito de denúncia e reivindicação da narrativa. Quanto ao último, Mello (2018, p. 122) ressalta que “o país ia mal demais e muita gente queria vomitar a indignação. Em 1989, o último ano do governo Sarney, a inflação oficial em janeiro fora de 70,28%”.

Ou seja, *Ratos e urubus* se valeu abundantemente dos critérios de noticiabilidade na construção da narrativa, como também atendeu aos critérios para que se transformasse em pauta valorosa para a imprensa. Conforme Gomes (2008, p. 152), o impacto pode ser medido pelas manchetes de jornais e chamadas de televisão, como “Cristo empolga a avenida”, “Alegoria da Beija-Flor rouba o espetáculo no desfile das escolas de samba” e “Cristo Redentor proibido é a grande vedete do Carnaval”.

O Jornal do Brasil classificou a apresentação como “Imprevisível e desconcertante”, enquanto o Jornal da Tarde afirmou ter sido “Um evento escandaloso, criativo e profundo”. A revista Veja, por sua vez, considerou que “Joãosinho Trinta roubou o Carnaval: entrou na avenida com seu 1,55m de altura e saiu com a estatura de um gigante popular!” (Gomes, 2008, p. 154).

Assim como os jornalistas, intelectuais despejaram análises e adjetivos elogiosos. Para o escritor e professor de literatura José Miguel Winisk (*apud* Gomes, 2008, p. 55), “Joãosinho constrói a dialética da metamorfose, com situações poético-teatrais nunca vistas numa escola de samba”. Na busca por dimensionar a qualidade da obra, surgiram comparações a grandes nomes e movimentos artísticos consagrados mundialmente, como o cineasta italiano Federico Fellini e o brasileiro Glauber Rocha, o expressionismo alemão e a arte *povera* italiana.

Artistas e intelectuais rendem-se ao gênio do carnavalesco. A pintora Tomie Ohtake, neófito em desfiles de Escolas de Samba, declara que “aquilo era belo mas confusional, porque sugeria um outro sentido do belo”. Outro artista plástico, Ivald Granato, não conteve a comoção diante “do visual mais louco e interessante que vi na minha vida”; e arremata: “A arte *povera* e o neo-expressionismo alemão ficam a desejar diante do que fez Joãosinho Trinta”. Já o pintor gaúcho Glauco Rodrigues declara ter se encantado desde a abertura “uma obra-prima, pela variação em torno do cinza — e pela fusão de tons frios e quentes: Joãosinho Trinta está cem anos à frente...”. O crítico Jacob Klintowitz diz que Joãosinho Trinta “recuperou o sentido trágico do expressionismo e — o mais notável — conservando a grande energia da alegria, que é uma marca nacional”; e deixa a pergunta no ar: “Como classificar um artista como ele?” [...]. O ator Paulo Guarnieri fala do “talento perversor de Joãosinho Trinta”, enquanto lança a questão: “Não seria Joãosinho Trinta o Pelé do Carnaval?” (Gomes, 2008, p. 154).

A opinião popular não foi diferente, pois a Beija-Flor liderou a pesquisa Ibope realizada pela TV Manchete. Também foi a principal vitoriosa do Estandarte de Ouro, sendo laureada como melhor escola, enredo, mestre-sala (Marco Aurélio) e personalidade (Joãosinho Trinta). Um dos membros do júri, José Carlos Rego, ressaltou a força coletiva na construção de um espetáculo tão impressionante. Observou, ainda, a participação de crianças da comunidade nas alegorias, uma característica relevante na apresentação.

Não havia um só carro em que a garotada negra da Baixada, com seu entusiasmo e dedicação, não estivesse presente para passar aquela energia capaz de transformar uma ideia em emoção. Foi o gênio de Joãosinho, é certo, mas foi, além disso, uma obra da coletividade, preparada e consciente de que iria arrebatar a avenida. [...] ter esse contingente capaz de concretizar a ideia é que foi a vantagem inicial da Beija-Flor (Rego *apud* Mello, 2018, p. 138).

A dimensão de *Ratos e urubus* pode ser medida também pela quantidade de referências ao longo do tempo, dentro e fora da avenida. No carnaval, o Cristo proibido e seus mendigos foram relembrados pela Caprichosos de Pilares (2005), Grande Rio (2010), Imperatriz (2022), Salgueiro (2023) e, em São Paulo, na Acadêmicos do Tatuapé (2016). Na crítica ao prefeito Crivella, feita pela Mangueira em 2018, a imagem foi parodiada com a expressão “Olhai por nós!... O prefeito não sabe o que faz” (Figura 40). A proposta de Leandro Vieira de imprimir beleza visual a partir de estandartes rasgados e sustentados por cabos de vassoura em uma das alas também reflete possível inspiração na exibição de 1989.

Figura 40 — Releitura do Cristo proibido, por Leandro Vieira (Mangueira, 2018)



Fonte: Rafael Rezende (2018).

Em outro exemplo de ressonância discursiva (Melo, 2023), a Grande Rio (2022) relembrou a referência a Exu em *Ratos e urubus*. A fantasia da ala “*Na folia eu sou rei!*”: *Escolas de samba* (Figura 41), além de possuir no título um verso do samba-enredo da Beija-Flor, trouxe um surdo de terceira revestido com a imagem do Cristo proibido e a indumentária de um nobre europeu com tecidos cortados e panos esfarrapados. O figurino ainda fez referência a *Tupinicópolis*.

Exu em cada verso, mesmo que incompreendido, proibido, imperfeito, questionado. A estampa de rótulos do “Rei da Ralé” foi confeccionada por Toín Gonzaga e homenageia criações de outro carnavalesco, Fernando Pinto, como as brincadeiras com a estética da cultura de massa presentes em “Tupinicópolis”.

João Trinta e Fernando Pinto, eles próprios, envoltos nos mais mirabolantes delírios, não podem ser considerados manifestações criativas de Exu? (Haddad; Bora, 2022, p. 358).

Já a traseira da alegoria *O convite* — o muro com a frase “Mendigos, a Sapucaí é vossa!” — foi reinterpretada por meio de pintura realizada pelo artista Guilherme Kid, contendo a mensagem “Exus, a Sapucaí é vossa!” ao lado de um gari (Figura 42). A imagem parece ser uma homenagem ao carnavalesco, em consonância ao texto de Cunha Júnior (2010, p. 70-71), que apregoa que “Joãosinho é EXÚ — o mensageiro — aquele que faz a ligação entre o infinito e o finito, aquele que veio para confundir e não para explicar. [...] Contando, este Exu movimenta a gira e faz o mundo tremer”.

Figura 41 — Ala “*Na folia eu sou rei!*”: *Escolas de samba* (Grande Rio, 2022)

Figura 42 — Traseira da alegoria “*Dobra o surdo de terceira*”: *folia exusíaca*



Fonte: Grande Rio / Divulgação (2022) [41]. Rafael Rezende (2022) [42].

O Cristo também ganhou diversas releituras na própria Beija-Flor. Em 2012, o pano negro descia para revelar a escultura em homenagem a Joãosinho Trinta, recém falecido e que já constava

no enredo em celebração ao seu estado de origem, o Maranhão. A imagem do carnavalesco surge de braços abertos, tal como o Redentor (Figura 43). Depois, em 2019, a celebração dos 70 anos da escola contou com um beija-flor negro erguido por uma grua hidráulica. Seu corpo era feito por faixas em farrapos, a última delas contendo a frase “Olhai por nós”. Já no campeonato de 2025, a apresentação que teve Laíla como tema foi encerrada com a escultura novamente escondida pelo pano negro, dessa vez com a sobreposição da mensagem “Do orum¹⁶⁷, olhai por nós”¹⁶⁸.

Figura 43 — Homenagem da Beija-Flor no enredo sobre o Maranhão, em 2012



Fonte: AF Rodrigues / Agência Brasil (2012).

A estética da pobreza carnavalizada influenciou outros desfiles da Beija-Flor, como em 2003 e 2018, tornando-se um traço da identidade da agremiação, bem como o tom politizado presente em enredos como aqueles apresentados em 2022 e 2023. Sob influência de Laíla, a escola seguiu apostando também em alta carga de realismo e dramaticidade, não poupando o público de assistir cenas impactantes de sofrimento e de violência, como a simulação de estupro de mulheres dentro de um navio negreiro em 2000. Desdobramentos de *Ratos e urubus* foram realizados

¹⁶⁷ Palavra de origem iorubá, orum significa o céu ou o mundo espiritual.

¹⁶⁸ A faixa desfilou ligeiramente enrolada, gerando dificuldade de leitura. Embora tenha sido um problema visível ao público, a agremiação não foi penalizada no quesito alegorias e adereços, terminando vitoriosa no julgamento oficial. Já no Desfile das Campeãs, revelou-se um beija-flor negro por baixo do pano.

também pelo próprio Joãozinho, por exemplo, na homenagem ao profeta Gentileza, em 2001, e ao defender o uso da camisinha, em 2004, ambos na Grande Rio.

Fora da folia, a mais notável menção consta em verso da canção *Reconvexo*, de Caetano Veloso, lançado por Maria Bethânia no mesmo ano de 1989. Gravado com levada de samba de roda baiano, tornou-se um dos maiores clássicos da música popular brasileira, indagando na letra “Quem não seguiu o mendigo Joãozinho Beija-Flor?”.

Outras ressonâncias se fizeram presentes por meio da exposição sobre os 70 anos da Beija-Flor, realizada no Centro de Artes Calouste Gulbenkian (RJ), em 2019 (Figura 44); a peça teatral *Joãozinho & Laila: Ratos e Urubus, larguem minha fantasia*, encenada no Sesc Copacabana (RJ), em 2022; e em performance da *drag* Leona Leone, que iniciou a apresentação vestida como o Cristo censurado, durante concurso no Teatro Rival (RJ) em 2025 — uma associação pertinente: a figura da *drag queen* tão revolucionária e indesejada por conservadores como um Jesus mendigo.

Figura 44 — Montagem com registros da exposição *70 anos Beija-flor de sambas, enredos, memórias e comunidade*, onde foram exibidas imagens do Cristo descoberto



Fonte: Rafael Rezende (2019).

Logo no início da transmissão televisiva da Manchete, Joãozinho Trinta anuncia que a alegoria censurada “vai sair, com uma frase escrita talvez mais forte do que a imagem”. Perguntado pelo repórter Jânio Nazaré se considera haver algum desrespeito com a proposta artística, o carnavalesco responde:

Há muito respeito, há muita seriedade, há muito amor por este trabalho. Por isso, escola de samba é muito mais que oba-oba de carnaval. Hoje a escola de samba é o grande momento da vida brasileira, é o momento de emoção, de beleza, de realização, que deveria ser respeitado por todos os setores, igreja, política, porque o povo respeita (Rede Manchete, 1989a).

Ao fim da entrevista, o artista ainda bradou sua indignação: “Proibiram o povo de ver o Cristo Mendigo!”. Minutos depois, Fernando Pamplona introduziu o enredo para o telespectador, lendo trechos da sinopse. Tendo exercido o papel de “mestre”, Pamplona discursou a favor do seu aluno e amigo¹⁶⁹:

É muita coragem do Joãozinho. Este protesto do Joãozinho não é só em relação politicamente ao Brasil, é em relação também ao que fizeram com ele, com tanta criatividade, gastando pouco dinheiro, acusá-lo de terem introduzido o luxo no carnaval. Pois o Joãozinho saberá introduzir tanto o luxo quanto o lixo (Rede Manchete, 1989a).

Como de costume, a transmissão não se preocupou em narrar o significado de todas as alas, contentando-se em explicar o sentido das alegorias, enquanto sínteses dos setores. Diferentemente do estranhamento e incompreensão diante de *Tupinicópolis*, os comentaristas da Manchete perceberam instantaneamente a dimensão do acontecimento que presenciaram.

Sérgio Cabral considerou que “é rigorosamente uma obra-prima. [...] Eu poucas vezes senti vendo um desfile de carnaval o que estou sentindo agora, é uma coisa fantástica. [...] Isso aqui ultrapassa o carnaval, ultrapassa tudo”. Já Roberto Barreira salientou o aspecto da teatralidade: “O componente da ala interpreta o papel, é impossível dirigir tanta gente ao mesmo tempo, mas [Joãozinho] conseguiu. Cada um vestiu o lixo e o lixo e sofreu com os dois” (Rede Manchete, 1989a).

¹⁶⁹ Paulo Stein (2014) relatou que um dos momentos mais marcantes do período em que trabalhou como âncora na transmissão da Manchete foi a entrada de Joãozinho Trinta, aos prantos, após o desfile de 1989. “Ele se atirou nos ombros do Pamplona e chorava muito” (Stein, 2014).

Para Albino Pinheiro, “a Beija-Flor colocou outro parâmetro de julgamento, porque ela acrescentou tudo o que tinha sido feito de qualidade em matéria de escola de samba com um toque realmente de gênio, um toque de criação e recriação em termos de enredo”. O comentarista também avaliou o conjunto de fantasias como “uma coisa surpreendente, que marcou de uma forma definitiva 1989, um novo status estético [...] aconteceu aqui agora”. Ainda segundo Pinheiro, o público reacionário e conservador poderia não se sensibilizar com a proposta, pois o que se passou na avenida era revolucionário (Rede Manchete, 1989a). A opinião foi reforçada por Haroldo Costa:

É um desfile histórico, [...] vai marcar um momento importante na história do carnaval carioca. Vai se falar muito ainda no futuro deste carnaval de 89, quando João e Viriato fizeram um trabalho magnífico. Em matéria de figurinos, olhe, não me lembro de ter visto em lugar nenhum, em momento algum, coisa tão criativa, tão a propósito, tão perfeita. Se o júri entendeu este enredo, não tem para mais ninguém (Rede Manchete, 1989a).

Também os comentaristas da Globo reconheceram que a apresentação entraria para a antologia dos grandes carnavais. “A revolução iniciada em 63 pelo Salgueiro, continuada em 67 pela Vila Isabel, confirmada em 88 pela *Kizomba*, do Martinho, é agora completada com este desfile eletrizante da Beija-Flor. Quando ocorrem as revoluções, os conceitos mudam”, refletiu Antônio Carlos Athayde (Rede Globo, 1989).

Já Marília Carneiro considerou que o carnavalesco brilhou mais que qualquer lantejola ou paetê que já usou, reconhecendo a dificuldade na elaboração da obra que transita entre os extremos da pobreza e da riqueza. Paulinho da Viola, por sua vez, destacou que a exibição dos mendigos foi uma das coisas mais belas que já viu na avenida.

Porém, há dois aspectos que devem ser ressaltados na avaliação da equipe da Globo. O primeiro é a percepção de Paulinho da Viola de que as câmeras estavam com dificuldade de captar os detalhes das fantasias, de modo a mostrar ao público que elas eram feitas de materiais baratos e reciclados. De fato, a cobertura televisiva possui dificuldade de esmiuçar um visual feito por camadas sobrepostas de tecidos e de informações. Vistas de longe, muitas indumentárias parecem ser compostas por um requinte clássico, não dando para identificar nas imagens os indícios de “lixo” contidos nelas¹⁷⁰.

¹⁷⁰ Essa limitação é ampliada pela baixa resolução dos vídeos postados no YouTube.

O segundo aspecto é sobre a divergência de opinião quanto ao direcionamento da crítica à ostentação plástica das escolas de samba. Enquanto Pamplona informou que o desfile é uma provocação de Joãozinho à imprensa — que não compreendia o seu trabalho ancorado no luxo aparente —, Antônio Carlos Athayde, Paulinho da Viola e Luiz Lobo interpretaram que o artista realizou uma *autocrítica* — repensando a frase “quem gosta de miséria é intelectual...” e modificando o seu estilo de fazer carnaval.

Apesar da aclamação do público e de especialistas, a agremiação amargou a segunda colocação pelo júri oficial. A Imperatriz foi a vencedora, com *Liberdade, Liberdade! Abra as asas sobre nós*, marcado por belo samba e estética clássica e luxuosa. Ambas obtiveram a nota máxima, fazendo com que, por alguns segundos, a diretoria de Nilópolis acreditasse ter vencido também. Porém, o regulamento previa como critério de desempate a validação das notas descartadas. Enquanto a Imperatriz recebeu 10 de todos os jurados, a Beija-Flor ganhou um 9 nos quesitos samba-enredo, conjunto e evolução.

As três notas foram decisivas para a derrota, mas a responsabilidade recaiu, sobretudo, sobre o jornalista João Máximo, que retirou um ponto no samba. Em polêmica entrevista ao Jornal do Brasil, justificou a avaliação por não ter apreciado o refrão principal, considerado “eufônico”, ou seja, com palavras e vogais incluídas pela sonoridade, mas sem descrever o enredo. “Uma escola não pode colocar milhares de pessoas na avenida cantando sem saber o quê. Esse negócio de africanidade nas letras é uma babaquice” (Mello, 2018, p. 124), opinou o jornalista, sendo tachado de racista pelo comentário. No Desfile das Campeãs, os três julgadores foram “homenageados” por meio da figura do Judas Iscariotes.

O fato de a exibição mais icônica do carnaval ter sido derrotada levanta reflexões sobre a conduta adotada no julgamento. Segundo Mello, a derrota reforça o pressuposto de um júri conservador, que inibe a execução de ideias ousadas sob receio de punição. “Quantas ideias ousadas e interessantes não devem ser abortadas todo ano por medo da incompreensão dos jurados?”, questiona o escritor (Mello, 2018, p. 139). Este seria, para ele, o “maior exemplo de que um júri orientado para punir falhas não tem parâmetro para premiar a genialidade e do abismo entre a emoção e os critérios de julgamento” (Mello, 2018, p. 139).

Seja como for, a escola retornaria triunfante no Desfile das Campeãs, com a quantidade de foliões-mendigos multiplicada e o Cristo sem a faixa, por nova determinação da Igreja e da justiça. Na ocasião, a cobertura da Manchete ganhou contorno ainda mais passional, especialmente por

meio do discurso de Pamplona. Segundo Paulo Stein (2014), a direção da emissora “nunca nos impediu de falar o que pensávamos e, quando eu percebi a emoção estampada no rosto do Pamplona, deixei ele dar o recado”.

As imagens do primeiro setor ocuparam cerca de 50 minutos da cobertura. O longo tempo de exposição permitiu que Pamplona expusesse toda a sua indignação e crítica voraz ao comportamento da Igreja Católica. Logo no início, ressaltou que “ninguém sabe a imagem verdadeira de Cristo. Cristo, mesmo que não tenha nascido, ele é verdade” (Rede Manchete, 1989b). Depois, o comentarista enumerou representações de Jesus, a exemplo do episódio em que o papa João XVIII colocou negros de atabaque cantando para um Cristo negro no Vaticano. Aos poucos, assumiu uma crítica mais incisiva, não poupando adjetivos negativos aos censores:

Joãosinho Trinta fez com o Cristo nada mais do que um respeito, segundo a visão dele. Não segundo a visão tradicional, acadêmica, fedorenta, ultrapassada, marginalizada, hoje, por uma consciência cristã, muito mais ampla do que aqueles que se julgam os donos dos dogmas. [...] Toda censura é burra, independente de quem a exerça. [...] A verdade é que esses moços paramentados, com fios de ouro nos seus paramentos ainda não descobriram a verdadeira magia, a verdadeira força cristã que está no povo, que sofreu tanto, que sofre tanto quanto Cristo sofreu, é torturado tanto quanto Cristo foi torturado e é negado tanto quanto Cristo foi negado e continua sendo negado aqui (Rede Manchete, 1989b).

Quando o abre-alas estava próximo da metade da pista, uma surpresa: componentes avançaram sobre o Cristo Mendigo, tirando o plástico preto que o cobria (Figura 45). Como havia uma corda amarrando o plástico negro ao redor do pescoço da escultura, a cabeça continuou escondida, enquanto o resto do corpo se revelou no meio da avenida. Em êxtase, Pamplona produziu um discurso emocionado, que se tornou um marco da história das transmissões.

Esse é um momento glorioso, glorioso, gente! O povo aplaude e tem coragem de tirar o negro de cima do Cristo! Acompanhem pelo amor de Deus! Acompanhem o povo em êxtase. Jamais houve um espetáculo tão bonito, gente! Entra agora a polícia! Entra agora essa justiça fajuta! Entra agora [...] no meio do povo se tiverem coragem. Impeçam o que o povo vê, o que o povo está mostrando, impeçam se tiverem coragem! (Rede Manchete, 1989b).

Enquanto integrantes com o uniforme da diretoria tentavam cobrir a escultura novamente, sem sucesso, o comentarista declarou: “Sabe de uma coisa, gente? Eu vou para a cadeia com o João”. Observando ainda o inchaço na ala dos mendigos, ressaltou que “os bobocas da censura fizeram a Beija-Flor multiplicar-se por mil”. Também presente na equipe da Manchete, Roberto Barreira classificou este acontecimento como um “fenômeno de comunicação”, devido a adesão

espontânea de centenas de pessoas que se identificaram com a narrativa, sujando seus rostos para integrarem o bloco dos desvalidos (Rede Manchete, 1989b).

Pamplona também destilou ironia ao perceber a redução das esculturas de urubus na segunda alegoria, rememorando a repressão durante a ditadura militar. “Mais da metade dos urubus ‘caíram fora’, ou por força das circunstâncias ou por medo do cassetete. [...] Cassetete é a última palavra da justiça”.

Com o abre-alas já chegando à Praça da Apoteose, o comentarista realizou sua última provocação, em referência à escultura parcialmente descoberta: “E no final do desfile, como vocês viram, o Cristo está com o *strip tease* quase completo. Eu não sei se os nossos fardados, oficiais, da lei católica, vão protestar contra minha palavra ‘*strip tease*’” (Rede Manchete, 1989b). Tendo a democracia a seu favor, Pamplona utilizou o microfone da Manchete para se “vingar” da censura.

Figura 45 — Cristo Mendigo com parte do corpo revelado nas Campeãs



Fonte: Cezar Loureiro / Agência O Globo. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/ha-30-anos-beija-flor-revolucionava-carnaval-com-ratos-urubus-23434100>. Acesso em: 16 out. 2025.

Ratos e urubus é considerado o maior — ou, no mínimo, um dos maiores — desfiles de todos os tempos. A proibição do Cristo Mendigo terminou por impulsionar a Beija-Flor a desfilar com mais garra, contando com o apoio e a empatia do público. O enredo, tematizado como um protesto às mazelas brasileiras, foi ampliado ao se transformar também em protesto à censura sofrida. Um cerceamento que incomodava profundamente uma sociedade que tentava se reerguer após longos 21 anos de um regime de repressão. Rezende e Baltazar (2015, p. 13) acrescentam:

O pano negro impediu que o povo olhasse para uma figura que pudesse enxergar como seu real semelhante. Longe da imagem clássica de Jesus, com traços europeus, o Cristo mendigo era o retrato de uma massa esquecida, ignorada, rejeitada e invisível, a representação máxima do calvário de nossa sociedade, o crucifixo carregado ao longo da vida. Se afirmam que Deus criou o homem à sua imagem e semelhança, por que não um Cristo mendigo? Por que não uma representação compatível com os ideais de elevação espiritual através do sofrimento e da pobreza difundidos pela Igreja Católica? Por que tirar dos mendigos e miseráveis o direito de se enxergarem em um símbolo de fé e compaixão? O que pode haver de profano na intenção de levar uma crença a espaços e pessoas que a Igreja não conseguiria alcançar? A censura ressignificou o Cristo mendigo, ao lhe negar o direito à existência, mesmo diante da liberdade própria do ambiente da arte e do carnaval. O Cristo virou, a um só tempo, o símbolo da pobreza e da censura; o símbolo do poder, da verdade absoluta e do conservadorismo católico; o símbolo da contestação e a possibilidade de enxergar o mundo com outros olhos que o carnaval admite. O mesmo pano que escondeu o Cristo mendigo revelou a miserabilidade do autoritarismo.

A despeito da reivindicação pela autoria, pode-se compreender o Cristo Mendigo como uma criação coletiva. Pois, além de Joãozinho Trinta, Laíla e toda a equipe da Beija-Flor; a transformação da escultura a ícone do carnaval teve contribuição — intencional ou não — de Dom Eugênio Salles e da Cúria Metropolitana carioca; dos representantes da justiça; dos foliões mendigos que a cercaram; e da imprensa, em especial a transmissão televisiva e o enfático discurso de Pamplona. “Uma equação complexa de arte, folia, religião, lei, meios de comunicação e povo; um mosaico da sociedade entrecortando liberdade e censura; um conflito entre a ditadura passada e o novo milênio que se avizinhava” (Rezende; Baltazar, 2015, p. 14).

É relevante ainda refletir que Fernando Pinto também inseriu um Cristo Redentor no lixo em *Tupinicópolis*, sem qualquer polêmica ou tentativa de proibição. Para Rodrigues (2025, p. 167), “é um pouco menos chocante a construção dessa estética que o Fernando fez para a do Joãozinho Trinta, mas são duas mensagens absolutamente iguais”.

Com o tempo, a Igreja repensou sua relação com o carnaval. Mas demorou: no início dos anos 2000, era frequente o cerco da instituição, visitando os barracões atrás de imagens que lhe

fossem convenientes proibir. Em 2000, por exemplo, Chico Spinosa chegou a ser levado à delegacia, junto à apreensão de uma cruz — que simbolizava a primeira missa realizada no Brasil — e a imagem de Nossa Senhora da Boa Esperança. A cruz e o carnavalesco foram liberados, mas a escultura da santa foi censurada.

Em levantamento realizado sobre o uso de imagens sacras católicas em desfiles do Rio e de São Paulo, Rezende, Rodrigues e Reis (2021) identificaram que as escolas de samba passaram a adotar estratégias para driblar a censura, como esconderem a escultura na parte interna da alegoria, construírem-na de forma articulada e modulada — de forma a poder ser visualizada inteira apenas quando entra no sambódromo — ou a omitirem no barracão, no momento da visita da Cúria. Outra solução foi a descaracterização da imagem ou sua substituição por efeito similar, de forma a evitar conflito com a Igreja.

Nos últimos anos, a relação se tornou amistosa. Imagens do Cristo Redentor desfilarão na União da Ilha (2009 e 2016), Unidos da Tijuca (2020) e, em versão indígena, na Cubango (2019). Em 2015, a Portela trouxe a Águia Redentora, gigantesca e impactante imagem que fundia o símbolo da agremiação como a estátua-símbolo do Rio. Jesus foi representado também na Unidos da Tijuca em 2019, com construção estética semelhante a aquela propagada pelo catolicismo. No ano seguinte, ressurgiu nos mais diferentes biotipos na Mangueira, em concepção revolucionária. Percebe-se, portanto, que tanto a reprodução fidedigna da iconografia cristã como sua adaptação a diferentes contextos não são mais objetos de censura. De forma que, provavelmente, o Cristo Mendigo teria permissão para desfilar na atualidade.

Entretanto, resquícios de cerceamento da liberdade artística ainda residem no incômodo da arquidiocese pelas representações do sincretismo, associando as figuras cristãs aos orixás do candomblé. Um exemplo é o tripé *Santo e Orixá* (Mangueira, 2017), que estabeleceu relação entre Jesus e Oxalá. Omitida dos representantes religiosos na visita ao barracão, o carro atravessou a avenida sem polêmicas no desfile oficial, mas uma solicitação posterior o impediu de ser exibido no Desfile das Campeãs. Também resiste o hábito de realização de visitas aos barracões, sempre que o assunto sugere a presença de alguma imagem católica.

A mesma preocupação não é observada em outros espaços de comunicação e de arte, ou seja, dificilmente existe um controle prévio para verificar o tratamento dos ícones religiosos em filmes, programas de televisão, peças teatrais, exposições etc. Logo, ainda que haja maior flexibilidade, o mote do Carnaval como “festa profana” e a compreensão das escolas de samba como uma manifestação artística inferior, por ter sua origem fortemente associada à cultura

e religiosidade afro-brasileiras — portanto, divergindo do cânone europeu —, são fatores que talvez expliquem a continuidade da preocupação e a parcimônia com a qual a Igreja confere liberdade aos carnavalescos (Rezende; Rodrigues; Reis, 2021, p. 458-459).

Por fim, observa-se que os conflitos se deslocaram do âmbito legislativo-católico para a dinâmica política-neopentecostal. Dois episódios podem ilustrar recentes conflitos entre religiosos e foliões: o duelo entre Jesus e o diabo na comissão de frente da Gaviões da Fiel (SP), em 2019, e a grandiosa escultura do Cristo negro na Mangueira, em 2020.

Em ambos os casos, pastores, políticos e influenciadores digitais de perfil conservador foram responsáveis pela disseminação de ataques às escolas de samba, sobretudo nas redes sociais, valendo-se de vídeos retirados do contexto, criação de memes e *fake news*. Alguns desses conteúdos chegaram a responsabilizar as agremiações pela pandemia de covid-19, como uma espécie de “punição divina”. Mesmo sob o ataque dos fundamentalistas, que “Ele” continue olhando por nós!

5.3 A CRÍTICA NAS NUENS: A BOMBA E O BOI

Enredos contestadores estavam “fora de moda” nas décadas de 1990 e 2000. Mas a crítica não deixou de aparecer, seja nas nuances de *Criador e criatura* (Mocidade, 1996), seja indo na contramão das narrativas “chapa branca” da época, como em *O boi voador e o cordel da galhofa nacional* (São Clemente, 2004). A segunda não tinha nada a perder, na sua sina de *escola ioiô*, restando-lhe resgatar a identidade encontrada nas narrativas politizadas. Já a primeira tinha tudo a ganhar, e de fato ganhou, com a aparência tecnológica e a essência humanista que a caracterizou naquele período.

Além de levar a crítica às nuens — por onde explode a bomba atômica e o boi voa —, o que as narrativas de Renato Lage e Milton Cunha têm em comum é a capacidade de carnavalizar os questionamentos do seu tempo. Por motivos diferentes, falam do indivíduo que se corrompe diante do fascínio ilusório do poder. E tal como na obra de Joãozinho Trinta, buscam solucionar conflitos a partir da redenção nas escolas de samba. Realidade ou fantasia: o carnaval seria o lugar onde a humanidade prospera.

5.3.1 Criador e criatura

Os desfiles apresentados, sobretudo, entre meados dos anos 1980 e 2001¹⁷¹ repercutiram toda a expectativa com a aproximação do novo milênio, ao passo em que também fizeram uma avaliação dos acontecimentos do século que se encerrava. O futuro permeou a imaginação de artistas como Fernando Pinto e Joãosinho Trinta, oscilando delírio, crítica, preocupação e esperança.

Na virada para os anos 1990, as escolas de samba intensificaram tais reflexões, entre expectativas e receios. Ponto alto do pensamento noventista foi a união entre Renato Lage e a Mocidade Independente. O carnavalesco encontrou na agremiação o ambiente ideal para os questionamentos e celebrações que marcaram a década, do ponto de vista discursivo e estético. Antes dele, a escola de Padre Miguel já havia servido como um bem-sucedido laboratório para o futurismo delirante de Fernando Pinto, eternizado em desfiles como *Ziriguidum 2001, o carnaval nas estrelas* (1985) e *Tupinicópolis* (1987). O próprio nome *Mocidade Independente* era um convite ao novo, à modernidade e à renovação.

A chegada de Lage se deu em 1990, junto à parceira Lilian Rabello. Apesar do enredo sobre a década de 90 ter declinado e se transformado em uma homenagem à própria história da Mocidade, os carnavalescos não deixaram de anunciar a última década do milênio, dando o tom conceitual e estilístico que tornaria a Mocidade uma das protagonistas deste período.

No momento em que se anuncia a virada da última década deste milênio, a Mocidade [...] prepara-se para o grande avanço que nossa civilização atingirá num futuro bem próximo, sem perder a sua essência. "Vira, virou... Mocidade chegou!" Será uma ponte do passado, projetando no presente as perspectivas do futuro (Lage; Rabello, 1990 *apud* Rezende; Reis; Oliveira, 2022, p. 5)¹⁷².

Depois de revisitar o passado, o texto se encerra com o anúncio da virada que a Mocidade se propunha a fazer a partir de “um carnaval futurista, onde o visual sofrerá uma influência das linhas geométricas, assim como todas as artes” (Lage; Rabello, 1990 *apud* Rezende; Reis; Oliveira, 2022, p. 6). Após conquistar o bicampeonato em 1990 e 1991 e o vice-campeonato em 1992, o

¹⁷¹ Observa-se que, apesar de serem apresentados já no século XXI, os desfiles de 2001 foram concebidos no ano anterior, contendo em si ainda as expectativas com o marco da mudança do milênio.

¹⁷² Algumas sinopses citadas não foram encontradas na internet. Por isso, foi utilizada como referência o artigo feito em coautoria com Reis e Oliveira (2022), quando tal levantamento foi realizado com informações do site oficial da Mocidade, que atualmente se encontra indisponível.

casal se separou. Renato seguiu na Mocidade até 2002, consagrando o estilo *high tech*, marcado pelo investimento em luz, tecnologia e movimento, formas vazadas e inovadoras e referências da cultura pop. O uso abundante de iluminação — sobretudo em néon —, por vezes ultrapassou a razão meramente estética, contribuindo diretamente na mensagem visual. Essas características levaram o artista a ser considerado o “Steven Spielberg do samba”, em alusão ao cineasta estadunidense conhecido por filmes de ficção científica e de aventura repletos de efeitos especiais.

Para além do impacto provocado pelo uso de recursos avançados, a experiência profissional como cenógrafo conferiu a Lage habilidade para a construção de *imagens poéticas*, termo usado por João Gustavo Melo de Sousa (2020). Ou seja, por meio de “um estilo classificado como ‘limpo’, isto é, baseado na ‘economia’ de volumes, formas e cores” (Sousa, 2020, p. 461), o carnavalesco se notabilizou pela virtuosidade em transformar o texto da sinopse em representações visuais marcantes, “compondo” verdadeiros “poemas alegóricos” (Sousa, 2020, p. 477).

O aspecto ultramoderno da obra do artista no período em que esteve na Mocidade pode ser identificado pela presença da palavra *futuro* em quase todas as sinopses escritas entre 1990 e 2001, incluindo forte apelo para a ciência e a tecnologia, mas sem deixar de colocar o homem em primeiro plano. Em 1992, por exemplo, o enredo *Sonhar não custa nada, ou quase nada...* informava que os sonhos “durante muito tempo foram considerados bons ou maus presságios do futuro” (Lage; Rabello, 1992 *apud* Rezende; Reis; Oliveira, 2022, p. 6). A narrativa explica o sonho tanto pelo viés místico e poético quanto pela ótica científica, valendo-se dos estudos psicológicos de Freud e Carl Gustav Jung e das pesquisas de laboratório com o auxílio de computadores.

Em *Marraio feridô sou rei* (1993), o futuro aparece nos jogos de adivinhação, que demonstram o constante anseio do homem para saber o que virá. “Nesta busca, ele joga cartas, búzios, tarô, I-Ching, runas, pedindo uma resposta que lhe assegure saúde, fortuna, felicidade e amor” (Lage, 1993 *apud* Rezende; Reis; Oliveira, 2022, p. 6). O desfile ficou consagrado pela alegoria *Diversões eletrônicas*, que trazia a escultura de um menino jogando videogame. A referência às inovações tecnológicas que se popularizaram nos anos 1990 fizeram dessa alegoria uma das sínteses carnavalescas da década, a ponto de ganhar releitura no retorno de Lage à Mocidade em 2025.

Padre Miguel, Olhai por nós, o já comentado enredo sobre as religiões e suas manifestações presentes ao longo da história do Brasil, foi apresentado em 1995. Acena para o

porvir, ao alertar para o perigo dos falsos profetas que se aproveitam da boa-fé dos fiéis. Apesar da crítica na fé como artigo de consumo, prevalece o otimismo através do mote do Brasil como o “país do futuro”.

Que Deus não nos deixe cair no conto do vigário, e mantenha o nosso olhar voltado para o futuro, para as mudanças de uma Nova Era que se inicia. Vamos percorrer as crenças que elegeram o Brasil como expoente das renovações que virão com o Terceiro Milênio. A fé que levou muitas seitas a se instalarem no Planalto Central por acreditarem emanar de lá, a energia que impulsionará as modificações do futuro. Por ironia, bem perto do centro do poder em que ninguém mais acredita, crescem os templos que celebram o Brasil, país do futuro, onde desaguarão as forças de todas as fés (Lage, 1995).

Em 1997, o campeonato foi disputado por agremiações que optaram por temas científicos. A teoria do *Big Bang* sobre a formação do mundo foi contada de forma didática pela vitoriosa Viradouro em *Trevas! Luz! A explosão do universo*. Já o corpo humano foi o tema desenvolvido pela Mocidade em *De corpo e alma na avenida*. Observa-se novamente que aspectos científicos e metafóricos coexistem no enredo, sendo o corpo humano comparado a uma peça tecnológica (“máquina de vida”, “maravilhosa engrenagem”), mas que suplanta qualquer elemento robótico ao conectar o físico aos sentimentos, emoções e sensações (“santuário da alma, carcaça de nossa passagem”, “poesia que não deveria acabar”) (Lage, 1997 *apud* Rezende; Reis; Oliveira, 2022, p. 7).

No ano seguinte, a escola mostrou a relação entre os homens e os astros, mais uma vez mesclando misticismo e ciência no decorrer do enredo *Brilha no céu a estrela que me faz sonhar*. “Podemos ler nas estrelas o destino e o futuro. Nossa vida diária moderna e tecnológica paga ainda tributo a configuração dos astros no céu” (Lage, 1998), informa o carnavalesco. Ao alertar que “até hoje podemos recorrer à posição dos astros para encontrar uma rota perdida” (Lage, 1998 *apud* Rezende; Reis; Oliveira, 2022, p. 7), a narrativa reflete sobre a relevância da manutenção de sabedorias milenares, quando o homem estabelecia comunicação direta com a natureza, sem a necessidade de auxílio de elaborados recursos tecnológicos.

Em 2000, a Mocidade apresentou indígenas futuristas, que desceram em uma nave prateada em meio às comemorações oficiais pelo aniversário de 500 anos do país de onde um dia partiram. Retornaram para ensinar aos brasileiros valores que precisavam ser exaltados, sobre a preservação das riquezas ambientais e do patrimônio cultural, o equilíbrio espiritual e a renovação do sonho, da esperança e do ideal de paz. Assim, tal como em *Tupinicópolis*, é realizada uma

profusão entre os povos originários e as perspectivas de progresso do mundo ocidental. Entretanto, enquanto Fernando Pinto opta por tom escrachado e tropicalista, Renato Lage enfatiza o nacionalismo a partir de setores monocromáticos nas cores da bandeira do Brasil.

Neste momento mágico podemos vislumbrar a chegada de uma nave vinda de um lugar distante do Universo. Nave tripulada por "aborígenes do futuro" que partiram da terra *brasilis* um dia e se esconderam em algum lugar do espaço sideral. Hoje, retornam, donos de uma sabedoria maior, senhores de uma mentalidade, dominando tecnologias avançadas, mas mantendo o sentimento de carinho e amor pelo lugar que deixaram. Retornam para revisitar este país e propagar, nesta data tão importante a mensagem de mudança, de afirmação, do respeito e da importância de se ter estima pelas coisas daqui (Lage, 2000).

Na virada do milênio, um moderno monstro-robô foi utilizado para ilustrar o apocalipse na abertura de *Paz e harmonia — A Mocidade é alegria* (2001). Também já comentado no capítulo anterior, o desfile foi uma ode à paz, um ideal a ser conquistado na Nova Era. “O sentido da vida não pode ser mera recompensa material. Precisamos sair da era materialista para a era dos relacionamentos entre nós, seres humanos, atingiremos o estágio da consciência coletiva, tornando-nos um só coração e uma só mente com todos os demais no Universo” (Lage; Lávnia, 2001). O tom humanista do desfile surpreendeu muitos sambistas, que aguardavam de Renato e Márcia uma ode ao futuro tecnológico na abertura do novo milênio.

Como apontado por Newlands (2014), a virada para o século XXI provocou uma série de especulações, despertando medos e lendas e estimulando uma série de teorias. O destaque dado a essa mudança demonstra a relação da humanidade com o calendário, dando ao tempo uma significação social. “O tempo calendarizado é o tempo social, mas que institui-se em função dos ritmos do universo” (Le Goff, 2013 *apud* Bruck; Oliveira, 2017, p. 121).

Os pesquisadores Mozahir Salomão Bruck e Max Emiliano Oliveira (2017) ressaltam a relevância dos media ao utilizarem datas históricas, religiosas e culturais para a formulação de um conteúdo jornalístico ou de entretenimento. Assim, os meios de comunicação teriam o potencial de transformar “o tempo em substância, a memória em ação, o passado em presente [...] Calendariza, a memória torna-se refém dos acontecimentos específicos — versões dos que, ao dominar o tempo, dominam por tabela as narrativas que lhes dão forma” (Bruck; Oliveira, 2017, p. 132).

Já Marialva Barbosa (2012) explica que “o presente transforma-se no lugar natural da reflexão dos processos comunicacionais. Mas [...] como pensar processos sem pensar em relação

temporal?”. Ainda conforme a autora (Barbosa, 2019, p. 35), “cada época histórica também tem uma forma particular de experimentar o passado”. Por exemplo, seria inerente ao pensamento moderno a crença de uma linha temporal onde o futuro sempre suplanta o passado. A esse respeito, os pesquisadores Nuno Manna e Igor Lage (2019, p. 39-40) acrescentam:

[Há] uma crença de que a época presente abre sobre o futuro a perspectiva de uma novidade sem precedente, fazendo com que o tempo se constitua como uma força histórica dentro de uma trajetória do progresso. O presente, nesse sentido, seria sempre uma inflexão de transição das sombras das experiências do passado para as luzes das expectativas do futuro. Além disso, a noção de novidade do tempo marcaria um sentido de aceleração rumo ao desenvolvimento do gênero humano com a abertura de novos horizontes. E, por fim, a modernidade seria marcada pela crença de que os seres humanos não são apenas sujeitos históricos, mas sujeitos da história, capazes de dobrar o tempo aos seus planos. Assim, a sensação de domínio sobre o tempo e sobre a história marcaria as próprias narrativas da modernidade.

Porém, Huyssen (2000, p. 32) considera que “quanto mais rápido somos empurrados para o futuro global que não nos inspira confiança, mais forte é o nosso desejo de ir mais devagar e de nos voltarmos para a memória em busca de conforto”. Para ele, “a consciência temporal da alta modernidade no Ocidente tentou garantir futuros utópicos, ao passo que a consciência temporal do fim do século XX envolveu a tarefa não menos perigosa de assumir a responsabilidade pelo passado” (Huyssen, 2014, p. 195). O cenário pós-industrial e pós-natural (a natureza à sombra de seu desaparecimento), construído entre ações de polaridade distintas — avanço e destruição —, ocasionaria “um crescente ceticismo quanto a ideologias como o progresso, à medida que o lado sombrio da modernização vem impressionando cada vez mais as consciências, nas sociedades ocidentais” (Huyssen, 2000, p. 70). O resultado disso seria um surto de memória surgido na década de 1990.

A ideia é compartilhada por outros autores. Segundo Le Goff (2003, p. 14), “a ideia de progresso triunfou com o Iluminismo e desenvolveu-se no século XIX e início do XX, considerando sobretudo os progressos científicos e tecnológicos”. Porém, em meados do século XX esse conceito começa a se alterar.

[...] os fracassos do marxismo e a revelação do mundo stalinista e do gulag, os horrores do fascismo e, principalmente, do nazismo e dos campos de concentração, os mortos e as destruições da Segunda Guerra Mundial, *a bomba atômica — primeira encarnação “objetiva” de um possível apocalipse* —, a descoberta de culturas diversas do Ocidente conduziram a uma crítica à ideia de progresso. [...] A crença num progresso linear, contínuo, irreversível, que se

desenvolve segundo um modelo em todas as sociedades, já quase não existe (Le Goff, p. 14, 2003, grifo nosso).

Assim, a noção de modernidade se consolida sob um paradoxo. “Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos”, diz o filósofo Marshall Berman (1986, p. 15). Lipovetsky (2004, p. 67), por sua vez, acredita que a crise provocada pela descrença no progresso gerou o que denominou de *futuro hipermoderno*, indeterminado, problemático, “sem garantias, sem caminhos traçados de antemão, sem nenhuma lei aplicável acerca do porvir”. Um futuro menos utópico e mergulhado na contradição.

Ninguém duvida que a época marcada pelos temores da tecnociência e pela decomposição das utopias políticas é aquela da “crise do futuro”. Nada mais de fé num futuro necessariamente melhor que o presente [...] a absolutização do porvir histórico foi sucedida pela inquietação, pela pane das representações do futuro, pelo eclipse da ideia de progresso. Mas, apesar disso, a página do progresso está muito longe de ter sido virada de vez. Se a mitologia do progresso contínuo e necessário está caduca, nem por isso se parou de esperar e acreditar nos “milagres da ciência” — a ideia de aprimoramento da condição humana pelas aplicações do saber científico continua a fazer sentido. Simplesmente, tornou-se incerta e ambivalente a relação com o progresso, esse último estando associado tanto à promessa de um mundo melhor quanto à ameaça de catástrofes em cadeia (Lipovetsky, 2004, p. 66-67).

Para Barbosa (2019), no final dos anos 1980, o futurismo dá lugar ao *presentismo*. Este se caracteriza pelo esfacelamento da articulação entre passado, presente e futuro. A experiência temporal da contemporaneidade admitiria um presente perpétuo, como se não houvesse nada além dele, encobrindo o passado e obscurecendo o futuro. Bruck e Oliveira (2017), inspirados em Ricoeur, classificaram a temporalidade atual em presente do passado, presente do presente e presente do futuro. “Nesse presente ampliado é que incluímos e acionamos a memória das coisas passadas e a expectativa do devir (Bruck; Oliveira, 2017, p. 126-127). Sem um projeto sólido para um futuro tão imediato, talvez “já nem valha a pena planejá-lo ou sonhá-lo”, concluem os autores (Bruck; Oliveira, 2017, p. 134).

Essa breve discussão teórica sobre as ideias de *futuro* e *modernidade*, associadas ao recorte da obra de Renato Lage na Mocidade entre 1990 e 2001, servem como introdução para o estudo de *Criador e criatura*, desfile que rendeu o campeonato à Mocidade em 1996. O enredo faz parte de uma trilogia — ou uma quadrilogia, como sugerido pelos pesquisadores Carla Maria Rente,

Paula Nunes Costa e Sérgio Ricardo Rodrigues (2021). Em uma espécie de filosofia carnavalizada, Lage investiga e reflete sobre a relação do homem com a crença religiosa (1995), como cocriador do mundo (1996), com seu próprio corpo (1997) e com o cosmos (1998).

Servindo como introdução ao tema, a comissão de frente *O criador e suas criaturas* (Figura 46) foi coreografada por Cláudia Ribeiro. A caracterização de 13 componentes como Frankenstein contou com uma máscara encomendada do estúdio de cinema estadunidense Universal Pictures. Além de selecionar homens altos para performar, a fantasia possuía salto nas botas, prolongamento da testa, uma espécie de máquina de descarga elétrica sobre a cabeça e um grandioso costeiro, fazendo com que, no total, a indumentária alcançasse uma altura bastante superior ao de um indivíduo comum. A coreografia foi composta por movimentos lentos e pesados, caminhando de forma desengonçada.

Figura 46 — Comissão de frente *O criador e suas criaturas*



Fonte: Assessoria de Comunicação da Mocidade [s.d.].

Por baixo de um casaco multicolorido, o figurino revelava uma roupa listrada em verde e branco, carnavalizando o personagem ao estilo de um sambista da Mocidade. O ator César Macedo representou Victor Frankenstein, o criador da criatura monstruosa. Macedo se notabilizou por representar o personagem Seu Eugênio no programa humorístico de TV *Escolinha do professor Raimundo*, com visual inspirado em Einstein: o estereótipo do cientista tão genial quanto maluco, com cabelos arrepiados. O mesmo estilo foi visto na avenida, como se Victor tivesse se abasileirado em Seu Eugênio. Representando o experimento científico ficcional — cuja criatura resultante se volta contra seu próprio criador —, a comissão de frente provocou impacto, fascínio e uma dose de humor na abertura do desfile.

Embora o enredo seja de autoria exclusiva de Lage, a sinopse é creditada também a Marco Leal e Márcia Láva, esta que viria a assinar os desfiles com o companheiro Renato a partir de 2001. O texto é dividido em quatro fases, materializadas em nove alegorias. A primeira parte, *Gênesis*, descreve o surgimento do mundo pela doutrina criacionista, conforme a visão religiosa descrita na Bíblia. Na intenção de encerrar sua solidão, Deus utilizou seus poderes de criador para encerrar o caos.

Assim, o carro abre-alas, *E se fez o mundo* (Figura 47), apresenta o planeta¹⁷³ em construção. A alegoria é ocupada por ferros revestidos em azul, representando o andaime da obra celestial. Ao centro, girava o globo terrestre, com parte da estrutura em ferro exposta para mostrar que estava inacabado. Apenas o continente americano aparece concluído, pois, na visão carnavalesca do tema, o surgimento do mundo teria começado pelo Brasil.

Sobre a Terra, figuram as mãos divinas — brancas e iluminadas —, uma solução original do carnavalesco para representação de Deus. As composições estão fantasiadas como *Empreiteiros alados*, espécies de anjos que ajudarão a concluir a obra. Planetas e placas iluminadas em azul completam a decoração, dando a ideia do universo como cenário para a primeira alegoria. A estrutura vazada, repleta de efeitos de luz e fumaça e com realce do azul metálico que reveste o andaime inserem o público em ambiente moderno, marca de Renato Lage na Mocidade. Em sequência, a alegoria *Elementos da natureza*, mostrou a formação da vida na Terra. Um grandioso aquário era rodeado por cabeças de animais, flores e folhas.

¹⁷³ A representação alegórica do globo terrestre é recorrente na carreira de Renato Lage, sendo a de 1996 uma das mais originais e impactantes.

Figura 47 — Alegoria *E se fez o mundo*



Fonte: Assessoria de Comunicação da Mocidade [s.d.].

Na segunda parte do enredo, intitulada *A hora e a vez do Homem*, foi apresentada a alegoria *Sexta criação* (Figura 48), remetendo a Adão e Eva no paraíso. A sinopse destaca a ousadia do casal de se recusar a ser “mera criatura obediente no Jardim do Éden” (Lage; Leal; Lávila, 1996), ao experimentar a maçã — o fruto proibido. Assim, arriscando, observando e pensando, o homem também se torna criador. A decoração conta com referências do episódio bíblico: uma grandiosa serpente — o animal ardiloso que convence Eva a experimentar o fruto que resultará na expulsão do paraíso —, folhagens, lírios, maçãs (estando a principal delas mordida) e diversos homens e mulheres seminus, simbolizando os primeiros humanos. O casal também foi representado por Beto Simas e Luíza Ambiel, referências de beleza e de corpos esculturais dos anos 1990 — em cena que atraiu os olhares do público e da mídia para o desfile.¹⁷⁴

¹⁷⁴ Tanto que a alegoria foi escolhida para estampar a emblemática edição de carnaval da Revista Manchete, de número 2290, publicada em 24 de fevereiro de 1996.

Figura 48 — Alegoria *Sexta criação*, à frente, e *A viagem da genialidade*, ao fundo



Fonte: Assessoria de Comunicação da Mocidade [s.d.].

O tópico seguinte, *A marcha das invenções*, expõe o mundo reelaborado pelo homem. “Usando a imaginação, o homem acelerava aos poucos a marcha lenta da história. Obedecia ao impulso de dominar as forças da natureza a seu favor e subjugar o mundo, transformando e cada vez indo mais fundo no conhecimento das coisas que o cercava” (Lage; Leal; Lávaia, 1996).

Cinco alegorias materializaram as invenções que alteraram radicalmente o curso da vida humana. A primeira, *A viagem da genialidade* (Figura 48, ao fundo), teve como personagem central a figura do físico alemão Albert Einstein, sobre o qual estava uma lâmpada, símbolo das grandes ideias. À frente, a artista plástica Cristine Moutinho pintava uma tela ao longo do desfile. A decoração ainda contou com outras invenções relevantes, como aparelho de televisão e de rádio, roda, arma de fogo e avião. Alas correlacionadas homenagearam Leonardo da Vinci, cujos experimentos foram relevantes para o surgimento futuro das aeronaves, e Thomas Edison, inventor da lâmpada elétrica.

Depois, *A criação de laboratório* (Figura 49) exibiu a engenharia genética, através dos bebês de proveta. A mensagem foi transmitida por meio de esculturas de fetos dentro de tubos de

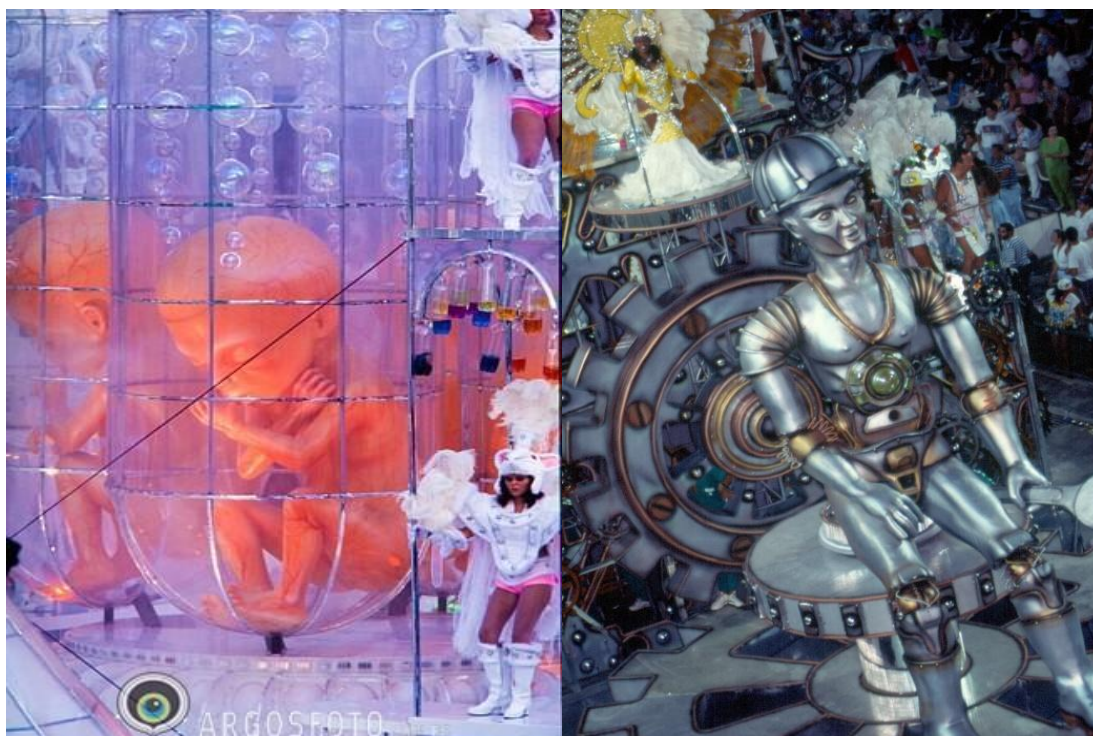
ensaio, que se apresentavam em uma estrutura giratória. O branco predominante da alegoria fez alusão ao ambiente de um laboratório, ocupado por foliões fantasiados como os ratos utilizados nas investigações científicas. Garrafas *pets* contendo líquidos coloridos também remetiam aos tubos de ensaio.

A alegoria é antecedida pela bateria, vestida de *Robocop*, e da ala *O médico e o monstro* — uma referência indireta à *Frankenstein*. Ambas são referências da ficção literária e cinematográfica utilizadas pelo carnavalesco para repensar a possibilidade de criaturas robóticas e geradas em laboratório superarem o homem criador. Atrás do carro, a ala *Conservados*, com potes de ervilha sobre a cabeça, celebra a possibilidade de comercialização de alimentos com longo prazo de validade. Porém, ressalta que ainda é necessário descobrir produtos utilizados na conservação que não sejam prejudiciais à saúde.

Já *Criatura x máquina* (Figura 50) questionou a substituição da mão de obra humana pelas máquinas, ao apresentar a escultura de um operário robotizado em meio a ferramentas e engrenagens. O setor tem inspiração no filme *Tempos modernos*.

Figura 49 — Alegoria *A criação de laboratório*

Figura 50 — Alegoria *Criatura x máquina*



Fonte: Assessoria de Comunicação da Mocidade [49] [s.d.] / Diretoria Cultural da Liesa [50] [s.d.].

Na sequência, a alegoria *Ciência aeroespacial* (Figura 51) possuía um astronauta fincando a bandeira da Mocidade em solo lunar — carnalizando a histórica imagem de Neil Armstrong com a bandeira dos Estados Unidos em 1969. Uma grande nave serviu como suporte para outra escultura de astronauta, que se movia para os lados como se flutuasse no espaço. O chão reproduziu as crateras do solo lunar, enquanto a traseira era formada por placas decoradas e iluminadas em azul, similares às expostas no abre-alas para remeter ao universo. A importância dada à chegada do homem à Lua em desfiles como *Criador e criatura* e *Quase no ano 2000...* (Imperatriz, 1998) dialoga com o raciocínio de Barbosa (2004) de que a transmissão ao vivo do acontecimento inaugurou o caráter cerimonial televisivo mundial, impactando o imaginário do século XX.

Figura 51 — Alegoria *Ciência aeroespacial*



Fonte: Assessoria de Comunicação da Mocidade [s.d.].

Por fim, o carro *Robótica* (Figura 52) mostrou a tecnologia eletrônica através de seis grandes robôs e um computador.

Figura 52 — Alegoria *Robótica*



Fonte: Assessoria de Comunicação da Mocidade [s.d.].

O enredo é encerrado com o setor *Apocalypse agora ou fica pra outra hora*. A dúvida contida neste título é respondida no nome dado à última alegoria, *O apocalipse fica pra depois* (Figura 53), afinal, apesar das muitas profecias, o mundo não acabou. No carro, uma grande bomba atômica — no formato de um cogumelo branco — divide espaço com mísseis, flores, borboletas e um surdo, este com o mesmo revestimento dos instrumentos da bateria. Dois destaques se sobressaíam: em fantasia luxuosa, Paulo Santi representava a paz, enquanto a passista Cristine Marques sambava em cima do surdo, mostrando o triunfo da vida humana, apesar das ameaças de extermínio. Já a fantasia das composições foi intitulada *Cavaleiro da folia*, simbolizando a carnavalização do apocalipse. A escola reflete que a mão que causa tanta dor, violência e destruição é a mesma capaz de fazer coisas maravilhosas e renovadoras, como o samba e o carnaval.

Figura 53 — Alegoria *O apocalipse fica pra depois*



Fonte: Assessoria de Comunicação da Mocidade [s.d.].

Apocalipse é um termo de origem grega, que significa *revelação*. Trata-se do último livro do Novo Testamento. Recorrentemente citado pelas escolas de samba, incluindo alguns desfiles de Renato Lage, geralmente é associado à proximidade do fim do mundo, simbolizando uma humanidade em falência diante de seus males. Entretanto, muitas outras interpretações são possíveis a partir desse mito, tal como a profecia de que a realidade seria substituída por um mundo renovado (Coelho, 2009). Ou seja, “Tem que morrer pra germinar”, como canta Gilberto Gil em *Drão* (1982). Esta é uma conclusão possível para a literatura bíblica, indo ao encontro da percepção bakhtiniana sobre a morte como renovação da vida. Assim, podemos alimentar a hipótese de que, ainda que possivelmente a citação da Mocidade ao apocalipse se dê pela ideia de destruição, esta se transforma numa revelação esperançosa e carnavalizada de que a Nova Era não será o fim da jornada humana na Terra, mas o recomeço.

O tema da bomba atômica já havia surgido nas alas *O átomo* e *Hiroshima nunca mais*, alocadas antes da alegoria *Ciência aeroespacial*. Já o último carro foi antecedido por fantasias correspondentes aos quatro cavaleiros do apocalipse: a Vitória (cavaleiro branco), a Morte

(cavaleiro amarelo), a Guerra (cavaleiro vermelho) e a Justiça (cavaleiro preto). Chama a atenção o título correspondente ao cavaleiro preto, uma vez que o mito bíblico o considera como representante da *fome*, e não da *justiça*. Não se sabe se a troca foi intencional, ou se houve algum erro na pesquisa ou elaboração do roteiro do desfile. O cortejo foi encerrado pela velha-guarda, em traje tradicional, e pela ala das crianças, transmitindo a mensagem de serem a *Esperança de uma Nova Era*. Um desfecho otimista, talvez conectado à interpretação positiva sobre o significado do apocalipse.

Os gênios, os inventores, os artistas, seguraram a onda do mundo. Criam, transformam, dão asas à imaginação e estão na ponta da lança da sociedade. As suas figuras estão ligadas à ideia de "progresso", esta palavra quando lançada contra o futuro fica vazia. Pela mão do homem criador o mundo se enche de novos sentidos e de coisas originais. Mas a velocidade com que a criação adentra por caminhos desconhecidos é um lance arriscado. A inventividade, a mesma que cria conforto e comodidade para a vida, deixa um rastro perigoso. O homem desmonta o átomo, mexe com energias que não sabe segurar. A criatura, espelho do criador, investiga a vida, se fecha nos laboratórios, descobre os genes, a procriação em proveta, os códigos genéticos, conquista espaço e pensa no homem artificial. Enxerga a natureza como inimiga, constrói e destrói, avança e polui, suja e modifica a paisagem do dia pra noite como que deixasse escapar do seu controle a razão dos seus inventos. Destino do homem: viver a contradição. Acordado vislumbra grandes invenções, quando dorme sonha temendo o amanhã, vendo a cena de seus erros do presente. O poder da criação é indefinido. A mão que faz a bomba faz o samba, o Deus que fez o homem, fez o samba para driblar os cavaleiros do apocalipse e reinventar o mundo, com a saudade que deixou no paraíso (Lage; Leal; Lávnia, 1996).

Como ressaltado no fim da sinopse, *Criador e Criatura* aponta que o destino do homem é viver a contradição, muitas delas expostas no desfile da Mocidade. A principal contradição é a excitação e, ao mesmo tempo, o receio que as perspectivas do novo milênio traziam. A mensagem principal é que a criatividade e a capacidade humana, demonstradas nos avanços científicos e tecnológicos, podem ser tão sublimes quanto destrutivos. Essa reflexão dialoga com o raciocínio dos teóricos abordados no início do capítulo, a exemplo do apontamento de Lipovetsky (2004) sobre a ambivalência do comportamento humano ao exaltar o progresso da ciência, ao mesmo tempo em que o enxerga como uma ameaça.

Sendo assim, os estágios que podem ser observados na estrutura da narrativa são: 1) *introdução/equilíbrio* — Deus cria a Terra, as plantas, os animais e o homem; 2) *complicação/perturbação* — o homem desafia as leis divinas, come o fruto proibido e, expulso do paraíso, reinventa o mundo; 3) *clímax/luta* — o desenvolvimento científico e tecnológico

promovido pelo homem promove tanto fascínio e progresso como receio e destruição; e 4) *desfecho/eliminação do elemento perturbador* — apesar da dúvida quanto ao futuro, o apocalipse não aconteceu, sendo uma oportunidade da humanidade continuar prosperando. Composto por Beto Corrêa *et al.* (1996), o samba-enredo exibe com clareza essas quatro etapas:

1) *introdução* — “Cheio de amor / O Criador / Findou sua divina solidão / Fez surgir a natureza / Universo de fascinação / Luz, terra e mar / No firmamento astros a bailar / E numa luminosa inspiração/ Faz o homem, a mais sublime criação”;

2) *complicação* — “Assim, o homem com sua ousadia / Avança o sinal no jardim do amor / Deu um salto, dominou a terra / Terra de Nosso Senhor”;

3) *clímax* — refrão central “Olha pra mim, diga quem sou / Eu sou o espelho, sou o próprio Criador” e o trecho “Gênios, artistas e inventores / Fazem um mundo diferente / Mexem com a vida da gente / Dando asas à imaginação / Em uma nova era / A gente não sabe o que nos espera”;

4) *desfecho* — os versos “Vem nessa, amor, pra um novo dia / Brincar no paraíso da folia” e o refrão final “A mão que faz a bomba, faz o samba / Deus faz gente bamba / A bomba que explode o nesse carnaval / É a Mocidade levantando o seu astral” (Corrêa *et al.*, 1996).

Observa-se que o enredo se estrutura sobre uma lógica cronológica, tendo a história e o cristianismo como referência de ordenação temporal: 1) Deus cria o mundo e a vida na Terra; 2) o homem é expulso do paraíso; 3) o homem se torna criador; 4) o futuro do planeta e da humanidade se encontra entre a destruição e a reinvenção. Entretanto, a obediência a essa cronologia não é rígida, uma vez que Renato Lage agrupa os setores em subtemas — sem preocupação se a sequência das invenções está correta. O carnavalesco também permite a certas divagações, trazendo um mesmo assunto para momentos diferentes, tais como as referências à Frankenstein na abertura e no meio do desfile, bem como a bomba atômica, que é lembrada no sétimo setor e na última alegoria.

Figura central da narrativa, o homem age como criatura e criador, ou seja, um ser pertencente a um mundo com propriedades superiores às dele e, ao mesmo tempo, transformador do espaço que ocupa. Apesar da trama estabelecer conflito entre o indivíduo e a máquina, o humano é simultaneamente protagonista e antagonista. Isso porque é ele quem elabora e manipula os objetos inventados, de forma que nenhuma ação ocorre sem a sua iniciativa, para o bem e para o mal. Revela-se, portanto, como personagem redondo, repleto de complexidade.

Cabe aqui estabelecer novamente diálogo com *Quase no ano 2000...*, desfile com provável inspiração em *Criador e criatura*. No enredo de 1998 da Imperatriz, Rosa Magalhães sugere que a ideia de um mundo dominado pelas máquinas seria nada mais do que uma estratégia do homem para fugir da responsabilidade pela complexa estrutura social que elaborou, perpassada por elementos tecnológicos. A carnavalesca utiliza como exemplo para sua reflexão um caso ocorrido em 1997, quando o multicampeão no jogo de xadrez Garry Kasparov foi vencido pelo computador Deep.

Estaria a chamada inteligência artificial, superando a do homem? O homem felizmente, está ganhando. O homem soube inventar máquinas que trabalham, deslocam-se, pensam no lugar dele, mas nunca inventou uma que pudesse se alegrar ou sofrer no seu lugar. A inteligência artificial é a ciência da computação, não é a tentativa de ultrapassar o homem. Há algo no comportamento humano que não se explica. Haverá algum computador que se comporte nos problemas humanos, melhor que o homem? Ao contrário do homem, a máquina não tem a capacidade afetiva, não tem vontade, desejo nem alegrias. O homem aprende por razões afetivas, a máquina não tem como preferir. O Deep Blue nunca decidiu ser um jogador de xadrez, Kasparov, decidiu. A máquina nunca terá a percepção das coisas políticas e sociais que a cercam. Nunca discutiria futebol... Para ela não há cultura, racismo, nacionalismo (Magalhães, 1998).

Curioso perceber ainda que, apesar de toda a valorização da ciência, Lage mostrou a criação do mundo e o surgimento do homem não pelo viés científico, como Joãozinho Trinta fizera no ano seguinte na Viradouro, mas sim religioso. Assim, o artista explicitou a ambivalência da sociedade de que a confiança nas pesquisas científicas coexistem com a crença em mitos, lendas, profecias e manifestações de fé. A recorrência dessa característica na obra do carnavalesco entre 1990 e 2001 reforça a ideia de como o misticismo pode ampliar sua influência no comportamento social em mudanças de ciclos, como é a virada do milênio.

Ao mesmo tempo, a busca por estabelecer um retrato do pensamento contemporâneo promove a proximidade do enredo com os critérios de noticiabilidade de Traquina. De todos eles, ressalta-se o *tempo* como elemento central, pois todo o raciocínio é desenvolvido a partir da proximidade da Nova Era.

Porém, os acontecimentos e personagens da mídia e do noticiário são entrelaçados ao conto bíblico, à história e ao universo pop. Sem qualquer estranheza, o Deus cristão, Adão e Eva, a serpente maliciosa, Albert Einstein, o bebê de profeta, o astronauta, Frankenstein, Robocop, o operário de comportamento robotizado e o robô de comportamento humanizado estão integrados ao imaginário social (Machado, 2012), que os torna pertencentes a uma mesma realidade. A

presença de personagens amplamente populares se torna também uma estratégia para apreender a atenção do espectador, facilitar a compreensão da narrativa e suscitar os sentimentos desejados, seja admiração pela fé, fascínio pelos signos da modernidade ou o misto de receio e esperança com o futuro que virá.

Figura 54 — Bateria fantasiada de *Robocop*



Fonte: Assessoria de Comunicação da Mocidade [s.d.].

Observa-se, inclusive, que a carnavalização evita que os acontecimentos causem medo, como na representação lúdica do monstro Frankenstein na comissão de frente e nas centenas de “Robocops” que tocam seus instrumentos com euforia ao longo do desfile (Figura 54). Até mesmo a memória traumática mundial da bomba atômica é atenuada pela mensagem de paz, entre flores e borboletas, tendo o samba como possibilidade de recuperação da fé na humanidade. Em processo de *inversão*, a bomba que promove a destruição é ressignificada em algo positivo, servindo como metáfora para a própria Mocidade, que *explode* de alegria na avenida. Tal ideia é inspirada nas reflexões contidas na sinopse e reafirmada no texto do livro *Abre-alas*:

A ENERGIA NUCLEAR, veia das maiores conquistas da inventiva do homem, infelizmente produziu a bomba atômica, um dos maiores flagelos da humanidade. A bomba que a Mocidade traz para o Carnaval é uma de flores, de alegria,

harmonia e nos lembrará que o pior já passou e que devemos olhar para frente, driblando o Apocalipse e vislumbrando um futuro de paz (Lage; Comissão de carnaval, 1996, p. 292).

É possível ainda interpretar a presença da carnavalização no *rebaixamento* do poder de Deus quando o homem se transforma em criador, de formar a intervir e até mesmo ameaçar destruir o mundo gerado pelo Divino. Depois, o próprio homem é quase subjugado pelos monstros e robôs que inventou. Há, portanto, uma alternância na percepção da figura humana como criadora e criatura, um jogo de inversões que aponta a ambivalência do personagem.

Ponto alto da crítica, a explosão da bomba atômica sobre o Japão foi possivelmente a principal imagem de desintegração da ética humana do século XX, o que Le Goff (2003) considerou ser a encarnação objetiva de um possível apocalipse. Esse acontecimento se constituiu como a expressão máxima do conflito na narrativa, revelando a incapacidade do homem de evoluir tecnologicamente sem regredir nos aspectos essenciais à sua natureza e ameaçar a própria sobrevivência. Por isso, se a vedete do século que se encerrava foram os avanços científicos, o carnavalesco conclui que o destaque do novo milênio precisará ser o reforço da consciência social, como forma de assegurar a existência do futuro.

A percepção da crítica no desfile foi comentada por Fernando Pamplona na transmissão televisiva da Rede Manchete. Considerando o trabalho de Renato Lage como revolucionário, Pamplona afirmou que “É um dos enredos mais criativos que apareceram até aqui, inclusive satírico, [...] ele é político” (Rede Manchete, 1996).

A emissora contou com a narração de Paulo Stein e um grande time de comentaristas: além de Pamplona, Roberto Barreira, José Carlos Rêgo e Haroldo Costa. A presença dessa equipe foi fundamental para a percepção do desfile enquanto disputa, com os mesmos analisando a correção e a qualidade dos quesitos e apostando na Mocidade como uma forte candidata ao campeonato, ainda que tenham feito eventuais ponderações.

Já a Globo teve a narração de Fátima Bernardes e Fernando Vanucci, abstendo-se da presença de comentaristas. A escolha fez com que, no comparativo com a concorrente Manchete, a Globo realizasse uma cobertura prioritariamente descritiva — oferecendo mais informações sobre o significado das alas e alegorias —, porém menos opinativa. Uma informação que chamou a atenção é que a Mocidade teria tentado levar um “homem voador” para a avenida, mas não teve a permissão dos órgãos competentes. A ideia ousada e inovadora seria concretizada por Joãozinho

Trinta junto à Grande Rio em 2001, transformando-se em um marco na história do carnaval carioca.

A Globo teve ainda o mérito de ser a única a mostrar dois momentos de empolgação da arquibancada: a primeira ainda durante a concentração, quando as luzes do abre-alas foram ligadas em frente ao Setor 1, arrancando gritos de “É campeã” do público; a segunda, ao fim do desfile, na retomada de uma paradinha executada pela bateria diante da última cabine de jurados.

O tom crítico do enredo foi evidenciado em fala de Fátima Bernardes sobre o elemento motivador de *Criador e criatura*: “Conversando com o Renato o porquê deste enredo, ele falou que as pessoas estão muito materialistas, esquecendo o próximo, chegou na hora então de dar um alerta” (Rede Globo, 1996). Apesar do comentário de Bernardes, na Globo, e de Pamplona, na Manchete, nenhuma das duas transmissões ofereceu uma análise mais aprofundada dos questionamentos existentes no desfile.

As coberturas também tiveram em comum a preocupação gerada por um problema que pode ser considerado um valor-carnaval de imprevisibilidade: as agremiações que desfilaram antes, Portela e Viradouro, enfrentaram dificuldade para retirar suas alegorias da área de dispersão. O engarrafamento causou atraso no desfile da Mocidade. Tendo o visual planejado para a noite, a escola começou o seu cortejo apenas ao amanhecer, fato que resultou em entrevistas mal-humoradas de Renato Lage na concentração.

A diretoria realizou um grande investimento em iluminação para suas alegorias, que inevitavelmente tiveram uma perda considerável de efeito com a luz do dia. O drama poderia ter sido ainda maior, pois já com o cronômetro correndo e a comissão de frente no meio da pista, a Liesa ainda terminava de solucionar o congestionamento na Praça da Apoteose. Caso a demora tivesse se prolongado mais um pouco, todo o desfile da Mocidade ficaria comprometido pelo impedimento de dispersar seus carros alegóricos.

Apesar do imprevisto, a cromática e o uso de materiais reluzentes se mostraram eficazes para uma apresentação diurna. A Mocidade vivia o fim dos seus “anos dourados”, sendo o penúltimo carnaval em que contou com o patronato de Castor de Andrade. O orçamento abundante e a gestão bem estruturada garantiam não apenas uma escola fortemente competitiva, mas também liberdade de criação ao seu carnavalesco, viabilizando narrativas potentes e a execução de projetos visuais de alta qualidade.

Para além do luxo e da iluminação citada, efeitos de fumaça e de movimento foram abundantemente utilizados. Esses recursos se somaram a formas arrojadas, uso de cores metálicas e de materiais decorativos que fogem à estética barroca usual no carnaval carioca, reafirmando a assinatura de Renato Lage e a identidade visual da Mocidade como moderna e *high tech*. Na transmissão televisiva, inevitáveis associações foram feitas também à *Ziriguidum 2001*, algo reforçado pela própria escola ao escolher executar o samba de 1985 no seu esquentar.

Para além da fama de modernidade que perpassa a narrativa, podemos identificar nela o *presentismo*, nos termos apontados por Barbosa (2019). Isso porque o enredo se valeu dos acontecimentos do passado para projetar o futuro, a partir das necessidades do presente, fazendo com que os três tempos coexistem na história. Ou seja, mesmo em um desfile que chegou a ser considerado futurista, o presente se impõe de tal forma que não é possível vislumbrar o futuro para além do que já existe.

A frustração com o progresso imaginado até meados do século XX torna inoportuno projetar os anos 2000 com carros voadores ou foliões em naves espaciais, como apresentado no *Ziriguidum* de Fernando Pinto. Observa-se, inclusive, que poucos enredos destacaram a temática científica após 2001¹⁷⁵. Os esforços para prever o futuro, quando ocorrem, geralmente estão na abordagem sobre as questões ambientais, muitas vezes com perspectiva crítica, como visto no próprio trabalho de Renato e Márcia no Salgueiro (2014) e na Mocidade (2025). Em que pese a relevância desses discursos, eles por vezes não apresentam novidades significativas.

Ou seja, como apontaram Bruck e Oliveira (2017), as expectativas de futuro se tornaram ainda mais escassas, incertas e sombrias após os anos 1990, fazendo com que as escolas de samba, espelho e reflexo da sociedade carioca e brasileira, estejam imersas em demasia no presente para poderem voltar a sonhar com o amanhã.

¹⁷⁵ Uma das poucas exceções é o desfile da Unidos da Tijuca em 2004, ainda sob o impacto da mudança do século. *O Sonho da Criação e a Criação do Sonho: a Arte da Ciência No Tempo do Impossível* é o enredo que levou a escola ao vice-campeonato e consagrou Paulo Barros ao patamar dos principais artistas do carnaval carioca. Em 2018, na Vila Isabel, o carnavalesco voltaria à temática ao apresentar *Corra, que o futuro vem aí!*, sem repetir o sucesso de 2004.

5.3.2 Boi voador sobre o Recife: cordel da galhofa nacional

O carnaval de 2004 marcou o retorno da São Clemente ao Grupo Especial das escolas de samba cariocas. Após algumas idas e vindas, que lhe renderam a fama de *escola ioiô*, a agremiação optou por apostar em um retorno à sua identidade: os enredos críticos e irreverentes. Contratou Milton Cunha, conhecido também pelo seu humor, que elaborou o enredo *Boi voador sobre o Recife: Cordel da galhofa nacional*, que foi contado através de 34 alas¹⁷⁶ e sete carros alegóricos.

O título faz referência ao cordel, gênero literário de origem portuguesa, que se tornou popular em boa parte do Nordeste brasileiro e no Pará. Os textos apresentam caráter narrativo, escritos em versos regulares e caracterizados por uma linguagem coloquial, satírica e regional. São impressos em folhetos, originalmente expostos em cordéis (cordas finas), de onde herdou o nome.

O cordel apresenta elementos satíricos, o que garante a popularidade dos folhetos. Assim, é um texto com humor e ironia. Trata de fatos do cotidiano nordestino, mas também traz acontecimentos históricos. De forma lúdica, valoriza a cultura nordestina e seu aspecto folclórico. Por fim, sua estrutura é composta por rima, métrica e oração (a história contada) (Souza, s.d.).

A sinopse da São Clemente se diferencia do texto de cordel por ser escrito em prosa, e não em versos com métrica e rima. Logo, a inspiração nessa literatura popular é usada menos na forma e mais na temática satírica, envolta pela cultura nordestina.

O enredo contou um episódio inusitado da história brasileira. O holandês Maurício de Nassau, governador da Capitania Hereditária de Pernambuco entre 1637 e 1643, resolveu cobrar um pedágio dos moradores que quisessem atravessar uma ponte recém-construída em Recife, para solucionar o esvaziamento dos cofres públicos que a obra ocasionara. Para incentivar o pagamento do pedágio, prometeu um espetáculo único aos que cruzassem a ponte na noite de sua inauguração: fazer um boi voar. Ao longo da narrativa, esse evento será associado a diversos acontecimentos ocorridos em outras épocas no país.

Coreografada por Roberto Lima, a comissão de frente desfilou com 14 componentes, separados em sete pares. Cada dupla contava com um integrante fantasiado de nobre europeu e o outro como indígena, ambos conduzindo um tripé no formato de uma cobra. Adornado com penas pretas e amarelas, as cores da agremiação, o animal projetava de sua boca uma grande língua em

¹⁷⁶ Quatro dessas alas não são numeradas no roteiro do desfile, por serem consideradas parte da alegoria que antecedem ou sucedem.

formato de charuto, em conexão ao primeiro verso do samba que anuncia que “A cobra vai fumar” (Melodia *et al.*, 2004).

Figura 55 — Comissão de frente *Soldados de Nassau virando boi*

Figura 56 — Detalhe do integrante da comissão de frente



Fonte: Centro de Memória Liesa [s.d.].

Intitulada *Soldados de Nassau virando boi* (Figuras 55 e 56) a apresentação encenou a chegada da corte holandesa e o encontro com o nativo brasileiro. Liderada por Maurício de Nassau, a companhia aportou em Pernambuco atrás de riquezas, em especial o açúcar. A caracterização possui inspiração na arte *drag*, com leques, muito brilho, maquiagem exagerada e expressões caricatas. A presença de galinhas na indumentária oferece um tom jocoso à indumentária luxuosa, como se a pompa dos colonizadores se desfizesse ao pisar na “selvagem” terra brasileira. Também os nativos foram representados com estética *drag*, de onde se sobressai o uso do salto alto. A performance revisita a comissão de frente de Milton Cunha na União da Ilha em 1999, também formada por *drag queens*.

Naus enlouquecidas (que são cobras fumando) trazem os nobres da Corte de Orange de além-mar, a Holanda, ao mar de lama, o Brasil. Os "metidos" da Companhia das Índias Ocidentais, se achando o máximo, atravessam o Oceano

em busca do Paraíso Fiscal. Mal sabiam eles que naquelas terras distantes, encontrariam uma gente seminua e morena, alegre e que adorava dançar na boquinha da garrafa e praticar saliências. Nossa comissão de frente [...] representa o encontro e o embate entre estes estereótipos: branqueias orgulhosos e morenos tropicais. Um deboche sobre a galhofa que brasileiros sempre fizeram dos colonizadores, e vice-versa (Cunha, 2004, p. 36).

O carro abre-alas ganhou o nome de *A cobra vai fumar* (Figura 57). A expressão popular¹⁷⁷ foi representada com a escultura de duas grandes cobras nas laterais com cachimbos na boca (Figura 58). Em solução original, parte do corpo do animal era formada por componentes que vinham atrás da alegoria, aumentando sua extensão e cercando a ala *Soldados de Nassau virando boi* nas extremidades.

Figura 57 — Alegoria *A cobra vai fumar* em plano aberto



Fonte: Dolores Ochoa / AP. Facebook, Sambistas da Depressão (2020).

Ao centro, destaca-se a figura de Macunaíma (Figura 59), protagonista do romance de Mário de Andrade. Publicada em 1928, a obra teve grande impacto dentro do movimento modernista brasileiro. Conhecido como anti-herói, ou o herói sem caráter, Macunaíma foi eleito presidente do Brasil na narrativa da São Clemente.

¹⁷⁷ A expressão significa algo difícil de ser realizado, mas que, caso aconteça, sérios problemas podem surgir.

Figura 58 — Cobra fumando cachimbo no carro abre-alas

Figura 59 — Escultura de Macunaíma na alegoria



Fonte: Centro de Memória Liesa [58 e 59] [s.d.].

Em uma sobreposição de signos para a formulação do significado, o Macunaíma criado por Milton Cunha teve inspiração na cultura pernambucana (bandeiras de festa junina), no cantor cearense de música “brega” Falcão (flores na roupa e chifres simbolizando o homem traído, tema associado às suas canções), no livro de Mário de Andrade (pele negra) e no enredo (o terno remetendo ao couro do boi, figura central do desfile). Também pequenos bois alados foram vistos nesta e em outras alegorias do desfile. Essa colagem de referências resulta em um mosaico da cultura nacional. Explicita também o quanto o carnavalesco exercitou a liberdade criativa no desfile, abordando personagens e acontecimentos a partir de uma interpretação própria.

À frente, os atores Miguel Falabella e Elke Maravilha se destacavam com encenação desinibida, com direito a pernas para cima e beijo na boca (Figura 60). Ambos são conhecidos pela irreverência, atuando como uma espécie de anfitriões do espetáculo.

Figura 60 — Miguel Falabella e Elke Maravilha



Fonte: Centro de Memória Liesa [s.d.].

A mistura de Macunaíma com Falcão, Elke, Falabella, indígenas e holandeses já na abertura mostra a intenção do carnavalesco em mesclar passado e presente, sem preocupação com a construção de uma história fidedigna. Cunha definiu o próprio enredo como “cordel alucinado” (Cunha, 2004, p. 18), ao que acrescenta:

A partir daí, Gigantescas Cobras fumando invadem a Marquês de Sapucaí e anunciam que o bicho vai pegar, numa sucessão de misturas inusitadas que vai unir o Brasil atual ao Brasil de Maurício de Nassau. Não há compromisso histórico-cronológico: este cordel tem compromisso com a galhofa nacional (Cunha, 2004, p. 18).

Na sequência, a segunda alegoria apresentou as *Índias que não estão no mapa* (Figura 61). A São Clemente exibiu uma visão um tanto inusitada do paraíso tropical encontrado pela corte de Nassau: o chão reproduziu o calçadão de Copacabana e as indígenas eram as mulheres brasileiras transformadas em símbolos sexuais (dançarinas do grupo É o Tchan, funkeiras, Tiazinha, Feiticeira, Gretchen, Rita Cadillac etc.). O deboche era também uma crítica ao turismo sexual e à “exploração das curvas femininas como sinônimo de brasilidade” (Cunha, 2004, p. 18).

Os indígenas, por sua vez, possuíam a pele branca e se portavam como traficantes, com rostos cobertos por toca “ninja” e fuzil na mão, em meio a gansos e outros pássaros exóticos. À

frente, a proa de um navio alude à chegada dos colonizadores, com bois voadores nas mãos. Uma das presenças na alegoria foi a dançarina *trans* de funk Lacraia, que havia acabado de alcançar projeção midiática junto ao cantor MC Serginho e o hit *Eguinha Pocotó* (2004).

Figura 61 — Alegoria *Índias que não estão no mapa*



Fonte: Marcelo Poloni [s.d.].

Além de indígenas com corpos esculturais, os holandeses se depararam também com sérios problemas. Um deles seria as pragas de animais que saíam dos mangues e lamaçais de Recife. Aranhas, caracóis, formigas, abelhas, mosquitos e escorpiões foram exibidos nas alas e na alegoria *Lugarejo sem saúde!*, compondo o terceiro setor do desfile. Parte dos bichos possuía os rostos deformados e estética diabólica, denunciando a ameaça à vida humana. Ao retratar o episódio do século XVII, a São Clemente mais uma vez remete à atualidade, condenando o descaso com a saúde pública e a falta de saneamento básico que ainda hoje ocasiona a proliferação de animais e doenças. Segundo Cunha (2004, p. 18), “a urbanização proposta por Maurício para dominar o lodo, a lama e os insetos dos alagados, parece que se tornou apenas maquiagem pré-eleitoreira”.

Depois, a quarta alegoria, *A ponte que partiu* (Figura 62), representou as muitas obras feitas por Nassau durante os anos em que governou a Capitania Hereditária de Pernambuco. O samba,

com bom humor, relata que “Como brasileiro gosta de uma obra / Nassau fez até de sobra” (Melodia *et al.*, 2004). Porém, a construção de uma ponte sobre o Rio Capibaribe teria provocado o esvaziamento dos cofres públicos.

Figura 62 — Alegoria *A ponte que partiu*



Fonte: Centro de Memória Liesa [s.d.].

Novamente fazendo conexão com episódios futuros, o texto do livro *Abre-alas* faz menção ao costume de políticos de promoverem o “bota-abaixo” — tal como fizera Pereira Passos no Rio — para impressionarem a população com projetos urbanísticos vistosos. Há também citação “TCU do Lalau”, escândalo de corrupção que veio à tona em 1998¹⁷⁸.

Com a capitania em falência, a solução encontrada por Nassau para arcar com o custo da obra foi cobrar pedágio dos moradores que quisessem atravessá-la, criando o primeiro pedágio do Brasil.

¹⁷⁸ Na ocasião, o Tribunal de Contas da União (TCU) identificou que o juiz aposentado Nicolau dos Santos Neto — o Lalau — desviou verba destinada à construção do edifício do Tribunal Regional do Trabalho (TRT) em São Paulo. Após prejuízo calculado em R\$ 169 milhões ao Estado, o “prédio do Lalau” foi inaugurado em 2004 (Bom Dia Brasil, 2013).

Para fazer "caixa" era necessário oferecer uma festa de arromba, um arraial onde a corte chutasse o pau da barraca, e cobrar algum tipo de pedágio à população que atravessasse a ponte em busca de higiene mental. Já familiarizado com o Zé Povinho, após sete anos de permanência nos trópicos, o conde lançou mão do bom humor e seu espírito aventureiro e empreendedor de sonhos: anunciou que durante a inauguração um boi voaria sobre a festa (Cunha, 2004, p. 9).

De acordo com a sinopse, o evento estava lotado de *bichos* e *bichas*, “e o povo feliz perguntando-se como aquele samba do crioulo doido seria possível” (Cunha, 2004, p. 9). O público incluía diversos personagens midiáticos — verdadeiros ou folclóricos — dos anos 1980 a 2000: “Falcão dos Guararapes¹⁷⁹ regendo a fanfarra dos cornos, o Velho Guerreiro¹⁸⁰ e seu bacalhau, a Eguinha Pocotó, o chupa-cabras¹⁸¹, os veadinhos de Pelotas¹⁸², o ET de Varginha¹⁸³, a mula sem cabeça¹⁸⁴ e até os ex-big Brothers” (Cunha, 2004, p. 9).

Porém, nem todos os citados encararam o enredo com bom-humor. No pré-carnaval, moradores e vereadores do município gaúcho de Pelotas se incomodaram com a existência da ala que fazia referência à fama da cidade possuir muitos habitantes homossexuais, chegando a ameaçar a escola de processo jurídico. Milton Cunha, sem perder a irreverência, alterou o nome da fantasia para *Não dou Pelotas para os veadinhos* (Biografia, 2025). No livro *Abre-alas*, declarou que, a rigor, tratava-se de uma “tremenda auto-homenagem” (Cunha, 2004, p. 26).

Em entrevista para a EBC à época (Prestes, 2003), o carnavalesco esclareceu que “Boi Voador são promessas políticas nunca realizadas, portanto um animal mítico do Brasil em termos de galhofa. Quando o boi vai voar no arraial do meu enredo, ele convida outros animais míticos para participar”. Polêmicas à parte, o carnavalesco dá continuidade à sua narrativa delirante.

Todos [os convidados] pagaram o pedágio e queriam ver o impossível. Para espanto e aplausos do povo, um boi cruzou o céu negro da noite recifense, acima dos telhados do palácio: um boi empalhado, mas um boi; um vôo pendurado em corda estendida entre as duas torres do palácio de Friburgo, mas um vôo. A mais pura magia do espetáculo, uma das grandes galhofas nacionais. Gritos, comemoração, Nassau fizera voar um couro de boi

¹⁷⁹ Nova citação ao cantor Falcão.

¹⁸⁰ Referência ao apresentador de televisão Chacrinha.

¹⁸¹ Lenda urbana disseminada pelas Américas, incluindo o Brasil. Afirmava a existência de um animal de aparência aterrorizante que chupava o sangue de animais — como bois e cabras —, levando-os à morte.

¹⁸² O termo *veado* (ou *viado*) para se referir aos gays é por vezes citado com preconceito, e em outras situações com deboche, como no caso do enredo da São Clemente.

¹⁸³ Em 1996, o suposto aparecimento de um extraterrestre na cidade mineira de Varginha ganhou repercussão na imprensa brasileira. Ainda que nunca comprovada, a existência do personagem povoou o imaginário social.

¹⁸⁴ Animal mitológico do folclore nacional.

cheio de palha preso por fios que a noite escondia. O boi que já era amado nos folguedos populares do Nordeste alcançava mais uma esfera de magia e encantamento. O Conde-Príncipe-Comandante e chefe Maurício de Nassau mostrava à gente brasileira seu "fair play" e sua plena compreensão de nossa alma e do jeitinho brasileiro. Talvez o governante que melhor tenha brincado de Brasil e desta maneira melhor tenha feito o Brasil se enxergar. O povo recifense, que adora uma festa, comprou a brincadeira e a partir de então adotou a expressão idiomática para designar promessas que levam na gozação o cumprimento das mesmas: "Isto é coisa de boi voador!" (Cunha, 2004, p. 9-10).

Assim, Nassau teria criado o “marco zero” da galhofa nacional. “Prometer e não cumprir passou a ser regra de políticos brasileiros mal-intencionados”, considera Cunha (2004, p. 19). Intitulada *O boi voou e começou a roubalheira!* (Figura 63), a quinta alegoria teve como destaque a escultura de um grande Boi Voador, sobre a qual performaram o Rei Momo e passistas femininas. Além de motivos nordestinos — bandeiras de festa junina e peças de artesanato pernambucano — a decoração contou ainda com mulas sem cabeça.

Figura 63 — Alegoria *O boi voou e começou a roubalheira!*



Fonte: Marcelo Poloni [s.d.].

Milton dá sequência ao enredo mostrando exemplos dos vários “bois voadores” que iludem o povo brasileiro, lembrando a submissão ao Fundo Monetário Internacional (FMI), as muitas

denúncias de corrupção, como os anões do orçamento, grampos telefônicos e “escândalos que acabam em pizza” (Cunha, 2004, p. 10).

Para ilustrar o setor, a alegoria *Eu tô sofrendo, mas eu gozo no final!* (Figura 64) traria Tio Sam utilizando a cúpula do Congresso Nacional como vaso sanitário — sentado sobre ela e com as calças abaixadas — simbolizando a submissão brasileira à política e economia estadunidense. A crítica incomodou parlamentares, a exemplo do deputado federal João Paulo Cunha¹⁸⁵, do PT, que pressionou a escola pela retirada da escultura. Como protesto à pressão sofrida, Milton retirou a referência ao Congresso, mas insistiu em levar o Tio Sam para a avenida, ao lado de uma escultura com o corpo de um homem e a cabeça de um veado (como uma máscara cobrindo parte do rosto), ambos amordaçados por uma mão simbolizando a censura. Homossexual assumido, o carnavalesco caricaturou a si mesmo ao ser proibido de exercer sua liberdade artística.

Figura 64 — Alegoria *Eu tô sofrendo, mas eu gozo no final*



Fonte: Centro de Memória Liesa [s.d.].

¹⁸⁵ Em 2014, João Paulo Cunha foi condenado a seis anos e quatro meses de prisão, devido à corrupção no escândalo do mensalão. Um ano depois, progrediu para o regime domiciliar e, em 2016, conseguiu o perdão da pena.

Em evento promovido pelo grupo de pesquisa Narrativas Midiáticas e Dialogias (Namídia), com intermediação minha e da pesquisadora Samara Miranda, Milton Cunha (2020) relatou que colocou a “cabeça” da fantasia *Não dou pelotas para os veadinhos* para receber João Paulo Cunha no barracão da agremiação — o que inspirou a releitura da cena como escultura na alegoria. Utilizou de uma estratégia debochada para ridicularizar o deputado, em seu esforço para transmitir toda a seriedade e autoridade que o cargo lhe conferia: segundo o carnavalesco, a imprensa estamparia depois a foto da conversa do político do alto escalão ao lado do artista fantasiado de “veado”.

O carnavalesco argumentou que a imagem do Tio Sam foi inspirada em uma charge de Chico Caruso, publicada no O Globo em 20 de setembro de 1992 (Figura 65). Nela, quem defecava sobre o Congresso Nacional era Fernando Collor, aparentemente utilizando a faixa presidencial como papel higiênico. Entretanto, João Paulo Cunha se manteve implacável na sua intenção de proibir a escultura, fazendo com que o presidente da agremiação, Renato Almeida Gomes, ordenasse a reformulação do projeto (Figura 66), a fim de evitar o embate e encerrar a polêmica.

Figura 65 — Charge de Chico Caruso sobre Collor (1992)

Figura 66 — Na releitura da charge, Tio Sam tem a genitália exibida



Fonte: Chico Caruso / O Globo (1992) [65]. Márcia Foletto / O Globo (2004) [66].

As muitas asas utilizadas ao longo do desfile, nesta alegoria, transformaram-se em labaredas. O efeito de fogo cênico reforça a angústia de uma censura inquisidora. O carro ainda trouxe portais nas laterais, com o escrito “presídio” e telefones celulares nas paredes, denunciando a entrada ilegal desses aparelhos nas prisões. Já na parte traseira, a Estátua da Liberdade foi representada como uma mulher negra e o vestido composto por chitas, babados e panos lisos nas cores da São Clemente. No lugar da tocha, encontrava-se um boi voador, enquanto com a outra mão segurava a tábua com a palavra “racismo” (Figura 67).

Figura 67 — Lateral e traseira da alegoria *Eu tô sofrendo, mas eu gozo no final*



Fonte: Marcelo Poloni [s.d.].

A imagem de um palhaço, com o semblante levemente triste, serviu de gancho para o último setor. Nele, a comparação do Brasil como um grande circo possui aspecto simultaneamente positivo e negativo. Positivo, porque celebrou seus grandes palhaços, rendendo homenagens a Chacrinha e Dercy Gonçalves. Mas também negativo, na ideia recorrente do povo enganado, ou, conforme a expressão popular, “feito de palhaço”. Nesse sentido, o carnavalesco conclui o texto da sinopse com um aviso: “Mas nós não somos palhaço não, visse?” (Cunha, 2004, p. 10). Compondo a mensagem, a alegoria *No Brasil o que é sério é carnaval!* (Figura 68) remeteu a uma

estética circense-carnavalesca, com leões, pompons, “Chacrinhas”, palhaços e panos remetendo à lona de um circo.

O Grande Circo Brasil e a São Clemente no picadeiro desta picardia, herdeira de Chacrinha e Dercy Gonçalves. Orgulho de uma Nação que se traduz em Carnaval, raça de um povo que ama seu país, briga por ele e o quer melhor, sem que isto signifique mau-humor ou perda da identidade nacional. Somos alegres, temos o chica-chica-boom e nos ufanamos dele. Pátria mãe gentil, abraça-nos, teus palhaços Clementianos... (Cunha, 2004, p. 19).

Figura 68 — Alegoria *No Brasil o que é sério é carnaval!*



Fonte: Marcelo Poloni [s.d.].

Influenciado pela obra desvairada de Joãozinho Trinta e Fernando Pinto, Milton Cunha renunciou a qualquer preocupação com a cronologia dos fatos, entrelaçando personagens e acontecimentos históricos com os contemporâneos, sejam mitológicos ou factuais. Promoveu também uma fusão de espaços quando os holandeses aportaram em uma mítica Copacabana, e não em Pernambuco. Esse caldeirão de referências tem a intenção de mostrar que pouca coisa mudou

no Brasil desde as primeiras décadas de sua colonização, e que todos os problemas enfrentados no presente já repontavam no século XVII, quando Maurício de Nassau viveu no país (1635-1643).

Da mesma forma, o samba-enredo transmite a mensagem sem obediência à divisão formal dos setores. A música dispensa a pompa recorrente no gênero, para assumir uma linguagem mais coloquial e popular, com a intenção de provocar o riso, tal como na literatura de cordel.

A cobra vai fumar
De além-mar, ao mar de lama
Gostoso é pecar, se lambuzar no mel da cana
Índias que não estão no mapa
Na boquinha da garrafa, cheias de amor pra dar
O tal batavo começou avacalhar
E como brasileiro gosta de uma obra
Nassau fez até de sobra
Mascarando o leão do norte, lugarejo sem saúde
Onde a maior virtude era viver de armação
Macunaíma, anti-herói idolatrado
Aqui tudo foi tramado, pra virar esculhambação

Todo mundo pelado, beleza pura
Todo mundo pelado, mas que loucura
Ninguém segura a perereca da vizinha
É um barato a buzina do Chacrinha [refrão]

Era a corte um rebú
Se ouviu um o sururu, vai pra ponte que partiu
Com o laranja endividado
O pedágio foi cobrado, o primeiro do Brasil
O boi voou, começou a roubalheira
A galhofa, a bandalheira, pra chacota nacional
Mas tira o olho, ninguém tasca eu vi primeiro
Tem muito boi brasileiro pra comer nesse quintal

Onde a zorra vai parar
Eu tô sofrendo, mas eu gozo no final
A São Clemente faz a gente acreditar
Que no Brasil o que é sério e carnaval [refrão] (Melodia *et al.*, 2004)¹⁸⁶.

Enquanto carnavalesco, a obra de Milton Cunha se destacou pela sua qualidade como enredista. Para além da escolha de bons temas e dedicação com a pesquisa, mostrou-se hábil na

¹⁸⁶ Algumas expressões do samba podem ser esclarecidas: *Leão do Norte* é um título dado a Pernambuco por seu histórico de movimentos revolucionários. O termo foi popularizado em música composta por Lenine e Paulo César Pinheiro (1993). Já *batavo* é o nome dado aos antigos moradores do território que se tornaria a Holanda. Também a citação ao *laranja* é uma referência aos holandeses, mais especificamente Maurício de Nassau. Isso porque, mesmo não estando na bandeira do país, a cor é associada à sua monarquia, sendo incorporada até mesmo nos uniformes da seleção de futebol.

elaboração escrita da narrativa. O texto de 2004 é extremamente rico em informações e críticas debochadas. Apesar de traduzir os elementos essenciais para a visualidade do desfile, muitas ideias, reflexões e percepções satíricas estão presentes de forma exclusiva ou mais visível no livro *Abre-alas*. Por isso — e considerando a indisponibilidade desse arquivo na internet para acesso público —, cabe um maior detalhamento da setorização do desfile a partir da legenda das alas que a constituíram, para além das alegorias já detalhadas acima. Observa-se que cada um desses blocos possui uma palavra que os unifica.

Por exemplo, o setor de abertura, *A Cobra vai fumar...*, tem a palavra “galhofa” como referência. Por uma opção do carnavalesco, as alas que o compõem são consideradas complementares ao abre-alas, não sendo numeradas.

- *Soldados de Nassau virando boi* — Galhofa sobre os tripulantes da esquadra holandesa, e a influência dos trópicos nos espíritos europeus.
- *A cobra vai fumar* — Galhofa sobre a nau muito louca que transporta Nassau, e a expressão brasileira que significa que o bicho vai pegar.
- *Frevo oceânico* — Galhofa sobre o mar pernambucano que recebe Nassau, já devidamente instalado sobre a sombrinha de nossa dança típica (Cunha, 2004, p. 20).

Já no setor *É na Boquinha da Garrafa...*, o termo usado como referência é “deboche”. Na primeira ala, chama a atenção novamente a anacronia da narrativa, uma vez que a poluição do oceano brasileiro é um fenômeno posterior à chegada dos colonizadores. Já na ala 2, os indígenas em atitude “fashion-ninja” parecem ter saído de alguma da tribo de Tupinicópolis. Já o título da ala 3 alude à música *Cachimbo da paz* (1998), gravada por Gabriel O Pensador e Lulu Santos. Na parte final, o grupo que homenageia os gordinhos e farofeiros é considerado como integrante da segunda alegoria, não sendo numerada como ala.

- 1) *Desembarque num Mar de Cagalhães* — Deboche sobre a poluição de nossa costa e o desespero que toma conta dos “civilizados” quando percebem que o paraíso Brasil era uma cilada.
- 2) *Tribo ninja fumacê* — Deboche sobre a atitude desconfiada de nossos índios avistando os branquelos enfeitados. Tapuias em atitude fashion-ninja.
- 3) *Tribo maresia, sente a maresia* — Deboche sobre o estereótipo preguiçoso e malandro que o imaginário europeu estabeleceu para nossos habitantes e homenagem às “finas ervas” do novo mundo.
- 4) *O pecado mora ao lado* — Deboche sobre a atitude pudica dos recém-chegados e o confronto de vontades que por debaixo dos panos escondem-se. Alguns dias no calor brasileiro e cobras selvagens “invadem” a mente e os sonhos holandeses. Ai, como eram grandes!

- 5) *Índios ao mar* — Deboche sobre a imitação de comportamento que nossos habitantes, sem espírito crítico, fazem em relação aos que "vêm de fora". Máscara de mergulho, respirador e bóias de bichinhos são incorporadas aos trajes indígenas.
- *Gordinhas, farofeiras e gordões* — Deboche ao espírito farofeiro da corte brasileira, que adora uma mistura e homenagem às formas arredondadas dos brasileiros, banquete para trezentos talheres.... (Cunha, 2004, p. 20-21).

Dos Países Baixos para a Baixaria..., o terceiro setor, é orientado pela palavra “chacota”. Em um jogo de dupla significação, constrói-se metáforas a partir das pragas de animais. A associação dos bichos às características dos grupos sociais não foi explicada na transmissão televisiva, nem era fácil de se perceber pela estética da escola, estando acessível apenas a aqueles que tiveram acesso ao *Abre-alas*.

- 6) *Praga dos caracóis* — Chacota sobre a preguiça tupiniquim e a velocidade com que as coisas andavam no Novo Mundo, segundo o preconceituoso olhar estrangeiro.
- 7) *Praga dos escorpiões* — Chacota sobre o "veneno" dos tupiniquins, que não perdoavam um vacilo dos estrangeiros, e estavam sempre a galhofar deles por puro preconceito.
- 8) *Rumba louca das aranhas* — Chacota sobre a "teia" de maledicências que se formou sobre todos os lados, abrangendo holandeses que tentavam urbanizar o charco que a região do Recife era infestada de pragas de insetos; brasileiros que se dividiam em apoiar os dois lados de estrangeiros que guerreavam; a corte portuguesa, primeira a chegar e que não queria "largar o osso"; e os judeus "errantes" que acompanhavam Nassau.
- 9) *Praga de formigas e abelhas* — Chacota sobre o "morde e assopra" que reinava na hipocrisia das relações. De um lado o doce mel e de outro, o fel das mordidas (Cunha, 2004, p. 22-23).

Intitulado *A ponte que te partiu...*, o quarto setor é norteado pela “metáfora”. Além de ser o mais extenso, possui algumas das principais alas do desfile. Trazendo o retrato em pintura de Nassau, as baianas aludiram à canção *Carcará*, de José Cândido e João Vale, interpretada por Maria Bethânia no show *Opinião* (1965). Já a bateria foi caracterizada de forma semelhante ao Macunaíma do abre-alas, tendo os cantores de “sofrência” Falcão e Waldick Soriano como inspiração. Enquanto a descrição questiona o machismo, a fantasia dos ritmistas ridiculariza esse comportamento.

- 10) *Já fui flor do campo* — Metáfora sobre o início da administração Nassau, cheia de gás, quando as obras se sucediam e ele abalava Bangu em chamas, ou melhor, Recife.
- 11) *Carcará / Nassau pega, mata e come* (baianas) — Metáfora sobre a astúcia e o espírito conquistador e determinado de Nassau, que fizeram dele o

governante mais que perfeito, para empreender uma brilhante administração de obras grandiosas e cunho democrático, e perceber o "jeitinho brasileiro". Uma ave de rapina sobre as terras pernambucas, capaz de prometer o impossível, o Marco Um da Galhofa Nacional.

- 12) *Falcão dos Guararapes, rei corno* (bateria) (Figura 15) — Metáfora sobre o machão brasileiro, capaz de enfrentar os invasores em batalhas sangrentas, com um jogo de cintura invejável. O discurso de conquistar todas as mulheres ao mesmo tempo, criou esta autorreferência, uma fama que não se sabe se é verdadeira, ou se é o mais legítimo dos "bois voadores": promessa ou dívida?
- 13) *As vacas loucas* (passistas) — Metáfora sobre a fêmea brasileira, que sabe usar de seus atributos para conseguir que "aonde a vaca vai, o boi vai atrás...".
- 14) *Estrangeiros águias* — Metáfora sobre a exploração das riquezas brasileiras pelos povos de "além-mar".
- 15) *Brasileiros papagaios* — Metáfora sobre a crença brasileira que não se cansa de repetir: "tudo o que é bom vem de fora!"
- 16) *A meia-noite levarei tua alma...* — Metáfora sobre a vampirização dos povos "espertos" sobre o terceiro mundo. Homenagem ao mestre do "terror" do cinema brasileiro, Zé do Caixão.
- 17) *Hoje sou tiririca do brejo* — Metáfora sobre o final da administração Nassau, quando os cofres esvaziaram-se e a bancarrota foi decretada (Cunha, 2004, p. 23-25).

Figura 69 — Bateria fantasiada de *Falcão dos Guararapes, rei corno*



Fonte: Ana Carolina Fernandes / Folha Imagem (2004).

O Boi decola... é o nome da quinta parte da narrativa. Sendo uma das mais irreverentes do desfile, extrai o bom humor de elementos populares da cultura nacional. “Sátira” é a palavra que predomina na definição de suas alas.

- 18) *O ET de Varginha visita o Arraial* — Sátira aos pagantes esquisitos do Arraial, entre eles o querido interplanetário mineiro, habitante do nosso imaginário popular, e que muito pós-moderno, nos conecta com os "contatos imediatos do terceiro grau".
- 19) *Damas holandesas viram a Eguinha Pocotó* — Sátira ao moderno ritmo que infesta os arraiais populares: o funk. As recatadas damas de Flandres enlouquecem na festa do boi e encarnam este "animal-fêmea-fatal" tão comentado pelos brasileiros.
- 20) *Não dou Pelotas aos veadinhos* — Sátira ao Gay Power que abrilhanta e afrescalha as festas populares do Brasil. Mauricinho recebe a delegação das Drags em "Parada de Orgulho", todas "ouriçadas" para ver o boi voar. Nota do Carnavalesco: Isto é uma tremenda auto-homenagem!
- 21) *Boi voador sobre o Recife* — Homenagem à fundação desta Instituição Nacional que é o 171: O voo impossível, inacreditável e ao mesmo tempo óbvio e revelador do espírito brasileiro. Neste dia o Brasil se redescobre, pois Nassau não é linchado pela população, e sim aplaudido! (Cunha, 2004, p. 25-26)

O sexto setor aponta a perpetuação dos feitos que visam ludibriar o povo, por meio do título *Ainda tem boi na linha....* Recorre-se à ideia de “sodomasoquismo” para transmitir a percepção de que, por vezes, a população que se “excita” com os projetos e discursos políticos é a mesma que sofrerá “dolorosamente” as consequências, quando implicam em gastos irresponsáveis e desvios de verba pública. As três primeiras alas mesclam escândalos de corrupção com as manifestações folclóricas pernambucanas: maracatu, reisado e caboclinho. Para além de casos noticiados recentemente, o antigo fenômeno do coronelismo também foi ressaltado.

- 22) *Maracatu da Rã Barbalho* — Sodomasoquismo sobre quanto custa um ranário. A Milionária Rã da Sudam marca presença, nesta singela homenagem ao Boi, arquétipo de todas as falcatruas¹⁸⁷.
- 23) *Reisado do grampo telefônico* — Sodomasoquismo sobre a sobrevivência do "coronelismo" na política brasileira. Até onde vai o poder de um dirigente sobre a vida dos cidadãos? Vale qualquer falcatrua para se manter no poder? O Boi está de olho....
- 24) *Caboclinho dos Anões do Orçamento* — Sodomasoquismo sobre as explicações mirabolantes que os salafrários dão para justificar "bois

¹⁸⁷ Entre 1990 e 1993, a Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia (Sudam) doou R\$ 4,3 milhões para um projeto de criação de rãs comandado por Márcia Cristina Zahluth Centeno, que viria a se tornar esposa de Jader Barbalho, então governador do Pará. Este seria o ponto de partida para uma série de investigações sobre desvios de verba da Sudam que se estenderam até 2000, tendo Barbalho no centro do escândalo. Com a aplicação de multas e correção monetária, acredita-se que o prejuízo aos cofres públicos foi superior a 1 bilhão de reais. A justiça trabalhou com morosidade sobre o caso, a ponto de ser arquivado sem julgamento em 2015, por extrapolar o tempo limite para a punição. Seguindo a lógica “sodomasoquista” da política nacional, Barbalho exerce o cargo de senador atualmente (mandato de 2023 a 2027) (Cipola, 2001; Brígido, 2015; Jornal Liberal, 2018). Como satiriza a São Clemente, este foi mais um caso que “acabou em pizza”.

voadores" da atualidade. Não há limites para a irrealidade da obtenção das fortunas. Raios que caem muitas vezes num mesmo lugar.

- 25) *Corte chic do FMI* — Sadomasoquismo sobre a semelhança da então corte holandesa com a atual corte internacional. Empréstimos aviltantes, que dificilmente podem ser recusados, e a pose de "bons moços" dos que emprestam. A dívida não para de crescer, jamais, e o boi que não para de engordar (qualquer hora dessas ele voa com turbinas supersônicas) (Cunha, 2004, p. 26-27).

O bloco de encerramento foi nomeado de *Nóis Sofre mas Nóis Goza... no Gran Circo Brasil*. O picadeiro desse país transformado em circo é repleto de "picardias". A tradicional fantasia de palhaço assume teor crítico nesta apresentação, como também ocorreu em desfiles anteriores e posteriores à São Clemente de 2004.

- 26) *Palhaço da República das Bananas* — Picardia sobre a ideia que muitos têm de nossa República: de que ela é "levada da breca" e onde tudo é possível acontecer; onde as coisas mais absurdas não provocam a revolta popular.
- 27) *Palhaço meu ouvido não é pinico* — Picardia sobre o futuro da nova geração, crescendo que está ouvindo promessas de um país mais justo. Tudo isso convivendo com escândalos e o cansaço dos calejados por bois voadores cada vez mais cabeludos.
- 28) *Palhaço equilibrista de pizza* — Picardia sobre a apuração das CPIs e denúncias que se acumulam em interminável fila. A Expressão "tudo acaba em pizza", é sintomática do descrédito na terra do Boi Voador.
- 29) *Todo mundo pelado* — Picardia sobre a nudez brasileira, que tanto seduz os estrangeiros. Homenagem à maravilhosa Dercy e sua alegria contagiante.
- 30) *Recadastramento do INSS (Velha-guarda)* — O roteiro não acrescenta descrição dessa ala (Cunha, 2004, p. 28).

Percebe-se que, neste caso, há uma liberdade criativa acima do esperado no diálogo entre o texto do *Abre-alas*, o samba-enredo e o visual do desfile. Isso porque as diferentes linguagens não se limitam ao esforço de traduzir a mesma mensagem, mas acrescentam informações, conduzindo a narrativa para outras possibilidades de leitura.

De toda forma, a junção desses elementos cumpre um encadeamento lógico que permite a compreensão do enredo, de forma a conferir verossimilhança. Esse encadeamento pode ser melhor visualizado à luz das etapas descritas por Gancho (2006) e Bordwell (2005): 1) *introdução/equilíbrio* — nativos vivem em harmonia no território brasileiro; 2) *complicação/perturbação* — holandeses cobiçosos invadem o país em busca de explorar o seu povo e suas riquezas; 3) *clímax/luta* — o boi voador consolida um modelo de gestão política ancorada na falcatura; 4) *desfecho/eliminação do elemento perturbador* — o grande circo

brasileiro oferece a esperança do riso carnavalesco como potencial de enfrentamento e salvação das mazelas nacionais.

O protagonista é o Boi Voador. Tal como Macunaíma, é um personagem complexo e redondo. O boi é um dos animais mais celebrados da cultura popular brasileira, em especial, nas regiões Norte e Nordeste. Sendo retratado e incorporado a lendas e tradições das formas mais diversas, uma versão alada do animal soa heroica e fascinante, ativando um potencial reservatório de brasilidades. Porém, o seu significado é pejorativo. Manipulado pelo antagonista Maurício de Nassau — e todos os políticos que seguiram o seu exemplo —, representa uma forma de ludibriar o povo. Um “Cavalo de Troia” que protege e esconde o inimigo: a corrupção, o descaso e o egoísmo. Trata-se, portanto, de um anti-herói, repleto de ambiguidade. Afinal, seu super poder de voar é fascinante, mas não passa de uma ilusão.

Em que pese a composição da narrativa ter sido absolutamente original, muitos dos seus elementos já haviam cruzado a avenida anteriormente, talvez servindo como inspiração para Milton Cunha. Os dois personagens centrais, por exemplo, já haviam sido abordados em desfiles de Rosa Magalhães. Em *O boi dá bode* (Estácio de Sá, 1988), a trama central já era contada nos versos do samba “Em Pernambuco ouvi contar / Que Maurício de Nassau / Por uma ponte fez o boi voar / Foi 171 que enganou o pessoal” (Branco; Caruso, 1988).

Já no carnaval campeão de 1999 da Imperatriz, intitulado *Brasil mostra a sua cara em... Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*, Magalhães apresentou uma versão mais romantizada e menos crítica do governo de Nassau, exaltando o interesse artístico e científico que promoveu diversas pinturas retratando as paisagens, fauna e flora da “Holanda tropical”. Tema recorrente nos anos 1980, o imperialismo norte-americano retornou no desfile da São Clemente por meio dos seus símbolos: a águia, o Tio Sam, a Estátua da Liberdade e o FMI. Um assunto, aliás, que segue atual, diante de congressistas que exibiram a bandeira pró-Trump na Câmara dos Deputados, um ato de subserviência ao presidente estadunidense que ameaçou a soberania nacional brasileira¹⁸⁸.

Há também grande relevância aos personagens midiáticos, incluindo musas hipersexualizadas nos programas de auditório, personalidades relacionadas ao humor e ao escracho — Miguel Falabella, Elke Maravilha, Dercy Gonçalves e Chacrinha —, tipos populares — Falcão,

¹⁸⁸ Após retaliações de Trump à economia e tentativa de interferência na justiça brasileira, os deputados Delegado Caveira (PL-PA) e Sargento Fahur (PSD-PR) estenderam a bandeira “Trump, Make América Great Again” (Trump, torne a América grande novamente), no dia 22 de julho de 2025 (Carta Capital, 2025).

Lacraia e Zé do Caixão — e produtos do noticiário. Quanto aos últimos, ressalta-se os valores-notícia de: 1) infração — turismo sexual, entrada de aparelhos celulares nas prisões, crime organizado e desvio de verba pública; 2) escândalo — diversos casos de corrupção; 3) notoriedade — artistas, autoridades e (sub)celebridades; 4) inesperado — fenômenos insólitos promovidos pela “imprensa marrom”, como o ET de Varginha e o chupa-cabras; 5) conflito — registros da violência urbana (traficantes armados). Porém, o principal conflito da narrativa é o tensionamento entre os políticos corruptos e a população prejudicada por suas ações.

No texto da sinopse, o enredo é dedicado a Mauro Rasi¹⁸⁹ e Seu Creysson. Interpretado por Cláudio Manoel, o personagem do programa global *Casseta & Planeta* é reconhecido pelos erros grosseiros de português e ambições no mundo dos negócios e da política. Na justificativa entregue ao júri, Cunha (2004, p. 12) informa que preparou “um carnaval ‘casseta e planeta’, uma metralhadora giratória para fazer as pessoas rir. E rindo acreditamos que o Brasil possa pensar em seu destino e desta forma, festejando, alcançar dias melhores”.

Um dos elementos pelos quais se extrai o riso é a estratégia de fundir o tempo dos episódios, denunciando uma repetição latente. De acordo com Bergson (1983, p. 20), “Repetições fazem rir [...] É que a vida bem ativa não deveria repetir-se. Onde haja repetição ou semelhança completa, pressentimos o mecânico funcionando por trás do vivo”. Ou seja, ao passo que denuncia nossas mazelas, a mistura entre o contemporâneo e o antigo cria por vezes situações inusitadas, mas que terminam por explicitar as muitas repetições pelas quais o país vivencia. O tempo mudou, os personagens são outros, mas os acontecimentos são reincidentes.

O riso se faz também pelo uso de bordões, termos de duplo sentido e gestos com conotação sexual, presentes na letra do samba-enredo, na sinopse e nos elementos visuais. Para que ele ocorra, a São Clemente se utiliza das características inerentes à carnavalização. O rebaixamento e a valorização do baixo corporal, por exemplo, se manifestaram tanto na performance de Elke Maravilha e Miguel Falabella, como no refrão “Todo mundo pelado, beleza pura / Todo mundo pelado, mas que loucura / Ninguém segura a perereca da vizinha / É um barato a buzina do Chacrinha” (Melodia *et al.*, 2004). Há também o uso da paródia em diversos elementos textuais e estéticos, como na fusão entre Macunaíma, Falcão e o presidente do Brasil, bem como na alteração de um “palavrão”, transformado no verso “vá pra ponte que partiu” (Melodia *et al.*, 2004).

¹⁸⁹ Falecido em 2003, o escritor e dramaturgo contribuiu para humorísticos como a *TV Pirata* (1988-1992).

Pesquisador das escolas de samba e conhecedor da obra de Bakhtin, a opção por uma narrativa amplamente carnavalizada parece ter sido uma escolha consciente de Milton Cunha.

Já a inversão ocorre na consideração dos compositores de que “A São Clemente faz a gente acreditar / Que no Brasil o que é sério é carnaval” (Melodia *et al.*, 2004). Reverte-se, assim, a fama do carnaval como festa do riso e a política como uma instituição séria. Naturalmente, é possível questionar o ponto de vista apresentado, haja vista que também as escolas de samba estão repletas de “bois voadores”. De toda forma, ao promover essa alteração, a agremiação traveste todo o país em uma grande galhofa, tornando-o instrumento de riso. “Risível será, pois, a imagem que nos surgirá à ideia de uma sociedade que se disfarce e, por assim dizer, de um carnaval”, diz Bergson (1983, p. 25).

Porém, apesar do extremo bom humor, o enredo narra uma temática que, além de séria, é bastante triste. Descaso, corrupção, saúde pública precária, violência e turismo sexual perpassam a narrativa. Ao longo dela, existe um melancólico sentimento de desesperança pelo país, a ponto de restar apenas rir da própria tragédia. A conclusão possível é que está tudo tão fora de ordem, tão afastado do seu ideal, que o carnaval se tornou sério e a política risível, ou seja, o exato oposto de como foram concebidos. Mas, neste caso, a transformação carnavalesca possui um aspecto positivo, dando a entender que a seriedade faz o carnaval ser mais respeitável que a política nacional, seria o Brasil que deu certo.

O caráter dúbio do enredo também foi incorporado pela cromática utilizada. Milton Cunha optou por ressaltar as cores da escola, eventualmente acrescentando o laranja, vermelho e dourado — por serem tons próximos ao amarelo — e o branco — uma estratégia para suavizar o conjunto visual. Ainda que seja inerente à identidade da São Clemente, a combinação entre o amarelo e o preto é bastante contrastante, transmitindo uma intensidade que acentua a mensagem forte do enredo.

Soma-se à cromática imagens de censura, fogo, cenas traumáticas do cotidiano (traficantes portando fuzil), esculturas disformes e endiabradas e uma abundância de referências e informações. O resultado é uma estética que provoca menos a contemplação pela beleza harmônica e mais o choque perceptivo ocasionado pelo exagero. Esta é uma característica da obra de Milton Cunha, carnavalesco que sempre priorizou o original e o inusitado à mera reprodução do belo. Todavia, essa proposta ousada pode atingir seu objetivo de conduzir o público a essa viagem sensorial que concilia dor e prazer em um mesmo ato.

Com o monopólio da transmissão televisiva assegurado há alguns anos, a Rede Globo teve como âncoras Maria Beltrão e Cléber Machado — instalados na bolha de vidro no alto do antigo Setor 2 —, com comentários de Dudu Nobre, Maria Augusta e Haroldo Costa — em ponto semelhante da avenida, mas à altura da pista. A equipe reforçou que a São Clemente apostava em um desfile debochado e irreverente, na contramão das demais agremiações. De acordo com Beltrão, o objetivo do carnavalesco seria fazer rir e refletir.

Entrevistado na concentração, Milton Cunha conseguiu, como de costume, desarmar a formalidade dos jornalistas da emissora, levando o riso e o deboche também para a transmissão. “Só estou triste com uma coisa. A minha fantasia era *Veado imperial*. A chuva caiu no ‘meu veado’ e levou. Eu não estou vestido de veado imperial, eu estou meio de galinha”, declarou o artista, apontando para o arco com penas sobre a cabeça. Após o comentário descontraído, sintetizou sua narrativa: “É uma grande brincadeira. Rindo, fazer o povo pensar sobre os políticos ‘171’ do Brasil” (Rede Globo, 2004).

Mais uma vez, observa-se que a transmissão citou, de forma resumida, as alas e alegorias à medida que eram exibidas no vídeo, mas sem tecer análises mais profundas sobre o seu significado. A censura imposta por João Paulo Cunha foi comentada, embora não seja explicado qual era o projeto original, que previa a cúpula do Congresso como latrina. Já a polêmica ao entorno dos moradores de Pelotas não foi abordada, e sequer a ala em questão foi mostrada, assim como algumas outras do desfile. Priorizando a visão frontal dos carros alegóricos, os telespectadores também foram privados de apreciar as laterais e traseiras de alguns desses cenários. Faltaram, por exemplo, imagens que contemplassem a Estátua da Liberdade negra e o palhaço de semblante triste, vistos na Figura 67.

Maria Augusta discursou sobre o desafio de convencer a bateria a utilizar uma fantasia com chifres na cabeça, na simbologia da pessoa traída. Como é formada majoritariamente por homens, indumentárias que possam virar motivo de zombaria, por “ferir” uma ideia conservadora de masculinidade, costuma ser motivo de rejeição por parte dos ritmistas. Entretanto, a comentarista acredita que o enredo foi bem compreendido pelos componentes, a ponto de aceitarem a brincadeira de personificar na avenida o “rei corno”. Esse episódio exemplifica a aplicação do valor-carnaval de *negociação* entre carnavalesco e músicos, bem como o critério de *identidade*, uma vez que a tradição da São Clemente em performar enredos satíricos possivelmente colaborou para que a proposta vingasse.

A comentarista também teceu alguns elogios durante a apresentação, afirmando maturidade no trabalho estético de Cunha e a sintonia entre o carnavalesco e a escola. Maria Augusta ainda ressaltou positivamente o acabamento das fantasias e alegorias, bem como o desempenho da harmonia e da evolução.

Porém, na Quarta-feira de Cinzas, a São Clemente confirmou mais uma vez sua fama de instabilidade, retornando ao Grupo de Acesso. Pesaram sobre a agremiação fatores como abrir os desfiles do Grupo Especial naquele ano, que recorrentemente implica em um julgamento mais rigoroso; a falta de “peso de bandeira” e força política na Liesa; a chuva que caiu horas antes do início da apresentação (critério de imprevisibilidade), prejudicando a montagem da escola na concentração; além de limitações próprias ao baixo orçamento e estrutura deficitária, no comparativo com as concorrentes.

Quando indagado por mim sobre o resultado, Milton Cunha (2020) foi enfático e sarcástico na resposta: “quem fracassou foi o júri, não fui eu [...]. Quem censurou [João Paulo Cunha] está na prisão, ficou preso 10 anos¹⁹⁰. Quem desceu a escola está no limbo do esquecimento. E eu estou aqui. A escola está aí, linda”. Assim, a agremiação que há décadas oscila entre os grupos manteve-se cantando “todo mundo pelado, beleza pura”. Isso se deve, possivelmente, à atualidade das críticas apresentadas no desfile. Mudaram os personagens, mas os acontecimentos seguem semelhantes no *Gran Circo Brasil*.

Ainda é necessário retratar com humor os problemas brasileiros, uma forma sagaz de protestar e cobrar melhorias. Mais ainda, o espírito carnavalesco permite que a crítica e a irreverência desponham com maior liberdade, valendo-se de elementos típicos da carnavalização para acontecer.

O desfile da São Clemente se destaca também por ter sido um dos poucos de perfil contestatório durante a década de 2000, período em que predominaram temas patrocinados, que financiaram a exaltação a lugares, personagens e até produtos. Por isso, mostrou-se relevante para a construção de uma percepção crítica daquele momento, ao dialogar com a sociedade do seu tempo, evidenciando os acontecimentos, os personagens e os assuntos que estavam em pauta na mídia.

Talvez, inclusive, seu rebaixamento seja um sintoma do período, um recado de que a crítica mordaz não era bem-vinda no instante em que a Liesa buscava ampliar o suporte financeiro com

¹⁹⁰ Na verdade, o ex-deputado petista ficou preso por apenas dois anos, entre regime fechado e domiciliar.

o poder público. Uma narrativa de resistência, em meio a um cenário que privilegiava homenagens e bajulações de toda natureza.

Reforçando o papel das escolas de samba como instrumentos de reflexão popular, gerenciando tensões sociais e confrontando problemas de toda ordem, a São Clemente contrapõe uma visão reducionista e preconceituosa do carnaval como festa que aliena a população. Pelo contrário, evidencia o riso carnavalesco como potente estratégia para enfrentar e superar os problemas do Brasil.

5.4 RESSIGNIFICAR E NÃO ESQUECER

O imaginário brasileiro foi elaborado a partir da perspectiva da elite. “Na figura do ‘herói’ nacional há forte presença da hegemonia do perfil europeu como símbolo de bravura, liderança e sacrifício. O amor à pátria reproduz a feição do colonizador”, consideram as pesquisadoras Eliane Miqueletti e Kayla Nunes (2024, p. 159). A ideologia é construída, sobretudo, por – e a favor de – homens, brancos e notáveis.

Os rastros de violência e dominação foram apagados ou minimizados, ignorando a existência de memórias traumáticas que necessitam ser reelaboradas para a sua superação. Os heroísmos que marcam a trajetória do país são reconhecidos como atos unilaterais, e não “como parte de um longo caminho marcado por tensões” (Miqueletti; Nunes, 2024, p. 159).

Logo, faz-se necessário a rememoração dos episódios históricos. Só que, dessa vez, pelos olhares dos grupos subalternizados, o que Alfredo Bosi (1996) chama de *narrativa de resistência* e Miqueletti e Nunes (2024) classificaram como *contranarrativa*. Qual seja o nome, o objetivo é denunciar e contrastar com a ideologia dominante, desconstruir verdades pré-estabelecidas, retirar simplificações e, assim, atualizar o conhecimento disseminado.

Em outras palavras, é preciso *ressignificar*. Esta palavra, de acordo com a Academia Brasileira de Letras, simboliza “Dar novo sentido, valor, forma ou função a (algo), geralmente com o intuito de superar padrões (comportamentais, psíquicos, estéticos, morais, ideológicos etc.) estabelecidos pela tradição ou pela experiência de um indivíduo ou grupo social” (Ressignificar, [s.d.]). Portanto, quando o Paraíso do Tuiuti (2018) e a Mangueira (2019) entraram na avenida, é possível afirmar que o intuito era colaborar para a ressignificação da história do Brasil.

Os carnavalescos Jack Vasconcelos e Leandro Vieira captaram a urgência de confrontar a ideologia hegemônica excludente, potencializada pela onda conservadora que varreu a nação naquele período. Perceberam também que o argumento mais qualificado para defender uma posição no presente é aprimorar a compreensão do passado.

Dessa forma, surgiram *Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?* e *História pra ninar gente grande*, duas performances de grande impacto. As apresentações ajudaram a consolidar o momento ainda vigente nos desfiles, onde predomina a consciência da relevância de construir narrativas decoloniais. Enquanto instrumentos de educação não-formal (Reis; Rezende, 2021), as escolas de samba promovem o reaprendizado e a consequente ressignificação dos processos que forjaram o país. Para não mais se esquecer.

5.4.1 Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?

O carnaval de 2018 foi concebido em meio a um cenário político conturbado, marcado pela crise institucional provocada pela articulação entre o então vice-presidente Michel Temer e o Congresso Nacional, culminando no *impeachment* da presidente eleita Dilma Rousseff, ocorrido em 2016. Uma das consequências desse processo foi a implementação de um projeto de governo não referendado pelas urnas — o documento *Uma ponte para o futuro*, apresentado pelo então PMDB¹⁹¹ — que deu início a uma agenda de medidas impopulares, sobretudo no campo social.

Dentre essas medidas, destaca-se a Reforma Trabalhista¹⁹², interpretada por diversos setores como um retrocesso nos direitos dos trabalhadores. Foi justamente essa reforma que serviu ao Paraíso do Tuiuti como elo simbólico entre as formas de exploração do passado e aquelas ainda presentes na contemporaneidade. O próprio carnavalesco Jack Vasconcelos afirmou que sua principal motivação ao recuperar a memória da escravidão foi buscar respostas para o presente, “entender porque a gente não consegue se desacorrentar desse sistema”, diz ele (Vasconcelos, 2020).

¹⁹¹ Em 15 de maio de 2018 o Tribunal Superior Eleitoral (TSE) aprovou a mudança do nome e da sigla do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB) para Movimento Democrático Brasileiro (MDB).

¹⁹² Sobre a reforma ver: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/13/politica/1499958789_546835.html.

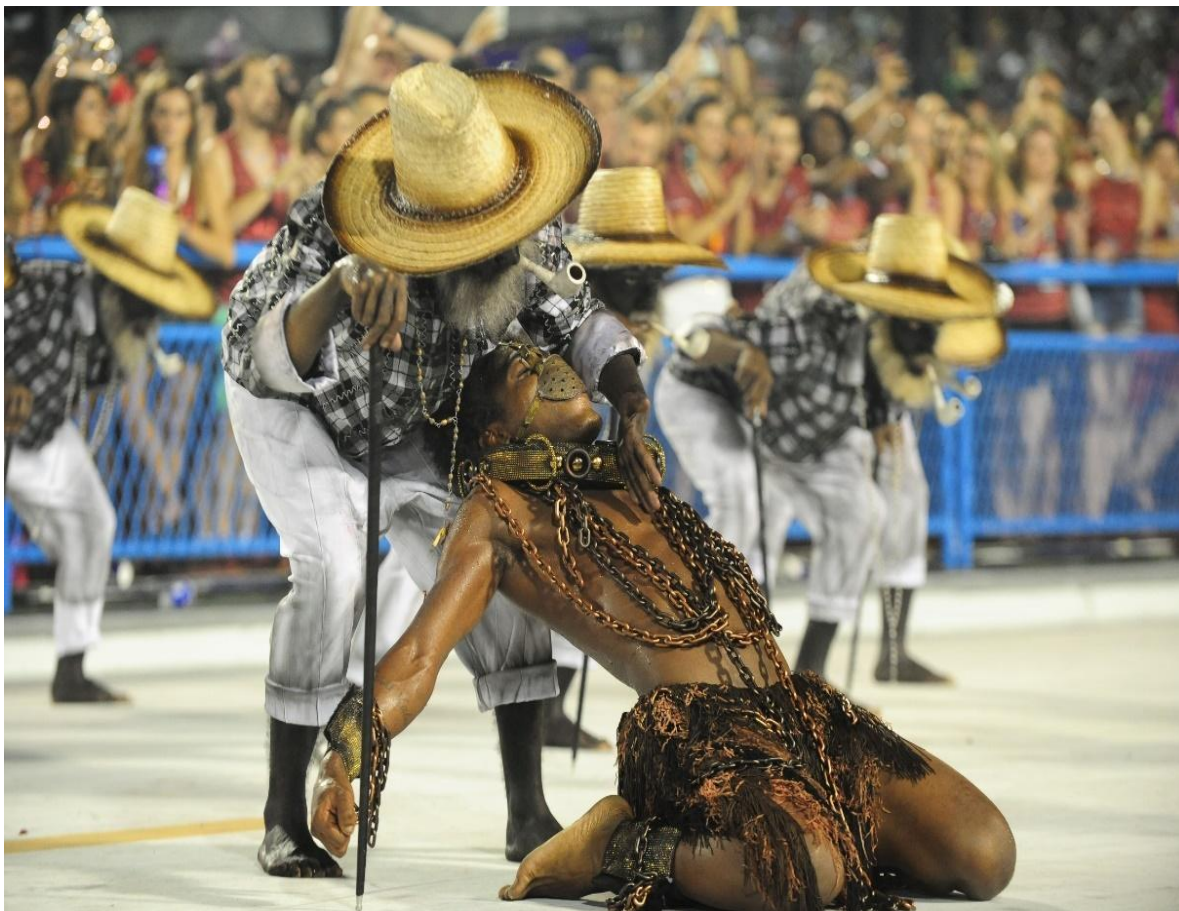
Ao dirigir sua crítica ao contexto político recente, assinalando a permanência da exploração da mão de obra subalterna, a agremiação recoloca em pauta os resquícios da escravidão e a persistência da desigualdade, aqui interpretados como narrativa sobre as dificuldades do povo brasileiro em lidar com memórias de seu passado de opressão.

A escravidão já havia sido tematizada por outras escolas de samba em diferentes épocas. Um exemplo emblemático é o samba-enredo *História do negro no Brasil*, apresentado pela Unidos de Lucas em 1968. Também conhecido como *Sublime pergaminho*, a obra de Carlinhos Madrugada, Nilton Russo e Zeca Melodia celebrava em seu refrão final a libertação dos negros escravizados: “Uma voz na varanda do paço ecoou “Meu Deus, meu Deus / Está extinta a escravidão!” (Madrugada; Russo; Melodia, 1968). 50 anos depois, a afirmação seria transformada em dúvida no título do desfile de 2018 do Tuiuti: *Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?*. Intencional ou não, a formulação da pergunta no título remete também ao icônico samba da Mangueira de 1988, *Cem anos de liberdade, realidade ou ilusão?*, funcionando como uma atualização dessa inquietação histórica.

Quarta escola a desfilar no domingo de carnaval, o Paraíso do Tuiuti entrou na avenida cotado para disputar o rebaixamento. Saiu de lá vice-campeão e com o status de desfile mais comentado do ano, chegando ao topo dos *trending topics* do Brasil e do mundo na rede social X. Empolgou e emocionou com a sua narrativa.

Divulgada no marco dos 130 anos da Lei Áurea, em 13 de maio de 2017, a sinopse tratou a escravidão como uma personagem ativa, responsável por mover os acontecimentos, descrita na terceira pessoa. Já o samba-enredo de Cláudio Russo, Moacyr Luz, Jurandir, Zezé e Aníbal (2018) tem o escravizado como narrador-personagem, e boa parte dos versos está em primeira pessoa.

Intitulada *O grito de liberdade*, a comissão de frente do Paraíso do Tuiuti, coreografada por Patrick Carvalho, apresentou-se em três atos. Treze escravos com correntes presas ao pescoço, feridas pelo corpo e máscaras de flandres cobrindo a boca saíam de um tripé, que remetia a uma senzala. Alternavam uma coreografia ágil e vigorosa com momentos que encenavam intenso sofrimento. Açoitados por um capataz negro, rastejavam pelo chão, demonstrando em suas expressões dor e súplica.

Figura 70 — Comissão de frente *O grito de liberdade*

Fonte: Centro de Memória Liesa [s.d.].

Em um segundo instante, também do tripé saíam 12 pretos velhos, figura símbolo da sabedoria negra. Os integrantes rodeavam um escravo ferido, curando-o (Figura 70). Nesse momento, o capataz ressurgia, deitando-se em frente ao escravo, em tom de arrependimento pela violência causada. No ato de encerramento, o elenco de pretos velhos perfilados desaparecia pela porta da senzala, à medida que o tripé avançava sobre a pista. Na parte traseira, surgia novamente o grupo de escravizados. No instante em que o samba-enredo entoava o primeiro verso do refrão, “Não sou escravo de nenhum senhor” (Russo *et al.* 2018), estes arrancavam as correntes e as máscaras e, de mãos dadas, erguiam os braços, anunciando a libertação (Figura 71).

Figura 71 — Ato final da comissão de frente



Fonte: Dhavid Normando / Riotur (2018).

A performance impactante foi aclamada pelo público e reconhecida com prêmios, entre eles o Estandarte de Ouro de melhor comissão de frente do ano¹⁹³. Em depoimento dado ao O Globo, Patrick Carvalho revelou que os componentes foram tomados pela emoção ao longo dos meses de preparação para o desfile (Figuras 72 e 73). O mesmo sentimento se transpôs para a avenida: “eu fiz uma coreografia que tocava no povo, os escravos seguravam neles pedindo ajuda, então [...] o público chorava loucamente”, afirmou (O Globo, 2018). Um dos poucos coreógrafos negros a se consolidar na liderança de uma comissão de frente desde a profissionalização do quesito, Carvalho traduziu a expressividade do trabalho como “um grito”.

A minha mensagem varou o mundo. A mensagem de um menino do alto do Morro do Cantagalo varou o mundo. Foi a primeira vez na minha vida que eu consegui cena para gritar. Eu nunca tive isso. Primeira vez que a gente pôde gritar com arte. Você grita dentro do teatro, fica dentro do teatro. Você grita dentro do maior espetáculo do planeta, você consegue o resultado que a gente conseguiu. Pessoas no mundo inteiro falando dessa comissão de frente. [...] eu queria mostrar uma coisa verdadeira, porque hoje em dia tem muita pirotecnia na avenida, né? E eu vivo numa verdade. [...] Eu moro dentro de um quilombo, eu moro numa

¹⁹³ O Tuiuti foi premiado também como melhor escola, comissão de frente e samba-enredo pelo Tamborim de Ouro, do jornal O Dia, e Prêmio S@mba-net. O último também reconheceu o enredo da agremiação de São Cristóvão como o melhor do ano.

senzala. Eu sei o quanto é difícil descer e o quanto é difícil subir daquele lugar (O Globo, 2018).

Figura 72 — Emoção do integrante da comissão de frente



Fonte: Fabiano Rocha / Agência O Globo (2018).

Figura 73 — Integrante com o punho cerrado, em incorporação da mensagem de luta e de resistência presente no enredo



Fonte: Gabriel de Paiva / Agência O Globo (2018).

Os versos subsequentes do refrão reconfiguram a escola e sua comunidade como um quilombo contemporâneo: “Meu Paraíso é meu bastião / Meu Tuiuti, o quilombo da favela / É sentinela da libertação” (Russo *et al.*, 2018). Em consonância com a canção, a primeira alegoria, *Quilombo Tuiuti*, apresentou a imaginária fortificação (Figura 74). Por meio da alusão, o Tuiuti mostrou haver muitas semelhanças entre os antigos quilombos e as atuais comunidades cariocas, ambos espaços de abrigo, resistência, afirmação da identidade e invocação da ancestralidade, nascidos da opressão e da segregação. A tradução visual contou com grandes rinocerontes — em transferência simbólica da força do animal para a capacidade guerreira dos favelados-quilombolas —, além de máscaras tribais, lanças, paredes revestidas de bambus e a coroa, símbolo da agremiação.

Figura 74 — Abre-alas *Quilombo Tuiuti*



Fonte: Rafael Rezende (2018).

A associação entre quilombo e favela se revela coerente ao considerar a própria origem comunitária do Paraíso do Tuiuti. A escola foi fundada em 1952 por sambistas do Morro do Tuiuti,

pertencente ao bairro de São Cristóvão. A região, historicamente famosa por ter abrigado a família imperial, começou a ser ocupada pela população carioca no início do século XX, a partir do “bota-abaixo” promovido pelo prefeito Pereira Passos. Com a determinação da administração municipal de demolir os cortiços localizados no centro do Rio de Janeiro para a efetivação de uma reforma urbanística, restou à classe trabalhadora constituir uma nova moradia nos morros da cidade, resultando também na expansão para o subúrbio.

São Cristóvão é um bairro próximo ao Centro e vizinho ao Morro da Mangueira¹⁹⁴. Conforme dados analisados por Veiga (2014), a partir de informações disponibilizadas pelo Censo 2010, 54,18% dos seus moradores são negros ou pardos. Quando se observa exclusivamente os habitantes das favelas presentes no bairro, o número se eleva para 66,21%. De acordo com o mesmo levantamento, a renda domiciliar média *per capita* é de R\$ 707,79, havendo grande disparidade entre aqueles que residem no asfalto¹⁹⁵ (R\$ 937,29) e na favela (R\$ 444,63).

Ou seja, a comunidade do Paraíso do Tuiuti é formada em grande parte por negros e pardos, de classe média ou baixa. Ao analisarmos o núcleo originário da escola, o morro que lhe dá nome, observa-se uma predominância ainda maior de população afrodescendente, porém de poder aquisitivo inferior. “[...] a segregação residencial no Rio de Janeiro tem uma peculiaridade racial que não pode ser desconsiderada. Se existem espaços segregados na cidade, a favela parece ainda ser o reflexo máximo dessa segregação, possuindo uma população majoritariamente pobre e negra”, conclui Veiga (2014, p. 52). Daí, a favela como quilombo contemporâneo é uma ideia pertinente à narrativa do Tuiuti, um pensamento também difundido em outros desfiles.

No texto de Vasconcelos (2018, p. 179), a escravidão é apresentada como “velha companheira de caminhada da Humanidade. A ideia de superioridade, divina ou bélica, cobriu-a com o manto do poder. Pela força, ergueu impérios e sustentou civilizações. Pela alienação, justificou injustiças e legitimou a discriminação”. A pesquisa informa que a origem do termo *escravo* surgiu quando os *eslavos* foram dominados pelos bizantinos.

O desfile rememorou que diversos povos foram submetidos à escravidão. “Viu senhores mouros do norte africano ostentarem servos de pele alva e olhos azuis mediterrâneos, enquanto negociavam artigos de luxo e peças de ébano”, acrescenta o carnavalesco (Vasconcelos, 2018, p. 179). O samba resume essa passagem nos versos “Irmão de olho claro ou da Guiné / Qual será o

¹⁹⁴ Motivo pelo qual a Estação Primeira de Mangueira ser a madrinha do Tuiuti.

¹⁹⁵ Entende-se por *asfalto* toda a área não reconhecida como favela.

seu valor? / Pobre artigo de mercado” (Russo *et al.*, 2018), ideia também ilustrada na alegoria *Mercado de gente*. Nela, escravos de diferentes etnias estão cercados por sentinelas. Um grande califa representa o tráfico humano praticado por muçulmanos africanos.

Em seguida, a narrativa enfocou a exploração europeia na África, resultando na exploração da mão de obra negra — o maior mercado de gente que a humanidade já viu — e a vinda de milhões deles em navios negreiros para o Brasil. O texto lembra que muitos chefes de aldeias africanas transformavam e vendiam seus prisioneiros de guerra como escravos. “Cativou povos, devastou territórios, extraiu riquezas do solo e de animais em nome de coroas europeias. Era rentável negócio até para chefes negros que a alimentavam com gente de sua gente. Levou uma raça a oferecer-lhe da própria carne. Separou famílias, subjugou reis, aprisionou guerreiros, reduziu seres humanos a mercadorias” (Vasconcelos, 2018, p. 179).

A alegoria *Tumbeiro* (Figura 75) — cujo nome deriva de “tumba”, em alusão à elevada mortalidade durante a travessia atlântica — evocou o aprisionamento e a degradação humana, com recursos visuais como troncos, correntes e gaiolas. Foliões fantasiados de escravos contrastavam com os figurinos das cortes europeias, que enriqueceram com a exploração do trabalho.

Figura 75 — Alegoria *Tumbeiro*



Fonte: Alexandre Cassiano / Agência O Globo (2018).

A vida do negro escravizado no Brasil foi outro tópico abordado: “Plantou seus filhos em nossos canaviais, cafezais e minas de ouro e diamante. Lavou com sangue negro o chão das senzalas e os pés-de-moleque das cidades. Foi senhora de todos os senhores, mãe das sinhás, amante dos feitores. Marcou com ferro os que ousavam lhe renegar, levantar a cabeça” (Vasconcelos, 2018, p. 179).

A poesia do samba-enredo dialogou com o texto mestre, a partir da citação dos diferentes grupos africanos (mandiga, cambinda, haussá, egbá) — entre homens comuns e reis — que foram brutalmente arrancados de seus lugares e postos para assumir outra identidade e vida em terras brasileiras.

Senhor, eu não tenho a sua fé e nem tenho a sua cor
Tenho sangue avermelhado
O mesmo que escorre da ferida
Mostra que a vida se lamenta por nós dois
Mas falta em seu peito um coração
Ao me dar a escravidão e um prato de feijão com arroz
Eu fui mandiga, cambinda, haussá
Fui um Rei Egbá preso na corrente
Sofri nos braços de um capataz
Morri nos canaviais onde se plantava gente

Ê Calunga, ê! Ê Calunga!
Preto velho me contou, preto velho me contou
Onde mora a senhora liberdade
Não tem ferro nem feitor [refrão] (Russo *et al.*, 2018).

Observa-se que a tristeza refletida nos versos é conciliada com palavras de força e garra, como se o estado de submissão social não fosse capaz de inferiorizar o negro em sua essência. Ao afirmar que a vida se lamenta tanto pelo escravizado como por seu dominador, a obra os iguala perante suas misérias, respectivamente, social e humana.

Vasconcelos destaca também a formação religiosa e cultural brasileira, especialmente no que se refere à mistura provocada pela vinda de europeus e africanos ao país, um encontro que tem na escravidão a sua causa: “Provocou precisa e astuta fusão entre crenças apadrinhadas pela fé [...]. Coroou santos reis e sagradas rainhas ao som de louvores batucados” (Vasconcelos, 2018, p. 179).

Assim, a quarta alegoria da escola retratou a vida do negro escravizado no Brasil. Predominantemente em dourado, nela se sobressaía a escultura de um preto velho (Figura 76), sentado sobre um toco de árvore e fumando cachimbo. Completaram o cenário: pinturas de Debret;

uma cruz com adornos barrocos, em referência à influência católica portuguesa; fitas coloridas, utilizadas em várias manifestações populares de origem afro-brasileira; uma destaque fantasiada de rainha do congado, manifestação folclórica formada a partir da fusão entre as culturas europeia e africana; além de bananas e folhas, uma amostra dos produtos cultivados com utilização da mão de obra escrava, enquanto café, cana-de-açúcar e ouro foram ilustrados nas alas que compõem o setor. O título da alegoria, *Ouro negro*, remonta à exploração do minério, ao grande lucro gerado a partir do trabalho escravo, e ainda à riqueza da elaboração de uma cultura afro-brasileira.

Figura 76 — Em destaque, a escultura do preto velho na alegoria *Ouro negro*, com a Lei Áurea reproduzida em tripé ao fundo



Fonte: Centro de Memória Liesa [s.d.].

Na sequência, a luta abolicionista foi destacada: o sonho quilombola; o apoio de intelectuais e a circulação do jornal *O homem de cor*, dedicado à causa; a pressão da Inglaterra, que promoveu a Revolução Industrial no período, e a promulgação de leis parcialmente libertadoras. “Abolir-te foi palavra de ordem. Utopia e justiça para uns. Falência e loucura para outros. Caminho sem volta para muitos. [...] Contudo, mesmo enfraquecida, sobrevivia sob a égide dos grandes latifundiários e nas vistas grossas da hipocrisia” (Vasconcelos, 2018, p. 179-180).

Enfim, a assinatura da Lei Áurea pela Princesa Isabel em 13 de maio de 1888 encerrou oficialmente a escravidão no Brasil.

Ferida com a ponta afiada da pena de ouro que a áurea princesa empunhou ao assinar sua redentora extinção, [...] caiu. Uma voz na varanda do Passo ecoou: — Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão! Folgedos, bailes, discursos inflamados e fogos de artifício mergulharam o povo em dias de êxtase e glória. Pão e circo para aclamação de uma bondade cruel, pois não houve um preparo para a libertação e ela não trouxera cidadania, integração e igualdade de direitos (Vasconcelos, 2018, p. 180).

Tradicionalmente exaltadas em sambas como símbolos de libertação, a figura da Princesa Isabel e a própria Lei Áurea foram, no entanto, problematizadas pelo enredo do Paraíso do Tuiuti. Na poesia dos compositores, até a lua teria ficado atordoada com o acontecimento, considerado uma “bondade cruel” (Russo *et al.*, 2018). A lei foi reproduzida na íntegra em um tripé (Figura 76). Sobre ela, sambava um passista — o único em cima do elemento cenográfico — representando o negro liberto. Abaixo, a iluminação era refletida por espelhos, enfatizando o “áureo” momento.

Ao fim do texto, Vasconcelos responde à pergunta contida no título do enredo, afirmando a presença da escravidão no século XXI, ressignificada, mas jamais extinta. Ele aponta criticamente para questões políticas atuais — especialmente a Reforma Trabalhista proposta pelo governo Temer —, e para o comportamento da sociedade, que parece ignorar a manutenção de privilégios sociais, a discriminação e a necessidade de melhor elaborar a memória da escravidão, considerada “problema encerrado” há mais de um século.

Mais viva do que nunca, os aprisionou com os grilhões do cativeiro social. Ainda é possível ouvir o estalar de seu açoite pelos campos e metrópoles. Consumimos seus produtos. Negligenciamos sua existência. *Não atualizamos sua imagem e, assim, preservamos nossas consciências limpas sobre as marcas que deixou tempos atrás.* Segue vivendo espreitada no antigo pensamento de “nós” e “eles” e não nos permite enxergar que estamos todos no mesmo barco, no mesmo temeroso Tumbeiro, *modernizando carteiras de trabalho em reformadas cartas de alforria* (Vasconcelos, 2018, p. 180, grifo nosso).

No refrão final, de forte apelo emocional, os compositores concluem a narrativa do enredo com os versos “Meu Deus! Meu Deus! Se eu chorar não leve a mal / Pela luz do candeeiro / Liberte o cativeiro social”. O último setor do desfile foi destinado a este *cativeiro social*, traduzido nas alas *Trabalho escravo rural*, *Trabalho informal*, *Guerreiro da CLT* e *Manifestoches*.

As duas últimas tiveram grande repercussão midiática. A fantasia do *Guerreiro da CLT* (Figura 77) é descrita como a “figura de um operário, para representar a classe trabalhadora,

sobrecarregado com múltiplas atividades figuradas em vários braços e ferramentas, tentando se proteger dos constantes ataques à CLT com sua combatida carteira de trabalho como escudo” (Vasconcelos, 2018, p. 205).

Já “manifestoches” (Figura 78) é o termo utilizado pelo autor para denunciar a manipulação do pensamento de parte da população que foi às ruas protestar pelo *impeachment* de Dilma Rousseff, conduzido por interesses político-empresariais. Conforme o Vasconcelos (2018, p. 205), o objetivo foi “enfraquecer a consciência do poder que a massa trabalhadora e menos favorecida tem, fazendo com que até muitos pobres sejam ‘patos’ orgulhosos da classe dominante marchando em direção à manutenção do velho ciclo de exploradores e explorados”.

A indumentária incluiu a camisa da seleção brasileira de futebol estilizada, nariz de palhaço, óculos escuros, chapéu de bobo da corte, panelas e colheres nas mãos — em alusão aos “panelaços” utilizados como protesto — além de mãos manipuladoras sobre a cabeça. Ironicamente, os manifestantes — muitos deles trabalhadores — tornaram-se fantoches das grandes corporações contrárias aos direitos trabalhistas.

Figuras 77 — Fantasia *Guerreiro da CLT*

Figura 78 — Fantasia *Manifestoches*



Fonte: Paraíso do Tuiuti, *Abre-alas* (2018).

Os brincantes também possuíam um pato preso à cintura, com cifrões no lugar dos olhos. O animal foi símbolo da campanha *pró-impeachment* promovida pela Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (Fiesp). Um dos autores utilizados como ancoragem teórica na construção do enredo, Jessé Souza (2017) considera o pato da Fiesp “um escárnio, posto que não é essa elite que paga o orçamento. Quem paga o pato são os pobres, responsáveis por 53% do orçamento brasileiro”. Conforme o autor, a elite financeira seria então a principal responsável pela manutenção dos problemas que se perpetuaram ao longo dos séculos no país, tendo a classe média, a mídia e os políticos como aliados em seu projeto de atraso. O Estado e a opinião pública são privatizados e se orientam conforme interesses capitalistas.

Souza (2017) relembra ainda que golpes são fabricados — sempre com aparências de legalidade — no Brasil desde o governo de Getúlio Vargas. O “golpeachment” de 2016, nas palavras do sociólogo, tem como fundamento o ódio às classes sociais inferiores e o desejo de imutabilidade dessa hierarquia, para que o status de superioridade e a licença para exploração da mão de obra a preço vil se mantenham.

Travestida de combate (seletivo) à corrupção e resgate de (falsos) valores morais, os “manifestoches” foram às ruas, em última instância, como uma reação à ameaça de mobilidade social iniciada pelos governos liderados pelo Partido dos Trabalhadores (PT) e por seu representante maior, Lula. “Nas situações limite, os preconceitos sociais que nos guiam na vida prática vêm à tona sem fingimento ou vergonha. Os interesses inconfessos dos atores e das classes sociais também são assumidos ou se mostram para a análise de modo especialmente claro” (Souza, 2017).

A apresentação do Tuiuti foi encerrada com a alegoria *Neo-tumbeiro* (Figura 79), construída em dois andares. No primeiro, figuravam paredes descascadas e a bandeira do Brasil deteriorada, de onde surgia o braço de um escravo, como que clamando por algo. Trabalhadores segurando a carteira de trabalho dividiam espaço com os “manifestoches”. No segundo andar, outros braços estavam cobertos com terno, porém com as mãos viradas para baixo, movimentando com cordas os manifestantes-fantoches, manipulando-os. Sacos de dinheiro e pilhas de moedas douradas preencheram o espaço.

A destaque Samile Cunha desfilou com a fantasia *Quem é o pato?* — em alusão crítica à Fiesp —, próxima a composições vestidas de *Golpresários* e *Vampiresários*. Ao fundo da alegoria, uma grande carteira de trabalho surgia, com rasgos e furos que remetiam à precarização do trabalho

e à perda de direitos, tal como na ala *Guerreiros da CLT*. Parte da decoração era idêntica à alegoria *Tumbeiro*, reforçando a ideia de um passado que se repetia.

Figura 79 — Alegoria *Neo-tumbeiro*



Fonte: Rafael Rezende (2018).

Figura relevante na narrativa, Michel Temer foi representado no ponto mais alto da última alegoria pelo professor de História Léo Moraes, vestido de *Vampiro neoliberalista* (Figura 80). Uma crítica explícita ao presidente mais impopular desde a redemocratização, com um governo avaliado como ruim ou péssimo por 82% dos brasileiros, segundo pesquisa Datafolha de junho de 2018¹⁹⁶. Apelidado de vampiro nas redes sociais, Temer foi traduzido no desfile do Paraíso do Tuiuti por um figurino composto por faixa presidencial a tiracolo, terno e gravata, peruca, maquiagem e dentes de vampiro, asas de morcego, notas de dinheiro na gola e penas de faisão, material tradicional do luxo carnavalesco. A metáfora foi amplamente reproduzida em fotografias,

¹⁹⁶ Disponível em: <https://datafolha.folha.uol.com.br/opiniaopublica/2018/06/1971539-reprovacao-a-temer-e-recorde.shtml>. Datafolha, 11 de junho de 2018. Acesso em: 11 junho de 2025.

vídeos e charges, mesmo após o desfile, tornando-se a imagem do carnaval 2018. Sobre a representação de Temer, o carnavalesco discorre:

Era o Temer no momento, mas poderia ter sido algum outro presidente da República. Deu azar de ser o Temer o vampiro. Porque a coisa de sugar a energia, o sangue do pobre, é do sistema que ele representa. Eles tiraram uma presidenta que tinha uma pauta, uma agenda voltada para o bem-estar da população, para colocar uma figura política que o comprometimento dele era com os empresários, com a exploração do trabalho [...] (Vasconcelos, 2020).

Figura 80 — O vampiro presidente



Fonte: Marcos Serra Lima / G1 (2018).

No Desfile das Campeãs, entretanto, causou repercussão a ausência da faixa presidencial. À imprensa, foram dadas informações desconstruídas sobre o motivo. Houve quem alegasse que o adereço foi perdido ao fim do primeiro desfile, que seria uma decisão da escola, ou uma determinação da Liesa, após emissários da Presidência da República solicitarem à entidade a proibição da reapresentação do destaque. Em entrevista realizada ao jornalista Anderson Baltar em 2020, Vasconcelos esclareceu o assunto:

Hoje a gente pode falar, porque passou um pouco o tempo, mas não é um assunto muito confortável. A gente ficou com medo, a gente foi ameaçado. Eu lembro que eu tive que trancar meu Facebook, meu Instagram, porque eu era ameaçado. O Léo Moraes [...] foi ameaçado, a família dele foi ameaçada. Vez por outra eu ainda sou xingado [na rede social]. Foi pedido [...] para ele não desfilar. Até a metade da tarde do Desfile das Campeãs, o Léo não iria desfilar. Só que seria muito pior não ter. E aí a gente conseguiu convencer o Léo, porque o Léo não queria, ele estava com medo. [Falamos pra ele levar a faixa], sentir o clima, pra ver se daria pra usar. O problema era a faixa, não era o vampiro. [...] Só que realmente estava impossível [...], estava um clima estranho e a gente não sentiu segurança. Daí achamos melhor não colocar a faixa pela segurança dele [...] Ali a gente já estava sentindo na pele o que seria o Brasil dali por diante (Vasconcelos, 2020).

A narrativa se desenvolve em seis atos, intitulados com versos do samba-enredo:

1) *Meu paraíso é meu bastião* — A escola de samba como quilombo contemporâneo, espaço de resistência, representatividade, ancestralidade e preservação do sentimento comunitário. Neste setor de *introdução*, o folião-quilombola é convocado a invocar seu guerreiro interior e ir à luta contra a desigualdade, exclusão social, intolerância às diferenças e ataque aos direitos básicos do cidadão.

2) *Pobre artigo de mercado* — Um passeio histórico aos tempos remotos da humanidade revela que a escravidão fez parte da estrutura social de diversas civilizações, de diferentes modos. Vasconcelos cita como exemplo os egípcios, babilônicos, gregos, romanos, eslavos e árabes.

3) *Falta em seu peito um coração ao me dar a escravidão* — O setor insere a escravização de negros por europeus, que exploram não apenas a mão de obra como as riquezas do continente africano, tendo o navio negreiro como símbolo principal da transposição não apenas geográfica, mas de condição humana. Este momento evidencia o estágio de *complicação* da narrativa.

4) *Sofri nos braços de um capataz* — A exploração de negros escravizados no Brasil, forçados a trabalhar em canaviais, cafezais, minas de ouro e diamante, além dos escravos de ganho, que desenvolviam atividades econômicas em meio urbano.

5) *Um rito, uma luta, um Homem de Cor* — A luta abolicionista se desenvolveu a partir da propagação de ideias humanistas e do avanço da industrialização, exigindo uma outra dinâmica de trabalho. Esses fatores mostram que a assinatura da Lei Áurea não pode ser simplificada como um (tardio) ato de bondade da Princesa Isabel, mas resultado de um contexto de luta e mudança de pensamento e de forma de produção econômica pelo mundo, tendo influência de países como a Inglaterra. É o *clímax* da história.

6) *Cativeiro social* — A constatação de que a ausência de ações de política pública que promovessem a inserção dos negros na sociedade no cenário pós-abolição impediu uma real libertação dos negros brasileiros. Nesse *desfecho*, a permanência da miséria e da desigualdade sinalizam uma troca simbólica da senzala tradicional por um cativeiro social.

Ao confrontar as etapas da narrativa estabelecidas por Bordwell (2005), é possível identificar algumas particularidades no enredo do Tuiuti. Isso porque não há nele o estágio de *equilíbrio* inicial, nem a *eliminação do elemento perturbador* ao fim, uma vez que a liberdade plena inexistente na trama. Assim, a opção de Vasconcelos é por uma abertura e encerramento menos utópico/otimista e mais aguerrido, realista e crítico. Ao explicitar a permanência do conflito no desfecho, o autor evidencia que não há solução fácil para um problema tão complexo.

Observa-se que o arco temporal é bastante extenso, indo de milênios antes do nascimento de Cristo — com a citação a civilizações como o Egito Antigo — à contemporaneidade. O primeiro setor apresenta dois períodos distintos: a escravidão e posterior libertação de negros no Brasil (séculos XVI a XIX), retratadas na comissão de frente, e o momento atual, quando a favela é vista como quilombo moderno. Essa variação do tempo pode ser entendida como uma estratégia do narrador (carnavalesco) para apreender a atenção do espectador, trazendo duas ideias-síntese da trama logo na sua introdução. A partir do segundo setor, o enredo obedece à cronologia histórica, interligando a ideia de escravidão no passado e no presente de forma didática.

Os espaços percorridos são muitos: antigas civilizações, o navio negreiro e, sobretudo, o Brasil. A amplitude geográfica não causa dificuldade para o entendimento, haja vista que os setores demarcam com clareza o significado de cada momento e as razões pelas quais cada lugar é citado. Esses fatores, somados à conexão estabelecida entre causa e consequência — a antiga escravidão como causa do cativeiro social atual — conferem a verossimilhança necessária. Acrescenta-se ainda uma pesquisa histórica cuidadosa e a inserção de assuntos do noticiário nacional como estratégias que colaboram para uma leitura coerente da obra.

O conflito da trama é explicitado no próprio tema do enredo, a escravidão. Mas é relevante observar que o entendimento de escravidão na história é rememorizado em busca de respostas para os conflitos contemporâneos: o racismo, a desigualdade, a regressão nos direitos trabalhistas, o *impeachment* de Dilma Rousseff e a existência da escravidão, no seu sentido efetivo e simbólico: o cativeiro social. A narrativa costura uma minuciosa teia sobre esses fenômenos atuais, explicitando uma inter-relação entre eles, quando muitas vezes são percebidos e analisados apenas

em sua individualidade. Transpondo o tumbeiro do passado para o neo-tumbeiro do presente, a agremiação expõe que a escravidão é um conflito não encerrado pela humanidade.

Quanto aos personagens, o Tuiuti soa original ao transpor a representação clássica dos enredos sobre a escravidão, que simplificam o estabelecimento do conflito a partir da dicotomia do negro (protagonista) *versus* o branco (antagonista). Ao trazer à memória os indivíduos escravizados de etnias e cores de pele distintas, a escravização de africanos entre grupos rivais e a violência praticada por capatazes negros sobre os escravos no Brasil, a narrativa oferece uma abordagem mais complexa e profunda sobre o tema.

Portanto, ao longo da história, negros e brancos exerceram os papéis de vítimas e algozes. Porém, Veyne reflete que as situações de tempo e espaço naturalmente fazem com que os fatores podem encontrar similaridades, mas jamais repetir por completo. “Mas o que individualiza os eventos? Não é a diferença de detalhes, seu conteúdo, o que são, mas o fato de que acontecem, quer dizer, de que acontecem num dado momento; a história nunca se repetiria, mesmo que vivesse a contar a mesma coisa”, considera o autor (Veyne, 2008, p. 22).

Logo, embora amarrado sobre o mesmo tema (escravidão), os eventos relacionados no percorrer das civilizações apresentaram suas nuances, que não foram ignorados pelo Tuiuti. No entanto, é clara a ênfase na escravização de negros africanos pelos impérios europeus, devido ao impacto deste comércio e exploração da mão de obra na construção da sociedade brasileira. Então, ainda que os personagens coletivos — aqui quase sempre definidos pela etnia — assumam característica redonda, alternando entre “vilões” e “mocinhos”, prevalece a percepção clássica das narrativas carnavalescas sobre o papel desempenhado por ambos: o negro enquanto protagonista e o branco como antagonista. Inclusive, valorizando a raça como um elemento da desigualdade no presente. Em outras palavras, o sistema político e econômico contemporâneo segue privilegiando brancos em detrimento de pretos e pardos.

Apesar de priorizar os personagens coletivos, o enredo também apresenta personagens-tipo, como a entidade do preto velho, dotado de características positivas: provedores de sabedoria e da cura. Já Princesa Isabel, chamada de “heroína” no belo samba-enredo da Imperatriz de 1989, é uma das responsáveis por uma “bondade cruel” nada heroica.

No que tange à atualidade, o desfile da Tuiuti diverge da campeã de 2018, a Beija-Flor. Ambas apontam os empresários e, sobretudo, os políticos como responsáveis pela permanência de problemas como desigualdade e violência. Porém, a agremiação de Nilópolis optou por um tom

generalista. Ao não individualizar os personagens criticados, oferece uma ideia — já senso comum entre a população — de que toda liderança política é corrupta e causadora dos males do país. Enquanto isso, o Tuiuti opta por identificar alguns alvos de sua crítica: em destaque, os líderes da Fiesp e Michel Temer. Este fato atribui à narrativa um posicionamento ideológico preciso, assim como a Mangureira fizera no mesmo ano em oposição ao prefeito Crivella.

A inserção de personagens e acontecimentos fortemente presentes no noticiário daquele momento funciona como principal estratégia argumentativa. Isso porque conduz o espectador a uma compreensão imediata, uma vez que os eventos carnavalizados e os sentimentos que dele suscitam estão fortemente presentes na vivência da sociedade brasileira. Não se trata de uma realidade distante, mas fala do “aqui e agora”, de traumas, desejos, reflexões e contestações que perpassam a existência do indivíduo e de sua experiência coletiva.

Eis o grande diferencial do desfile do Tuiuti para tantos outros que já abordaram a escravidão: discorre sobre um passado-presente, um passado inacabado. Dessa forma, vai além de buscar a empatia do público pelo sofrimento de negros escravizados há mais de um século. Expõe a penúria pela qual a maioria dos brasileiros passa hoje. Uns mais do que outros, conforme a cor da pele, mas quase todos na mesma “canoa furada” — ou seria um neo-tumbeiro?

Seja como for, ressalta-se três sentimentos que se sobressaem na narrativa: 1) Emoção — provocada, sobretudo, por meio da comissão de frente e pelo belo samba-enredo; 2) Resistência — a luta pelo fim real da escravidão, contra o racismo e pela redução da desigualdade implicam na disposição ativa de combater o sistema de opressão; e 3) Riso — a sátira a Temer, à Fiesp e aos “manifestoches” conduz a uma ridicularização dos mesmos, promovendo um certo gozo coletivo pela parcela do público que se identificou com a crítica.

Assim, a mensagem principal do Tuiuti é que a ausência de uma resolução efetiva da escravidão gerou como consequência a sua manutenção ressignificada na atualidade. Vasconcelos responde no último setor a pergunta feita no título: Não, a escravidão não foi extinta. Ao mesmo tempo, todo o resto da narrativa, ancorada no passado, oferece uma compreensão para os fenômenos atuais, recorrentemente fabricados com o apoio da mídia hegemônica: o “golpeachment”, a vitória do projeto neoliberalista, a precarização do trabalho, o aumento da desigualdade e a manutenção do racismo.

O desfile foi transmitido pela Rede Globo, com narração dos jornalistas Fátima Bernardes e Alex Escobar e comentários de Pretinho da Serrinha e Milton Cunha. Logo no início, o repórter

André Luiz Azevedo introduz o telespectador no enredo, criando expectativa sobre a crítica enquanto clímax da narrativa.

[...] a escola está falando da escravidão, 130 anos da Lei Áurea. Este começo do desfile é um começo tradicional, onde a escola fala da escravidão dos africanos, da Europa entrando pela África. Mas, daqui a pouco, vocês não perdem por esperar, porque a escola vai atualizar este tema, vai falar dos problemas atuais, não só da escravidão do passado. Não é só história, mas também vai ter muita crítica por aqui (Rede Globo, 2018).

Ao longo do desfile, âncoras e comentaristas ressaltaram a relevância de se resgatar a memória da escravidão na atualidade. Elogiou-se, sobretudo, o desempenho da comissão de frente e do samba-enredo que, segundo Alex Escobar, foi “o primeiro samba desta noite gritado pelo público, a recepção foi maravilhosa” (Rede Globo, 2018). A fala foi endossada pelo compositor Moacyr Luz, um dos entrevistados no Estúdio Globeleza: “O tema era muito forte, muito emocionante. Eu passei por várias pessoas aqui na passarela chorando, chorando mesmo, identificados com a história. Nós, brasileiros, identificados com isso tudo” (Rede Globo, 2018).

Entretanto, a equipe não conseguiu disfarçar o constrangimento diante da crítica realizada na parte final do desfile. As alas e alegoria finais foram mostradas com explicações superficiais, entremeadas por segundos de silêncio fora do costume da transmissão global.

Ou seja, a transmissão omitiu em seu discurso que a ala *Guerreiros da CLT* questionava a Reforma Trabalhista, que os *Manifestoches* eram uma representação satírica da população que foi às ruas protestar pela saída de Dilma Rousseff e que o *Vampiro neoliberalista* remetia à figura de Temer. Já a personagem de Samile Cunha, *Quem é o pato?*, sequer foi focalizada nas imagens. Enquanto mostra o carro *Neo-tumbeiro* e o seu destaque principal, transcorre o seguinte diálogo:

— Ui, o vampirão! — exclama Milton Cunha, de forma debochada.

Alex Escobar reage ao comentário com risada.

— É o regime de exploração nos mais diversos níveis, né? — explica Fátima Bernardes. Segue-se 45 segundos de silêncio, até que foram feitos outros apontamentos sobre o samba e a alegoria. Um pouco depois, a câmera focaliza em Léo Moraes, uma oportunidade para Milton Cunha apresentá-lo como chefe do ateliê da escola.

— Tá com uma faixa de presidente, o vampiro aí! — Descreve Escobar, em tom bem-humorado.

— Vampiro neoliberalista — informa Fátima, encerrando o assunto (Rede Globo, 2018).

A transmissão foi criticada por grupos alinhados à esquerda política, que consideraram que a Globo não narrou adequadamente o desfile. O incômodo foi agravado no compacto¹⁹⁷, exibido no dia seguinte. Ao longo dos oito minutos em que apresentou os melhores momentos do Tuiuti, apenas no primeiro é possível ouvir as informações da equipe da Globo. No restante do vídeo, era possível escutar apenas o samba-enredo, sem a narração dos âncoras e comentaristas. O improvável defeito técnico levou à suspeita de que se trataria de uma retaliação da emissora, considerada apoiadora do *impeachment* por uma parcela da população.

Enquanto isso, perfis nas redes sociais e diversas mídias da esquerda repercutiram o impacto do enredo. O caso é exemplar de uma agremiação que carnavalizou o noticiário, para, posteriormente, transformar-se em notícia: escolas de samba e meios de comunicação se retroalimentando, promovendo sucessivas interpretações da realidade social a partir de narrativas migrantes (Figueiredo, 2010).

As sátiras serviram como inspiração para diversas charges (Figuras 81, 82 e 83). Uma das principais delas estampou a capa da edição brasileira da revista *Le Monde Diplomatique*, na edição de março de 2018 (Figura 84). Nela, Temer aparece com um costeiro feito de penas de faisão ao lado da estátua da Justiça, prestes a ser executada. Em sinal de adesão, a cena é composta por entusiasmados manifestantes em verde-e-amarelo e pelo pato da Fiesp, ao estilo “Cavalo de Troia”.

Figuras 81, 82 e 83 — Charges inspiradas no desfile do Tuiuti



¹⁹⁷ Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/6496685/>. Acesso em: 18 jun. 2025.



Fonte: Bluebus (2018) [81, 82 e 83].

Figura 84 — Capa da revista Le Monde Diplomatique



Fonte: Le Monde Diplomatique, 2018.

A relação estreita entre o desfile e as mídias informativas pode ser percebida também por meio dos diversos valores-notícia contidos no enredo: 1) *Notoriedade* — inserção de personagens

facilmente reconhecidos, como Michel Temer e o pato da Fiesp; 2) *Proximidade* — a grande presença de pretos e pardos no Rio de Janeiro, em especial no Morro do Tuiuti, aproxima os sambistas e torcedores da agremiação do tema; 3) *Relevância* — o enredo é defendido pela importância de se trabalhar a memória traumática da escravidão e ressignificar o assunto para os dias atuais; 4) *Tempo* — os 130 anos da Lei Áurea e o impacto dos acontecimentos políticos recentes, tal como o *impeachment* de Dilma e a Reforma Trabalhista; 5) *Inesperado* — surge diante do impacto provocado pela comissão de frente e no último setor; 6) *Conflito* — as violências físicas e simbólicas geradas pela escravidão; 7) *Infração* — A corrupção e exploração da mão de obra na atualidade.

A escola também atende a outros critérios de noticiabilidade. Podemos citar, como exemplo: 1) *Disponibilidade* — não exigindo luxo para a transmissão eficiente da mensagem, o enredo se mostrou adequado para o orçamento mais modesto da agremiação; 2) *Equilíbrio* — o Tuiuti vinha de temáticas e estéticas diferenciadas nos anos anteriores, ancorando-se no imaginário cultural nordestino, em 2016, e no tropicalismo, em 2017, de forma que a narrativa crítica sobre a escravidão não soou previsível; 3) *Visualidade* — de fácil construção visual, o desfile contou com signos claros para falar da privação da liberdade (Figuras 85 e 86) — como correntes, gaiolas e a máscara de folha de flandres —, além de elementos recorrentes de enredos negros, a exemplo de búzios e estamparias em formatos geométricos, que remetem à cultura africana.

Figura 85 — Indumentária do carro *Tumbeiro* com signos que remetem ao aprisionamento



Fonte: Alexandre Cassiano / Agência O Globo (2018).

Quanto aos critérios de carnavalização, o enredo possui caráter histórico e de natureza majoritariamente sequencial. Promove uma inversão simbólica da hierarquia social: exalta os que estão na base da pirâmide, enquanto os que estão no topo são inferiorizados.

A elevação dos escravos à condição de “heróis da resistência” se dá por meio de encenações sérias e realistas, sobretudo na comissão de frente. Já o rebaixamento moral de políticos, empresários e apoiadores ocorre pelo artifício do riso, uma vez que são ridicularizados através de representações caricaturescas. A sátira a Temer é exemplo maior dessas características observadas no desfile. Pois, enquanto o negro escravizado — cuja imagem está associada à violência e à morte — tem a vida exaltada, a figura respeitada e bem-sucedida do presidente da República é atrelada à condição de morto-vivo de um vampiro.

O Paraíso do Tuiuti vinha de um ano trágico, quando seu retorno ao Grupo Especial foi marcado por um acidente com a última alegoria, que imprensou pessoas contra a grade do Setor 1 e vitimou a radialista Elizabeth Ferreira Joffe, a Liz Carioca. Não foi rebaixada por uma “virada de mesa” que visou proteger, sobretudo, a Unidos da Tijuca, outra escola que teve o desfile marcado por acidente em carro alegórico. Reinventar-se era preciso.

Sem o “peso de bandeira”, mal vista pela opinião pública — devido à repercussão do acidente — e com orçamento modesto, ter um enredo de fácil identificação com os componentes e com o público era primordial. Assim, a aposta de Vasconcelos em uma narrativa de temática negra, bem elaborada, mostrou-se assertiva. Embora enredos negros sejam frequentes no carnaval a partir dos anos 1960, pode-se dizer que o êxito do Tuiuti em 2018 colaborou para uma tendência a narrativas com um viés decolonial e a retomada da crítica mordaz, junto à Beija-Flor e à Mangueira. Desde então, o protagonismo negro se fez presente em quase todos os desfiles vitoriosos entre 2019 e 2025, à exceção do desfile da Imperatriz sobre Lampião em 2023.

Os aspectos mais polêmicos do desfile — sobretudo a representação jocosa de Temer — tiveram a permissão da diretoria da agremiação, talvez por pressupor que não geraria tamanha repercussão midiática, ou por crer que o desenvolvimento da polêmica seria indiferente para o resultado daquele carnaval, cuja expectativa era de que o Tuiuti figurasse nas últimas colocações. É possível que o impacto desse acontecimento tenha levado a uma vigilância mais rigorosa sobre o desfile da São Clemente em 2020, resultando na censura de parte da criação artística da equipe de Jorge Silveira e dos compositores.

O elemento de imprevisibilidade, que prejudicou o Tuiuti em cena aberta no ano anterior, beneficiou a escola em 2018. Mesmo tendo verba reduzida, que gerou uma estética não tão sofisticada, a Sapucaí foi tomada por uma emoção coletiva e conexão imediata com o espetáculo que ali se desenrolava. O governo impopular provocou um engajamento político poucas vezes assistido no Sambódromo, com a mensagem “Fora, Temer” gritada por parte do público durante o desfile e na apuração que a consagrou vice-campeã, além de componentes endossando a manifestação no Desfile das Campeãs (Figura 86).

Figura 86 — Componentes da ala *Aprisionados* endossam o discurso da escola com a mensagem “Fora, Temer” no Desfile das Campeãs



Fonte: X, Mídia Ninja (2018).

Passado o carnaval, despertou a minha atenção ver um rapaz com a camisa do Tuiuti entrando em uma das salas de aula da UFJF. A cena era altamente improvável, afinal não me recordo de outra ocasião em que avistei um aluno na universidade de Juiz de Fora vestindo camisa de escola de samba. Menos esperado ainda que fosse Paraíso do Tuiuti, uma agremiação que possui poucos torcedores fora do seu reduto de origem. Compreendi que, naquele instante, a escola se colocou como representante dos anseios da parcela da população insatisfeita com os rumos da política nacional.

Também fui convidado a participar de um programa de TV local, em estilo mesa de debate, para explicar e discutir a crítica do enredo. Os dois casos demonstram como a proposta extrapolou

a chamada “bolha do carnaval”, alcançando um interesse público para muito além das dependências do Sambódromo.

Emitindo uma mensagem tão forte quanto eficiente na sua capacidade de se comunicar, o midiático desfile era a imagem de um Brasil resistente, alegre e vívido, em meio a um cenário vampiresco: frio, sombrio e mortífero. Ofereceu a esperança ativa de um Brasil possível, reinventado, a partir da superação dos traumas, do aprendizado com o passado, da elucidação do presente e da reelaboração de um futuro em que se possa celebrar, de fato, o fim da escravidão.

5.4.2 História pra ninar gente grande

Às vésperas do carnaval de 2018, Leandro Vieira respondeu para O Globo que “A possibilidade de reafirmar escola de samba como lugar para resistência e diálogo com a sociedade é fundamental. O cenário político brasileiro favorece isso e o carnaval marcou presença nesse aspecto”. Impulsionado pelo êxito crítico de 2018, Vieira promoveu uma trilogia de desfiles contestadores na Mangueira, iniciado por *Com dinheiro ou sem dinheiro eu brinco!* (2018) e concluído com *A Verdade Vós Fará Livre* (2020).

Entre os dois, destaca-se o mais emblemático da trilogia: *História pra ninar gente grande*. A apresentação campeã de 2019 propôs uma revisão da história do Brasil, destacando o protagonismo de personagens negros e indígenas. Em outra entrevista ao O Globo, o carnavalesco declarou:

Não faz sentido apresentar um discurso desinteressante, que não dialogue com a comunidade e com o público — afirma Leandro, sem medo de polêmicas. — A arte está acima disso tudo. O que eu faço é arte, baseada no questionamento e na contradição, pautada no pensamento crítico. Então, não posso me melindrar com polêmicas. Se bem que muitas críticas ao enredo da Mangueira este ano têm a ver com esse Brasil polarizado que mistura política com partido. O que proponho é uma reflexão política. A política é o que move o mundo. A arte é política. E se o carnaval é arte, também é político (Galdo; Coimbra, 2019).

Participando de uma extensa *live* para o Blog Ouro de Tolo (2021)¹⁹⁸, o artista informou que a narrativa surgiu por motivação do avanço da extrema direita no país. Fazem parte desse

¹⁹⁸ Na mesma entrevista, o carnavalesco revelou que em seus enredos nunca fez crítica à corrupção, uma vez que é recorrente as escolas de samba possuírem administrações que também praticam uma série de ações antiéticas e ilegais.

contexto a discussão sobre o projeto de lei Escola Sem Partido, que previa controlar o conteúdo dado por professores nas escolas — para evitar possíveis “doutrinações ideológicas” —; declarações preconceituosas contra indígenas, negros e quilombolas por parte de lideranças como o presidente Bolsonaro e seu vice, Hamilton Mourão; a militarização da política; e o desejo de um novo golpe militar por parcela da população.

Diante deste cenário, Vieira acredita que falta, mais do que conhecimento, consciência histórica à sociedade brasileira. A partir de uma narrativa hegemônica perversa que invisibilizou o papel de negros e indígenas, os adultos de agora permaneciam “adormecidos” e “acomodados”. Ao desconhecerem o poder popular, estão sempre à espera de um “salvador da pátria”, seja ele um imperador, uma princesa, um militar, ou o próximo presidente (Blog Ouro de Tolo, 2021).

Para difundir essa mensagem de contestação, a Mangueira contou com a estrutura de cinco alegorias, três tripés, 3500 componentes e 24 alas. Intitulada *Eu quero um país que não tá no retrato*, a comissão de frente foi coreografada por Priscila Mota e Rodrigo Neri. Nela, indígenas e negros se posicionavam à frente de um elemento cenográfico que remetia à parede de um museu. Por trás das molduras dos quadros, estavam componentes representando, com postura altiva, personagens vangloriados pela história nacional: a Princesa Isabel¹⁹⁹, o bandeirante Domingos Jorge Velho, o marechal Deodoro da Fonseca, o imperador D. Pedro I, o missionário José de Anchieta e o navegador Pedro Álvares Cabral.

No entanto, ao saírem de trás das molduras, eles surpreendem ao apresentar uma estatura bem menor. O truque, que provocou a ilusão de redução da altura dos componentes, e a atuação cômica buscavam diminuir a importância histórica dos personagens e ridicularizar a alcunha que obtiveram de heróis nacionais (Figura 87). A feição humorística destes se contrapunha à postura guerreira e altiva de negros e indígenas, transparecendo o conflito entre os personagens.

“Acho que escola de samba não tem dignidade para falar de corrupção, porque vai ser o ‘sujo falando do mal lavado’. Minhas críticas são sempre sociais, porque escolas de samba são ligadas a comunidades que sofrem por questões sociais — preconceito, intolerância e falta de acesso à cultura”, considera Vieira (Blog Ouro de Tolo, 2021). O enredo vitorioso da Beija-Flor de 2018 é um exemplo de um desfile que condenou a corrupção entre políticos e empresários.

¹⁹⁹ No mesmo ano, a Princesa Isabel foi homenageada no encerramento do desfile da Vila Isabel, em enredo que exaltou o município de Petrópolis. O contraponto entre a duas perspectivas históricas — com a Vila apresentando a personagem como heroína e a Mangueira a destituindo deste cargo — levou a inevitáveis comparações. Para amenizar as críticas acaloradas no pré-carnaval, a alegoria da Vila que exaltava a abolição trouxe a família de Marielle Franco junto à princesa redentora, em um esforço de conciliar o viés histórico oficialista com a luta negra atual. À frente, figurou a faixa com o escrito “*Marielle presente*”, com o nome da vereadora grafado com um “L” a menos.

Figura 87 — Negros e indígenas reivindicam o protagonismo histórico ocupado por Princesa Isabel e Padro Álvares Cabral na comissão de frente



Fonte: Rodrigo Gorosito / G1 (2019).

Figura 88 — Ato final da comissão *Eu quero um país que não tá no retrato*



Fonte: Centro de Memória Liesa [s.d.].

A partir daí, negros e indígenas assumem a cena. Rasgam as páginas de um livro de História, que possuía a bandeira brasileira na capa, e ocupam os espaços vagos nos quadros. Diante da galeria de arte, a cantora mirim Cacá Nascimento surgiu com uniforme escolar e um livro verde e rosa — as cores da Mangueira. Erguida pelos novos protagonistas, Cacá abre o livro, de onde sai a palavra “presente”, em referência à Marielle Franco (Figura 88). Após sua morte, o termo “Marielle, presente!” foi popularizado em campanhas e manifestações cobrando a apuração do caso para a descoberta dos mandantes do crime, bem como uma forma de mostrar que as ideias da ativista seguiriam vivas e perpetuadas através do engajamento político de parte da população que a tem como referência.

Na sequência, os tripés intitulados *Exuberância indígena* exibiram esculturas de um homem e uma mulher indígena. Ambos estavam tingidos de dourado, visando dar a eles contorno majestoso e heroico. Depois, a alegoria *Mais invasão do que descobrimento* foi composta pelos povos originários, onças e peças de cerâmica marajoara envoltos por folhagens. Grutas contendo pinturas rupestres milenares revelam que a história do Brasil se inicia muito antes da invasão portuguesa.

O sangue retinto por trás do herói emoldurado (Figuras 89 e 90), título do segundo carro, simbolizou os conflitos ocorridos a partir da chegada dos europeus. As tonalidades predominantes — vermelho, roxo e rosa — evocam um ambiente marcado pela violência e pelo derramamento de sangue. Na parte superior, o *Monumento às Bandeiras* — obra localizada em São Paulo — tem sua decoração dourada parcialmente coberta por pichações de “ladrões” e “assassinos”. No primeiro andar, indígenas carregam mordanças nas bocas e colares com caveiras. Completam o cenário duas salamandras de fogo e luzes ofuscantes à frente, além de caveiras com manchas de sangue, correntes e cruzes com as inscrições “mulheres”, “Funai”, “memória”, “tamoios”, “tupinambás” e “demarcação”. À frente, o destaque Santinho personificou o bandeirante Anhangüera como uma figura diabólica.

Figura 89 — Alegoria *O sangue retinto por trás do herói emoldurado*



Fonte: Rafael Rezende (2019).

Figura 90 — Detalhe do segundo carro alegórico



Fonte: Rafael Rezende (2019).

O desfile também reverenciou a participação dos negros na história brasileira. A alegoria *O trono palmarino* traduziu a ideia do Quilombo dos Palmares como um reinado afro-brasileiro. A cantora Alcione e o sambista Nelson Sargento encarnaram Dandara e Zumbi dos Palmares, sentados em um trono no alto de uma escadaria. Já a lendária baiana mangueirense Tia Suluca representou Aqualtune Ezgondidu Mahamud da Silva Santos. Aqualtune era princesa no reino do Congo e, após vir escravizada ao Brasil, tornou-se líder de Palmares antes de seu neto, Zumbi. A decoração de inspiração africana utilizou de palha, dentes de marfim, búzios e estampas que remetem ao continente.

Outra mangueirense ilustre, a cantora Leci Brandão teve dupla personalidade no espetáculo: uma vez citada no samba-enredo, representou ela mesma e, ao mesmo tempo, Luíza Mahin. Leci desfilou sobre o elemento cenográfico *A malê de sobrenome Mahin*. À exemplo da alegoria anterior, um trono acima de escadaria e envolto por símbolos africanos compuseram a cena.

Dragão do mar de Aracati, o quarto carro alegórico, era uma homenagem a Francisco José do Nascimento, um dos responsáveis pelo fim da escravidão no Ceará, quatro anos antes da assinatura da Lei Áurea. Líder dos jangadeiros, Francisco e seus colegas se engajaram no movimento abolicionista, ao recusarem embarcar escravos do Ceará para o sudeste do país (Vieira, 2019). A mensagem foi traduzida visualmente por meio de um gigantesco navio negreiro — com grafismos em preto e branco nas velas e máscaras africanas douradas no casco —, rodeado por dragões, cuja parte do corpo estava revestida com palha. Segundo a transmissão televisiva da Rede Globo (2019), a proposta de Vieira não era realçar o sofrimento contido na travessia, mas pensar a embarcação enquanto “recipiente da cultura negra”.

O setor seguinte acentua a interpretação crítica ao assumir um proposital estilo chargista para a representação das personalidades forjadas pela história oficial do Brasil. “Trata-se da desmitificação através do riso da visão eurocêntrica e elitista que constrói a figura heroica de personagens controversos” (Vieira, 2019, p. 362).

Assim, a primeira ala exhibe uma *Versão anedótica para Pedro Álvares Cabral*. “[...] caricaturado em versão dotada de picardia carnavalesca” (Vieira, 2019, p. 362), Cabral é transformado de descobridor a um ladrão invasor, por meio de figurino inspirado na fantasia de prisioneiro, com listas pretas e brancas e o número 171 colado no peito (Figura 91).

Já D. Pedro I foi retratado em duas alas. Na primeira, mostrou-se a imagem fabricada daquele que seria o primeiro herói nacional, em contornos dourados e montado em um cavalo alazão — o animal como um adereço de mão ao estilo do brinquedo “cavalo de pau”. Depois, a interpretação jocosa para o imperador, dessa vez com ele sobre uma mula sorridente, em tom burlesco. Segundo Leandro, este seria um retrato mais realista de “uma independência bucólica e prosaica, mais brasileira e menos épica, muito mais próxima ao ‘acordo de pai para filho’ do que um feito, de fato, heroico” (Vieira, 2019, p. 364). O narrador alerta ainda que a independência do Brasil “se deu por interesses econômicos das elites locais, sendo a maior parte da população pouco ou nada beneficiada”, tornando-se uma “mentirosa fabricação dotada de patriotismo” (Vieira, 2019, p. 365-364).

Na ala intitulada *O marechal republicano que não tirou a monarquia da cabeça*, Deodoro da Fonseca foi representado de forma crítica e ambígua. O título se dá porque o primeiro presidente do Brasil seria, a rigor, um homem antirrepublicano, amigo do imperador Pedro II. Todavia, de acordo com Fátima Bernardes na transmissão global (Rede Globo, 2019), rumores de que seria preso o levaram a destituir o antigo regime. Não demorou a se arrepender e a renunciar à Presidência quando percebeu que a informação não procedia. “Nascia assim uma República de forte apoio conservador, longe de um caráter popular e revolucionário, elitista e continuísta em vários sentidos” (Vieira, 2019, p. 366). O caráter dubio do personagem é traduzido na indumentária que apresentou o brasão estilizado da República nas costas e a coroa símbolo da monarquia na cabeça.

A última ala do setor trouxe o *Retrato de Tiradentes*, com o rosto do personagem histórico adornado pela moldura de um quadro. O enredo lembrou que “O alferes mineiro, que passou quase um século na obscuridade como o traidor da monarquia, foi ressuscitado no imaginário popular a partir da encomenda de retratos cuidadosamente planejados” (Vieira, 2019, p. 367). Como não havia registros de sua imagem e seus pensamentos, a República teve liberdade para elaborá-la conforme sua conveniência. Assim, criou-se uma imagem de Tiradentes estilizada à semelhança de Jesus Cristo — uma figura messiânica forjada pela República (Figura 92).

Figura 91 — Protótipo da ala *Versão anedótica para Pedro Álvares Cabral*

Figura 92 — Protótipo da ala *Retrato de Tiradentes*



Fonte: Mangueira / Divulgação (2018) [Figuras 91 e 92].

Segue-se a alegoria *A história que a história não conta* (Figura 93), cujo cenário remete a uma escrivaninha repleta de livros. Alguns deles estão abertos, revelando episódios dolorosos e propondo a revisão da imagem de personagens emblemáticos. O livro em destaque no carro exibe uma grande fotografia, na qual militares aparecem em primeiro plano, tendo ao fundo uma parede onde se vê o escrito “ditadura assassina”. À frente do livro estava Hildegard Angel, irmã de Stuart Angel Jones — assassinado pelo regime que vitimou 434 pessoas²⁰⁰ — e filha de Zuzu Angel, morta após reivindicar esclarecimentos sobre o falecimento de Stuart e se opor à truculência dos militares. Hildegard usou a réplica do vestido preto de Zuzu e um colar repleto de cruzes que pertencia à mãe, um figurino em sinal de luto pela perda de Stuart, como pelas centenas de mortes provocadas pelo autoritarismo.

²⁰⁰ Dados da Comissão Nacional da Verdade. Mais informações em: <https://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>. Acesso em 12 dez. 2024.

Figura 93 — Alegoria *A história que a história não conta*



Fonte: Rafael Rezende (2019).

Vieira ressaltou que a impunidade dos agentes da repressão, assegurada pela Lei de Anistia (1979), contribuiu para que a ditadura militar permanecesse como uma memória mal elaborada. Segundo o carnavalesco, trata-se de “uma das páginas mais mal compreendidas da história recente do Brasil, a ponto de ainda hoje parte da população brasileira — e alguns representantes do governo — exaltarem o período e os nomes de homens associados a práticas de tortura” (Vieira, 2019, p. 337). Embora sem citar nomes, a crítica abrangiu lideranças como o então presidente Jair Bolsonaro, que já havia proferido diversas declarações a favor da ditadura e da tortura institucionalizada.

Outros livros propuseram visão menos romantizada e heroica de Princesa Isabel, Duque de Caxias, Padre Anchieta e Marechal Floriano Peixoto, contendo textos sobre eles escritos por professores de História, a convite da agremiação. As páginas ressaltam que Isabel assinou a abolição não por compaixão, mas devido à pressão das lutas abolicionistas e resistência dos quilombolas; que Caxias agiu com violência e repressão contra diversos grupos que se opuseram

ao seu governo, como no massacre de negros na Farroupilha gaúcha; que Anchieta ignorou a religiosidade e a cultura indígena, ao defender a conversão ao cristianismo, condenando os costumes dos povos originários e os considerando selvagens; e que Floriano Peixoto prendeu, deportou e fuzilou opositores, além de ter assumido a Presidência da República contrariando a lei prevista na constituição.

Componentes que encenaram esses personagens desfilaram sobre corpos, sangue e caveiras, utilizando máscaras caricaturais (Figura 94). Já a Princesa Isabel foi representada por meio da destaque Ludmila Aquino, que possuía uma tinta vermelho-sangue escorrendo de suas mãos e manchando o figurino branco-angelical. No topo da alegoria, Nabil Habib encarnou a versão sombria do sertanista Borba Gato, em roupa predominantemente preta. Em seu texto, Leandro Vieira desconstruiu a figura de Borba Gato como “desbravador”, reduzindo-o a “um explorador do interior do país à caça de indígenas para escravização, que massacrava aldeias, estuprou mulheres e atuou na destruição de quilombos” (Vieira, 2019, p. 338).

Figura 94 — Representação crítica e caricata de Floriano Peixoto na alegoria



Fonte: Guito Moreto / O Globo (2019).

Encerrando o desfile, foliões balançaram grandes bandeiras. Cada uma formava, em verde e rosa, os rostos da escritora Carolina de Jesus, dos intérpretes e compositores mangueirenses

Jamelão e Cartola e de Marielle Franco. A escolha dessas personalidades se deu por serem oriundas “de favelas brasileiras, símbolos de lutas individuais que resultam numa representatividade significativa para um país onde as oportunidades para os ‘herdeiros’ de índios e negros ainda seguem sendo uma das mais evidentes marcas de nossa desigualdade” (Vieira, 2019, p. 373).

As mesmas cores foram utilizadas na recriação da bandeira do Brasil, tendo o lema *Ordem e progresso* substituído por “Índios, negros e pobres” (Figura 95). Veira já havia executado ideia semelhante no desfile de 2018, sem repercussão significativa. Na ocasião, a frase contida no símbolo foi “Casa da Mãe Joana”, exposta na traseira de uma das alegorias (Figura 96). Na reeleitura de 2019, o ator Humberto Carrão e os professores e políticos Marcelo Freixo e Tarcísio Motta foram algumas das personalidades que ajudaram a carregar a grandiosa bandeira pela avenida, que assim foi definida pelo carnavalesco (Vieira, 2019, p. 375):

O símbolo máximo do patriotismo recebe as cores de uma das mais populares comunidades carentes do território nacional. Simbolicamente, é o morro que abraça a luta em defesa da representatividade popular e determina que “são verde e rosa as multidões”, tal qual sugere o samba que cantamos. É o Brasil assumindo a identidade do morro. É a Mangueira assumindo a identidade do Brasil.

Figura 95 — Bandeiras com homenageados e reeleitura da bandeira nacional em 2019



Fonte: Centro de Memória Liesa [s.d.].

96 — Em 2018, Leandro Vieira apresentou uma versão crítica e satírica da bandeira nacional



Fonte: Rafael Rezende (2018).

De forma estratégica, o artista compreendeu que, à época, a tradicional combinação do verde com o amarelo havia sido apropriada pela extrema direita, estando em dissonância com a mensagem da narrativa (Blog Ouro de Tolo, 2021). Por isso, considerou o verde e rosa mais apropriado, percebendo o Brasil idealizado como uma extensão da Mangueira. A mesma simbologia de cores já estava presente na comissão de frente: o livro de capa verde-e-amarela teria suas folhas arrancadas, sendo substituído pelo livro de estampa verde-e-rosa. Neste contexto, não bastava corrigir a história contada no país, mas reinventar o Brasil a partir da atualização de seus símbolos.

Trilha sonora da apresentação, o samba-enredo apresentou em forma de poesia a narrativa, sem se preocupar com a ordenação estética proposta por Leandro Vieira. Enquanto os elementos visuais e encenações alternam momentos de altivez, luta, bom humor e tragédia, o samba promoveu uma mensagem afetuosa do narrador ao país, amenizando as dores seculares retratadas no enredo. Essa intenção é perceptível no uso dos vocativos “meu nego” e “meu dengo” (Domênico *et al.*, 2019).

Na metáfora dos compositores, o Brasil é um indivíduo secularmente machucado física e emocionalmente, à espreita da morte, que precisa de um colo repleto de amor e conhecimento para curar suas feridas.

Brasil, meu nego
Deixa eu te contar
A história que a história não conta
O avesso do mesmo lugar
Na luta é que a gente se encontra
Brasil, meu denço
A Mangueira chegou
Com versos que o livro apagou
Desde 1500 tem mais invasão do que descobrimento
Tem sangue retinto pisado
Atrás do herói emoldurado
Mulheres, Tamoios, Mulatos
Eu quero um país que não está no retrato

Brasil, o teu nome é Dandara
A tua cara é de cariri
Não veio do céu
Nem das mãos de Isabel
A liberdade é um dragão no mar de Aracati
Salve os caboclos de julho
Quem foi de aço nos anos de chumbo
Brasil, chegou a vez
De ouvir as Marias, Mahins, Marielles, malês

Mangueira, tira a poeira dos porões
Ô, abre alas pros teus heróis de barracões
Dos Brasis que se faz um país de Lecis, Jamelões (São verde e rosa as multidões)
(Domênico *et al.*, 2019).

O enredo da Mangueira foi dividido em cinco setores. Quase todos nomeados a partir de versos do samba, de forma a facilitar a compreensão: 1) *Mais invasão do que descobrimento* — Contestou o conceito etnocentrista europeu de “descobrimento” do Brasil, uma vez que centenas de povos indígenas já ocupavam o território e produziam cultura e espaços de sociabilidade bem antes da invasão portuguesa. Uma prova dessa presença são as pinturas rupestres encontradas na Serra da Capivara, datadas de até 50 mil anos. 2) *Heróis de lutas inglórias* — Desmistificou o estereótipo dos indígenas preguiçosos e pacíficos, apresentando-os como guerreiros que buscaram resistir em defesa de seus territórios e tribos. Considera o *Monumento à Bandeira* um monumento ao genocídio indígena. 3) *Nem do céu, nem das mãos de Isabel* — O setor celebrou movimentos negros e seus líderes como os verdadeiros heróis na luta pela abolição, por meio de duas alegorias

e um tripé, além das alas e segmentos. 4) *A história que a história não conta* — A partir de interpretação jocosa, desfez os contornos heroicos de personagens considerados referências históricas não por promoção popular, mas estrategicamente forjados como tal pelas instâncias oficiais de poder. 5) *Dos brasis que se faz um país* — Exaltou a identidade popular como um valor patriótico. Celebrou a arte barroca do negro Aleijadinho; o folclore brasileiro, representado no saci Pererê; o povo nordestino, estigmatizado e vítima de preconceito; e os moradores das comunidades e favelas, descendentes dos heróis que deveriam estar nos retratos.

A partir da metodologia de Motta (2013), é possível identificar que a narrativa possui um desenvolvimento cronológico, iniciando há milênios antes da invasão portuguesa até a contemporaneidade: 1) indígenas enquanto os primeiros moradores do Brasil; 2) chegada dos colonizadores europeus; 3) vinda dos negros escravizados; 4) consagração do território como um país; e 5) possibilidade futura de transformação para um país mais justo, democrático e igualitário.

Tal cronologia não é rígida, uma vez que muitos personagens agrupados não pertencem ao mesmo tempo histórico, mas estão inseridos nos quatro subtemas apresentados (indígenas, negros, destituição dos heróis oficiais e promoção dos novos heróis). Enquanto síntese da narrativa, a comissão de frente também exibe uma ordenação temporal própria, ao reunir em um mesmo quadro indivíduos do passado e do presente, sem que o desenrolar da sua estrutura dramática soe incoerente. Pelo contrário, essa imagem é estratégica para evidenciar ao espectador que, ainda que separados pelo tempo, todos os personagens estão conectados: o bárbaro assassinato de Marielle tem relação direta com o passado colonial e escravista, que implica no não reconhecimento de pessoas negras e indígenas em espaços de poder. Assim como o Paraíso do Tuiuti no ano anterior, a Mangueira recorreu à memória para iluminar os fenômenos do presente.

Pode-se observar ainda que a trama se desenrola conforme as etapas recorrentes de uma narrativa clássica: 1) *introdução/equilíbrio* — indígenas ocupando a terra pacificamente; 2) *complicação/perturbação* — a instauração do conflito com a invasão e dominação portuguesa; 3) *clímax/luta* — resistência e destituição dos heróis oficiais; 4) *desfecho/eliminação do elemento perturbador* — a promoção dos novos heróis e símbolos nacionais.

A opção por seguir a cronologia dos fatos e a sequência padrão de uma narrativa são fatores essenciais para a percepção de causa e consequência, que vai conferir verossimilhança à obra. Ressalta-se ainda a habilidade de Leandro Vieira como pesquisador e a capacidade de construir

um discurso textual e visual bem fundamentado e argumentado, de forma a conferir veracidade ao que é relatado.

Também se mostra eficaz as referências a Marielle Franco na comissão de frente e no último setor, pois insere a personagem de maior interesse midiático e popular na introdução e no desfecho que se pretende apoteótico. A estratégia permite amarrar a atenção do espectador do início ao fim.

Os efeitos de sentido pretendidos poderiam ser resumidos pela ideia de “endurecer sem perder a ternura”, famosa frase atribuída a Che Guevara, ainda que não haja comprovação de sua autoria. Em outras palavras, a Mangueira instiga o desenvolvimento do pensamento revolucionário, utilizando-se de palavras e imagens que sugerem enfrentamento, como as pichações sobre a escultura do *Monumento às Bandeiras*. Ao mesmo tempo, a melodia do samba, os vocativos “meu dengo” e “meu nego” e o último setor — de exaltação à cultura e ao povo brasileiro — transmitem um olhar afetoso para o enredo, como um carinhoso abraço da Mangueira a uma população combatente já tão ferida: o amor e seu poder de transformação.

Logo, paira sobre a narrativa sentimentos de comoção, compaixão, indignação, surpresa e resistência. E o riso, diante das representações caricaturais que promovem a crítica carnavalizada dos heróis oficiais na comissão de frente e no quarto setor. A redução de estatura deles na abertura do desfile é a melhor tradução do rebaixamento que sofrem no decorrer da narrativa. Ao mesmo tempo, em processo de inversão, os grupos marginalizados assumem o panteão dos imortais.

Enquanto o enredo apresenta os negros e indígenas como protagonistas da história nacional, os portugueses são os principais antagonistas, gerando o conflito. Em nome da cobiça, invadiram, colonizaram, exploraram as terras brasileiras, escravizaram e promoveram verdadeiros genocídios contra indígenas e africanos. Com o avançar do percurso temporal, a elite branca brasileira ocupa o antagonismo, ao preservar estruturas desiguais de poder e promover seus iguais à condição de ícones da nação. Ainda ganharam reverência as mulheres — gênero inferiorizado ao longo da história — e os combatentes dos *anos de chumbo*, como ficou conhecida a ditadura militar.

Os personagens são planos. Da comissão de frente à última alegoria, Princesa Isabel, Pedro Álvares Cabral, os bandeirantes, dentre outros, têm a importância reduzida e as qualidades questionadas, enquanto a população originária e afro-brasileira é representada com altivez, entre reinados e atos de resistência.

Pode-se dizer também que os personagens são prioritariamente coletivos, sobretudo na retratação indígena, por meio de exaltação aos cariris e tamoios. Também há referência aos caboclos que lutaram para a independência efetiva do Brasil, em batalha realizada no dia 2 de julho de 2023, na Bahia. Ainda assim, ressalta-se alas com o nome de lideranças pouco conhecidos, como Cunhambebe — organizador da Confederação dos Índios Tamoios e comandante no combate aos escravistas coloniais portugueses no século XVI (Vieira, 2019, p. 344) — e Sepé Tiaraju²⁰¹ — que lutou na defesa das terras e do povo guarani diante da cobiça das cortes luso-espanholas na chamada Guerra Guaranítica (1753-1756).

A representação negra também contou com personagens coletivos, tais como malês, quilombolas e as irmandades negras²⁰². Mas neste setor há uma maior individualização, a partir de referência a nomes como Aqualtune, Zumbi e Dandara dos Palmares, Dragão do Mar, Luíza Mahin, Luís Gama, Marielle Franco, Esperança Garcia²⁰³, Tereza de Benguela e José Piolho²⁰⁴. De toda forma, sobressai as características coletivas dos homenageados, uma vez que são usados como exemplo da bravura de toda a etnia. Ainda assim, pode-se concluir que o país tem reconhecido, aos poucos, os seus heróis negros, enquanto a personificação de indígenas que simbolizam atos heroicos se apresenta de forma mais tímida.

No espectro temporal das narrativas carnavalescas, a apresentação segue a iniciativa pioneira do Salgueiro nos anos 1960, quando a academia do samba jogou luz sobre negros notáveis ausentes nos livros escolares, como Zumbi dos Palmares, Xica da Silve e Chico Rei. Junto ao Tuiuti em 2018, colaborou para a tendência à perspectiva decolonial em boa parte dos enredos ocorridos nos anos seguintes, a exemplo de *Brava gente! O grito dos excluídos no bicentenário da Independência* (Beija-Flor, 2023), desfile que possui semelhanças com a Mangueira de 2019.

²⁰¹ Sepé Tiaraju foi citado no samba de 1996 da Vila Isabel, *A heróica cavalgada de um povo*, composto por Cafu Ouro Preto, Tião Grande e Vaguinho.

²⁰² Representada pela ala das baianas, essas irmandades eram compostas sobretudo por mulheres negras que tinham adquirido certa autonomia, conseguindo comprar a alforria de diversos escravizados, sobretudo maridos e filhos.

²⁰³ Nome pouco difundido nos enredos das escolas de samba, Esperança Garcia, negra e escravizada, teve a corajosa atitude de escrever uma carta ao então governador do Piauí, Gonçalo Lourenço Botelho de Castro, denunciando os maus tratos sofridos por ela, seus filhos e companheiras. 247 anos depois, ganhou o título simbólico de primeira mulher advogada do Piauí, ao ter seu texto considerado um sinônimo de petição (Vieira, 2019). Foi representada na avenida pela rainha de bateria, Evelyn Bastos.

²⁰⁴ Tereza de Benguela e José Piolho foram líderes do Quilombo do Quariterê, na atual fronteira entre o Mato Grosso e a Bolívia. Benguela, inclusive, inspirou o carnaval da Viradouro de 1994. No desfile da Mangueira de 2019, foram o tema da fantasia dos passistas.

Também apontou para algo pouco refletido até ali: a necessidade de citar e reconhecer particularidades entre os povos originários e identificar seus líderes, fugindo do estereótipo de que o indígena brasileiro possui a mesma cultura, comportamento e características desde a chegada de Cabral e em todo o território nacional. Desfiles como *Guajupia* (Portela, 2020), *Waranã* (Unidos da Tijuca, 2022), *Hutukara* (Salgueiro, 2024) e *Nosso destino é ser onça* (Grande Rio, 2024) buscaram construir narrativas que abrangessem a diversidade e complexidade dos diferentes grupos étnicos que assumem a identidade indígena no país, alguns deles atualizando o tema para a contemporaneidade.

Na transmissão da Rede Globo (2019), a narrativa foi introduzida em fala gravada de Leandro Vieira: “O enredo da Mangueira é um olhar para a história do Brasil interessado nas páginas ausentes. A história de índios, negros e pobres, heróis populares, que não foram para os livros. Gente que a gente não aprende na escola”. A fala é seguida de alguns nomes homenageados ao longo do desfile.

A emissora repetiu a mesma equipe que narrou o Paraíso do Tuiuti em 2018, com Alex Escobar, Fátima Bernardes, Pretinho da Serrinha e Milton Cunha. Mas, diferente do ano anterior, a cobertura não gerou polêmicas, sendo o desfile da Mangueira mostrado com correção. O samba-enredo foi o ponto mais elogiado, embora a busca por neutralização dos aspectos competitivos tenha feito com que âncoras e comentaristas tenham sido pontuais nos elogios, deixando de informar o que já era sabido desde antes do carnaval e se confirmava ao longo do desfile: a Mangueira era uma das favoritas ao título daquele ano. Dessa forma, se não silenciou na descrição da crítica, tampouco a emissora conseguiu transmitir a emoção, a relevância do discurso e a qualidade técnica do desfile.

A escolha por uma explicação superficial, em vez de uma análise aprofundada, também se evidencia pela opção por não citar as motivações primeiras de Leandro Vieira: contestar o projeto Escola sem Partido e rebater discursos preconceituosos proferidos por políticos de extrema direita do alto escalão nacional. O tom politizado surgiu pontualmente diante do discurso da viúva de Marielle Franco, Mônica Benício, no Estúdio Globeleza:

— Como você vê o fato dessa escola estar mostrando os verdadeiros heróis desse país? — pergunta Fátima Bernardes.

— É uma emoção que a gente não consegue nem descrever. Ver a imagem de Marielle, podendo estar neste enredo que é tão simbólico, que é tão necessário nesta atual conjuntura política, que fala de representatividade, de resistência — comenta Mônica.

— E contar a nossa história a partir do nosso olhar, e não do olhar de quem estava de fora, um olhar europeu, estrangeiro, valorizando contar a história dos nossos verdadeiros talentos, né? — acrescenta Fátima.

— É, sem dúvida nenhuma. A gente tem uma democracia muito frágil, que foi construída em cima de muito sangue e de muita violência. Vai completar agora um ano da execução da Marielle, sem que o estado brasileiro responda quem mandou matar. Então a gente ter ações como essa é mais do que cobrar justiça, é preservar a verdadeira memória da Marielle — Conclui Mônica (Rede Globo, 2019).

Em seguida, Fátima colocou Mônica Benício de frente para Hildegard Angel, lembrando que Hildegard sofrera durante a ditadura aquilo que Mônica ainda vivia — o luto pela perda de um familiar para a violência política, prolongada pela lentidão na resolução oficial dos casos. A imagem das duas de mãos dadas, perceptivelmente emocionadas e conectadas em suas dores é ponto marcante da transmissão. Porém, foi um breve momento, uma vez que a continuidade no rodízio dos entrevistados rapidamente retoma o clima de alegria que deve prevalecer no programa televisivo.

Para além do carnaval, o impacto do desfile da Mangueira produziu uma ressonância discursiva (Melo, 2023), fazendo a mensagem ecoar também no meio acadêmico, no ensino formal e em espaços institucionalizados de arte. A repercussão inspirou o desenvolvimento do dicionário biográfico *Excluídos da História*, com 2251 personagens pouco valorizados na historiografia oficial brasileira. O projeto foi coordenado pelo corpo docente da Universidade Federal de Campinas (Unicamp) com a participação de mais de seis mil estudantes de todo o país (Portal Geledés, 2020). Já o samba foi utilizado como texto de apoio à redação do Enem 2024, cujo tema foi “Desafios para a valorização da herança africana no Brasil” (Carnavalesco, 2024).

Imagens projetadas da releitura da bandeira nacional e da homenagem à Marielle, estamparam camisas, bolsas e outros produtos. Em menor escala, se comparado ao Tuiuti de 2018, a Mangueira também foi tema de charges e ilustrações (Figura 96).

A bandeira também foi exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) em 2021, dentro da exposição *Hélio Oiticica: a dança na minha experiência* (Figura 97). Um ano

antes, Leandro seria indicado ao Prêmio Pipa, que visa promover a arte contemporânea brasileira. A indicação é uma prova de como a obra do carnavalesco ultrapassou a fronteira do Sambódromo, ganhando destaque na produção artística nacional.

Figura 97 — Em ilustração, Marielle recebe no céu a bandeira nacional mangueirense



Fonte: Nanquim (2019).

Figura 98 — Batizada de *Bandeira brasileira*, obra de Vieira foi exposta no MAM Rio



Fonte: Fábio Souza / MAM Rio (2021).

Houve também repercussões negativas em relação ao desfile. Como exemplo, horas após a apuração, o Exército brasileiro publicou na rede social X uma nota enaltecendo Duque de Caxias, patrono da instituição. A postagem não cita o desfile da Mangueira, mas internautas identificaram como uma resposta direta à agremiação, reagindo com mensagens de valorização a Caxias e críticas ao enredo. Procurada por O Globo, a assessoria do Exército considerou que “tentativas de revisionismo acerca da figura do Duque de Caxias ocorrem de tempos em tempos, sem nenhuma base historiográfica” (Guimarães, 2019).

O órgão ainda considerou que “iniciativas de reconhecimento de pessoas consideradas relevantes para a história do País, por quem quer que seja, não deveriam implicar em questionamentos à reputação de personagens que contribuíram para a grandeza do Brasil” (Guimarães, 2019). A narrativa contra-hegemônica da Mangueira, pois, mostrava-se incômoda para uma instituição que buscava preservar o seu poder a partir do domínio discursivo.

Ainda que o objetivo principal do carnaval da Mangueira de 2019 seja sugerir uma visão invertida da história nacional, observa-se que a *morte* é característica relevante, perpassando as ações e os conflitos do enredo. Ela está fortemente presente na constituição do país e em toda a sua trajetória, seja no genocídio indígena durante a colonização — até as disputas por terra na atualidade —, na escravidão africana — assim como na violência que atinge negros e pardos, tanto como vítimas quanto, estatisticamente, como autores —, ou na ditadura militar e em outros processos políticos turbulentos, nos quais o Estado não poupou vidas para silenciar seus opositores.

Logo nos primeiros setores, a dizimação indígena é ressaltada de forma impactante, configurando-se em um dos desfiles que resgatam essa memória traumática de forma mais lúcida. Em seguida, o foco do carnavalesco desloca-se para a valorização das lutas e conquistas de lideranças negras, valendo-se do esquecimento das mortes trágicas de alguns desses personagens e da violência a qual a etnia foi submetida, aspecto ressaltado no desfile do Tuiuti no ano anterior.

Entretanto, nenhum dos personagens homenageados que faleceram possuía tanto apelo midiático ou despertava tamanha atenção do público quanto Marielle Franco. Não citada na sinopse, a inserção da ex-vereadora no samba-enredo foi proposta por Manu da Cuíca, que integrou a equipe que assinou a canção. Presente nos versos “Brasil, chegou a vez / De ouvir as Marias, Mahins, Marielles, malês” (Miranda *et al.*, 2018), a ativista foi inserida para complementar o recurso da aliteração, com a repetição da sílaba “ma” (Motta, 2023). As demais personagens

citadas são Maria Felipa, capoeirista que participou da luta pela independência na Bahia, e Luiza Mahin, líder da Revolta dos Malês, malês estes que finalizam o verso. Observa-se ainda o uso do plural nos nomes das mulheres citadas, o que, segundo a escola, “expande para além da individualidade as personagens engajadas nas lutas, [promovendo] a transição de figuras conhecidas para anônimos das batalhas” (Vieira, 2019, p. 379).

Assim que foi apresentado à disputa promovida pela Mangueira para a escolha do samba-enredo, a obra começou a chamar a atenção dos sambistas e da imprensa, criando uma torcida espontânea e extrapolando imediatamente a “bolha” do carnaval. No dia 23 de agosto de 2018, dois dias após a divulgação dos 16 concorrentes, a menção à Marielle na canção já era noticiada pelo colunista do jornal O Globo, Ancelmo Gois (2018).

Apesar da repercussão imediata, Leandro comentou que segmentos da agremiação — como bateria, casal de mestre-sala e porta-bandeira e harmonia — não queriam este samba, por julgá-lo “sem explosão” — isto é, pouco empolgante — e com uma letra curta para o padrão atual (o que reduziria, por exemplo, o tempo de apresentação do casal). No entanto, a pressão popular assegurou a vitória (Ouro de Tolo, 2021).

Escolhida no dia 29 de setembro, a música passou a ser popularmente conhecida como “o samba da Marielle”, sendo tema da coluna do escritor Luis Fernando Veríssimo para O Globo em 15 de novembro. Por meio do texto, é possível observar que a citação a ex-vereadora serviu para catalisar a atenção para *História pra ninar gente grande*.

O samba da Marielle homenageia a Marielle, mas também fala sobre um Brasil desejado, “o Brasil que não está no retrato”, que não é o falso Brasil da História ensinada nas escolas. Agora, querem que a História oficial seja única e sem contestação. Boa parte da nossa História oficial é mentirosa, ou apenas uma versão entre outras versões possíveis do que realmente aconteceu. Contestá-la não é fazer doutrinação ideológica, é uma maneira de formar, não pequenos comunistas, mas alunos capazes de aceitar a diversidade e as razões por trás do que aparenta ser apenas histórias de triunfos e heróis (Veríssimo, 2018).

Segundo Milton Cunha (2012), a principal interferência que o enredo sofre desde a sua concepção é aquela vinda dos compositores, em uma conversa de artista para artista. “É processo vivo, não é processo engessado. [...] O poeta popular pega a ideia do carnavalesco, mas ele vai além, ele é incontrolável. Então sempre que eu estou dando palestra para compositor eu sei que dali virão outras coisas” (Cunha, 2012). Foi o que aconteceu com a escolha do samba da Mangueira

em 2019, levando Leandro Vieira a adaptar a estrutura do enredo para a inserção de Marielle no projeto estético e dramático.

Conforme Vieira, “o compositor é o artista principal do desfile de escola de samba, porque ele tem a capacidade de transformar todo um discurso, que às vezes na sinopse é uma folha, e o cara transforma aquilo em 30 versos” (Blog Ouro de Tolo, 2021). Após uma provocação de Pedro Migão, dono do canal Blog Ouro de Tolo, o carnavalesco concorda com o pensamento de que os compositores frequentemente atuam como coautores do desenvolvimento do enredo, um parceiro da construção artística do carnaval.

Além da inserção de Marielle no desfile, os versos “Tem sangue retinto pisado / Atrás do herói emoldurado” (Miranda *et al.*, 2019) inspiraram o desenvolvimento da comissão de frente, ao sugerir a cena dos personagens históricos por trás de molduras nas paredes de um museu. Em contrapartida, Leandro revela ter aconselhado a parceria a substituir a citação de Zumbi por sua parceira Dandara (“Brasil, o teu nome é Dandara”). Para o carnavalesco, a troca deixaria o verso mais original e marcante. Pois, além do líder de Palmares ser mais recorrentemente cantado pelos sambas-enredos, nenhuma citação sobre ele conseguiria superar o emblemático “Valeu, Zumbi” (Rodolpho; Jonas; Vila, 1988), que inicia o samba de *Kizomba* (Vila Isabel, 1988). O caso exemplifica como os segmentos do desfile mantêm um diálogo constante, ora em total sintonia, ora com discordâncias e tensão. Seja como for, não deixam de afetar o trabalho uns dos outros, resultando em uma narrativa construída em coletividade.

Pensando ainda na negociação como um critério-carnaval fundamental, *História pra ninar gente grande* foi proposto à diretoria após algumas promessas de temas patrocinados não vingarem. O projeto não teve aceitação imediata da direção, pois, segundo o carnavalesco, a Mangueira possui muitos militares compondo o quadro político — naturalmente, não muito simpáticos a críticas à ditadura, ao Duque de Caxias e aos marechais que se tornaram presidentes —, além de que as diretorias de escola de samba, em geral, possuem proximidade com modelos autoritários. Porém, a credibilidade que Leandro Vieira alcançara, garantindo bons resultados com pouco recurso, foi fundamental para que sua ideia fosse autorizada (Blog Ouro de Tolo, 2021).

O projeto estético também enfrentou resistência em alguns pontos, reflexo de uma sociedade politicamente polarizada. Prevendo gerar incômodo com o visual do carro *Sangue retinto por trás do herói emoldurado*, Vieira pediu ao pintor de arte para pichar a escultura do *Monumento às Bandeiras* durante uma madrugada, quando o barracão estava vazio. No dia

seguinte, o artista ouviu críticas de que havia “estragado” a alegoria, tendo que explicar o significado por trás da “vandalização” do monumento. Já a releitura da bandeira brasileira foi considerada desrespeitosa por alguns membros da diretoria, incluindo o futuro presidente da escola, Elias Riche. Uma das ideias ventiladas foi a inserção de “brancos” como complemento do lema “índios, negros e pobres”, sugestão que o carnavalesco conseguiu impedir (Blog Ouro de Tolo, 2021).

Voltando à Marielle, para além da obviedade do interesse na personagem por virtude de sua morte, pode-se listar outros valores-notícia que justificam o impacto de sua inserção no desfile: *Notoriedade* da ex-vereadora, *proximidade* (caso ocorrido no Rio de Janeiro), *relevância* (uma liderança morta por motivação política), *tempo* (proximidade do acontecimento) e *infração* (um assassinato). A homenageada é descrita da seguinte forma no livro *Abre-alas*:

[...] mulher negra, nascida e criada na favela da Maré, camelô até os 18 anos, e que, a partir de sua pré-disposição para sobrepor as duras barreiras sociais, chegou ao ensino superior, formou-se em Ciências Sociais, tornou-se mestra em Administração Pública, até eleger-se uma combativa vereadora defensora das causas das minorias e dos direitos dos oprimidos (Vieira, 2019, p. 372).²⁰⁵

À frente das gigantescas bandeiras, a cantora mangueirense Rosemary desfilou personificando a própria agremiação, “que abraça as lutas diárias de homens e mulheres, moradores de comunidades, morros e favelas espalhados pelo território brasileiro” (Vieira, 2019, p. 372). Ao lado da artista, Mônica Benício (Figura 99) ostentou em um adereço de cabeça, a frase afirmativa “Marielle vive”. Já em sua camisa, exibiu a mensagem imperativa “Lute como Marielle”. Junto delas, foliões da ala *São verde e rosa as multidões* balançavam pequenas bandeiras, de igual estilo e em homenagem às mesmas personalidades estampadas nas bandeiras maiores (Figura 100).

²⁰⁵ Em outro momento do texto, Marielle é descrita como “mulher, negra, nascida no Complexo da Maré — conjunto de favelas localizadas na Zona Norte carioca — e que, graças a seu empenho pessoal, venceu a miséria, chegou à universidade e eleger-se a combativa vereadora que defendia as causas das mulheres e dos negros, função que exerceu até ser assassinada em 2018” (Vieira, 2019, p. 374).

Figura 99 — Mônica Benício no desfile da Mangueira

Figura 100 — Ala *São verde e rosa as multidões*



Fonte: Gilson Borba / Futura Press (2019) [99]. Pilar Olivares / Reuters (2019) [100].

Observa-se que, ao invés de rememorar a tragédia que interrompeu a sua trajetória, a Mangueira apresentou Marielle em movimento no tremular da bandeira (Figura 101), objeto que simboliza as lutas coletivas. O semblante, com um olhar tão sereno quanto confiante e um leve sorriso no canto da boca, em nada reflete o rosto de uma pessoa abatida por um crime bárbaro, mas sim a face vitoriosa de quem transcendeu a morte.

A opção pelas bandeiras foi, na verdade, uma solução encontrada por Leandro para a falta de verba para construir uma sexta alegoria. Além disso, o então presidente da escola, deputado estadual Chiquinho da Mangueira, havia sido preso em novembro de 2018, fato que paralisou o trabalho no barracão por um mês. O atraso foi outra razão pela qual renunciar àquela que seria a última alegoria se tornou estratégica, em um exemplo de como questões orçamentárias e políticas alteram a composição da narrativa. De forma sagaz, o carnavalesco conseguiu entregar uma estética que não era luxuosa, mas correta em relação à concepção e ao acabamento, suficiente para comunicar o discurso do enredo e assegurar as notas necessárias ao título mangueirense. Seja como for, a escolha pelas bandeiras se mostrou assertiva, tornando-se uma marca visual do desfile.

Figura 101 — Bandeira com o rosto de Marielle e o Setor 1 ao fundo



Fonte: Carl de Souza / AFP (2019).

O samba, considerado antológico pelo crítico musical Mauro Ferreira (2019), também transcendeu a Quarta-feira de Cinzas, tornando-se, possivelmente, o mais popular da última década do carnaval carioca. Regravado por diversos artistas, como Maria Bethânia, Marina Íris e Leci Brandão, estampado em camisas e entoado com frequência nas rodas de samba, blocos carnavalescos e nas manifestações dos grupos associados à esquerda política, consagrou-se um hino à memória viva de Marielle e a todos que lutaram por um Brasil mais amoroso, plural e democrático.

Marina Íris, inclusive, interpretou a canção no encerramento da cerimônia de posse de Sônia Guajajara ao Ministério dos Povos Indígenas e de Anielle Franco, irmã de Marielle, ao Ministério da Igualdade Racial. O evento ocorreu no dia 11 de janeiro de 2023, repleto de emoção e simbolismo. Duas mulheres, uma negra e outra indígena, ocupavam um espaço de poder, de luta e reivindicação historicamente negado ao gênero e às etnias às quais pertencem, dialogando diretamente com o samba da Mangueira.

Novamente, a ressonância discursiva (Melo, 2023) dessa narrativa migrante (Figueiredo, 2010) ressoou nesses casos. Outro exemplo é a canção *Na mão do palhaço*, do cantor e compositor

Rubel (2023), que traduziu a sensação de arrepiamento ao vivenciar a experiência do desfile: “Quando a Mangueira cantou / De ‘Marielles, malês’ / Subiu os pelos do braço”.

À medida que o samba-enredo ia se repetindo como um mantra ao longo da apresentação, era possível perceber em parte do público o gesto de erguer o braço para cima, com o punho cerrado, sempre que era entoado o verso que citava Marielle. Por meio da coreografia improvisada, nota-se que o ideal de luta simbolizado pela ex-vereadora foi instintivamente compreendido e incorporado pelos sambistas²⁰⁶, que ainda intensificaram o canto quando a bateria realizava uma paradinha. Naquele instante, a coletividade de foliões celebrava e se tornava parte da “multidão” de Marias, Mahins, Marielles e malês. Realizava-se o processo de carnavalização da morte, onde o falecimento de um indivíduo simbolizou a sua multiplicação, e não trazia sentimentos negativos de medo ou derrota, mas inspirava coragem e disposição. Nos termos apontados por Vaz (2013), ocorria ali um novo nascimento, a *re-vivificação* de Marielle Franco.

Ainda que pese a relevância de todos os indivíduos e grupos reverenciados no desfile da Mangueira, a morte de Marielle era o acontecimento midiático mais recente e que permanecia — e ainda permanece — com grande interesse público, seja pela demora de um desfecho para o caso e punição adequada aos envolvidos²⁰⁷, como pela transformação da ativista em heroína, cujo nome segue inflando multidões pelas ruas em torno dos ideais manifestados por ela ao longo de sua trajetória.

Assim, observa-se que, mesmo que integrada ao enredo por ocasião de sua morte, interessou o simbolismo em torno da sua vida. A inserção, ocorrida quase que por uma questão de sorte — a necessidade de completar o recurso da aliteração no samba —, reconfigurou o destino da Mangueira naquele ano, projetando a escola e seu enredo para além do carnaval.

Isso porque a presença da ex-vereadora entre os homenageados contribui não apenas para catalisar as atenções para o enredo, como foi fundamental para a compreensão da mensagem da narrativa, ao estabelecer uma relação didática entre passado e presente. Afinal, desde que o Brasil se entende como país que negros e indígenas são assassinados em prol da manutenção de projetos de poder. E a proposta da narrativa mangueirense é exatamente trazer à memória essa percepção,

²⁰⁶ Após observar a Figura 101 algumas vezes, identifiquei que apareço entre os milhares que estão na arquibancada, de camisa verde, à direita da bandeira, com o braço esquerdo estendido e o punho cerrado. Interagia ao desfile, como outros tantos ali presentes, replicando o gestual símbolo de luta e resistência.

²⁰⁷ Em março de 2025, o julgamento foi considerado encerrado. O deputado federal Chiquinho Brazão e seu irmão e conselheiro do Tribunal de Contas do Estado do Rio de Janeiro, Domingos Brazão, foram considerados os mandantes. Mesmo presos, ambos mantiveram ativos em seus cargos (Xavier, 2025).

para que as mortes violentas cessem e a população marginalizada deixe de resistir para existir. Ou, nas palavras de Vieira, “é um enredo que fala do passado, mas com a intenção de falar do hoje. Porque essa inviabilização de lutas está mantida até hoje” (Blog Ouro de Tolo, 2021).

Ao passo que a inserção de Marielle na narrativa foi relevante para o sucesso da Mangueira, o sucesso da Mangueira contribuiu para a ressignificação da memória de Marielle como símbolo de luta política e de resistência. A partir da carnavalização da sua morte, a agremiação propõe a superação da vida. Colabora, assim, para a transformação do luto em luta, representada por bandeiras que, em verde e rosa, movimentam o vento e o sonho de um país menos racista, machista, violento e desigual.

Sendo assim, a Mangueira teve como principal mensagem a necessidade de revisão da história do Brasil, desfazendo os preconceitos que colocam negros, indígenas e pobres como personagens secundários — ou até antagonistas — de uma narrativa da qual muitas vezes agiram como protagonistas. A memória do país precisa ser reelaborada, trazendo à tona esquecimentos convenientes para que determinados grupos continuem se perpetuando no poder, a custo da exclusão e aniquilamento de parte da população. Trata-se de um incisivo discurso contra-hegemônico em resposta ao conservadorismo político e da elite econômica, que — no esforço de preservação da estrutura social desigual — promoveu falas e propôs leis pelo engessamento do ensino de História.

6 CONCLUSÃO

A pesquisa mergulhou em ampla bibliografia, dialogando livros e trabalhos acadêmicos com outros diversos formatos — fotografias, vídeos, entrevistas etc., sendo alguns de fonte primária. O resultado é o entrelaçamento original entre os conceitos de narrativa, enredo, critérios de noticiabilidade e de carnavalização, cerimonial televisivo, dentre outros. Essas informações foram fundamentais para conferir densidade ao estudo. Espera-se, com isso, que tenha cumprido sua função de investigar o carnaval carioca com o olhar comunicacional, além de servir como documento de memória.

O levantamento histórico foi relevante para fugir de uma perspectiva cristalizada da crítica nas escolas de samba. Do ponto de vista quantitativo, a identificação de 186 desfiles desse tipo entre 1980 e 2025 — 30,24% do total no período — faz crer que este é um fenômeno bem mais recorrente do que alguns sambistas podem supor. Quanto ao aspecto qualitativo, a descoberta de variadas nuances de temas e formas de representação permitiu um panorama mais complexificado do objeto.

Pensados a partir dos critérios de noticiabilidade (Traquina, 2008), os critérios de carnavalização permitem a proposição de outros estudos que relacionam a Comunicação às escolas de samba — tais como associações dos enredos a conceitos como publicidade nativa e *fait divers*. Também pode ser aprofundada em futuras pesquisas o impacto das redes sociais ao sugerir pautas e repercutir a crítica nos desfiles.

Observando o percurso atravessado pelas agremiações, elas iniciaram sua trajetória como uma espécie de livros didáticos carnavalizados. Essas “obras” eram “lidas” e usufruídas por uma população marginalizada e, em partes, iletrada. Décadas depois, o público se diversificou e essas instituições socioculturais ampliaram o seu potencial de comunicação. Passaram a buscar inspiração não apenas na literatura histórica, mas também no jornalismo, informando e performando um manancial de acontecimentos.

Mas diferente dos jornalistas, que utilizam a promessa de imparcialidade como proteção ética e estratégia de credibilidade, as escolas se permitem assumir um ponto de vista, sendo este elogioso ou crítico, de situação ou oposição, à esquerda ou à direita. Esta representação parcial da notícia, semelhante a um colunista — ou cronista — que comenta os fatos sem esconder sua posição ideológica, é construída coletivamente. Há, naturalmente, atores de maior poder, que influenciarão

de forma mais incisiva sobre a posição a ser tomada. Mas é sempre do tensionamento que surge a releitura carnavalizada da narrativa jornalística.

Por meio do levantamento, foi possível reconhecer o quanto a São Clemente foi profética quando levou para a avenida o enredo *Já vi este filme*, em 1991. Isso porque várias denúncias promovidas pelas agremiações nos anos 1980 continuam sendo preocupações até a atualidade. Por exemplo, protestos à situação do negro e dos nativos continuam pertinentes. Segue o embate por demarcação das terras indígenas — associado ao discurso ambiental —, a luta pela redução da desigualdade contra os negros, o combate a todo tipo de preconceito e a necessidade de trazer à memória o passado providencialmente esquecido dos grupos marginalizados. Também os escândalos de corrupção e reivindicações com o universo político soam cada vez mais contemporâneos. Como diria a São Clemente, *já vi este filme!*

Por outro lado, a inflação, tão reclamada na redemocratização, deixou de ser uma questão prioritária. Foi pouco abordada nos últimos carnavais — podemos lembrar uma citação da Imperatriz em 2019, sem grande repercussão. Já os Estados Unidos — considerada nação amiga nos anos 1940 — se transformaram em antagonistas desde o período da redemocratização. Pelo olhar dos sambistas, é necessário combater o imperialismo norte-americano e a ameaça à soberania nacional, pensamentos presentes em *O boi voador e o cordel da galhofa nacional*.

Outro aspecto a ser ressaltado é que essas narrativas mesclam episódios factuais com crenças e mitologias. Nota-se, por exemplo, a recorrente citação aos cavaleiros do apocalipse enquanto representação dos males da humanidade, como visto em *Ratos e urubus* e *Criador e criatura*. Parte inerente da vida social, o místico é muitas vezes utilizado como recurso para permitir uma interpretação crítica da realidade.

Embora possam se repetir, os temas vão sendo atualizados, repensados e aprofundados. Por exemplo, a maior participação de indígenas no debate social implicou no diálogo com eles para a constituição de enredos e desfiles recentes sobre os povos originários. Essa possibilidade era quase inexistente nos anos 1980, quando Fernando Pinto elaborou *Como era verde meu Xingu* e *Tupinicópolis*.

Também a presença de carnavalescos e enredistas negros trouxe novos olhares para as narrativas afro-brasileiras. Diferente do autor branco que conta a história do outro por reconhecimento e empatia, o texto passa a ser escrito na primeira pessoa: é o sentimento e a reverência aos antepassados do próprio narrador que vão guiar o ponto de vista da apresentação. E

mesmo quando o carnavalesco é branco, ele se vale da ampliação do referencial bibliográfico e de outras fontes de pesquisas de autoria negra e indígena, permitindo um olhar menos genérico e estereotipado, e mais plural e complexificado.

Como vimos, os assuntos contidos nesses protestos vão se transformando não apenas ao longo da construção coletiva do enredo, mas também por questões exógenas, como a censura que atingiu a Beija-Flor, em 1989, e a São Clemente, em 2004. Nesses casos, a liberdade de expressão passou a ser reivindicada, tornando-se tema tão relevante como as pautas previstas na sinopse.

Também foi importante observar a elaboração do discurso pelas emissoras de televisão, influenciando na recepção da mensagem dos enredos pelo público. Os comentários vão desde uma imediata compreensão do efeito catártico de *Ratos e urubus* à aparente incompreensão ou redução da dimensão de *Tupinicópolis*. Mesmo já oferecendo um caráter mais técnico e menos passional do que a Manchete, a Globo, com os anos, reduziu ainda mais o conteúdo opinativo, atendendo a interesses comerciais ao oferecer um espetáculo quase sem falhas. Também os interesses políticos foram evidenciados no constrangimento diante da sátira a Temer, realizada pelo Paraíso do Tuiuti em 2018, seguido do completo silenciamento na exibição do compacto.

A análise dos seis desfiles selecionados permitiu a conclusão de que a crítica é perpassada, quase sempre, pela ambição humana. É ela que promove poderes corrompidos, devasta o meio ambiente, subjuga etnias e sistematiza a desigualdade. O estudo investigou também as diferentes formas como a carnavalização esteve a serviço dessas mensagens questionadoras. Esse fator, associado ao estilo estético e proposta discursiva dos autores, ofereceu um mosaico de possibilidades bastante interessante.

Sendo assim, *Tupinicópolis* foi inteiramente imerso no delírio, um deboche tropicalista, futurista e satírico. Desenvolveu-se a partir do desejo que o público se divirta ao mergulhar naquele sonho. Um riso estridente, que não se compromete a conversar seriamente com o espectador. Na sequência, *Ratos e urubus*, *larguem minha fantasia* foi parcialmente fantasioso e, ao mesmo tempo, chocantemente realista. Promoveu uma inédita interseção entre a estética da miséria e o requinte barroco. Teve a intenção de protesto, transformando o desfile em uma manifestação. Sua risada foi uma espécie de vingança dos oprimidos contra os opressores.

Já *Criador e criatura* misturou crença religiosa, ciência e ficção. Ofereceu uma linguagem visual moderna, tão fascinante quanto questionadora. Seu riso era contido e a crítica menos enfática. Constituiu-se como uma obra sensível, reflexiva e humanista. Depois, *O boi voador e o*

cordel da galhofa nacional promoveu uma alucinada fusão de tempos, acontecimentos e personagens reais e lendários. Possuía um riso escrachado, que disfarçava a desilusão de não encontrar uma solução concreta para problemas que se arrastam desde a fundação do Brasil.

Na década passada, *Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?* realizou uma epopeia emocionante, com sátira impiedosa e dramaticidade chocante. Procurou fidelidade histórica, embora também tenha se permitido a uma interpretação do presente, com claro posicionamento ideológico. Foi nesse instante da trama que emergiu o riso, com estética de estilo chargista ao fim da apresentação. Por fim, *História pra ninar gente grande* constituiu-se como um afetuoso convite à luta. Ancorado em pesquisa histórica, edificou sua mensagem entre a poesia e imagens impactantes. O riso caricaturesco foi conciliado com a emoção de celebrar a re-vivificação de personagens homenageados.

Em meio à festa, as escolas se abriram para outras perspectivas da História. E o fazem motivadas pela análise dos acontecimentos do seu tempo. Na ausência de soluções concretas, a saída para um desfecho otimista corriqueiramente se traduziu no carnaval como oportunidade de redenção. Mas, em esforço mais pragmático e racional, respostas para vislumbrar um futuro melhor quase sempre recaíram em uma melhor compreensão do passado.

Ou seja, a perda de terras e de direitos pelos indígenas foi subliminarmente interligado a uma sociedade que vive sob consumismo desenfreado, na Mocidade (1987); o período medieval europeu serviu como comparação para a miséria brasileira, na Beija-Flor (1989); a bomba atômica simbolizou o alerta da Mocidade (1996) para o risco de extinção da humanidade no terceiro milênio; a invasão, colonização e formas de ludibriar a população no século XVII são fatores que explicam a corrupção, o descaso e a violência que ainda hoje assolam os brasileiros, de acordo com a São Clemente (2004); a escravidão é relacionada à ameaça à democracia e ao Neoliberalismo pelo Tuiuti (2018); e a minimização da violência histórica praticada contra negros, indígenas e opositores ao regime militar é uma das causas do fortalecimento do conservadorismo e manutenção de discursos segregacionistas, segundo a Mangueira (2019).

Assim, a conexão passado-presente sugere causas históricas para problemas vividos na contemporaneidade, numa tentativa de fazer ver o que restou esquecido nas escolhas políticas e arranjos sociais. Trata-se de uma atitude consciente de acessar os traumas mal resolvidos, relacionando-os aos seus sintomas na atualidade. Então, é realizado o trabalho de memória, visando a superação do trauma coletivo, a conciliação com o passado e a sua ressignificação no presente.

Ao desencavar das profundezas da sociedade brasileira suas dores, as agremiações transformam o luto em luta, removendo as amnésias e desenvolvendo uma busca pela autoestima. Em consonância com a percepção de Joãozinho Trinta (2008), a alegria prestou-se não à alienação, mas como recurso para lidar com as dificuldades e angústias do dia-a-dia, promovendo pelo riso uma economia psíquica e a oportunidade para (re)interpretar temas que, em geral, são tratados de forma superficial e pouco analítica pelo noticiário – como compreender a violência urbana e a precarização do trabalho como sintomas de uma escravização mal abolida.

Há de se salientar que o tempo da arte e do ritual carnavalesco tende a ser distinto do tempo jornalístico. Pois, enquanto o jornalismo opera na urgência do agora, rapidamente suplantando uma informação por todas as demais que a seguem, as escolas de samba convidam a uma reflexão prolongada, a partir do impacto de uma experiência multissensorial que, quando bem-sucedida, promoverá diversas reelaborações posteriores ao instante vivido.

Diante desse cenário, a narrativa de contestação manifesta um grito coletivo de um corpo social cansado e silenciado. Elaborando discurso por vezes contra-hegemônico, busca oferecer lucidez sobre os processos. Com isso, intenciona desconstruir a normalização da estrutura que fragmenta a sociedade, como se ela fosse imutável ou resultado do acaso, quando é minuciosamente fabricada, inclusive com endosso midiático. Desfazer esse sistema para fomentar outra realidade necessita empoderar a população com uma nova consciência, que inspire transformações, ainda que lentas. É produzindo o lúdico, o riso, a festa e o sonho que as agremiações promovem as suas revoluções.

Em síntese, o estudo demonstra que a carnavalização do acontecimento constitui um modo singular de narrar e compreender o Brasil, revelando a escola de samba como instância comunicacional crítica, de disputa simbólica e de reinterpretação histórica.

7 REFERÊNCIAS

ACAYABA, Cíntia; ARCOVERDE, Léo. Taxa de assassinatos de indígenas aumenta 21,6% em dez anos enquanto de homicídios em geral cai, diz Atlas da Violência. **G1 SP e GloboNews**, São Paulo, 31 ago. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/08/31/taxa-de-assassinatos-de-indigenas-aumenta-216percent-em-dez-anos-diz-atlas-da-violencia.ghtml>. Acesso em: 15 maio 2023.

ADNET, Marcelo; CARVALHO, André; MACHADO, Pedro; ALBUQUERQUE, Gustavo; CAMILO JORGE; FRANÇA, Luiz Carlos; MACHADO, Gabriel; CANDELA, Raphael. **O conto do vigário** [samba-enredo]. Escola de Samba São Clemente, 2020. Disponível em: Spotify. Acesso em: 07 mai. 2025.

ADRIANO. **Lima Barreto, mulato, pobre, mas livre**. Escola de Samba Unidos da Tijuca, 1982. Disponível em: Spotify. Acesso em: 21 ago. 2024.

AILTON; TIBU. **9215**. Escola de Samba Império da Tijuca, 1984. Disponível em: Spotify. Acesso em: 21 ago. 2024.

ALMEIDA, Mateus. Primeiro disco de samba-enredo completa 50 anos em 2018. **G1**, 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2018/noticia/primeiro-disco-de-samba-enredo-completa-50-anos-em-2018-marcou-o-carnaval-lembra-colecionador.ghtml>. Acesso em: 17 dez. 2020.

ANTAN, Leonardo. Tupinicópolis, país do futuro: imagens tropicalistas e delírios de uma nação. In: ALVES, Alayde [idealização]. **Tupinicópolis é aqui?**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2025.

ANCHIETA, Carlinhos; NEVES, Vicente das; POETA, Manelzinho; AZEITONA. **Cama, mesa e banho de gato**. Escola de Samba Unidos da Tijuca, 1986. Disponível em: Spotify. Acesso em: 07 set. 2024.

ANDRADE, Carlinhos; COSTA, Roberto; D'AZEVEDO, César. **Já vi este filme**. Disponível em: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/sao-clemente/1991/>. Acesso em: 15 nov. 2024.

ANTUNES, Elton. Noticiabilidade periférica ou quando a morte pergunta pela notícia. In: VOGEL, Daisi; MEDITSCH, Eduardo; SILVA, Gislene (orgs.). **Jornalismo e acontecimento** — Volume 4: Tramas Conceituais. Florianópolis (SC): Insular, 2013.

ARAÚJO, Almir de; LESSA, Marquinhos; CORRÊA, Hércules; Balinha; PILARES, Carlinhos de. **E por falar em saudade**. Escola de Samba Caprichosos de Pilares, 1985. Disponível em: Spotify. Acesso em: 31 ago. 2024.

ARAÚJO, Almir de; BALINHA; LESSA, Marquinho; HÉRCULES; PILARES, Carlinhos de Pilares. **Brazil com Z não seremos jamais, ou seremos?** [samba-enredo]. Escola de Samba Caprichosos de Pilares, 1986. Disponível em: Spotify Acesso em: 05 set. 2024.

ARAÚJO, Hiram. **Carnaval**: Seis milênios de história. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.

ARAÚJO, Hiram. Prefácio. 2006. In: FARIAS, Julio Cesar. **O enredo de escola de samba**. Rio de Janeiro: Litteris Ed., 2007.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARIZÃO; MACEDO, Alaor; MEDEIROS, Rolando; JORGINHO; TOBIAS; Gilberto; BUGUINHO; HENRIQUE; TORRÃO, Mauro; RIXXA. **Em busca do ouro**. Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, 1988. Disponível em: Spotify. Acesso em: 14 set. 2024.

BALA; TRINDADE, Celso. **Traços e troças**. Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, 1983. Disponível em: Spotify. Acesso em: 17 ago. 2024.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BARBOSA, Marialva. Os gestos do público e a construção do modelo narrativo cerimonial da televisão brasileira. **Comunicação e sociedade**, v. 25, n. 41, 2004.

BARBOSA, Marialva. O presente e o passado como processo comunicacional. **Matrizes**, v. 5, p. 145-155, 2012.

BARBOSA, Marialva. As cerimônias festivas da televisão brasileira: em cena o Carnaval. **Interin**, v. 1, n. 1, p. 1-17, 2016.

BARBOSA, Marialva. Tempos midiáticos: passado, presente e futuro em modos narrativos. **Revista Brasileira de História da Mídia**, v. 8, n. 2, p. 25-38, jul.-dez. 2019.

BEIJA-FLOR, Neguinho da; NÊGO. **O gigante em berço esplêndido** [samba]. Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, 1984. Disponível em: Spotify. Acesso em: 22 ago. 2024.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**: Tratamento de Sociologia do Conhecimento. Petrópolis: Vozes, 2004.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: A aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BETINHO; JC COELHO; RIBEIRINHO; GLYVALDO; LUIS; MANOEL; SERGINHO; VINÍCIUS. **O Povo conta a sua história: saco vazio não para em pé, a mão que faz a guerra, faz a paz**. Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, 2003. Disponível em: Spotify. Acesso em: 23 jan. 2025.

BIOGRAFIA da São Clemente. **Letras**, 2025. Disponível: www.lettras.com.br/sao-clemente/biografia. Acesso em: 10 jul. 2025.

BISPO, Cristiano Pinto de Moraes. Discursos e representações sociais da África nos enredos das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro. **Revista África e Africanidades**, ano 2, n. 6, 2009. Disponível em: www.africaeaficanidades.com.br/documentos/Discursos_representacoes_sociais_da_Africa_nos_enredos_das_Escolas_de_Samba.pdf. Acesso em: 03 out. 2020.

BITTENCOURT, Renato Nunes. Carnaval: a festa de Dionísio. In: **Revista Filosofia, Ciência e Vida**. Editora Escala, n. 103, p. 53-60.

BLOG OURO DE TOLO. **Memória do carnaval**: Leandro Vieira. 21 jan. 2021. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=PliHM6EC1dQ. Acesso em: 27 jun. 2025.

BOECKEL, Cristina. Performance de celebração de paz sobre o carro do Cristo proibido da Beija-Flor contou com ensaio secreto no barracão. **G1 Rio**, 4 mar. 2025. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2025/noticia/2025/03/04/performance-de-celebracao-de-paz-sobre-o-carro-do-cristo-proibido-da-beija-flor-contou-com-ensaio-secreto-no-barracao.ghtml>. Acesso em: 23 out. 2025.

BÓIA, Evandro; CAVACO, Naldo do; TONINHO 70. **Ajoelhou tem que rezar... ou Eu prometo**. Escola de Samba Caprichosos de Pilares, 1987. Disponível em: Spotify. Acesso em: 11 set. 2024.

BOND, Letycia. Atlas da Violência: assassinatos de negros crescem 11,5% em 10 anos. **Agência Brasil**, 27 ago. 2020. <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-08/atlas-da-violencia-assassinatos-de-negros-crescem-115-em-10-anos>. Acesso em: 19 nov. 2020.

BORA, Leonardo Augusto. **Brasil, Brazil, Breazail**: utopias antropofágicas de Rosa Magalhães. Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro, 2018.

BORA, Leonardo. Ilê do Boi — especial africanidades. **Boi com Abóbora**. 2020. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=75y-ivLoGK4&t=11167s&ab_channel=JO%C3%83OGUSTAVOMELO. Acesso em: 15 dez. 2020.

BORA, Leonardo. Ciclo de debates “Tupinicópolis é aqui” — Debate 2 “Tropicalismo e cultura marginal”. In: ALVES, Alayde [idealização]. **Tupinicópolis é aqui?**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2025

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, F. P. (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. Vol. II. São Paulo: Senac, 2005.

BORORÓ, Flávio; SERENO, Zeca; WAGNER; APARÍCIO, Paulo. **Querer é poder**. Escola de Samba Portela, 2001. Disponível em: Spotify. Acesso em: 13 jan. 2025.

BORRIELLO, Mário. **Os donos da rua — um jeitinho brasileiro de ser**. Porto da Pedra, 2003. Disponível em: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/unidos-do-porto-da-pedra/2003/>. Acesso em: 24 jan. 2025.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. **Itinerários**, Araraquara, n. 10, p. 11-27, 1996. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2577/2207>. Acesso 13 set. 2025

BOTAFOGO, Valtinho; LOBO, Rogério; JOSÉ CARLOS; MIRANDA, Zé; AQUINO, Beto; RIBEIRO, Pecê; D’SOUZA; ARAGUACI. **Guajupιά, Terra sem males** [samba-enredo]. Escola de Samba Portela. Disponível em: Spotify. Acesso em: 02 mai. 2025.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BQUEER, Rafa. Ciclo de debates “Tupinicópolis é aqui?” — Debate 5 “ficção, futuro e pensamento especulativo”. In: ALVES, Alayde [idealização]. **Tupinicópolis é aqui?**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2025.

BRAÇO, Beto Sem; MACHADO, Aluísio. **Bum bum paticumbum prugurundum**. Escola de Samba Império Serrano, 1982. Disponível em: Spotify. Acesso em: 11 set. 2024.

BRANCO, Djalma; CARUSO, Hércules. **O boi dá bode**. Escola de Samba Estácio de Sá, 1988. Disponível em: Spotify. Acesso em: 30 jul. 2025.

BRÍGIDO, Carolina. Inquérito de Jader Barbalho, o mais antigo do STF, é arquivado sem julgamento. **O Globo**, Rio de Janeiro, 31 mar. 2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/politica/inquerito-de-jader-barbalho-mais-antigo-do-stf-arquivado-sem-julgamento-15744757#:~:text=%E2%80%94%20O%20arquivamento%20mostra%20exatamente%20que,Na da%20foi%20confirmado%20%E2%80%94%20disse.&text=Para%20o%20advogado%2C%20as%20mudan%C3%A7as,o%20que%20ocorria%20na%20Sudam>. Acesso em: 31 out. 2025.

BRISOLARA, Gerson. O carnaval na TV brasileira: Capítulo 1 — Os primórdios. **Sambario**, Coluna do Rixxa Jr., 2019a. Disponível em: www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=rixxa37. Acesso em: 24 set. 2022.

BRISOLARA, Gerson. O carnaval na TV brasileira: Capítulo 2 — A TV coloriu. **Sambario**, Coluna do Rixxa Jr., 2019b. Disponível em: <https://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=rixxa39>. Acesso em: 24 set. 2022.

BRISOLARA, Gerson. O carnaval na TV brasileira: Capítulo 3 — O carnaval na era da televisão — anos 80 (1ª parte). **Sambario**, Coluna do Rixxa Jr., 2020a. Disponível em: <https://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=rixxa40>. Acesso em: 24 set. 2022.

BRISOLARA, Gerson. O carnaval na TV brasileira: Capítulo 4 — Aconteceu, virou Manchete — anos 80 (2ª parte). **Sambario**, Coluna do Rixxa Jr., 2020b. Disponível em: <https://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=rixxa41>. Acesso em: 24 set. 2022.

BRISOLARA, Gerson. O carnaval na TV brasileira: Capítulo 7 — Enfim, o carnaval da liberdade. **Sambario**, Coluna do Rixxa Jr., 2020c. Disponível em: <https://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=rixxa44>. Acesso em: 25 set. 2022.

BRISOLARA, Gerson. O carnaval na TV brasileira: Capítulo 8 — É o teu futuro que me seduz (anos 2010). **Sambario**, Coluna do Rixxa Jr., 2021. Disponível em: <https://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=rixxa45>. Acesso em: 25 set. 2022.

BRISOLARA, Gerson. O carnaval na TV brasileira: Capítulo 10 — Carnaval, te amo. Na vida és tudo pra mim!. **Sambario**, Coluna do Rixxa Jr., 2022. Disponível em: <https://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=rixxa50>. Acesso em: 26 set. 2022.

BRUCK, Mozahir Salomão; OLIVEIRA, Max Emiliano. A agônica durée do bricoleur: temporalidades midiático-jornalísticas em tensão. In: MUSSE, Christina Ferraz.; VARGAS, Herom.; NICOLAU, Marcos. (Orgs). **Comunicação, Mídias e Temporalidade**. Salvador: EDUFBA, 2017.

BUCCI, Eugênio. Em torno da instância da imagem ao vivo. **Matrizes**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. dez./ago. 2009.

CABRAL, Sérgio. **Escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2011.

CALÁBRIA, Lorena. 50 anos de Dzi Croquettes em imagens recém-descobertas do fotógrafo Paulo Kawall. **Revista Zum**, 6 out. 2022. Disponível em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/dzi-croquettes-kawall/>. Acesso em: 05 out. 2025.

CANCIAN, Renato. Ditadura militar: O papel da Igreja Católica. **Uol**, 09 mar. 2014. Disponível em: encurtador.com.br/cuDI2. Acesso em: 29 maio 2021.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 3 ed. Tradução de Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

CARNAVAL Globeleza: transmissão 3D utilizará câmera super-slow-motion. **Rede Globo**, 19 fev. 2012. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/novidades/noticia/2012/02/carnaval-globeleza-transmissao-3d-utilizara-camera-super-slow-motion.html>. Acesso em: 13 jun. 2012.

CARNAVALESCO. **Samba da Mangueira é utilizado como referência no Enem**. Rio de Janeiro, 3 nov. 2024. Disponível em: <https://carnavalesco.com.br/samba-da-mangueira-e-utilizado-como-referencia-no-enem/>. Acesso em: 27 jun. 2025.

CARNAVALIZAÇÃO. In: **Dicio**, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2022. Disponível em: www.dicio.com.br/carnavalizacao/. Acesso em: 16 nov. 2022.

CARVALHO, Carlos. **Chapa branca**: farda e fantasia nos desfiles da Beija-Flor (1973-1975). Brasília: Rico, 2021.

CAVACO, Ary; CAVALCANTE, Carlito; VANDERLEI; MELODIA, Nilson; PAULINHO. **Morfeu no carnaval, a utopia brasileira**. Escola de Samba Portela, 1986. Disponível em: Spotify. Acesso em: 04 set. 2024.

CAVACO, Zé do; BAGUNÇA, Carlinhos; CARNAVAL; H.O.; PATRÍCIO. **A Lapa de Adão e Eva**. Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, 1985. Disponível em: Spotify. Acesso em: 31 ago. 2024.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval carioca**: dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **O rito e o tempo**: ensaios sobre o Carnaval. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CEIA, Carlos. Caricatura. 2009a. In: **E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia**. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/caricatura/>. 2009a. Acesso em: 17 jul. 2021.

CEIA, Carlos. Paródia. 2009b. In: **E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia**. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/parodia/>. 2009b. Acesso em: 17 jul. 2021.

CIPOLA, Ari. Sudam deu R\$ 9,6 mi para mulher de Jader criar rãs. **Agência Folha**, Belém, 21 abril 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u18736.shtml>. Acesso em: 01 ago. 2025.

CHAGAS, Demá; ARIZÃO; TRINDADE, Celso; BALA; GUARACY; QUINHO. **Peguei um Ita no Norte**. Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, 1993. Disponível em: Spotify. Acesso em: 27 nov. 2024.

COELHO, Teresa Pinto. Literatura apocalíptica. In: **E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia**. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/literatura-apocaliptica>. 2009. Acesso em: 17 jul. 2025.

CORRÊA, Beto; VIOLA, Dico da; JEFINHO; JOÃOZINHO. **Criador e criatura** [samba-enredo]. Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel, 1996. Disponível em: Spotify. Acesso em: 17 jul. 2025.

COSTA, Haroldo. **Política e religiões no carnaval**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2007.

CRUZ, Tamara Paola dos Santos. **As escolas de samba sob vigilância e censura na ditadura militar**: memórias e esquecimentos. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2010.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecos da Folia**: Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CUNHA, Milton. **Margareth Mee, a dama das bromélias**. Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, 1994. Disponível em: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/1994/>. Acesso em: 28 nov. 2024.

CUNHA, Milton. Boi voador sobre o Recife: Cordel da galhofa nacional. São Clemente, 2004. In: LIESA, **Abre-alas**, Rio de Janeiro, 2004, p. 5-36.

CUNHA, Milton; MONTEIRO, Mário; MONTEIRO, Cacá. **Arquitetando folias**. 2006. Disponível em: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/unidos-do-viradouro/2006/>. Acesso em: 24 jan. 2025.

CUNHA, Milton. O Carnavalesco “Fantástico”. In: GOMES, Fábio; VILLARES, Stella (Eds). **O Brasil é um luxo**: Trinta carnavais de Joãozinho Trinta. São Paulo: Pacrom Indústria Gráfica Ltda, 2008.

CUNHA, Milton. **A narrativa de carnaval**. Aventura de ler, 13 fev. 2012. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=TuFKQkq_vUQ. Acesso em: 17 jul. 2021.

CUNHA, Milton. Jornadas Namídia - #6 - Carnaval: história e enredo como narrativa. **Narrativas Midiáticas e Dialogias**, YouTube, 11 de jul. de 2020. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=sAsHBIFHW6s&t=3364s. Acesso em: 29 jul. 2025.

CUNHA JÚNIOR, Milton Reis. **Rapsódia brasileira de Joãozinho Trinta**: um grande leitor do Brasil!. 2010. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) — Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, 2010.

CUÍCA, Manu da; MÁXIMO, Luiz Carlos. **A verdade vos fará livre**. Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, 2020. Disponível em: Spotify. Acesso em: 29 abr. 2025.

D’AGUIÃ, Marcelo; BIZUCA; BERNINI, Gilson; VENENO, Valter. **Dom Obá II - Rei dos esfarrapados, príncipe do povo**. Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, 2000. Disponível em: Spotify. Acesso em: 13 dez. 2024.

DANTAS, Tiago. Por que o famoso símbolo do Imposto de Renda é um leão?. **Brasil Escola**. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/curiosidades/leao-imposto-renda.htm>. Acesso em 22 de novembro de 2024.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAVID, Gabriel. Fim do carnaval na Globo? Presidente da Liesa explica a situação, 17 jul. 2025. **Canal Resenha do TF**, YouTube, 17 jul. 2025. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=_fTKJ_7ddyM. Acesso em: 17 jul. 2025.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Projeto Periferia, 2003.

DERÊ; MORATELLI, Robson; RIBEIRO, Rafael; VIETNÃ, Toni. **Tata Londirã**: o Canto do Caboclo no Quilombo de Caxias. Escola de Samba Acadêmicos do Grande Rio, 2020. Disponível em: Spotify. Acesso em: 14 abr. 2025.

DEVAGAR, Robertinho; MÁRCIO ANDRÉ; ARMANDINHO; BARBICHA. **Assombrações**. Escola de Samba União da Ilha do Governador, 1985. Disponível em: Spotify. Acesso em: 05 set. 2024.

DINIZ, Alan. O lixo que é um luxo!. In: DINIZ, Alan; MEDEIROS, Alexandre; FABATO, Fábio. **As três irmãs**: como um trio de penetras “arrombou a festa”. Rio de Janeiro: Novaterra, 2012.

DINIZ, André. **Almanaque do carnaval**: A história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

DOMÊNICO, Deivid; MIRANDA, Tomaz; FIRMINO, Danilo; BOLA, Márcio; MOREIRA FILHO, Silvio; OLIVEIRA, Ronie de; CUÍCA, Manu da. **História pra ninar gente grande**. Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, 2020. Disponível em: Spotify. Acesso em: 29 abr. 2025.

DUARTE, João Ferreira. Carnavalização. 2009. In: CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia**. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/carnavalizacao/>. Acesso em: 17 jul. 2021.

DUTRA, Levi; LICINHO JÚNIOR; MINGAU, Deré; BARBEIRINHO; COMPETÊNCIA; BITAR; SANTOS, Marcelinho; LELECO; CIRO. **Alimentar o corpo e a alma faz bem!** Escola de Samba Acadêmicos do Grande Rio, 2005. Disponível em: Spotify. Acesso em: 13 jan. 2025.

ESTADÃO. **Termo Ursal foi criado como brincadeira e agora alimenta teorias conspiratórias**. Estadão, São Paulo, 28 out. 2019. Disponível em: https://www.estadao.com.br/estadao-verifica/termo-ursal-foi-criado-como-brincadeira-e-agora-alimenta-teorias-conspiratorias/?srsltid=AfmBOop5S1JgaF9RZ69j9_DyWTd2CHuSnLsZ4Mj8Z4s8Q2pWCShmmsx1. Acesso em: 22 mai. 2025.

ESTUDO aponta aumento da mortalidade em indígenas em relação ao restante da população brasileira. **Escola de Enfermagem da UFMG**, Belo Horizonte, 8 nov. 2021. Disponível em: <http://www.enf.ufmg.br/index.php/noticias/2299-estudo-aponta-aumento-da-mortalidade-em-indigenas-em-relacao-ao-restante-da-populacao-brasileira>. Acesso em: 15 maio 2023.

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

FABATO, Fábio. A urgência de fazer mais verdes os nossos corações. In: ALVES, Alayde [idealização]. **Tupinicópolis é aqui?**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2025.

FARIA, Guilherme José Motta. O estado novo da Portela: Circularidade cultural na Era Vargas. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.6, n.1, p. 125-138, 2009.

FARIA, Guilherme José Motta. **O G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro e as representações do negro nos desfiles das escolas de samba nos anos 1960**. 2014. 294f. Tese (Doutorado em História) — Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

FARIAS, Júlio César. **O enredo de escola de samba**. Rio de Janeiro: Litteris, 2007.

FEITAL, Paulo César; RIOS, Inácio; MÁRCIO ANDRÉ FILHO; LAJAS, Vitor; CHANEL; VAGUINHO; FEDERAL, Igor. **Malunguinho: O Mensageiro de Três Mundos**. Escola de Samba Unidos do Viradouro, 2025. Disponível em: Spotify. Acesso em: 16 mai. 2025.

FEITAL, Paulo César; RUSSO, Cláudio; SARAICA, Alex; ROZARIO, Denilson; CHÁCARA, Carlinhos; CASANOSSA, Marcelo; ROGERINHO; SOUZA, Nito de; DR. CARTILHO; PERES, Léo. **Voltando para o futuro — Não há limites pra sonhar**. Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel, 2025. Disponível em: Spotify. Acesso em: 16 mai. 2025.

FERREIRA; MUINHOS, J.; ROSAS, João das. **Beijim, beijim, bye bye Brasil**. Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel, 1988. Disponível em: Spotify. Acesso em: 14 set. 2024.

FERREIRA, Felipe. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FERREIRA, Mauro. Maria Bethânia revela capa do álbum em que exalta a Mangueira. **G1**, 3 dez. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2019/12/03/maria-bethania-revela-a-capa-do-album-em-que-exalta-a-mangueira.ghtml>. Acesso em: 26 jul. 2023.

FICO, Carlos. **O Golpe de 1964**. Rio de Janeiro: FGV, 2014.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7 Letras, 2010.

FLOR, Pedrinho; MOTTA, Marcelo; CRUZ, Arlindinho; GALANTE, Renato; NOBRE, Dudu; GALLO, Leonardo; VIA13, Ramon; RIBEIRO, Ralfe. **Hutukara**. Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, 2024. Disponível em: Spotify. Acesso em: 11 mai. 2025.

FRANÇA, Vera. **Narrativas televisivas**: programas populares na TV. Belo Horizonte: Autêntica, 2006

FREUD, Sigmund. **Fixação em Traumas — O inconsciente**. [1916]. In: Conferências introdutórias sobre a Psicanálise (Parte III). Disponível em: <http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/01/freud-sigmund-obras-completas-imago-vol-16-1915-1916.pdf>. Acesso em: 05 set. 2016.

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. In: Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

FOUCAULT, Michel. **A microfísica do poder**. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

FURTADO, Filipe. Fantástico (gênero). **E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia**. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-genero>. Acesso em: 27 out. 2023.

G1. **Bolsonaro acusa Leonardo DiCaprio e WWF de financiarem queimadas na Amazônia**. G1, 29 nov. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/11/29/bolsonaro-acusa-leonardo-dicaprio-e-wwf-de-financiarem-queimadas-na-amazonia.ghtml>. Acesso em: 21 mai. 2025.

GALDO, Rafael; COIMBRA, Custódio. Como se faz um campeão: os bastidores da criação do desfile da Mangueira. **O Globo**, Rio de Janeiro, 06 mar. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/como-se-faz-um-campeao-os-bastidores-da-criacao-do-desfile-da-mangueira-23474414>. Acesso em: 02 jul. 2025.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2006.

GASPARI, Elio. **A ditadura acabada**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2026.

GIBI; SERJÃO; KATIMBA, Zé. **O teu cabelo não nega**. Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense, 1981. Disponível em: Spotify. Acesso em: 21 ago. 2024.

GIBI; CABELEIRA, Chico; BATERA, Nino; J. MUINHOS. **Tupinicópolis** [samba-enredo]. Mocidade Independente, 1987. Disponível em: Spotify. Acesso em: 26 ago. 2025.

GIL, Gilberto. **Drão**. 1982. Disponível em: Spotify. Acesso em: 09 jul. 2025.

GINZBURG, Jaime. Diálogos Latinoamericanos, N.3. In: _____. **Escritas da tortura**. Dinamarca: Aarhus Universitet, 2001.

GLOBOPLAY. **Enredos da Liberdade: o grito do samba pela democracia**. Temporada 1, 2023. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11870341/?s=34m25s>. Acesso em: 12 set. 2024.

GÓES, Fred. A imagem do carnaval brasileiro: do entrudo aos nossos dias. In: **Brasileana da Biblioteca Nacional; guia das fontes sobre o Brasil**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional /Nova Fronteira, 2002. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/555184394/A-Imagem-Do-Carnaval-Brasileiro-Do-Entrudo-Aos-Nossos-Dias-Copia-Copia>. Acesso em: 10 jul. 2025.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução de Maria Célia dos Santos Raposo. 10 ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

GOIS, Ancelmo. Samba que concorre na Mangueira faz menção direta à Marielle Franco. **O Globo**, Rio de Janeiro, 23 ago. 2018. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/samba-que-concorre-na-mangueira-faz-mencao-direta-marielle-franco.html>. Acesso em: 22 jul. 2023.

GOIS, Ancelmo. Em cima da hora, juiz liberou 'Cristo Mendigo' em desfile de 1989, mas Joãosinho decidiu manter a faixa. **O Globo**, Rio de Janeiro, 26 jan. 2020. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/em-cima-da-hora-juiz-liberou-cristo-mendigo-em-desfile-de-1989-mas-joaosinho-decidiu-manter-faixa.html>. Acesso em: 16 out. 2025.

GOMES, Fábio. Trinta carnavais de Joãosinho Trinta. In: GOMES, Fábio; VILLARES, Stella (Eds). **O Brasil é um luxo: Trinta carnavais de Joãosinho Trinta**. São Paulo: Pacrom Indústria Gráfica Ltda, 2008.

GOMES, Gilberto; MOCOTÓ; GUSTAVO; PORTUGAL, P. C.; DADINHO. **Orfeu, o negro do Carnaval** [samba-enredo]. Escola de Samba Unidos do Viradouro, 1998. Disponível em: Spotify. Acesso em: 10 dez. 2024.

GOMES, Laurentino. **1808: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007.

GOUSSINSKY, Eugênio. Brasil é líder disparado no genocídio de índios na América Latina. **R7**, 23 abr. 2018. Disponível em: <https://noticias.r7.com/prisma/nosso-mundo/brasil-e-lider-disparado-no-genocidio-de-indios-na-america-latina-24042018>. Acesso em: 11 dez. 2020.

GRAÚNA; RODOLPHO; VILA, Martinho. **Sonho de um sonho**. Escola de Samba Unidos de Vila Isabel, 1980. Disponível em: Spotify. Acesso em: 10 dez. 2024.

GUERINI, Elaine. Tesourando o Carnaval. **Folha de S.Paulo**, 15 fev. 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/tvfolha/tv15029813.htm>. Acesso em: 10 nov. 2023.

GUIMARÃES, Maria. Rio teve 8 milhões de foliões e movimentou R\$ 5 bilhões em 2024: 'fomos o maior carnaval de rua do Brasil'. **O Globo**, Rio de Janeiro, 21 fev. 2024. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/noticia/2024/02/21/rio-teve-8-milhoes-de-folioes-e-movimentou-r-5-bilhoes-em-2024-fomos-o-maior-carnaval-de-rua-do-brasil.ghtml>. Acesso em: 2 maio 2024.

GUIMARÃES, Saulo Pereira. Exército exalta Duque de Caxias no Twitter, após crítica da Mangueira ao personagem histórico. **O Globo**, Rio de Janeiro, 07 mar. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/exercito-exalta-duque-de-caxias-no-twitter-apos-critica-da-mangueira-ao-personagem-historico-23505253>. Acesso em: 02 jul. 2025.

HADDAD, Gabriel; BORA, Leonardo; NATAL, Vinícius. **Tata Londirã: O canto do caboclo no quilombo de Caxias**. Disponível em: <https://carnavalesco.com.br/sinopse-da-grande-rio-para-o-carnaval-2020/>. Acesso em: 20 mai. 2025.

HADDAD, Gabriel; BORA, Leonardo. Fala, Majeté! Sete Chaves de Exu. In: LIESA/RIO CARNAVAL, **Abre-alas**, Rio de Janeiro, 2022, p. 261-409. Disponível em: <https://liesa.org.br/downloads/memoria/outros-carnavais/2022/abre-alas-sabado-carnaval-2022.pdf>. Acesso em: 25 out. 2025.

HADDAD, Gabriel; BORA, Leonardo. Nosso destino é ser Onça. In: LIESA/RIO CARNAVAL, **Abre-alas**, Rio de Janeiro, 2024, p. 263-375. Disponível em: <https://liesa.org.br/downloads/memoria/outros-carnavais/2024/abre-alas-domingo-carnaval-2024.pdf>. Acesso em: 15 mai. 2025.

HALL, Stuart. **Cultura e representação** Tradução: Daniel Miranda e Wilian Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HENN, Ronaldo. O ciberacontecimento. In: VOGEL, Daisi; MEDITSCH, Eduardo; SILVA, Gislene (orgs.). **Jornalismo e acontecimento** — Volume 4: Tramas Conceituais. Florianópolis (SC): Insular, 2013.

HERGESEL, João Paulo. Programas televisivos e suas estruturas narrativas: enredo, personagens, tempo, espaço e foco narrativo em teledramaturgia e entretenimento. **Revista Informação em Cultura**, v. 2, n. 1, p. 11-24. Mossoró, jan./jun. 2020.

HESSEZ, Ricardo. **Aproveitando esse momento de reviver São Clemente 2020 [...]**. X: @EuHessez. Niterói, 18 jun. 2020. Disponível em: <https://x.com/EuHessez/status/1273704336942673923>. Acesso em: 22 mai. 2025.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

INVASÃO de terras indígenas tiveram novo aumento em 2021, em contexto de violência e ofensiva contra direitos. **Cimi**, 16 ago. 2022. Disponível em: <https://cimi.org.br/2022/08/relatorioviolencia2021/>. Acesso em: 16 maio 2023.

IVANCUÉ, INSPIRAÇÃO, Cláudio; GUIMARÃES, Marcelo; SANTOS, Aloísio. **Sou negro, do Egito à liberdade**. Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, 1988. Disponível em: Spotify. Acesso em: 13 set. 2024.

JANGADA; MANECO; ORLANDO. **Brasil, brega e kitsch**, 1991. Escola de Samba Estácio de Sá. Disponível em: Spotify. Acesso em: 14 nov. 2024.

JORNAL LIBERAL. Caso Sudam: procurador lamenta demora do julgamento do processo. **Globoplay**, 18 mar. 2018. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2687260/>. Acesso em: 01 ago. 2025.

JUPIARA, Aloy; OTÁVIO, Chico. **Os porões da contravenção** — Jogo do bicho e ditadura militar: a história da aliança que profissionalizou o crime organizado. 1 ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

JURANDIR; TRISTEZA, Niltinho; JÓIA, Preto; VICENTINHO. **Liberdade, Liberdade! Abra as asas sobre nós**. Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense, 1989. Disponível em: Spotify. Acesso em: 19 set. 2024.

J. VELLOSO; PISO, Léo do; NEGA, Beto; ASSIS, Júlio; MANOLO; ROSA, Diego; JR FIONDA. **Empretecendo o pensamento é ouvir a voz da Beija-Flor**. Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, 2022. Disponível em: Spotify. Acesso em: 07 mai. 2025.

KATIMBA, Zé; GABI; CORRÊA, David; GUGA. **Conta outra que essa foi boa**. Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense, 1988. Disponível em: Spotify. Acesso em: 13 set. 2024.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia** — estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru (SP): EDUSC, 2001.

KING, Jorge; TONELADA, Serginho; PARTIDEIRO, Fernando; ZÉ ANTÔNIO; COUTO, J. C. **Direito é direito**. Escola de Samba Unidos de Vila Isabel, 1989. Disponível em: Spotify. Acesso em: 19 set. 2024.

LAGE, Renato. **Padre Miguel, olhai por nós**. Mocidade Independente, 1995. Disponível em: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/mocidade-independente-de-padre-miguel/1995/>. Acesso em: 28 nov. 2024.

LAGE, Renato; LEAL, Marco; LÁVIA, Márcia. **Criador e criatura** [sinopse]. Mocidade Independente, 1996. In: LIESA, **Abre-alas**, Rio de Janeiro, 1996, p. 188-189.

LAGE, Renato; COMISSÃO DE CARNAVAL. **Criador e criatura** [roteiro do desfile]. Mocidade Independente, 1996. In: LIESA, **Abre-alas**, Rio de Janeiro, 1996, p. 290-296.

LAGE, Renato. **Verde, amarelo, azul-anil colorem o Brasil no ano 2000**. Mocidade Independente, 2000. Disponível em: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/mocidade-independente-de-padre-miguel/2000/>. Acesso em: 05 jun. 2025.

LAGE, Renato; LÁVIA, Márcia. **Paz e harmonia — A Mocidade é alegria**. Mocidade Independente, 2001. Disponível em: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/mocidade-independente-de-padre-miguel/2001/>. Acesso em: 05 jun. 2025.

LAGE, Renato; LAGE, Márcia. Guajupia, Terra sem males. Portela, 2020. In: LIESA, **Abre-alas**, Rio de Janeiro, 2020, p. 451-497. Disponível em: <https://liesa.org.br/downloads/memoria/outros-carnavais/2020/abre-alas-domingo.pdf>. Acesso em 02 mai. 2025.

LAGE, Renato; LAGE, Márcia. Voltando para o futuro — Não há limites pra sonhar. Mocidade Independente, 2025. In: LIESA/ RIO CARNAVAL, **Abre-alas**, Rio de Janeiro, 2025, p. 2-89. Disponível em: <https://liesa.org.br/downloads/carnaval/Terca.pdf>. Acesso em 17 mai. 2025.

LAÍLA; CARVALHO, Cid; SHANGAI; FRAN SÉRGIO; SILVA, Ubiratã; RICARDO, Nelson. **Brasil, um coração que pulsa forte, pátria de todos ou terra de ninguém?**. Beija-Flor, 2000. Disponível em: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/2000/>. Acesso em: 13 dez. 2024.

LEAL, Bruno Souza. No embate entre estratégias e táticas, o fluir e a fabulação do acontecimento. In: VOGEL, Daisi; MEDITSCH, Eduardo; SILVA, Gislene (orgs.). **Jornalismo e acontecimento** — Volume 4: Tramas Conceituais. Florianópolis (SC): Insular, 2013.

LEÃO, J.; CABUÇU, João do; CELSINHO; CAVACO, João do; HARMONIA, Jorginho. **A festa é nossa, ninguém tasca ou Quem ri por último, ri melhor**. Escola de Samba Unidos do Cabuçu, 1985. Disponível em: Spotify. Acesso em: 03 set. 2024.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão, Irene Ferreira, Suzana Ferreira Borges. 5ªed. Campinas (SP): Ed. Unicamp, 2003.

LEQUINHO; AMENDOIM. **Brazil com Z é pra cabra da peste, Brasil com S é nação do Nordeste**. Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, 2002. Disponível em: Spotify. Acesso em: 21 jan. 2025.

LEQUINHO, JÚNIOR FIONDA; AMENDOIM. Mangueira energiza a avenida. **O Carnaval é pura energia e a energia é nosso desafio**. Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, 2005. Disponível em: Spotify. Acesso em: 13 jan. 2025.

LEQUINHO, JÚNIOR FIONDA; MACHADO, Gabriel Machado; ALVES, Júlio; SÁ, Guilherme; BANDOLIM, Paulinho. **À flor da terra — No Rio da negritude entre dores e paixões**. Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, 2025. Disponível em: Spotify. Acesso em: 20 mai. 2025.

LESSA, Marquinho; KATIMBA, Zé; GANSO, Adriano; FINGE, Jorge do; SENNA, Audir. **Axé Nkenda** — Um ritual de liberdade — E que a voz da liberdade seja sempre a nossa voz. Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense, 2015. Disponível em: Spotify. Acesso em: 14 fev. 2025.

LIESA. **Manual do Julgador**: carnaval 2020. Disponível em: <https://liesa.globo.com/downloads/carnaval/manual-do-julgador-2020.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2021.

LIPOVETSKY, Gilles. Tempo contra tempo, ou a sociedade hipermoderna. In: _____; CHARLES, Sébastien. **Os tempos hipermodernos**. Tradução de Mário Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles. A sociedade humorística. In: _____. **A era do vazio**. Tradução de Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri (SP): Manole, 2005.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. **Dicionário da História Social do Samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

LOPES, Nei. **História e cultura africana e afro-brasileira**. São Paulo: Barsa Planeta, 2008.

LUCAS, Celina. A midiaticização e o Desfile das Escolas de Samba. Intercom [Anais], 2019. Belém (PA). 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

LUZ, Ana Luiza da. A teatralidade para além dos palcos na avenida do carnaval. In: **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, v. 10 n. 2. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

MACÁRIO, Carol; PEREIRA, Catiane; SKROCH, Jéssica Brasil; DUARTE, Marcela; MORAES, Maurício. Correção: Conheça a origem histórica de expressões consideradas racistas. **Lupa**, nov. 2021. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/lupa/2021/11/23/origem-historica-expressoes/>. Acesso em: 05 fev. 2022.

MACEDO, Alaor; SALGUEIRO, Helinho do; ARIZÃO; CHAGAS, Demá; AFRO, Rubinho do. **Templo Negro em Tempo de Consciência Negra**. Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, 1989. Disponível em: Spotify. Acesso em: 18 set. 2024.

MACHADO, Aluizio; MAURIÇÃO; LULA; SENA, Carlos; ELMO CAETANO. **Aclamação e coroação do Imperador da Pedra do Reino: Ariano Suassuna**. Escola de Samba Império Serrano, 2002. Disponível em: Spotify. Acesso em: 21 jan. 2025.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e o renascimento do trágico**. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-512X2005000200003&script=sci_arttext. Acesso em: 13 ago. 2023.

MADRUGADA, Carlinhos; RUSSO, Nilton; MELODIA, Zeca. **História do negro no Brasil**. Escola de Samba Unidos da Lucas, 1968. Disponível em: Spotify. Acesso em: 17 jun. 2025.

MAFFESOLI, Michel. **A sombra de Dionísio**: Contribuição a uma sociologia da orgia. Tradução de Aluizio Ramos Trinta. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**: O declínio do individualismo nas sociedades de massa. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MAFFESOLI, Michel. **A República dos Bons Sentimentos**. Tradução de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2009.

MANNA, Nuno; LAGE, Igor. Uma “catástrofe do tempo”: narrativa e historicidade pelas vozes de Tchernóbil. **Galáxia**, Especial I — Comunicação e Historicidades, p. 34-46, 2019.

MAGALHÃES, Rosa; LACERDA, Lícia. **Bum bum paticumbum prugurundum** [sinopse]. 1982. Disponível em: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/imperio-serrano/1982/>. Acesso em: 22 ago. 2024.

MAGALHÃES, Rosa. **Quase no ano 2000....** Imperatriz Leopoldinense, 1998. Disponível em: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/imperatriz-leopoldinense/1998/>. Acesso em: 30 jun. 2025.

MAGALHÃES, Rosa. **Onisuáquimalipanse** (Envergonhe-se quem pensar mal disso). São Clemente, 2017. Disponível em: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/sao-clemente/2017/>. Acesso em: 19 fev. 2025.

MARAJÁ. In: **Dicio**, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2024. Disponível em: www.dicio.com.br/maraja/. Acesso em: 14 nov. 2024.

MARIANO, Carlos. Os 40 anos de “Como era Verde Meu Xingu” da Mocidade. **Tribuna da Imprensa Livre**, 2022. Disponível em: <https://tribunadaimpressalivre.com/os-40-anos-de-como-era-verde-meu-xingu-da-mocidade-por-carlos-mariano/>. Acesso em: 11 set. 2024.

MARQUINHOS; MARINHO; TIMBALADA, Wander. **Felicidade não tem preço**. Escola de Samba Acadêmicos da Rocinha, 2006. Disponível em: Spotify. Acesso em: 29 jan. 2025.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MARTINS, Raimundo. Porque e como falamos da cultura visual? **Visualidades**, Goiânia, v. 4, n. 1 e 2, p. 64-79, 2012.

MASCARENHAS, Isabel. Maravilhoso. **E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia**, 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/maravilhoso>. Acesso em: 18 ago. 2023.

MCLUHAN, Herbert Marshal. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Rio de Janeiro: Cultrix, 1964.

MEDITSCH, Eduardo. Os múltiplos *framings* do acontecimento no jornalismo. In: VOGEL, Daisi; MEDITSCH, Eduardo; SILVA, Gislene (orgs.). **Jornalismo e acontecimento** — Volume 4: Tramas Conceituais. Florianópolis (SC): Insular, 2013.

MEIO E MENSAGEM. Pacotes comerciais já garantem R\$ 2,47 bi a Globo em 2020. www.meioemensagem.com.br/home/midia/2019/12/04/pacotes-comerciais-ja-garantem-r-247-bi-a-globo-em-2020.html. 2019. Acesso em: 3 mar. 2022.

MELLO, Daniel. Junho de 2013: entenda o cenário de insatisfação que levou a protestos. **Agência Brasil**, 04 jun. 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-06/junho-de-2013-entenda-o-cenario-de-insatisfacao-que-levou-a-protestos>. Acesso em: 13 fev. 2025.

MELLO, Marcelo de. Há 50 anos, ‘Xica da Silva’, do Salgueiro, marcou o primeiro desfile na Presidente Vargas. **O Globo**, 5 jan. 2013. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/ha-50-anos-xica-da-silva-do-salgueiro-marcou-primeiro-desfile-na-presidente-vargas-7205142>. Acesso em: 02 ago. 2024.

MELLO, Marcelo de. **Por que perdeu?** Dez desfiles derrotados que fizeram história. Marcelo de Mello. Rio de Janeiro: Record, 2018.

MELO, João Gustavo. Análise dos desfiles de 2013. **YouTube**, 24 set. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LJUs_SSbOr4&t=5491s&ab_channel=JO%C3%83OGUSTAVOMELO. Acesso em: 06 fev. 2025.

MELO, João Gustavo. ESTREIA! Carnaval, te amo! #EP01 — Enredo. **Unidos do Viradouro**, 17 jul. 2023. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=3oIJwDW0_hY&t=2014s. Acesso em: 22 jul. 2023.

MELO, José Marques de. Folkcomunicação na era digital. A comunicação dos marginalizados invade a aldeia global. **Razón y Palabra**. Quito (Equador): n. 49, fevereiro-março 2006.

MELODIA, Carlinhos; MOREIRA, Jorge; NOGUEIRINHA. **Salamaleikum, a epopéia dos insubmissos malês**. Escola de Samba Unidos da Tijuca, 1984. Disponível em: Spotify. Acesso em: 21 ago. 2024.

MELODIA, Carlinhos; NÊGO; CONCEIÇÃO, Antônio C. **Tá na mesa Brasil**. Escola de Samba Unidos da Tijuca, 1991. Disponível em: Spotify. Acesso em: 18 nov. 2024.

MELODIA, Jorge; NORONHA; OURO, César do; ZERO, Marcos. **Boi voador sobre o Recife: Cordel da galhofa nacional**. Escola de Samba São Clemente, 2004. Disponível em: Spotify. Acesso em: 29 de jul. 2025.

MERCÊS, Djalma das; DÉO; GUSTAVO; BAJÃO; MARINHO; PEREIRA. **Um, dois, feijão com arroz**. Escola de Samba Estácio de Sá, 1989. Disponível em: Spotify. Acesso em: 21 set. 2024.

MIGÃO, Pedro. **Histórias e crônicas do carnaval carioca**: veja bem. Nova Iguaçu (RJ): Carnavalize, 2022

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Unesp, 2003.

MIQUELETTI, Eliane Aparecida; NUNES, Kayla Pachêco. Ressignificar o grito de independência: Contribuições da semiótica à leitura da narrativa de resistência. **Claraboia**, Jacarezinho (PR), n. 21, p. 158-182, jan./jun, 2024. Disponível em: <https://periodicos.uenp.edu.br/index.php/claraboia/article/view/1550/1121>. Acesso em: 31 out. 2025.

MOREIRA, Éric. O que já disse Collor sobre o confisco de poupanças em 1990?. **Aventuras na História**, 25 fev. 2024. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/reportagem/o-que-ja-disse-collor-sobre-o-confisco-de-poupancas-em-1990.phtml>. Acesso em: 15 nov. 2024.

MORETTINI, Thays. Freud e a interpretação dos sonhos. **Ibrapsi**, 16 jan. 2023. Disponível em: <https://ibrapsi.com.br/freud-e-a-interpretacao-dos-sonhos/#:~:text=Na%20psican%C3%A1lise%2C%20os%20sonhos%20s%C3%A3o,real%20que%20conduz%20ao%20inconsciente>. Acesso em 29 ago. 2025.

MOTTA, Aydano André. Há 25 anos, lixo revolucionário da Beija-Flor reinava no Sambódromo. **O Globo**, Rio de Janeiro, 26 jan. 2014. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/ha-25-anos-lixo-revolucionario-da-beija-flor-reinava-no-sambodromo-11406236>. Acesso em: 07 jun. 2025.

MOTTA, Aydano André. ESTREIA! Carnaval, te amo! #EP01 — Enredo. **Unidos do Viradouro**, 17 jul. 2023. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=3oIJwDW0_hY&t=2014s. Acesso em: 22 jul. 2023.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Universidade de Brasília, 2013.

MOTTA, Marcelo; CAMACHO, Fred; SALGUEIRO, Guinga do; COELHO, Getúlio; NEVES, Ricardo; AQUINO, Francisco. **O rei negro do picadeiro**. Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, 2020. Disponível em: Spotify. Acesso em: 29 abr. 2025.

MOURA, Clóvis. **Quilombos**: resistência ao escravismo. São Paulo: Ática, 1987.

MOURA, Hélio Augusto de. A migração nordestina em período recente — 1981/1996. In: **Cadernos de Estudos Sociais**. Recife, v. 15, n. 1, p. 101-148, 1999.

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

NASCIMENTO, Darcy do; BRANDÃOZINHO; NAPOLEÃO, Rubens; RITA, Jorge. **Nem todo pirata tem perna de pau, o olho de vidro e a cara de mau**. Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense, 2003. Disponível em: Spotify. Acesso em: 23 jan. 2025.

NATAL, Vinícius. O mar negro. In: FABATO, Fábio (Org.). **As titias da folia**: o brilho maduro de escolas de samba de alta idade. Rio de Janeiro: Novaterra, 2014.

NENÉM; SILVA, Mauro; MADUREIRA, Carlinhos. **Achado não é roubado**. Escola de Samba Portela, 1989. Disponível em: Spotify. Acesso em: 19 set. 2024.

NETO, Lira. Lampião: a morte do brutal rei do cangaço. **AH — Aventuras na história**, 28 jul. 2019. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/historia-brasil-biografia-lampiao-morte.phtml>. Acesso em: 27 set. 2023.

NEWLANDS, Maria Luíza. A Terra é verde. In: MAGALHÃES, Rosa; _____. **O inverso das origens**. Rio de Janeiro: Novaterra, 2014.

NOBRE, Dudu; ARAGÃO, Jorge; FADICO; DINIZ, André; TOTONHO. **Onde moram os sonhos**. Escola de Samba Unidos da Tijuca, 2020. Disponível em: Spotify. Acesso em: 29 abr. 2025.

NOGUEIRA, João; PINHEIRO, Paulo César. **O melhor da raça, o melhor do carnaval**. Escola de Samba Tradição, 1988. Disponível em: Spotify. Acesso em: 19 set. 2024.

NUNES, Bárbara Rodrigues; RAMOS, Vitor Silva; GUERRA, Márcio de Oliveira. A destituição simbólica da Globeleza: A mudança no símbolo do carnaval. **Alcar** [Anais], XI Encontro Nacional de História da Mídia. 2017. São Paulo (SP).

OGÃS de Umbanda e Candomblé do DF vão receber registro de músicos profissionais. **Fundação Cultural Palmares**, 27 mar. 2013. Disponível em: <https://www.palmares.gov.br/?p=27434#:~:text=Og%C3%A3%20%E2%80%93%20A%20palavra%20Og%C3%A3%20vem,toques%20do%20atabaque%2C%20por%20exemplo>. Acesso em: 10 nov. 2023.

O GLOBO. **Paraíso do Tuiuti**: da tragédia de 2017 ao carnaval redentor de 2018. Rio de Janeiro, 17 fev. 2018. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=tlcMJt-fJJ8. Acesso em: 14 jun. 2025.

O GRANDIOSO, inovador e plural Carnaval da Manchete. **Rede Manchete**, 1999. Disponível em: <https://manchete.org/jornalismo/carnaval-da-manchete/o-grandioso-inovador-e-plural-carnaval-da-manchete/>. Acesso em: 14 jul. 2021.

O QUE é Liquidez: saiba como esse indicador afeta os investimentos. **Exame**, 9 fev. 2023. Disponível em: <https://exame.com/invest/guia/o-que-e-liquidez-saiba-como-esse-indicador-afeta-os-investimentos/>. Acesso em 20 nov. 2024.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas de silêncio**: no movimento dos sentidos. São Paulo: Unicamp, 2007.

ORTIZ, Carlos Ortiz; NEL, Cláudia; CAPITAL, Alberto; MESTRE AUGUSTO. **Zumbi, rei de Palmares e herói do Brasil. A história que não foi contada.** Escola de Samba Caprichosos de Pilares, 2003. Disponível em: Spotify. Acesso em: 23 jan. 2025.

PAIXÃO, Sofia. Memória. In: CEIA, Carlos. **E-dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia.** Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6352/memoria/>>. Acesso em 07 jul. 2016.

PAMPLONA, Fernando. **Foi malandro, é.** Escola de Samba Império Serrano, 1984. Disponível em: Spotify. Acesso em: 22 ago. 2024.

PAMPLONA, Fernando. **Pára com isto, dá cá o meu** [sinopse]. 1988. Disponível em: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/imperio-serrano/1988/>. Acesso em: 18 set. 2024.

PAMPLONA, Fernando. **O encarnado e o branco.** Rio de Janeiro: Nova Terra, 2013.

PANDEIRO, Beto do; NÊGO; VAGUINHO; MONTEIRO; SILVA, Ivar; PAGODE, Carlos do. **Templo do absurdo - Bar Brasil.** Escola de Samba Unidos da Tijuca, 1988. Disponível em: Spotify. Acesso em: 18 set. 2024.

PASSAPUSSO, Russo. Libertação. Intérpretes: Elza Soares, BaianaSystem e Virgínia Rodrigues. In: SOARES, Elza, **Planeta Fome**, 2019. Disponível em: Spotify. Acesso em: 29 abr. 2025.

PAULA, Edeor de. **Os sertões.** Escola de Samba Em Cima da Hora, 1976. Disponível em: Spotify. Acesso em: 13 set. 2024.

PAULA, Isaías de; MOREIRA, Jorge; POETA, Manuelzinho. **Capitães do Asfalto.** Escola de Samba São Clemente, 1987. Disponível em: Spotify. Acesso em: 11 set. 2024.

PEREIRA, Bárbara. **Mocidade:** Estrela que me faz sonhar. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2013.

PERNADA, Beto; ORLANDO; NEY; CELSINHO; FERNANDO. **Deu a louca na História! E agora Stanislaw, como é que fica?.** Escola de Samba Unidos do Cabuçu, 1986. Disponível em: Spotify. Acesso em: 18 set. 2024.

PIMENTA, Paula. 19 de abril: povos indígenas lutam por mais visibilidade e valorização. **Agência Senado**, 14 abr. 2023. Disponível em: [https://www12.senado.leg.br/noticias/infomaterias/2023/04/19-de-abril-povos-indigenas-lutam-por-mais-visibilidade-e-valorizacao#:~:text=Resultados%20preliminares%20do%20Censo%20Demogr%C3%A1fico,mil%20pessoas%20\(817%2C9%20mil](https://www12.senado.leg.br/noticias/infomaterias/2023/04/19-de-abril-povos-indigenas-lutam-por-mais-visibilidade-e-valorizacao#:~:text=Resultados%20preliminares%20do%20Censo%20Demogr%C3%A1fico,mil%20pessoas%20(817%2C9%20mil). Acesso em: 16 maio 2023.

PISO, Léo do; NEGA, Beto; MANOLO; OLIVEIRA, Diego; ASSIS, Júlio; ROSA, Diogo. **Brava Gente! O grito dos excluídos no Bicentenário da Independência.** Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, 2023. Disponível em: Spotify. Acesso em: 10 mai. 2025.

PORFÍRIO, Francisco. Minorias. **Mundo Educação**, 2024. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/sociologia/minorias.htm#:~:text=O%20termo%20minoria%20refere%2Dse,quest%C3%B5es%20de%20g%C3%AAnero%20e%20sexualidade>. Acesso em: 22 mar. 2024.

PORTAL GELEDÉS. **‘Dicionário dos excluídos’**: inspirado em samba da Mangueira, projeto celebra nomes ‘apagados’ da História do Brasil. Disponível em: <https://geledes.org.br/dicionario-dos-excluidos-inspirado-em-samba-da-mangueira-projeto-celebra-nomes-apagados-da-historia-do-brasil/>. Acesso em: 19 nov. 2020.

POTIGUARA, Eliane. Visão indígena e Tupinicópolis. In: ALVES, Alayde [idealização]. **Tupinicópolis é aqui?**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2025.

PREFEITURA de Campos ameaça processar escola. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 16 fev. 2002. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ffl602200228.htm. Acesso em: 18 ago. 2023.

PRESTES, Shirley. Carnavalesco explica ala que provocou revolta em Pelotas. **Agência Brasil**, 05 dez. 2003. Disponível em: <https://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2003-12-05/carnavalesco-explica-ala-que-provocou-revolta-em-pelotas>. Acesso em: 10 jul. 2025.

PRETINHO, Carlinhos; DAVÉ, Javinho; JOSÉ JORGE. **O Leão na selva de ilusões de Janete Clair**. Escola de Samba Unidos de Leão de Nova Iguaçu, 1992. Disponível em: Spotify. Acesso em: 25 nov. 2024.

QUADROS, Christiano. **Vinheta Carnaval 1992 Rede Manchete** [vídeo]. YouTube, 4 set. 2021. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=28aA2n7ulCw. Acesso em: 11 set. 2025.

QUEM são os deputados que exibiram bandeira de Trump na Câmara. **Carta Capital**, 22 jul. 2025. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/quem-sao-os-deputados-que-exibiram-bandeira-de-trump-na-camara/>. Acesso em: 01 ago. 2025.

QUEM é o 'Almirante Negro' e por que a Marinha não o quer como 'herói da Pátria'. **UOL**, 30 abr. 2024. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2024/04/30/quem-e-o-almirante-negro-e-por-que-a-marinha-nao-o-quer-como-heroi-da-patria.htm>. Acesso em: 03 set. 2024.

RATINHO. **Moça bonita não paga**. Escola de Samba Caprichosos de Pilares, 1982. Disponível em: Spotify. Acesso em: 17 ago. 2024.

REDE GLOBO. Desfile completo Mocidade Independente 1987 — Globo. 1987. **YouTube**, 26 abr. 2017. 90 min. Publicado por: Thiago Tapajós. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=594h9Mgh68M&ab_channel=ThiagoTapaj%C3%B3s. Acesso em: 07 nov. 2025.

REDE GLOBO. Beija-Flor, 1989 (Globo). 1989. **YouTube**, 14 mai. 2018. 70 min. Publicado por: Tantos carnavais. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=gU2_-Pw3Rcs&list=RDgU2_-Pw3Rcs&start_radio=1. Acesso em: 30 out. 2025.

REDE GLOBO. Desfile completo Mocidade Independente 1996 — Globo. 1996. **YouTube**, 27 jul. 2017. 103 min. Publicado por: Thiago Tapajós. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=7-nHEDz0W8I&ab_channel=ThiagoTapajós. Acesso em: 07 nov. 2025.

REDE GLOBO. São Clemente — Carnaval 2004 — Desfile Completo. 2004. **YouTube**, 20 ago. 2014. 90 min. Publicado por: Tiago Guimarães. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=Pyy2g6HWbLM. Acesso em: 01 ago. 2025.

REDE GLOBO. Paraíso do Tuiuti Desfile 2018 Completo. 2018. **YouTube**, 15 fev. 2018. 68 min. Publicado por: Antônio Carlos. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=yCcjwofsRZI&ab_channel=AntonioCarlos. Acesso em: 07 nov. 2025.

REDE GLOBO. Desfile completo da Estação Primeira de Mangueira 2019. 2019. **YouTube**, 8 mar. 2021. 65 min. Publicado por: Escolas de samba de SP e RJ. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=p_iBEtFQcQk&ab_channel=EscolasdeSambadeSPeRJ. Acesso em: 07 nov. 2025.

REDE MANCHETE. Mocidade Independente 1987 (Manchete) - Tupinicópolis. 1987. **YouTube**, 19 mar. 2017. 84 min. Publicado por: Thiago Tapajós. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=19R-MtO0omE. Acesso em: 07 nov. 2025.

REDE MANCHETE. Beija Flor 1989 - Ratos e Urubus Larguem a Minha Fantasia. 1989a. **YouTube**, 20 set. 2016. 71 min. Publicado por: Thiago Tapajós. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=WpzfJbouMMk&list=RDWpzfJbouMMk&start_radio=1. Acesso em: 07 nov. 2025.

REDE MANCHETE. Beija-Flor 1989 Desfile das Campeãs Manchete. 1989b. **YouTube**, 13 jan. 2025. 113 min. Publicado por: Acervo ES. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=0eQltnA8RZY&list=RD0eQltnA8RZY&start_radio=1&t=1523s. Acesso em: 07 nov. 2025.

REDE MANCHETE. 01 - Mocidade Independente de padre Miguel 1996 (Manchete). 1996. **YouTube**, 25 jul. 2023. 70 min. Publicado por: Carnaval completo. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=qravoO0YZtI&ab_channel=CarnavalCompleto. Acesso em: 07 nov. 2025.

REIS, Luiz Fernando. **A visita da nobreza do riso a Chico Rei, num palco nem sempre iluminado** [sinopse]. Escola de Samba Caprichosos de Pilares, 1984. Disponível em: Spotify. Disponível em: 21 ago. 2024.

REIS, Luiz Fernando. **Brazil com Z não seremos jamais, ou seremos?** [sinopse]. 1986. Disponível em: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/caprichosos-de-pilares/1986/>. Acesso em: 05 set. 2024.

REIS, Marco Aurélio; REZENDE, Rafael Otávio Dias. Pedagogia não-formal contra a COVID-19 em roda de samba na web. **Educação e cultura contemporânea**, v. 18, n.54, p. 202-222, abr. 2021. Disponível em: <https://mestradoedoutoradoestacio.periodicoscientificos.com.br/index.php/reeduc/article/view/9256/47967873>. Acesso em: 31 out. 2025.

RENATO; RECO; NUNES. **Me acostumo mas não me amanso**. Escola de Samba Em Cima da Hora, 1985. Disponível em: Spotify. Acesso em: 03 set. 2024.

RENTE, Carla Maria; COSTA, Paula Nunes; RODRIGUES, Sérgio Ricardo Fernandes. **“De Corpo e Alma na Avenida”**: múltiplas narrativas habitadas no desfile do G.R.E.S. Mocidade Independente de Padre Miguel para o carnaval de 1997. 2021. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1Q1R6ndEvBEWfLxfX4ZjHPKxezAnxuXI7/view>. Acesso em: 29 jul. 2025.

RESSIGNIFICAR. In: **Academia Brasileira de Letras**. [s.d.]. Disponível em: <https://www.academia.org.br/nossa-lingua/nova-palavra/ressignificar>. Acesso em: 31 out. 2025.

REZENDE, Rafael Otávio Dias; BALTAZAR, Glória Maria. Um estudo sobre a transmissão da Rede Manchete do desfile da Beija-Flor de Nilópolis em 1989. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 38, 2015, Rio de Janeiro (RJ). Disponível em: www.portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-2238-1.pdf. Acesso em: 1 jun. 2025

REZENDE, Rafael Otávio Dias. Da Sapucaí para a sétima arte: as narrativas do Orfeu negro no carnaval e no cinema. In: Encontro Nacional de História da Mídia, XIII, 2021, Juiz de Fora (MG). **Anais eletrônicos**. Disponível em: https://redealcar.org/wp-content/uploads/2021/09/24_gt_historiadasmidiasaudiovisuais.pdf. Acesso em: 11 dez. 2024.

REZENDE, Rafael Otávio Dias; RODRIGUES, Sérgio Ricardo Fernandes; REIS, Marco Aurélio. Driblando a censura: resistências, enfrentamentos e negociações no uso de iconografias católicas nas escolas de samba. In: SCABIN, Nara Lya Cabral; LEITE, Andrea Limberto (orgs.). **Comunicação, Mídias e Liberdade de Expressão no século XXI**: modos censórios, resistências e debates emergentes. São Paulo: Intercom e Gênio Editorial, 2021.

REZENDE, Rafael Otávio Dias; REIS, Marco Aurélio; OLIVEIRA, Ana Carolina Campos de. Um processo comunicacional a ser entendido: expectativas e receios com o terceiro milênio nas narrativas das escolas de samba. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 45, 2022, João Pessoa (PB). Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2022/resumo/0720202219451362d8857942d31.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2025.

REZENDE, Rafael Otávio Dias; REIS, Marco Aurélio. Da prototransmissão à era multiplataforma: Fases das transmissões televisivas dos desfiles das escolas de samba do Rio de

Janeiro. In: ANDRADE, Ana Goulart de; KNEIPP, Valquíria; OLIVEIRA, Vânia Braz de (Coords.). **Do 4:3 ao Widescreen**. Ria Editorial (PT), 2025. Disponível em: <https://indd.adobe.com/view/503850c4-c7d4-4064-99f9-8469966b0a1d>. Acesso em: 9 jan. 2026.

REZENDE, Rafael. **Da Sapucaí para a TV: O desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro no Carnaval Globeleza**. Ponta Grossa (PR): Atena, 2022.

RIBEIRO, Aline. Apesar de queda em mortes violentas, Brasil é oitavo país mais letal do mundo. **O Globo**, São Paulo, 28 jun. 2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/noticia/2022/06/apesar-de-queda-em-mortes-violentas-brasil-e-oitavo-pais-mais-letal-do-mundo.ghhtml>. Acesso em: 18 maio 2023.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, Débora. Censura. In: **Dicio**, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2024a. Disponível em: www.dicio.com.br/censura/. Acesso em: 29 maio 2024.

RIBEIRO, Débora. Nostalgia. In: **Dicio**, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2024b. Disponível em: www.dicio.com.br/nostalgia/. Acesso em: 17 ago. 2024.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RICOEUR, Paul. Da memória e da reminiscência. In: _____. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alai François et. al. Campinas: Unicamp, 2007.

RIO DE JANEIRO. **Lei nº 3507, de 16 de janeiro de 2003**. Rio de Janeiro: Câmara Municipal, 2003. Dispõe sobre punição por desclassificação à escola de samba que praticar vilipêndio ou escárnio a ato, objeto ou símbolo sagrado, de qualquer religião. Disponível em: <https://cm-rio-de-janeiro.jusbrasil.com.br/legislacao/261702/lei-3507-03>. Acesso em: 19 maio 2021.

RIVITTI, Thais. Ciclo de debates “Tupinicópolis é aqui?” — Debate 5 “ficção, futuro e pensamento especulativo”. In: ALVES, Alayde [idealização]. **Tupinicópolis é aqui?**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2025.

RIVITTI, Thais. Entre o retrofuturismo e o futuro ancestral. In: ALVES, Alayde [idealização]. **Tupinicópolis é aqui?**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2025.

RODOLPHO; JONAS; VILA, Luiz Carlos da. **Kizomba, festa da raça** [samba-enredo]. Escola de Samba Unidos de Vila Isabel, 1988. Disponível em: Spotify. Acesso em: 14 set. 2024.

RODRIGUES, André. Ciclo de debates “Tupinicópolis é aqui?” — Debate 4 “Ficção, futuro e pensamento especulativo”. In: ALVES, Alayde [idealização]. **Tupinicópolis é aqui?**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2025.

RUSSO, Cláudio; CLARÃO, Gustavo. **Quem tem medo de Xica Manicongo?**. Escola de Samba Paraíso do Tuiuti, 2025. Disponível em: Spotify. Acesso em 17 mai. 2025.

RUSSO, Cláudio; LUZ, Moacyr; ALVES, Júlio; ALVES, Chico; FALCÃO, Alessandro; W. CORREIA; PÍER. **Ka ríba tí ÿe**: Que nossos caminhos se abram. Escola de Samba Paraíso do Tuiuti, 2022. Disponível em: Spotify. Acesso em: 07 mai. 2025.

RUSSO, Cláudio; LUZ, Moacyr; JURANDIR; ZEZÉ; ANÍBAL. **Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?**. Escola de Samba Paraíso do Tuiuti, 2018. Disponível em: Spotify. Acesso em: 15 mai. 2025.

SALLES, Evandro; LOPES, Nei; CAMPOS, Marcelo; DINIZ, Clarissa. **O Rio do samba: resistência e reinvenção**. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2018.

SÁ, Sandra de; VIANNA, Igor; Dr. Márcio; SANTOS, Solano; DINIZ, Renan; OLIVEIRA, Jefferson; LARANJO, Professor; TELMO AUGUSTO. **Elza Deusa Soares**. Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel, 2020. Disponível em: Spotify. Acesso em: 10 mai. 2025.

SÃ, Sidney; MIRO JR.; VILA, Carlinhos; ORVALHO, Claudinho do; SÓ, Artuzinho. **A Vila vê o ovo e põe às claras**. Escola de Samba Unidos de Vila Isabel, 1992. Disponível em: Spotify. Acesso em: 25 nov. 2024.

SANTA ROSA, Eleonora. A voz do morro. In: SALLES, Evandro (org.). **O Rio do samba: resistência e reinvenção**. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2018.

SANTIAGO, Moisés; LÍBERO; PORTO Serginho do; DIAS, Celino; SENNA, Aldir; AMBRÓSIO, Orlando; SILVA, Gilmar L.; BOMBEIRO, Marquinho. **Delírios de um paraíso vermelho**. Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, 2023. Disponível em: Spotify. Acesso em: 10 mai. 2025.

SANTIAGO, Moisés; PROFESSOR, Luizinho; TONINHO. **O espetáculo maior... As flores**. Escola de Samba Tradição, 1992. Disponível em: Spotify. Acesso em: 25 nov. 2024.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 38-52, 1998.

SANTOS, Eliane. Torre de TV do Sambódromo do Rio é demolida. **Ego**, jul. 2015. Disponível em: <http://ego.globo.com/carnaval/noticia/2015/07/torre-de-tv-do-sambodromo-do-rio-e-demolida.html>. Acesso em: 21 set. 2022.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: Cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SEM BRAÇO, Beto; MACHADO, Aluísio. **Bum bum paticumbum prugurundum** [samba-enredo]. Escola de Samba Império Serrano, 1982. Disponível em: Spotify. Acesso em: 13 set. 2024.

SÉRGIO ALAN; REMÉDIO, Sérgio; VALTINHO JR. **Entrou por um lado, saiu pelo outro... Quem quiser que invente outro!.** Escola de Samba Unidos da Tijuca, 2005. Disponível em: Spotify. Acesso em: 24 jan. 2025.

SILVA, Andrea Rosendo da; OLIVEIRA, Dennis de. Perspectiva decolonial e pensadoras latino-americanas: aportes para análise de narrativas audiovisuais na América Latina. **Extrapensa**, São Paulo, v. 15, n. esp., mai. 2022.

SILVA, Gislene. Acontecimento jornalístico como tradução cultural. **In:** VOGEL, Daisi; MEDITSCH, Eduardo; SILVA, Gislene (orgs.). **Jornalismo e acontecimento** — Volume 4: Tramas Conceituais. Florianópolis (SC): Insular, 2013.

SILVA, Juremir Machado da. **As tecnologias do Imaginário**. 3 ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 2012.

SILVA, Juremir Machado da. **1964: Golpe midiático-civil-militar**. 5. ed. Porto Alegre: Sulina, 2014.

SILVA, Samara Miranda da; THOMÉ, Cláudia de Albuquerque. Preto, gay, nordestino e macumbeiro: ativismo social no desfile da Grande Rio sobre Joãozinho da Goméia. **In:** LUVIZOTTO, Caroline; CRUZ, Jorge; CARDOSO, Vivianne Lindsay. **Culturas cidadãos**. Aveiro (PT): Ria Editorial, 2024.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. **In:** SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

SILVEIRA, Jorge. O conto do vigário. **IN:** LIESA, **Abre-alas**, Rio de janeiro, 2020. Disponível em: <https://liesa.globo.com/downloads/carnaval/abre-alas-segunda.pdf>. Acesso em: 07 mai. 2025.

SIMAS, Luiz Antônio. A gramática dos tambores. **Blog Ouro de Tolo**. 2015. Disponível em: www.pedromigao.com.br/ourodetolo/2015/07/a-gramatica-dos-tambores/. Acesso em: 08 jul. 2015.

SIMAS, Luiz Antônio. **O corpo encantado das ruas**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Encantamento: Sobre política de vida**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020.

SODRÉ, Muniz. **A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento**. Petrópolis: Vozes, 2009.

SOUSA, João Gustavo Martins Melo de. **Imagens poéticas de Renato Lage**. Policromias — Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som, Rio de Janeiro, ed. esp., p. 457-479, dez. 2020.

Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/policromias/article/view/39223/21768>. Acesso em: 17 jul. 2025.

SOUSA, Rafaela. População indígena no Brasil. **Mundo Educação** [s.d.]. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/geografia/a-populacao-indigena-no-brasil.htm#:~:text=Povos%20ind%C3%ADgenas%20no%20Brasil%20em%201500&text=Segundo%20dados%20publicados%20pela%20Funai,e%201.000.000%20no%20interior>. Acesso em: 17 maio 2023.

SOUZA, Alex de. **Felicidade não tem preço**. Acadêmicos da Rocinha, 2006 [sinopse]. Disponível em: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/academicos-da-rocinha/2006/>. Acesso em: 30 jan. 2025.

SOUZA, Alex de; FERNANDES, Ricardo. Trabalhadores do Brasil. In: <https://liesa.org.br/downloads/memoria/outros-carnavais/2008/abre-alas-segunda.pdf>. In: LIESA, **Abre-alas**, Rio de Janeiro, 2008, p. 135-198. Disponível em: <https://liesa.org.br/downloads/memoria/outros-carnavais/2008/abre-alas-segunda.pdf>. Acesso em: 29 mai. 2025.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso: Da escravidão à Lava Jato**. 2017. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4421437/mod_resource/content/1/Jesse%CC%81%20Souza%20-%20A%20Elite%20do%20Atraso%20%281%29.pdf. Acesso em: 18 jun. 2018.

SOUZA, Warley. Literatura de cordel. **Brasil Escola**, s.d. Disponível em: <https://brasilescola.uol.com.br/literatura/literatura-cordel.htm>. Acesso em 30 de julho de 2025.

SOVIK, Liv. **Xica da Silva e a eclosão da memória e cultura negras: samba-enredo e cultura midiática**. 2013. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_2044.pdf. Acesso em: 10 jan. 2025.

SPINOSA, Chico. **Viradouro, Viramundo, rei do mundo**. Viradouro, 2002. Disponível em: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/unidos-do-viradouro/2002/>. Acesso em: 18 jan. 2025.

SPINOSA, Chico. **Carnaval, doce ilusão. A gente se vê aqui no meio da multidão: 20 anos de Liga**. Caprichosos de Pilares, 2005. Disponível em: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/caprichosos-de-pilares/2005/>. Acesso em: 24 jan. 2025.

STEIN, Paulo. Paulo Stein, a voz do samba carioca. Entrevista a Pedro Migão. **Ouro de tolo**, dezembro de 2014. Disponível em: www.pedromigao.com.br/ourodetolo/2014/12/paulo-stein-a-voz-do-samba-carioca/. Acesso em: 12 set. 2025.

TAROBÁ; LIMA; MANECA, Sandro; CAMISETA, Jonas; GLORIOSO, Marcos; UBALDINO, Arismar. **Viagem Fantástica ao Pulmão do Mundo**. Escola de Samba Tradição, 1998. Disponível em: Spotify. Acesso em: 10 dez. 2024.

TAVARES, Frederico de Mello Brandão. O acontecimento nas tramas da editoração jornalística. In: VOGEL, Daisi; MEDITSCH, Eduardo; SILVA, Gislene (orgs.). **Jornalismo e acontecimento** — Volume 4: Tramas Conceituais. Florianópolis (SC): Insular, 2013.

THOMÉ, Cláudia. **Identidades construídas no ritmo do carnaval carioca**. 2013. Disponível em: <https://pesquisafacomufjf.files.wordpress.com/2013/06/identidades-constru3addas-no-ritmo-do-carnaval-carioca-thomc3a9-clc3a1udia.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2021.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TOTAL de pessoas que se autodeclaram pretas e pardas cresce no Brasil, diz IBGE. **Jornal Nacional**, 22 jul. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2022/07/22/total-de-pessoas-que-se-autodeclaram-pretas-e-pardas-cresce-no-brasil-diz-ibge.ghtml>. Acesso em: 26 mai. 2023.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo**. A tribo jornalística — uma comunidade interpretativa transnacional. 2 ed. Florianópolis (SC): Insular, 2008.

TRINTA, Joãozinho. **O gigante em berço esplêndido** [sinopse]. Beija-Flor de Nilópolis, 1984. Disponível em: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/1984/>. Acesso em: 22 ago. 2024.

TRINTA, Joãozinho. **Tereza de Benguela, uma rainha negra no Pantanal**. Unidos do Viradouro, 1994. Disponível em: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/unidos-do-viradouro/1994/>. Acesso em: 28 nov. 2024.

TRINTA, Joãozinho. **O rei e os três espantos de Debret**. Escola de Samba Unidos do Viradouro, 1995. Disponível em: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/unidos-do-viradouro/1995/>. Acesso em: 29 nov. 2024.

TRINTA, Joãozinho. **Orfeu, o negro do Carnaval** [sinopse]. Escola de Samba Unidos do Viradouro, 1998. Disponível em: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/unidos-do-viradouro/1998/>. Acesso em: 10 dez. 2024.

TRINTA, Joãozinho. De Joãozinho Trinta. In: Gomes, Fábio; Villares, Stella (Eds). **O Brasil é um luxo: Trinta carnavais de Joãozinho Trinta**. São Paulo: Pacrom, 2008.

TRISTEZA, Niltinho; GUGA; JURANDIR; TUNINHO. **Um jeito pra ninguém botar defeito**. Escola de Samba Estação Primeira Imperatriz Leopoldinense, 1986. Disponível em: Spotify. Acesso em: 05 set. 2024.

TURCO, Hélio; JURANDIR; ALVINHO. **100 anos de liberdade, realidade ou ilusão?** Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, 1988. Disponível em: Spotify. Acesso em: 13 set. 2024.

TYGEL, Alan. Vitória da Imperatriz, derrota do Agronegócio e da Globo. **Brasil de fato**, 1 fev. 2020. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/colunista/campanha-contra-os-agrotoxicos/2020/02/01/vitoria-da-imperatriz-derrota-do-agronegocio-e-da-globo/>. Acesso em: 19 fev. 2025.

UOL. **Bolsonaro cita Bíblia e diz que faz campanha simples, sem "milhões" do PT**. UOL, São Paulo, 14 out. 2018. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/eleicoes/2018/noticias/2018/10/14/bolsonaro-cita-biblia-e-diz-que-faz-campanha-simples-sem-milhoes-do-pt.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 20 mai. 2025.

VARELA, Alex; MAGALHÃES, Rosa. **Você semba lá... que eu sambo cá! O canto livre de Angola**. 2012. Disponível em: <http://liesa.globo.com/2012/por/03carnaval12/abrealas/Abre-Alas%20-%20Domingo%20-%20Carnaval%202012.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2016.

VASCONCELOS, Jack. Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão? In: LIESA, **Abre-alas**, Rio de Janeiro, 2018, p. 173-223. Disponível em: <https://liesa.org.br/downloads/memoria/outros-carnavais/2018/abre-alas-domingo.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2025.

VASCONCELOS, Jack. O salvador da pátria. In: LIESA, **Abre-alas**, Rio de Janeiro, 2019, p. 243-306. Disponível em: <https://liesa.org.br/downloads/memoria/outros-carnavais/2019/abre-alas-segunda.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2025.

VASCONCELOS, Jack. **Arquibancada em Casa — 03/06/20 — Jack Vasconcelos**. Entrevista a Anderson Baltar, 2020. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=uk3a0E9p2kk. Acesso em: 06 jun. 2025.

VASCONCELOS, Jack. Waraná: a reexistência vermelha. In: LIESA/RIO CARNAVAL, **Abre-alas**, Rio de Janeiro, 2022, p. 207-259. Disponível em: <https://liesa.org.br/downloads/memoria/outros-carnavais/2022/abre-alas-sabado-carnaval-2022.pdf>. Acesso em: 08 mai. 2025.

VEIGA, Leonardo Amaral da. **Segregação residencial e racial no Rio de Janeiro**: Um estudo sobre suas origens e sua atualidade. 2014. 63f. Monografia (Instituto de Economia, bacharelado) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

VELHA, Guga; TUNINHO; ALVINHO. **Alô, mamãe!**. Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense, 1984. Disponível em: Spotify. Acesso em: 22 ago. 2024.

VELLEDA, Luciano. Porto Alegre foi a capital com a maior taxa de mortalidade de pretos por covid-19 em 2020. **Sul 21**, 18 jan. 2023. Disponível em: <https://sul21.com.br/noticias/saude/coronavirus/2023/01/porto-alegre-foi-a-capital-com-a-maior-taxa-de-mortalidade-de-negros-por-covid-19-em-2020/>. Acesso em: 18 maio 2023.

VELOSO, Altay; BAIACU, André; DADINHO; BORGES, Fábio; CLARÃO, Gustavo; J. GIOVANNI; FEITAL, Paulo César; MEINERS, Thiago; ZÉ GLÓRIA; SIERRA, Zé Paulo. **As**

mil e uma noites de uma Mocidade pra lá de Marrakech. Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel, 2017. Disponível em: Spotify. Acesso em: 14 set. 2023.

VELOSO, Caetano. **Reconvexo.** Maria Bethânia, 1989. Disponível em: Spotify. Acesso em: 30 out. 2025.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história.** Tradução de Alda Baltazar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. Cacá. **O Globo**, 15 nov. 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/opiniaocaca-23236086>. Acesso em: 18 jul. 2023.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba.** Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

VIEIRA, Antônio. **Tupinicópolis 2021.** 2021. Disponível em: www.instagram.com/p/CW3NtsIlxeO/?igsh=eHl1bThuN21zdHpl. Acesso em: 15 ago. 2025.

VIEIRA, Leandro. Roda de samba ao vivo. **Jornal Extra.** 2017. Entrevista para Leonardo Bruno. Disponível em: www.facebook.com/jornalextra/videos/1696218440411099/. Acesso em: 06 jul. 2020.

VIEIRA, Leandro. Carnavalesco da Mangueira: ‘Crivella já perdeu’. Entrevista para Ancelmo Gois. **O Globo**, 04 fev. 2018. Disponível em: <http://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/carnavalesco-da-mangueira-crivella-ja-perdeu.html>. Acesso em: 22 jul. 2023.

VIEIRA, Leandro. História pra ninar gente grande. In: LIESA, **Abre-alas**, Rio de Janeiro, 2019, p. 307-389. Disponível em: <https://liesa.org.br/downloads/memoria/outros-carnavais/2019/abre-alas-segunda.pdf>. Acesso em: 29 mai. 2025.

VILA, Martinho da. **Kizomba, festa da raça** [sinopse]. Disponível em: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/unidos-de-vila-isabel/1988/>. Acesso em: 14 set. 2024.

VIOLA, Dico da; MOCIDADE, Paulinho; MOCIDADE, Tiãozinho da; ADIL. **Como era verde meu Xingu.** Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel, 1983. Disponível em: Spotify. Acesso em: 17 ago. 2024.

VOGEL, Daisi. O acontecimento e as condições da experiência. In: VOGEL, Daisi; MEDITSCH, Eduardo; SILVA, Gislene (orgs.). **Jornalismo e acontecimento** — Volume 4: Tramas Conceituais. Florianópolis (SC): Insular, 2013.

XAVIER, Getúlio. Sete anos depois, investigações terminam, mas caso Marielle segue sem desfecho. **Carta Capital**, 14 mar. 2025. Disponível em: www.cartacapital.com.br/politica/sete-anos-depois-investigacoes-terminam-mas-caso-marielle-segue-sem-desfecho/#google_vignette. Acesso em: 03 jul. 2025.

YIN, Robert K. **Estudo de caso — planejamento e métodos**. (2Ed.). Porto Alegre: Bookman, 2001.

WOTLING, Patrick. **Vocabulário de Nietzsche**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

ANEXO A — LEVANTAMENTO DA CRÍTICA NO GRUPO ESPECIAL DO RIO DE JANEIRO (1980-2025)

Nº	Ano	Escola	Posição	Enredo	Carnavalesco e autor	Tema	Caráter da crítica
1	1980	Vila Isabel	2º	<i>Sonho de um sonho</i>	Fernando Costa e Sílvia Cunha	Sonho de uma sociedade mais livre e democrática.	Ditadura militar e censura.
2	1980	Mocidade Independente	2º	<i>Tropicália Maravilha</i>	Fernando Pinto	Tropicália.	Emancipação indígena e celebração da anistia.
3	1981	Unidos da Tijuca	8º	<i>Macobeba — O que dá pra rir, dá pra chorar</i>	Renato Lage	Invasão de multinacionais no Brasil.	Exploração das empresas multinacionais no Brasil.
4	1982	Império Serrano	1º	<i>Bum bum paticumbum prugurundum</i>	Rosa Magalhães e Lícia Lacerda A ²⁰⁸ ; Fernando Pamplona	História das escolas de samba.	Mercantilização das escolas de samba.
5	1982	Unidos da Tijuca	9º	<i>Lima Barreto, mulato, pobre, mas livre</i>	Renato Lage	Lima Barreto.	Racismo.
6	1983	Mocidade Independente	6º	<i>Como era verde meu Xingu</i>	Fernando Pinto	Parque Indígena do Xingu (MT).	Proteção ambiental e demarcação das terras indígenas.
7	1983	Salgueiro	8º	<i>Traços e troças</i>	Augusto César Vannucci e Lan	Caricatura.	Censura política.
8	1983	Caprichosos de Pilares	Não julgada	<i>Um cardápio à brasileira</i>	Luiz Fernando Reis	Culinária brasileira.	Inflação.
9	1984	Império Serrano	2º	<i>Foi malandro, é</i>	Renato Lage A: Fernando Pamplona	Malandros na história do Brasil.	Imagem ilibada dos heróis nacionais.

²⁰⁸ A abreviatura “A” será utilizada para indicar quando o autor do enredo for diferente do carnavalesco.

Nº	Ano	Escola	Posição	Enredo	Carnavalesco e autor	Tema	Caráter da crítica
10	1984	Mocidade Independente	2º	<i>Mamãe, eu quero Manaus</i>	Fernando Pinto	História do contrabando.	Representação da alfândega como uma mulher de olhos vendados aponta para a hipocrisia social, que condena o contrabando, ao mesmo tempo em que usufrui dele.
11	1984	Beija-Flor	3º	<i>O gigante em berço esplêndido</i>	Joãosinho Trinta	História do Brasil.	Ambição trouxe problemas ao país; ausência de novos heróis.
12	1984	Caprichosos de Pilares	3º	<i>A visita da nobreza do riso a Chico Rei, num palco nem sempre iluminado</i>	Luiz Fernando Reis	Chico Anysio.	Crítica social, política e econômica, por meio dos personagens de Chico Anysio. Ao fim do desfile, pedido de Diretas Já.
13	1984	Imperatriz	4º	<i>Alô, mamãe!</i>	Rosa Magalhães e Lícia Lacerda	Ligação do filho (brasileiro) à sua mãe (pátria).	Inflação.
14	1984	Império da Tijuca	6º	<i>9215</i>	José Félix A: Felipe Garcez, Darcy Giorno e Gil Ricon	Proibição à prática dos jogos de azar no Brasil.	Oposição à Lei 9215 e a favor da liberação dos jogos de azar.
15	1984	Unidos da Tijuca	7º	<i>Salamaleikum, a epopéia dos insubmissos malês</i>	Luiz Carlos Cruz	Malês.	Valorização dos personagens negros na história. A luta contra a desigualdade no passado serve como inspiração para o presente.
16	1985	Beija-Flor	2º	<i>A Lapa de Adão e Eva</i>	Joãosinho Trinta	Adaptação brasileira da história de Adão e Eva.	Exportação de jogadores de futebol, conflito entre camelôs e polícia, decadência dos circos, invasão da música <i>pop</i> estadunidense e contestação da política.
17	1985	Caprichosos de Pilares	5º	<i>E por falar em saudade</i>	Luiz Fernando Reis e Flávio Tavares	Lembrança do passado para apontar críticas ao presente.	Inflação, Diretas Já, costumes, roubo da taça Jules Rimet e sátira política a Paulo Maluf e Delfim Netto.

Nº	Ano	Escola	Posição	Enredo	Carnavalesco e autor	Tema	Caráter da crítica
18	1985	União da Ilha	12º	<i>Um herói, uma canção, um enredo</i>	Luís Orlando	João Cândido Felisberto, o “Almirante Negro”.	Marginalização histórica do personagem.
19	1985	Unidos do Cabuçu	13º	<i>A festa é nossa, ninguém tasca ou Quem ri por último, ri melhor</i>	Stoelsson A: Paulo César Cardoso e Stoelsson	Liberdade.	História oficial.
20	1985	São Clemente	15º	<i>Quem casa, quer casa</i>	Carlinhos Andrade e Roberto Costa	Sonho da casa própria.	Dificuldade financeira de obter uma moradia.
21	1985	Em Cima da Hora	16º	<i>Me acostumo mas não me amanso</i>	Sid Camilo e Edson Mendes A: Amarildo Lopes e Sérgio Garcia	Emigração de nordestinos para o Rio de Janeiro.	Dificuldades encontradas por nordestinos em busca de melhores oportunidades.
22	1986	Império Serrano	3º	<i>Eu quero</i>	Renato Lage e Lílían Rabello	Desejos dos brasileiros para a Nova República.	Melhorias na economia, educação, cuidado ambiental, segurança pública, moradia etc.
23	1986	Portela	4º	<i>Morfeu no carnaval, a utopia brasileira</i>	Alexandre Louzada	Sonho de um Brasil ideal.	Garimpo ilegal, influência externa na economia brasileira, poluição, transporte público lotado, excesso de taxas a pagar etc.
24	1986	União da Ilha	5º	<i>Assombrações</i>	Arlindo Rodrigues	Assombrações.	Problemas econômicos (imposto de renda, FMI) e bomba atômica.
25	1986	Imperatriz	8º	<i>Um jeito pra ninguém botar defeito</i>	Fernando Alvarez	Mensagem nacionalista e esperançosa com a chegada da Nova República.	Crítica subliminar à atual situação do país, a partir da projeção de melhorias na Nova República.
26	1986	Caprichosos de Pilares	9º	<i>Brazil com Z não seremos jamais, ou seremos?</i>	Luiz Fernando Reis	Defesa das coisas brasileiras.	Interferência estadunidense na cultura, costumes, política e economia brasileira.

Nº	Ano	Escola	Posição	Enredo	Carnavalesco e autor	Tema	Caráter da crítica
27	1986	Unidos do Cabuçu	13º	<i>Deu a louca na História! E agora Stanislaw, como é que fica?</i>	Ilvamar Magalhães	Embaralhamento e carnavalização da história do Brasil.	Imperialismo norte-americano.
28	1986	Unidos da Tijuca	15º	<i>Cama, mesa e banho de gato</i>	Wani Araújo	Sete pecados capitais, pelo viés da luxúria.	Moral e costumes conservadores.
29	1987	Mocidade Independente	2º	<i>Tupinicópolis</i>	Fernando Pinto	Delírio de uma metrópole indígena.	Demarcação de terras indígenas; perspectiva de destruição com o capitalismo.
30	1987	Salgueiro	5º	<i>E por que não?</i>	Renato Lage e Lilian Rabelo	Ideal de um mundo melhor.	Mau uso da ciência e da tecnologia.
31	1987	São Clemente	7º	<i>Capitães do asfalto</i>	Carlinhos Andrade e Roberto Costa	Menores de idade em situação de rua.	Dificuldade da sociedade e do Estado de garantirem os direitos necessários às crianças e aos adolescentes.
32	1987	Caprichosos de Pilares	8º	<i>Ajoelhou tem que rezar... ou Eu prometo</i>	Luiz Fernando Reis	Democracia e cobrança para que os políticos cumpram suas promessas.	Promessas não cumpridas pelos políticos brasileiros.
33	1988	Vila Isabel	1º	<i>Kizomba, festa da raça</i>	Milton Siqueira, Paulo César Cardoso e Ilvamar Magalhães A: Martinho da Vila	Celebração do centenário da abolição, com entonação política.	<i>Apartheid</i> ; substituição de Princesa Isabel por Zumbi como líder do movimento negro; expectativa com a nova Constituição.
34	1988	Mangueira	2º	<i>100 anos de liberdade, realidade ou ilusão?</i>	Júlio Matos	Ressignificação sobre o centenário da abolição.	Questionamento da libertação dos negros, desigualdade econômica, violência e política pública ineficiente para encerrar a escravidão.

Nº	Ano	Escola	Posição	Enredo	Carnavalesco e autor	Tema	Caráter da crítica
35	1988	Beija-Flor	3º	<i>Sou negro, do Egito à liberdade</i>	Joãosinho Trinta	Celebração do centenário da abolição por meio da religiosidade e da história.	Questionamento da libertação real dos negros (especialmente, no samba).
36	1988	Salgueiro	4º	<i>Em busca do ouro</i>	Mário Monteiro e Chico Spinosa	Ouro.	Moeda cruzado.
37	1988	Império Serrano	7º	<i>Pára com isto, dá cá o meu</i>	Ney Ayan A: Fernando Pamplona	Protesto contra a fusão dos estados do Rio de Janeiro e da Guanabara.	A fusão dos estados teria gerado perdas materiais e imateriais aos cariocas.
38	1988	Mocidade Independente	8º	<i>Beijim, beijim, bye bye Brasil</i>	Fernando Pinto e Cláudio Amaral Peixoto A: Fernando Pinto	Delírio sobre a constituinte.	Marajás, violência, usina nuclear, dengue, cruzado, corrupção e dívida externa.
39	1988	São Clemente	10º	<i>Quem avisa amigo é</i>	Carlinhos Andrade e Roberto Costa	Violência.	Diversas formas de violência: urbana, contra a mulher, meio ambiente, negros, indígenas, nordestinos etc.
40	1988	Unidos da Tijuca	11º	<i>Templo do absurdo — Bar Brasil</i>	Sílvio Cunha	Problemas do Brasil.	Desafios econômicos e desigualdade social.
41	1988	Imperatriz	14º	<i>Conta outra que essa foi boa</i>	Luiz Fernando Reis	Piada.	Plano Cruzado.
42	1989	Beija-Flor	2º	<i>Ratos e urubus, larguem minha fantasia</i>	Joãosinho Trinta	Miséria.	A miséria no sentido literal, mas também a miséria moral da sociedade: o “lixo” medieval, da política, do sexo, da imprensa, dos loucos, da infância precária e da fome.

Nº	Ano	Escola	Posição	Enredo	Carnavalesco e autor	Tema	Caráter da crítica
43	1989	Vila Isabel	4º	<i>Direito é direito</i>	Paulo César Cardoso, Ilvamar Magalhães e Orlando Pereira	Constituição e Direitos universais.	Luta por liberdade, igualdade e a garantia da dignidade humana em todos os seus aspectos.
44	1989	Salgueiro	5º	<i>Templo negro em tempo de consciência negra</i>	Luiz Fernando Reis e Flávio Tavares	Celebração (tardia) do centenário da abolição.	Luta dos negros por igualdade e fim do racismo; a abolição é considerada uma farsa.
45	1989	Portela	6º	<i>Achado não é roubado</i>	Sílvia Cunha	Apropriações ao longo da história.	Defesa dos territórios indígenas.
46	1989	Estácio de Sá	9º	<i>Um, dois, feijão com arroz</i>	Rosa Magalhães	Arroz e feijão.	Problemas econômicos: dívida externa e falta de dinheiro para comprar arroz.
47	1989	Caprichosos de Pilares	12º	<i>O que é bom todo mundo gosta</i>	Renato Lage e Lillian Rabelo	Exploração do Brasil.	Exploração do Brasil, a partir da exportação das riquezas nacionais.
48	1989	São Clemente	13º	<i>Made in Brazil, yes nós temos banana</i>	Roberto Costa e Carlinhos Andrade A: Carlinhos Andrade	Exportação e exploração das riquezas nacionais.	Exploração do Brasil, a partir da exportação das riquezas nacionais.
49	1989	Unidos da Ponte	15º	<i>Vida que te quero viva</i>	Cid Camilo e Sancler Boiron	Exploração da natureza brasileira.	Cunho ecológico, denuncia o contrabando e o risco de extinção de animais, as queimadas, a caça ilegal, a poluição nas cidades grandes, a extração predatória de metais preciosos e o lixo atômico.
50	1990	Beija-Flor	2º	<i>Todo mundo nasceu nu</i>	Joãosinho Trinta	Proibição da genitália desnuda no carnaval e risco de autodestruição humana.	Reação à proibição da genitália desnuda pela Liesa e alerta que a ganância pode levar à destruição do homem.

Nº	Ano	Escola	Posição	Enredo	Carnavalesco e autor	Tema	Caráter da crítica
51	1990	São Clemente	6º	<i>E o samba sambou</i>	Carlinhos Andrade e Roberto Costa	Espetacularização e mercantilização das escolas de samba.	Perda das tradições e contestação das transformações nas escolas de samba.
52	1990	Vila Isabel	12º	<i>Se esta terra, se esta terra fosse minha</i>	Ilvamar Magalhães	Reforma agrária.	Justiça social só pode ser alcançada através da garantia de terra para toda a população.
53	1990	Caprichosos de Pilares	13º	<i>Com a boca no mundo</i>	Alexandre Louzada	Boca.	Marajás, fome, ‘mamata’, corruptos, imperialismo norte-americano e imposto de renda.
54	1990	Santa Cruz	15º	<i>Os heróis da resistência</i>	José Felix A: Juca Colagrossi e José Félix	Jornal O Pasquim.	Censura e ditadura militar.
55	1990	Unidos do Cabuçu	16º	<i>Será que votei certo para presidente?</i>	Beto Sol	Primeira eleição direta após o fim da ditadura militar.	Marajás, defesa dos povos indígenas e da natureza; combate às drogas, à inflação, à fome e à miséria.
56	1991	Mocidade Independente	1º	<i>Chuê, chuá, as águas vão rolar</i>	Renato Lage e Lílían Rabelo	Água.	Poluição das águas, pesca predatória, enchentes e o “abacaxi” econômico.
57	1991	Imperatriz	3º	<i>O quê é que a banana tem?</i>	Viriato Ferreira	Banana.	“Dar uma banana” à poupança confiscada.
58	1991	Beija-Flor	4º	<i>Alice no Brasil das maravilhas</i>	Joãosinho Trinta	Tradução da personagem literária para o contexto brasileiro.	O país atrasado, por corrupção, desamor e egoísmo; mensagem ambiental e protesto direcionado à elite e aos políticos.
59	1991	Estácio de Sá	5º	<i>Brasil, brega e kitsch</i>	Mário Monteiro	Crítica aos valores e formas de consumo.	Invasão dos produtos e da cultura estadunidense no Brasil; dolarização da economia; estadunização da cultura brasileira; influência da TV nos hábitos de consumo.
60	1991	Unidos da Tijuca	8º	<i>Tá na mesa Brasil</i>	Oswaldo Jardim	Culinária brasileira.	Censura.

Nº	Ano	Escola	Posição	Enredo	Carnavalesco e autor	Tema	Caráter da crítica
61	1991	Caprichosos de Pilares	10º	<i>Terceiro milênio, em busca do juízo (a)final</i>	Alexandre Louzada	Esperança em melhorar os males sociais nos anos 2000.	Saúde pública precária, fome, miséria, guerras, violência urbana; necessidade de distribuição de renda, reforma agrária, aproveitamento consciente das riquezas minerais e direito à justiça e à moradia.
62	1991	São Clemente	13º	<i>Já vi este filme</i>	Carlinhos Andrade, Roberto Costa e César D'Azevedo	Imaginário de um futuro em que a história e os problemas do Brasil se repetem.	Protesto contra o Governo Collor e descrença na solução dos problemas políticos e econômicos.
63	1991	Lins Imperial	14º	<i>Chico Mendes, o arauto da natureza</i>	Ricardo Ferrador, Paulo Costa e Sônia Almeida	Chico Mendes.	Preservação ambiental e protesto pelo assassinato de Chico Mendes.
64	1991	Grande Rio	16º	<i>Antes, durante e depois, o despertar do homem</i>	Wani Araújo e Fernando Lopes	A ambição humana e a esperança de redenção.	Epidemias, como a aids, violência e as armas de destruição.
65	1992	Beija-Flor	7º	<i>Há um ponto de luz na imensidão</i>	Joãosinho Trinta	Televisão.	Crítica social, através da citação à telenovela <i>Que rei sou eu</i> . Pede por uma programação televisiva mais educativa, sobretudo quanto aos produtos direcionados às crianças.
66	1992	Unidos da Tijuca	8º	<i>Guanabaram, o seio do mar</i>	Oswaldo Jardim	Baía de Guanabara.	Poluição da Baía de Guanabara.
67	1992	Vila Isabel	12º	<i>A Vila vê o ovo e põe às claras</i>	Gil Ricon A: Departamento Cultural	Ressignificação do “descobrimento” da América”.	Europeus “redescobriram” a América, e provocaram o extermínio indígena, servidão forçada do negro e agressão à natureza.
68	1992	Leão de Nova Iguaçu	13º	<i>O Leão na selva de ilusões de Janete Clair</i>	Fábio Borges, Adalmir Braga e Paulo Sottero	Janete Clair	A partir da obra da homenageada, aborda problemas ambientais e econômicos.

Nº	Ano	Escola	Posição	Enredo	Carnavalesco e autor	Tema	Caráter da crítica
69	1992	Tradição	14º	<i>O espetáculo maior... As flores</i>	Jorge Luiz Vilela	Flores.	Destruição da natureza.
70	1993	Mocidade Independente	4º	<i>Marraio feridô sou rei</i>	Renato Lage	Jogos.	Políticos manipulando a população brasileira e transações financeiras fraudulentas.
71	1993	Vila Isabel	8º	<i>Gbala, viagem ao templo da criação</i>	Oswaldo Jardim	Imersão de três crianças no templo da criação dos orixás para salvar a humanidade.	Tomado pela ganância, o homem se corrompeu e envenenou o planeta que deveria preservar.
72	1993	Caprichosos de Pilares	13º	<i>Não existe pecado do lado de cá do Túnel Rebouças</i>	Luiz Fernando Reis	Relação conflituosa entre os moradores da Zona Sul e da Zona Norte carioca.	Violência urbana, “surf ferroviário” e preconceito sofrido pelos moradores do subúrbio carioca.
73	1994	Viradouro	3º	<i>Tereza de Benguela, uma rainha negra no Pantanal</i>	Joãosinho Trinta	Tereza de Benguela.	Na sinopse, o carnavalesco mostra sua indignação em relação aos problemas do país.
74	1994	Beija-Flor	4º	<i>Margareth Mee, a dama das bromélias</i>	Milton Cunha	Margareth Mee.	A destruição da floresta Amazônica.
75	1994	Mocidade Independente	8º	<i>Avenida Brasil, tudo passa, quem não viu?</i>	Renato Lage	Avenida Brasil (RJ).	Trânsito caótico, alagamento, poluição das indústrias e contraste social.
76	1995	Mocidade Independente	4º	<i>Padre Miguel, olhai por nós</i>	Renato Lage	Religiões e a fé dos brasileiros.	O comércio da fé, com lideranças religiosas explorando os fiéis financeiramente.
77	1995	Viradouro	8º	<i>O rei e os três espantos de Debret</i>	Joãosinho Trinta	História e fantasia na narrativa que tem Debret como protagonista.	Debret lê notícias ruins sobre o Brasil: matanças de indígenas, devastação de florestas etc.

Nº	Ano	Escola	Posição	Enredo	Carnavalesco e autor	Tema	Caráter da crítica
78	1995	Império Serrano	15º	<i>O tempo não para</i>	Lílian Rabelo	Tempo.	Mensagem ecológica; busca pela eterna juventude; violência, fome e desigualdade; manipulação indevida do átomo; e conscientização pela paz.
79	1995	São Clemente	17º	<i>O que é que não é, mas será?</i>	Luiz Fernando Reis	Projeção de um Brasil que supra todas as deficiências vivenciadas por sua população.	Pedido por democracia, igualdade, liberdade, alimentação, saúde, educação, justiça etc. Anões do orçamento como inimigos da cidadania.
80	1996	Mocidade Independente	1º	<i>Criador e criatura</i>	Renato Lage	A criação do mundo por Deus e o homem como recriador desse mundo.	Questionamento da relação do homem com a ciência e a tecnologia; o homem robótico; a destruição pela bomba atômica.
81	1996	Império Serrano	6º	<i>Verás que um filho teu não foge à luta</i>	Ernesto Nascimento	Homenagem a Betinho e seus projetos sociais.	Postura assertiva contra a fome e a miséria. Pedido de reforma agrária.
82	1997	Mocidade Independente	2º	<i>De corpo e alma na avenida</i>	Renato Lage	Corpo humano.	Alerta aos danos causados pelo uso do cigarro, poluição do ar e por uma alimentação saudável.
83	1998	Imperatriz	3º	<i>Quase no ano 2000...</i>	Rosa Magalhães	Previsões do futuro na literatura e no cinema.	Questionamento da relação entre o homem e a ciência. Consciência ecológica como principal desafio do terceiro milênio.
84	1998	Viradouro	5º	<i>Orfeu, o negro do carnaval</i>	Joãosinho Trinta	Adaptação do mito grego de Orfeu para a realidade brasileira.	Violência urbana (bala perdida).
85	1998	Caprichosos de Pilares	10º	<i>Negra origem, negro Pelé, negra Bené</i>	Jerônimo Guimarães	Exaltação à história e personagens negros	Exaltação de personagens políticos que lutaram pelo fim da discriminação racial e a desigualdade.
86	1998	Tradição	11º	<i>Viagem fantástica ao pulmão do mundo</i>	Orlando Júnior	Amazônia.	Denúncia a destruição da floresta.

Nº	Ano	Escola	Posição	Enredo	Carnavalesco e autor	Tema	Caráter da crítica
87	1998	Porto da Pedra	14º	<i>Samba no pé e mãos ao alto, isto é um assalto</i>	Mauro Quintaes	Assalto.	Manifesto pelo fim da impunidade, superlotação de presídios e reinserção de ex-presidiários na sociedade.
88	2000	Beija-Flor	2º	<i>Brasil, um coração que pulsa forte, pátria de todos ou terra de ninguém?</i>	Comissão de Carnaval	Visão mística da história do Brasil.	Guerra espiritual que tornou o Brasil a “terra de ninguém”, desigualdade econômica e violência sofrida por negros escravizados.
89	2000	Viradouro	3º	<i>Brasil: visões de paraísos e infernos</i>	Joãosinho Trinta	História do Brasil contada pela dualidade entre o bem (paraíso) e o mal (inferno).	Violência e exploração de indígenas e negros, alegoricamente representados como o inferno.
90	2000	Mangueira	7º	<i>Dom Obá II — Rei dos esfarrapados, príncipe do povo</i>	Alexandre Louzada	Dom Obá II D'África.	Desigualdade econômica, que provoca a divisão de classes.
91	2000	Caprichosos de Pilares	11º	<i>Brasil, teu Espírito é Santo</i>	Etevaldo Brandão	História do Brasil, com foco no período da ditadura militar.	Evidenciou a censura, a violência física (tortura) e o exílio na ditadura militar.
92	2000	Tradição	12º	<i>Liberdade! Sou negro, raça e tradição</i>	Orlando Júnior	Escravidão negra.	Frase “racismo é crime” em uma alegoria; citação à Lei Caó.
93	2000	Porto da Pedra	14º	<i>Ordem, progresso, amor e folia no milênio de fantasia</i>	Jaime Cezário A: Jaime Cezário e Dalva Lazoni	Reflexão sobre o lema na bandeira do Brasil.	Necessidade de união entre o Brasil oficial e o popular para que a República se realize por completo.
94	2001	Salgueiro	4º	<i>Salgueiro no mar de Xarayés, é Pantanal, é carnaval</i>	Mauro Quintaes A: Sérgio Murilo e Luciano de Freitas	Pantanal.	Ambição e destruição ambiental.

Nº	Ano	Escola	Posição	Enredo	Carnavalesco e autor	Tema	Caráter da crítica
95	2001	Viradouro	5º	<i>Os sete pecados capitais</i>	Roberto Szaniecki e comissão de carnaval A: Roberto Szaniecki	Os sete pecados capitais.	Exploração do meio ambiente e fome.
96	2001	Grande Rio	6º	<i>Gentileza “X”, o profeta saído do fogo</i>	Joãosinho Trinta	Profeta Gentileza.	Denúncia contra o capitalismo e a “idade média”. Manifesto pelo fim da violência, da desigualdade e da fome.
97	2001	Mocidade Independente	7º	<i>Paz e harmonia — A Mocidade é alegria</i>	Renato Lage e Márcia Lávnia	Paz.	Violência urbana, perspectiva do mundo em destruição e pedido de respeito à natureza.
98	2001	Portela	10º	<i>Querer é poder</i>	Alexandre Louzada	Formas de poder.	O poder da mente é utilizado para o mal, a exemplo do poder bélico destruidor.
99	2001	União da Ilha	13º	<i>A União faz a força, com muita energia</i>	Wani Araújo	Energia.	Fontes de produção de energia não seguras. Consumo ilegal (gato), imprudências que podem causar curto-circuito e incêndios.
100	2002	Mangueira	1º	<i>Brazil com Z é pra cabra da peste, Brasil com S é nação do Nordeste</i>	Max Lopes	Nordeste brasileiro.	Promoção da brasilidade — e alerta para a invasão cultural estrangeira —, demonstrada no título. Clamor pelo fim do êxodo nordestino para fugir da fome e da miséria.
101	2002	Viradouro	5º	<i>Viradouro, Viramundo, rei do mundo</i>	Chico Spinosa	Libertação dos grilhões sociais: história do personagem Viramundo.	Escravidão pela imposição econômica: desemprego, fome e exclusão social.
102	2002	Portela	8º	<i>Amazonas, esse desconhecido. Delírios e verdades do Eldorado Verde</i>	Alexandre Louzada	Amazonas.	Preservação ambiental.

Nº	Ano	Escola	Posição	Enredo	Carnavalesco e autor	Tema	Caráter da crítica
103	2002	Império Serrano	9º	Aclamação e coroação do Imperador da Pedra do Reino: Ariano Suassuna	Ernesto Nascimento	Ariano Suassuna e sua obra.	A luta pela sobrevivência do nordestino diante da seca e outras adversidades.
104	2002	Unidos da Tijuca	10º	<i>O sol brilha eternamente sobre o mundo da língua portuguesa</i>	Milton Cunha	Países cuja população tem o português como idioma.	Luta do Timor-Leste pela independência e liberdade de expressão para falar o português.
105	2003	Beija-Flor	1º	<i>O Povo conta a sua história: saco vazio não para em pé, a mão que faz a guerra, faz a paz</i>	Comissão de carnaval	Fome.	Fome.
106	2003	Grande Rio	3º	<i>O Nosso Brasil Que Vale</i>	Joãosinho Trinta	Mineração	Desigualdade social e fome.
107	2003	Imperatriz	4º	<i>Nem todo pirata tem perna de pau, o olho de vidro e a cara de mau</i>	Rosa Magalhães	Piratas.	Comércio ilegal (pirataria).
108	2003	Caprichosos de Pilares	10º	<i>Zumbi, rei de Palmares e herói do Brasil. A história que não foi contada</i>	Jaime Cezário	Zumbi dos Palmares.	Ainda no presente, lideranças sociais lutam por igualdade; a sociedade segue colocando os heróis negros na marginalidade.

Nº	Ano	Escola	Posição	Enredo	Carnavalesco e autor	Tema	Caráter da crítica
109	2003	Porto da Pedra	11º	<i>Os donos da rua — um jeitinho brasileiro de ser</i>	Mário Borriello	O homem em relação com as ruas do Rio de Janeiro.	Vivência caótica do carioca, permeada por problemas sociais e desafios urbanísticos.
110	2004	Beija-Flor	1º	<i>Manõa, Manaus, Amazônia, Terra Santa: alimenta o corpo, equilibra a alma e transmite a paz</i>	Comissão de carnaval	Amazônia.	Conscientização ambiental.
111	2004	Salgueiro	6º	<i>A cana que aqui se planta, tudo dá... Até energia. Álcool, o combustível do futuro</i>	Renato Lage e Márcia Látia A: Departamento cultural e carnavalescos	Álcool, extraído da cana-de-açúcar para se transformar em combustível.	Enunciado contestatório do uso do petróleo, cuja extração e utilização é mais prejudicial à natureza e motivador de guerras pelo mundo.
112	2004	Mocidade Independente	8º	<i>Não corra, não mate, não morra. Pegue carona com a Mocidade!</i>	Chico Spinosa	Conscientização no trânsito.	Imprudência no trânsito; Brasil como um dos países com maior número de acidentes no mundo.
113	2004	Grande Rio	10º	<i>Vamos vestir a camisinha, meu amor!</i>	Joãosinho Trinta	Camisinha.	LGBTfobia e campanha para impedir a disseminação da aids.
114	2004	São Clemente	14º	Boi voador sobre o Recife: cordel da galhofa nacional	Milton Cunha	Maurício de Nassau e a invenção do Boi Voador, como alegoria para as falcatruas dos políticos	Corrupção, violência urbana, turismo sexual, sexualização do corpo feminino, saúde pública e saneamento básico precários, censura à liberdade artística do carnavalesco, submissão ao imperialismo norte-americano etc.

Nº	Ano	Escola	Posição	Enredo	Carnavalesco e autor	Tema	Caráter da crítica
115	2005	Unidos da Tijuca	2º	<i>Entrou por um lado, saiu pelo outro... Quem quiser que invente outro!</i>	Paulo Barros	Lugares imaginários.	Ganância humana de querer dominar a natureza, representada em <i>Planeta dos macacos</i> .
116	2005	Viradouro	8º	<i>A Viradouro é só sorriso!</i>	Mauro Quintaes A: Mauro Quintaes, Gustavo Mello e Miguel de Santa Brígida	Sorriso.	Os cidadãos brasileiros que não possuem acesso à saúde bucal adequada.
117	2005	Caprichosos de Pilares	10º	<i>Carnaval, doce ilusão. A gente se vê aqui no meio da multidão: 20 anos de Liga</i>	Chico Spinosa	20 anos da Liesa e os desfiles deste período.	A exclusão do povo dos desfiles, sobrando a área de concentração para eles; o viaduto como um desafio para as escolas atravessarem suas alegorias.
118	2005	Império Serrano	12º	<i>Um grito que ecoa no ar. Homem / Natureza — o perfeito equilíbrio</i>	Ilvamar Magalhães A: Ilvamar Magalhães e Leila Ostrovski	Destruição e campanha pela preservação do meio ambiente.	Queimadas e desmatamento, poluição das águas e do ar, caça predatória etc.
119	2005	Portela	13º	<i>Nós podemos: oito idéias para mudar o mundo!</i>	Amarildo de Melo e Nelson Ricardo A: comissão de carnaval	Oito objetivos estabelecidos pela ONU para melhorar o mundo.	Combate às guerras e violência, à mortalidade infantil, à desigualdade entre os gêneros sexuais, às doenças endêmicas, à devastação ambiental, à pobreza, à fome e à ausência de crianças nas escolas.
120	2006	Grande Rio	2º	<i>Amazonas, o eldorado é aqui</i>	Roberto Szaniecki	Amazonas.	Preservação ambiental.

Nº	Ano	Escola	Posição	Enredo	Carnavalesco e autor	Tema	Caráter da crítica
121	2006	Viradouro	3º	<i>Arquitetando folias</i>	Milton Cunha, Mário Monteiro e Cacá Monteiro	Arquitetura brasileira.	Especulação imobiliária, irresponsabilidade das construtoras, desigualdade explicitada pelas favelas.
122	2006	Mocidade Independente	10º	<i>A vida que pedi a Deus</i>	Mauro Quintaes	Qualidade de vida.	Expectativa de melhor qualidade de vida: saúde, fartura de comida e paz.
123	2006	Rocinha	14º	<i>Felicidade não tem preço</i>	Alex de Souza	Dinheiro.	Ambição, arrogância, avareza, desigualdade social e materialismo. Distinções sociais determinadas pelo que se consome e famílias brigando por heranças.
124	2007	Porto da Pedra	10º	<i>Preto e branco a cores</i>	Milton Cunha	África do Sul.	Preconceito e violência contra pessoas negras na África do Sul, com associação ao Brasil.
125	2007	Mocidade Independente	11º	<i>O futuro no pretérito — uma história feita à mão</i>	Alex de Souza	Artesanato.	Substituição do trabalho artesanal pela máquina, a partir de um processo de industrialização que “robotiza” humanos.
126	2007	Império Serrano	12º	<i>Ser diferente é normal: o Império Serrano faz a diferença no Carnaval</i>	Jack Vasconcelos	Respeito às diferenças.	Contra o preconceito às diferenças.
127	2008	Portela	4º	<i>Reconstruindo a natureza, recriando a vida: o sonho vira realidade</i>	Cahê Rodrigues A: Cláudio Vieira e Marta Queiroz	Natureza.	Denuncia a destruição da natureza.
128	2008	Viradouro	7º	<i>É de arrepiar</i>	Paulo Barros	Coisas que causam arrepios.	Reprodução do holocausto, que se transformou em contestação pela censura que a escola sofreu.

Nº	Ano	Escola	Posição	Enredo	Carnavalesco e autor	Tema	Caráter da crítica
129	2008	Vila Isabel	8º	<i>Trabalhadore s do Brasil</i>	Alex de Souza A: Alex Varela e Alex de Souza	A história do trabalho no Brasil.	Defesa dos direitos trabalhistas, citando o emprego informal, o benefício do ticket-alimentação, a redução da carga horária, o combate à exploração infantil e a erradicação do trabalho escravo.
130	2009	Portela	3ª	<i>E por falar em amor, onde anda você?</i>	Lane Santana e Jorge Caribé A: Martha Queiroz e Cláudio Vieira	Amor.	O consumo individual de aparelhos tecnológicos promovendo a desunião familiar.
131	2009	Viradouro	8º	<i>Vira-Bahia, pura energia</i>	Milton Cunha	Biocombustível produzido na Bahia.	Contra a utilização dos combustíveis fósseis.
132	2009	Porto da Pedra	10º	<i>Não me proibam criar. Pois preciso curiar! Sou o país do futuro e tenho muito a inventar!</i>	Max Lopes	Curiosidade.	Curiosidade utilizada a serviço da destruição: guerras, degradação da natureza, violência urbana, corrupção e interferência na genética.
133	2010	Mocidade Independente	7º	<i>Do paraíso de Deus ao paraíso da loucura, cada um sabe o que procura</i>	Cid Carvalho	Paraísos.	“Lavagem” e envio ilegal de dinheiro para paraísos fiscais; consumismo e religiões que exploram financeiramente os seus fiéis.
134	2011	Imperatriz	6º	<i>Imperatriz adverte: samar faz bem à saúde!</i>	Max Lopes	Medicina.	Epidemias de gripe aviária, suína, doença da vaca louca e dengue.
135	2011	São Clemente	9º	<i>O seu, o meu, o nosso Rio, abençoado por Deus e bonito por natureza!</i>	Fábio Ricardo	Rio de Janeiro.	Enchentes, deslizamentos e engarrafamentos causados pela chuva e falta de planejamento urbanístico; moradores em situação de rua e descaso do poder público; Rio como cidade da beleza e do caos.

Nº	Ano	Escola	Posição	Enredo	Carnavalesco e autor	Tema	Caráter da crítica
136	2013	Vila Isabel	1º	<i>A Vila canta o Brasil celeiro do mundo — Água no feijão que chegou mais um...</i>	Rosa Magalhães A: Rosa Magalhães e Alex Varella	Agricultura.	Devastação climática, queimadas, seca e, por consequência, a fome; representação do tatu-bola, animal ameaçado de extinção.
137	2013	Salgueiro	5º	<i>Fama</i>	Renato Lage e Márcia Lage	Fama.	Valorização de uma estética eugenista na revista Caras. Problemas decorrentes da fama: disputas, decadência e transtornos mentais. Políticos utilizando a “máscara social”.
138	2013	Grande Rio	6º	<i>Amo o Rio e vou à luta... Ouro negro sem disputa!</i>	Roberto Szaniecki	Defesa da extração e dos royalties do petróleo para o estado do Rio.	Possibilidade dos royalties não serem destinados exclusivamente ao Rio de Janeiro; apesar de referendar a extração e uso do petróleo, o enredo não deixa de apontar o risco de desastre ambiental.
139	2014	Salgueiro	2º	<i>Gaia — A vida em nossas mãos</i>	Renato Lage e Márcia Lage	Natureza sob a perspectiva cultural dos cinco continentes.	Destruição ambiental.
140	2014	União da Ilha	4º	<i>É brinquedo, é brincadeira: a Ilha vai levantar poeira!</i>	Alex de Souza	Brinquedos e brincadeiras.	Alerta para o trabalho infantil e o direito de as crianças terem uma infância livre e recreativa, com respeito e educação. A escola também satiriza o padrão de beleza das princesas.
141	2014	São Clemente	11º	<i>Favela</i>	Bruno César, João Vítor, Max Lopes e Tiago Martins A: André Diniz e Wladimir Corrêa	Favela.	É pedido dignidade, justiça, respeito e igualdade aos moradores das favelas.

Nº	Ano	Escola	Posição	Enredo	Carnavalesco e autor	Tema	Caráter da crítica
142	2015	Imperatriz	6º	<i>Axé Nkenda — Um ritual de liberdade — E que voz da liberdade seja sempre a nossa voz</i>	Cahê Rodrigues A: Cahê Rodrigues, Marta Queiroz e Cláudio Vieira	Exaltação da população negra.	Racismo.
143	2015	União da Ilha	9º	<i>Beleza pura?</i>	Alex de Souza	Beleza.	Exibicionismo, excesso de vaidade e culto aos padrões de beleza, uso de anabolizantes e anorexia.
144	2015	Viradouro	12º	<i>Nas veias do Brasil, é a Viradouro em um dia de graça!</i>	João Victor Araújo A: Milton Cunha	Exaltação ao povo negro.	Contra a ideologia que prega o embranquecimento como solução para o progresso do Brasil.
145	2016	São Clemente	9º	<i>Mais de mil palhaços no salão!</i>	Rosa Magalhães	Palhaço.	Representação de caráter dúbio sobre o brasileiro que se veste de palhaço e bate panelas em protestos políticos.
146	2016	Mocidade Independente	10º	<i>O Brasil de La Mancha: sou Miguel, Padre Miguel. Sou Cervantes, sou Quixote cavaleiro, Pixote brasileiro</i>	Alexandre Louzada e Edson Pereira A: André Luís Junior	A história de Dom Quixote associada aos problemas enfrentados pela população brasileira.	Corrupção, com foco na Operação Lava Jato.
147	2017	Portela	1º	<i>Quem nunca sentiu o corpo arrepiar ao ver esse Rio passar...</i>	Paulo Barros	Água doce (rios).	Poluição dos rios, com ênfase no rompimento da barragem em Mariana (MG), sob responsabilidade da mineradora Vale.

Nº	Ano	Escola	Posição	Enredo	Carnavalesco e autor	Tema	Caráter da crítica
148	2017	Imperatriz	7º	<i>Xingu, o clamor que vem da floresta!</i>	Cahê Rodrigues A: Cahê Rodrigues, Marta Queiroz e Cláudio Vieira	Xingu, sua natureza e povos originários.	Defesa da terra indígena e preservação da natureza. Protesto contra a construção da Usina Hidrelétrica de Belo Monte e o uso de agrotóxico.
149	2017	São Clemente	9º	<i>Onisuaquimal ipanse (Envergonhe-se quem pensar mal disso)</i>	Rosa Magalhães	A construção do Castelo de Vaux-le-Vicomte com desvio de verba por Fouquet.	Corrupção, com foco na Operação Lava Jato.
150	2018	Beija-Flor	1º	<i>Monstro é aquele que não sabe amar. Os filhos abandonados da pátria que os pariu</i>	Comissão de carnaval	Denúncia dos problemas brasileiros, utilizando o romance <i>Frankenstein</i> como metáfora.	Corrupção política, violência urbana, desigualdade econômica, miséria, trabalho infantil e intolerância religiosa, sexual, racial, cultural e esportiva.
151	2018	Paraíso do Tuiuti	2º	<i>Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?</i>	Jack Vasconcelos	Escravidão	Michel Temer, Neoliberalismo, Reforma Trabalhista, “golpeachment” de Dilma Rousseff, abolição como uma “bondade cruel” e perpetuação da escravidão na atualidade.
152	2018	Portela	4º	<i>De repente de lá pra cá e dirrepente de cá pra lá</i>	Rosa Magalhães	A saga de judeus que fugiram de Portugal para Pernambuco. Posteriormente, uma parte do grupo contribuiria para a fundação de Nova York.	Posicionamento contra a política xenofóbica do governo Trump.
153	2018	Mangueira	5º	<i>Com dinheiro ou sem dinheiro, eu brinco!</i>	Leandro Vieira	Corte de verba pública ao carnaval pelo prefeito Marcelo Crivella.	Crivella considerado “Judas” e críticas ao governador Pezão e ao presidente Temer. Ao passo que condena o corte de verbas, também questiona a

Nº	Ano	Escola	Posição	Enredo	Carnavalesco e autor	Tema	Caráter da crítica
							supervalorização do dinheiro nos desfiles, gerando a primazia do visual em detrimento da emoção.
154	2019	Mangueira	1º	<i>História pra ninar gente grande</i>	Leandro Vieira	História do Brasil recontada, dando protagonismo a negros e indígenas.	Oferece outra perspectiva à “história oficial brasileira”, que coloca personagens brancos como protagonistas.
155	2019	Salgueiro	5º	<i>Xangô</i>	Alex de Souza	Xangô.	Corrupção política; ativistas pedem por justiça, igualdade e fim da impunidade.
156	2019	Mocidade Independente	6º	<i>Eu sou o tempo. O tempo é vida</i>	Alexandre Louzada	Tempo.	Tempo é dinheiro: Sociedade aprisionada pela demanda de uma produtividade econômica incessante.
157	2019	Unidos da Tijuca	7º	<i>Cada macaco no seu galho. Ó, meu pai, me dê o pão que eu não morro de fome!</i>	Fran Sérgio, Annik Salmon, Hércio Paim e Marcus Paulo A: Laíla, Igor Ricardo e carnavalescos	Pão.	Desigualdade social e a fome. Corrupção, ambição e egoísmo como causas da miséria.
158	2019	Paraíso do Tuiuti	8º	<i>O salvador da pátria</i>	Jack Vasconcelos	A história do bode Ioiô.	Opõe-se à busca de políticos “salvadores da pátria” e em reação à ascensão da extrema direita ao poder no Brasil.
159	2019	Grande Rio	9º	<i>Quem nunca...? Que atire a primeira pedra</i>	Renato Lage e Márcia Lage	Educação.	Falta de educação no trânsito, nas redes sociais (haters, fake news e “gatonet”), e no cuidado com o meio ambiente. Degradação do patrimônio público com pichações.
160	2019	São Clemente	10º	<i>E o samba sambou</i>	Jorge Silveira	Espetacularização e mercantilização das escolas de samba.	Transformações nas escolas de samba provocaram a perda de tradições; corte de verbas do carnaval pela prefeitura; “virada de mesa” no resultado dos desfiles, “camarotização” do Sambódromo, disputa e compra

Nº	Ano	Escola	Posição	Enredo	Carnavalesco e autor	Tema	Caráter da crítica
							do cargo por rainhas e musas etc.
161	2019	Imperatriz	13º	<i>Me dá um dinheiro aí!</i>	Mário Monteiro e Kaká Monteiro	Dinheiro.	Miséria e desigualdade social, taxa de juros abusivos, inflação e condições de moradia discrepantes.
162	2020	Grande Rio	2º	<i>Tata Londirã: o Canto do Caboclo no Quilombo de Caxias</i>	Gabriel Haddad e Leonardo Bora A: Vinícius Natal, Gabriel Haddad e Leonardo Bora	Joãozinho da Gomeia.	Intolerância religiosa.
163	2020	Mocidade Independente	3º	<i>Elza Deusa Soares</i>	Jack Vasconcelos	Elza Soares.	Misogenia, racismo, sexismo, moralismo e elitismo. Aborda a miséria e a fome.
164	2020	Salgueiro	5º	<i>O rei negro do picadeiro</i>	Alex de Souza	Benjamin de Oliveira.	Enfrentamento ao racismo.
165	2020	Mangueira	6º	<i>A verdade vos fará livre</i>	Leandro Vieira	Jesus Cristo.	Grupos sociais marginalizados que, assim como Jesus, são “crucificados” na atualidade: indígenas, mulheres, negros e LGBT+.
166	2020	Portela	7º	<i>Guajupia, Terra sem males</i>	Renato Lage e Márcia Lage	Tupinambás que viviam às margens da Baía de Guanabara.	A destruição do paraíso (Guajupia) pelo homem branco. O samba protesta contra Crivella e Bolsonaro.
167	2020	Unidos da Tijuca	9º	<i>Onde moram os sonhos</i>	Paulo Barros, Marcus Paulo e Helcio Paim A: Paulo Barros, Isabel Azevedo, Ana Paula Trindade e Simone Martins	Arquitetura.	Crescimento das cidades sem o devido planejamento gera uma série de problemas, tais como desequilíbrio ambiental, trânsito caótico, desigualdade social e violência.

Nº	Ano	Escola	Posição	Enredo	Carnavalesco e autor	Tema	Caráter da crítica
168	2020	São Clemente	10º	<i>O conto do vigário</i>	Jorge Silveira	“Vigarices” ao longo da história do Brasil.	Exploração financeira de crenças e da fé; corrupção, práticas ilegais e privilégios políticos; fake news etc. Sátiras de Bolsonaro, Collor, Sérgio Moro, Valdemiro Santiago e Sérgio Cabral.
169	2020	União da Ilha	13º	<i>Nas encruzilhadas da vida, entre becos, ruas e vielas, a sorte está lançada: Salve-se quem puder!</i>	Comissão de carnaval, liderada por Laíla, junto a Fran Sérgio e Cahê Rodrigues.	Mazelas enfrentadas pelos moradores das favelas.	Desigualdade e (in)justiça social, miséria, violência urbana e policial, empregos precarizados, falta de educação, ambição e corrupção da elite e da classe política.
170	2020	Estácio de Sá	14º	<i>Pedra</i>	Rosa Magalhães	Pedra.	Mineração irresponsável pode transformar a Terra na Lua: árida e sem vida.
171	2022	Grande Rio	1º	<i>Fala, majeté! Sete chaves de Exu</i>	Gabriel Haddad e Leonardo Bora	Exu.	Reflexão sobre a desigualdade social a partir de representação do Lixão de Gramacho.
172	2022	Beija-Flor	2º	<i>Empretecer o pensamento é ouvir a voz da Beija-Flor</i>	Alexandre Louzada	Contribuição intelectual negra.	Embranquecimento do conhecimento; racismo; violência, invisibilidade e silenciamento do discurso negro.
173	2022	Salgueiro	6º	<i>Resistência</i>	Alex de Souza A: Helena Theodoro	Resistência negra no Rio de Janeiro.	Intolerância religiosa, racismo e violência sofridos por negros.
174	2022	Unidos da Tijuca	9º	<i>Waranã — A reexistência vermelha</i>	Jack Vasconcelos	Mito indígena da origem do guaraná.	Alerta para a ação de grileiros, garimpeiros e caçadores; prega a preservação da cultura, da natureza e das terras indígenas.

Nº	Ano	Escola	Posição	Enredo	Carnavalesco e autor	Tema	Caráter da crítica
175	2022	Paraíso do Tuiuti	11º	<i>Ka ríba tí ÿe — Que nossos caminhos se abram</i>	Paulo Barros	Homenagem à negritude, por meio de citação a personalidades e orixás.	No samba, versos transmitem a ideia de preconceito racial, desigualdade social e violência a qual os negros são submetidos.
176	2023	Beija-Flor	4º	<i>Brava gente! O grito dos excluídos no bicentenário da Independência</i>	Alexandre Louzada e André Rodrigues A: André Rodrigues e Mauro Cordeiro	Ressignificação do bicentenário da Independência do Brasil.	Questionamento da história oficial e reivindicação para que minorias tenham seus feitos heroicos reconhecidos, bem como o direito de igualdade assegurado na atualidade.
177	2023	Salgueiro	7º	<i>Delírios de um paraíso vermelho</i>	Edson Pereira	Questionamento sobre a percepção de pecado, a partir da obra de Joãozinho Trinta.	Sujeitos excluídos da sociedade, a partir de uma moral que define o certo e o errado e gera preconceito. Capitalismo como causador do inferno real: fome, miséria e guerras geram uma vida permeada pela morte.
178	2024	Grande Rio	3º	<i>Nosso destino é ser onça</i>	Gabriel Haddad e Leonardo Bora	Simbologia da onça na cultura brasileira, a partir da visão tupinambá.	Defesa das terras indígenas. Onça como símbolo de luta.
179	2024	Salgueiro	4º	<i>Hutukara</i>	Edson Pereira A: Edson Pereira e Igor Ricardo	Celebração, cultura e luta do povo yanomami.	Em defesa da demarcação das terras indígenas e contra o garimpo ilegal. Pelos povos indígenas e preservação da natureza.
180	2024	Portela	5º	<i>Um defeito de cor</i>	André Rodrigues e Antônio Gonzaga	Inspirado no livro homônimo de Ana Maria Gonçalves.	Mães que perderam seus filhos negros em episódios de violência desfilaram na última alegoria. Um retrato do racismo no Brasil.
181	2024	Vila Isabel	6º	<i>Gbalá — Viagem ao templo da criação!</i>	Paulo Barros A: Oswaldo Jardim	Narrativa fictícia sobre a imersão de três crianças no templo da	Além dos assuntos abordados na apresentação de 1993, a releitura acrescenta contestação ao descaso de políticos, que

Nº	Ano	Escola	Posição	Enredo	Carnavalesco e autor	Tema	Caráter da crítica
						criação dos orixás para salvar a humanidade.	ostentam enquanto o povo recebe os restos.
182	2024	Paraíso do Tuiuti	9º	<i>Glória ao Almirante Negro</i>	Jack Vasconcelos	João Cândido Felisberto, o “Almirante Negro”.	Inclusão de João Cândido no Livro dos Heróis e Heroínas da Pátria; associação a casos de violência e racismo recentes.
183	2025	Viradouro	4º	<i>Malunguinho: O mensageiro de três mundos</i>	Tarcísio Zanon A: Tarcísio Zanon e João Gustavo Melo	João Batista, o Malunguinho	Resistência negra, que enfrenta aqueles que “matam o Brasil”.
184	2025	Mangueira	6º	<i>À flor da terra — No Rio da negritude entre dores e paixões</i>	Sidnei França	O povo banto no Rio de Janeiro.	Violência armada que atinge os negros no Rio; visão preconceituosa da cultura e do comportamento dos negros de herança banto.
185	2025	Paraíso do Tuiuti	10º	<i>Quem tem medo de Xica Manicongo?</i>	Jack Vasconcelos	Xica Manicongo.	Transfobia, racismo e intolerância religiosa. Condenação do pensamento conservador.
186	2025	Mocidade Independente	11º	<i>Voltando para o futuro — Não há limites pra sonhar</i>	Renato Lage e Márcia Lage	Reflexão sobre avanço tecnológico e expectativas de futuro.	Preservação da natureza como forma de assegurar o futuro; certos avanços tecnológicos não trazem melhorias para a humanidade.

ANEXO B — LINKS DAS TRANSMISSÕES DOS DESFILES COM CRÍTICA
(1980-2025)

01- Vila Isabel (1980)

www.youtube.com/watch?v=tkSyZvxHSCk

02- Mocidade (1980)

www.youtube.com/watch?v=PYyKSFRA6K4

03- Unidos da Tijuca (1981)

www.youtube.com/watch?v=gsK_hFKB4Dc&ab_channel=SambaS%2FA

04- Império Serrano (1982)

www.youtube.com/watch?v=c3ofSUBMBZU&ab_channel=ThiagoTapaj%C3%B3s

05- Unidos da Tijuca (1982)

www.youtube.com/watch?v=_UZlynZCrlQ&ab_channel=Fl%C3%A1vioBaccaratFutebolCarnaval

06- Mocidade (1983)

www.youtube.com/watch?v=U_9lSmryMsk&ab_channel=Mem%C3%B3riaMocidade-Depto.Cultural

07- Salgueiro (1983)

www.youtube.com/watch?v=qqegA5ZYYao&ab_channel=SambaS%2FA

08- Caprichosos de Pilares (1983)

www.youtube.com/watch?v=48zUk3b67so&ab_channel=TaNToSCarNAVaiS

09- Império Serrano (1984)

www.youtube.com/watch?v=MyYwql_E1Vw&ab_channel=EduardoRodrigues

10- Mocidade (1984)

www.youtube.com/watch?v=ECRJQjOK7C0&list=RDECRJQjOK7C0&start_radio=1

11- Beija-Flor (1984)

www.youtube.com/watch?v=6IF_nf3dpmA&ab_channel=EduardoRodrigues

12- Caprichosos de Pilares (1984)

www.youtube.com/watch?v=eSJX69c93ww&ab_channel=EduardoRodrigues

13- Imperatriz (1984)

www.youtube.com/watch?v=0T1j6zR-VGA&ab_channel=SambaS%2FA

14- Império da Tijuca (1984)

www.youtube.com/watch?v=i5jP5ILM4qg&ab_channel=EduardoRodrigues

15- Unidos da Tijuca (1984)

www.youtube.com/watch?v=nIFOAw9MAj8&ab_channel=EduardoRodrigues

16- Beija-Flor (1985)

www.youtube.com/watch?v=W_keHnDWHEU&ab_channel=SambaS%2FA

17- Caprichosos de Pilares (1985)

www.youtube.com/watch?v=xbT23TgHc3Q&ab_channel=ThiagoTapaj%C3%B3s

18- União da Ilha (1985)

www.youtube.com/watch?v=H5ASitTY0A&ab_channel=SambaS%2FA

19- Unidos do Cabuçu (1985)

www.youtube.com/watch?v=JwUN7ScvKm0&ab_channel=MarcoAnt%C3%B4nioSilvaFerreira

20- São Clemente (1985)

www.youtube.com/watch?v=ZpdtZFFEfOU&ab_channel=ThiagoTapaj%C3%B3s

21- Em Cima da Hora (1985)

www.youtube.com/watch?v=QDGO3jgzdCc&ab_channel=SambaS%2FA

22- Império Serrano (1986)

www.youtube.com/watch?v=3PpN_yeVkDI&ab_channel=SambaS%2FA

23- Portela (1986)

www.youtube.com/watch?v=_HQ-9iinEkw&ab_channel=Fl%C3%A1vioBaccaratFutebolCarnaval

24- União da Ilha (1986)

www.youtube.com/watch?v=vt0tYTAUP7g&pp=ygUVVW5pw6NvIGRhIElsaGEgKDE5ODYp

25- Imperatriz Leopoldinense (1986)

www.youtube.com/watch?v=lgRrUEr_c9Y

26- Caprichosos de Pilares (1986)

www.youtube.com/watch?v=aWBE1xYsDpw&pp=ygUdQ2FwcmljaG9zb3MgZGUgUGlsYXJlcyAoMTk4Nik%3D

27- Unidos do Cabuçu (1986)

www.youtube.com/watch?v=o78IUJ0ACfY&pp=ygUYVW5pZG9zIGRvIENhYnXDp3UgKDE5ODYp

28- Unidos da Tijuca (1986)

www.youtube.com/watch?v=9G54IKAHJ9g&ab_channel=Fl%C3%A1vioBaccaratFutebolCarnaval

29- Mocidade (1987)

Globo: www.youtube.com/watch?v=594h9Mgh68M&ab_channel=ThiagoTapaj%C3%B3s

Manchete: www.youtube.com/watch?v=19R-MtO0omE

30- Salgueiro (1987)

www.youtube.com/watch?v=xc8zqOZZsn0&ab_channel=ThiagoTapaj%C3%B3s

31- São Clemente (1987)

www.youtube.com/watch?v=Opp1SuTliLk&pp=ygUUU8OjbyBDbGVtZW50ZSAoMTk4Nyk%3D

32- Caprichosos de Pilares (1987)

www.youtube.com/watch?v=R0NaesreZdE&ab_channel=ThiagoTapaj%C3%B3s

33- Vila Isabel (1988)

www.youtube.com/watch?v=DYS078l989k&ab_channel=ThiagoTapaj%C3%B3s

34- Mangueira (1988)

www.youtube.com/watch?v=p5fgNnM2r54&ab_channel=VHSJoinville

35- Beija-Flor (1988)

www.youtube.com/watch?v=I98tCtgEDQY&ab_channel=Fl%C3%A1vioBaccaratFutebolCarnaval

36- Salgueiro (1988)

www.youtube.com/watch?v=9Iz2iA87HCI&ab_channel=Fl%C3%A1vioBaccaratFutebolCarnaval

37- Império Serrano (1988)

www.youtube.com/watch?v=t9i_ELeypU&ab_channel=ThiagoTapaj%C3%B3s

38- Mocidade Independente (1988)

www.youtube.com/watch?v=vesbEs0pBj0&ab_channel=HistoriaMocidadeIndependente

39- São Clemente (1988)

www.youtube.com/watch?v=LU0FbU3k-Ak&ab_channel=Fl%C3%A1vioBaccaratFutebolCarnaval

40- Unidos da Tijuca (1988)

www.youtube.com/watch?v=9Vs7VHf8mg4&ab_channel=ACERVOES

41- Imperatriz (1988)

www.youtube.com/watch?v=61qoAJrvnzM&ab_channel=Fl%C3%A1vioBaccaratFuteboleCarnaval

42- Beija-Flor (1989)

Globo: https://www.youtube.com/watch?v=gU2_-Pw3Rcs&list=RDgU2_-Pw3Rcs&start_radio=1

Manchete: www.youtube.com/watch?v=SNfTdPP8NbY&ab_channel=BinhoCampos-Paix%C3%A3oCarnaval

Campeãs: www.youtube.com/watch?v=0eQltnA8RZY&ab_channel=ACERVOES

43- Vila Isabel (1989)

www.youtube.com/watch?v=wJ4zznv0l6o&ab_channel=ArquivoSapuca%C3%AD

44- Salgueiro (1989)

www.youtube.com/watch?v=cAr6bgo-tN4&ab_channel=EduardoRodrigues

45- Portela (1989)

www.youtube.com/watch?v=UygjshlWK9E&ab_channel=ThiagoTapaj%C3%B3s

46- Estácio de Sá (1989)

www.youtube.com/watch?v=VcXn6LZcLjw&ab_channel=N%C3%83OPOSSOTENHOENSAIO%F0%9F%A5%81

47- Caprichosos de Pilares (1989)

www.youtube.com/watch?v=JY6Ja0inYUQ&ab_channel=ThiagoTapaj%C3%B3s

48- São Clemente (1989)

www.youtube.com/watch?v=432JiYGqwbI&ab_channel=N%C3%83OPOSSOTENHOENSAIO%F0%9F%A5%81

49- Unidos da Ponte (1989)

www.youtube.com/watch?v=9A7CqHc8pdc&ab_channel=EduardoRodrigues

50- Beija-Flor (1990)

www.youtube.com/watch?v=ebjrUGw0uwg&ab_channel=ThiagoTapaj%C3%B3s

51- São Clemente (1990)

www.youtube.com/watch?v=dYKQC3MeG08&ab_channel=ThiagoTapaj%C3%B3s

52- Vila Isabel (1990)

www.youtube.com/watch?v=lyxh6g--rvU&ab_channel=ThiagoTapajós

53- Caprichosos de Pilares (1990)

www.youtube.com/watch?v=B1PDa_7Y2no

54- Santa Cruz (1990)

www.youtube.com/watch?v=gsaxx41FlvU&ab_channel=ACERVOES

55- Unidos do Cabuçu (1990)

www.youtube.com/watch?v=urdRKBIBgrM&ab_channel=FlávioBaccaratFuteboleCarnaval

56- Mocidade Independente (1991)

www.youtube.com/watch?v=UO9OwQd6mOQ

57- Imperatriz (1991)

www.youtube.com/watch?v=UwJK04boWcc&ab_channel=FlávioBaccaratFuteboleCarnaval

58- Beija-Flor (1991)

www.youtube.com/watch?v=vun7QHbJRHc&ab_channel=ThiagoTapajós

59- Estácio de Sá (1991)

www.youtube.com/watch?v=WimSUE0Fgzs&ab_channel=ThiagoTapaj%C3%B3s

60- Unidos da Tijuca (1991)

www.youtube.com/watch?v=iFyqpOw0Xzs&ab_channel=ThiagoTapajós

61- Caprichosos de Pilares (1991)

www.youtube.com/watch?v=9Fh-YbTsRRs&ab_channel=ThiagoTapajós

62- São Clemente (1991)

Globo: www.youtube.com/watch?v=tozsdK99fbw&ab_channel=ThiagoTapajós

Manchete:

www.youtube.com/watch?v=aWMAA0YnGJ4&ab_channel=Fl%C3%A1vioBaccaratFuteboleCarnaval

63- Lins Imperial (1991)

www.youtube.com/watch?v=E87mcqjeHsk&ab_channel=ThiagoTapaj%C3%B3s

64- Grande Rio (1991)

www.youtube.com/watch?v=h8dxwkwUyVk&ab_channel=ThiagoTapajós

65- Beija-Flor (1992)

www.youtube.com/watch?v=MdJBSrOOmN4&ab_channel=FlávioBaccaratFuteboleCarnaval

66- Unidos da Tijuca (1992)

www.youtube.com/watch?v=nKj0qut1mdk&ab_channel=GustavoDiasII

67- Vila Isabel (1992)

www.youtube.com/watch?v=Rzmuk8tUvc8&ab_channel=Fl%C3%A1vioBaccaratFuteboleCarnaval

68- Leão de Nova Iguaçu (1992)

www.youtube.com/watch?v=JaURSgQaEvM&ab_channel=ThiagoTapaj%C3%B3s

69- Tradição (1992)

www.youtube.com/watch?v=65SdYqAmtwY&ab_channel=N%C3%83OPOSSOTENHOENSAIO%F0%9F%A5%81

70- Mocidade Independente (1993)

https://www.youtube.com/watch?v=g4lITosu3IA&ab_channel=Mem%C3%B3riaMocidade-Depto.Cultural

71- Vila Isabel (1993)

www.youtube.com/watch?v=kgOU_88WayQ&ab_channel=ThiagoTapaj%C3%B3s

72- Caprichosos de Pilares (1993)

www.youtube.com/watch?v=wKw7Dn-fcKY&ab_channel=ThiagoTapaj%C3%B3s

73- Unidos do Viradouro (1994)

www.youtube.com/watch?v=4PuMuhfDpAY&ab_channel=ThiagoTapaj%C3%B3s

74- Beija-Flor (1994)

www.youtube.com/watch?v=OEJs6boBIFo&ab_channel=ThiagoTapaj%C3%B3s

75- Mocidade Independente (1994)

www.youtube.com/watch?v=-ikRl1PP7q0&ab_channel=Mem%C3%B3riaMocidade-Depto.Cultural

76- Mocidade Independente (1995)

www.youtube.com/watch?v=_dZFeL7tAac&ab_channel=ThiagoTapajós

77- Unidos do Viradouro (1995)

www.youtube.com/watch?v=roLsbjYIyRY&ab_channel=ThiagoTapajós

78- Império Serrano (1995)

www.youtube.com/watch?v=_QQdLrcuqb4&ab_channel=ThiagoTapajós

79- São Clemente (1995)

www.youtube.com/watch?v=mU0sT-mKS1U&ab_channel=ThiagoTapajós

80- Mocidade Independente (1996)

Globo: www.youtube.com/watch?v=7-nHEDz0W8I&ab_channel=ThiagoTapajós

Manchete: www.youtube.com/watch?v=qravoO0YZtI&ab_channel=CarnavalCompleto

81- Império Serrano (1996)

www.youtube.com/watch?v=5qZeNfDhmbg&ab_channel=ThiagoTapajós

82- Mocidade Independente (1997)

www.youtube.com/watch?v=UGvOuxpViqw&ab_channel=Mem%C3%B3riaMocidade-Depto.Cultural

83- Imperatriz Leopoldinense (1998)

www.youtube.com/watch?v=3U1cgWSG7qA&ab_channel=ThiagoTapajós

84- Unidos do Viradouro (1998)

www.youtube.com/watch?v=9V3yhF8AQUo&ab_channel=ThiagoTapajós

85- Caprichosos de Pilares (1998)

www.youtube.com/watch?v=eHNByLvJmxs&ab_channel=CarnavalCompleto

86- Tradição (1998)

www.youtube.com/watch?v=P4pfCzWUWSE&ab_channel=MuseudaImagemedoSomdoCarnaval

87- Porto da Pedra (1998)

www.youtube.com/watch?v=8s2YRDgPP3c&ab_channel=MuseudaImagemedoSomdoCarnaval

88- Beija-Flor (2000)

www.youtube.com/watch?v=DOoHkKcQucs&pp=ygUSQmVpamEtRmxvciAoMjAwMCKJ

89- Unidos do Viradouro (2000)

www.youtube.com/watch?v=9SOPcOHdE04&ab_channel=UnidosdoViradouro

90- Mangueira (2000)

www.youtube.com/watch?v=YtCUqoJ230w&ab_channel=ThiagoTapajós

91- Caprichosos de Pilares (2000)

www.youtube.com/watch?v=VzsLEvxnwdA&ab_channel=ThiagoTapajós

92- Tradição (2000)

www.youtube.com/watch?v=tjtUhVvzLHc&ab_channel=ThiagoTapajós

93- Porto da Pedra (2000)

www.youtube.com/watch?v=Lljt_it9dgY&ab_channel=GustavoDiasII

94- Salgueiro (2001)

www.youtube.com/watch?v=LRaqm4h21oQ&ab_channel=ThiagoTapajós

95- Unidos do Viradouro (2001)

www.youtube.com/watch?v=3spxub_Xk8I&ab_channel=UnidosdoViradouro

96- Grande Rio (2001)

www.youtube.com/watch?v=gnVJNHVC1Os

97- Mocidade Independente (2001)

www.youtube.com/watch?v=L5tzmseYgy8

98- Portela (2001)

www.youtube.com/watch?v=3h4B6NKeTn4

99- União da Ilha (2001)

www.youtube.com/watch?v=vhGoerTPOd8&list=RDvhGoerTPOd8&start_radio=1&t=4589s

100- Mangueira (2002)

www.youtube.com/watch?v=uJm1Gpz9-UA

101- Unidos do Viradouro (2002)

www.youtube.com/watch?v=ut3iMjEbKU0

102- Portela (2002)

www.youtube.com/watch?v=1zW0DaFV-FY

103- Império Serrano (2002)

www.youtube.com/watch?v=fPxHRy-_kXM

104- Unidos da Tijuca (2002)

www.youtube.com/watch?v=LSfBjE0qFDM

105- Beija-Flor (2003)

www.youtube.com/watch?v=LPbajL-QLNI

106 – Grande Rio (2003)

www.youtube.com/watch?v=5zPBxXtk9ds&list=RD5zPBxXtk9ds&start_radio=1

107- Imperatriz (2003)

www.youtube.com/watch?v=F4eAE1HPnFE

108- Caprichosos de Pilares (2003)

www.youtube.com/watch?v=SarxZDzKyEY

109- Porto da Pedra (2003)

www.youtube.com/watch?v=tudUa3-AVZA

110- Beija-Flor (2003)

www.youtube.com/watch?v=LPbajL-QLNI&t=7s

111- Salgueiro (2003)

www.youtube.com/watch?v=Dff95rZaoDw

112- Mocidade Independente (2003)

www.youtube.com/watch?v=eqb9_5Bb0ss&ab_channel=ThiagoTapajós

- 113- Grande Rio (2004)
www.youtube.com/watch?v=KdcvELE8zQ8
- 114- São Clemente (2004)
www.youtube.com/watch?v=ShxBsXLYoOg
- 115- Unidos da Tijuca (2005)
www.youtube.com/watch?v=GGdr3pAIlZs
- 116- Unidos do Viradouro (2005)
www.youtube.com/watch?v=IR6-_WYmvUk&ab_channel=ThiagoTapajós
- 117- Caprichosos de Pilares (2005)
www.youtube.com/watch?v=PkcAYYtVU88
- 118- Império Serrano (2005)
www.youtube.com/watch?v=bdlRGCEbQF8&ab_channel=ThiagoTapajós
- 119- Portela (2005)
www.youtube.com/watch?v=j5kQLsdqlMk
- 120- Grande Rio (2006)
www.youtube.com/watch?v=GTwu2Besvik
- 121- Viradouro (2006)
www.youtube.com/watch?v=hXXHecjpW_0
- 122- Mocidade (2006)
www.youtube.com/watch?v=_yC6yySH4ds
- 123- Rocinha (2006)
www.youtube.com/watch?v=dPFIKoghMZA&ab_channel=ThiagoTapajós
- 124- Porto da Pedra (2007)
www.youtube.com/watch?v=ZwgdhrEPshw&ab_channel=ThiagoTapajós
- 125- Mocidade (2007)
www.youtube.com/watch?v=F0snH1xydHs
- 126- Império Serrano (2007)
www.youtube.com/watch?v=cm7TLdoCgWc
- 127- Portela (2008)
www.youtube.com/watch?v=W5RyaKZGdm4

- 128- Viradouro (2008)
www.youtube.com/watch?v=O8A6nzmYe9I
- 129- Vila Isabel (2008)
www.youtube.com/watch?v=jvxwsqdnmlU&ab_channel=AlineSaid
- 130- Portela (2009)
www.youtube.com/watch?v=Y9z9G_R4FM4&ab_channel=FernandoDias
- 131- Viradouro (2009)
www.youtube.com/watch?v=GKeRrhwd8fw
- 132- Porto da Pedra (2009)
www.youtube.com/watch?v=ClhC7HMj2k8
- 133- Mocidade (2010)
www.youtube.com/watch?v=Xqxgtg2eUmQ&ab_channel=HistoriaMocidadeIndependente
- 134- Imperatriz (2011)
www.youtube.com/watch?v=cjjvmvthFS8&ab_channel=FernandoDias
- 135- São Clemente (2011)
www.youtube.com/watch?v=4ocrB2pQIek&ab_channel=FernandoDias
- 136- Vila Isabel (2013)
www.youtube.com/watch?v=LflYrck-M10&ab_channel=EnredoeSamba
- 137- Salgueiro (2013)
www.youtube.com/watch?v=vCaH_EMNVmw&ab_channel=FernandoDias
- 138- Grande Rio (2013)
www.youtube.com/watch?v=ZjyZsktNbCw&ab_channel=FernandoDias
- 139- Salgueiro (2014)
www.youtube.com/watch?v=SKiFSgpIRRQ&ab_channel=FernandoDias
- 140- União da Ilha (2014)
www.youtube.com/watch?v=q9CK4NROJjk&ab_channel=FernandoDias
- 141- São Clemente (2014)
www.youtube.com/watch?v=WUAQdOtYEjU&ab_channel=FernandoDias
- 142- Imperatriz (2015)
www.youtube.com/watch?v=EJqVEl0jwhw&ab_channel=WendelTancredo
- 143- União da Ilha (2015)
www.youtube.com/watch?v=9efCVrvAzmU

144- Viradouro (2015)

www.youtube.com/watch?v=_Fv0M2SyStQ&ab_channel=Costa02

www.youtube.com/watch?v=q6AFc2Ucqw&ab_channel=EscolasdeSambadeSPeRJ

145- São Clemente (2016)

www.youtube.com/watch?v=-cx24CtpuiY

146- Mocidade (2016)

www.youtube.com/watch?v=j8G1YtEDYfY

147- Portela (2017)

www.youtube.com/watch?v=faxMBkT_1LQ

148- Imperatriz (2017)

www.youtube.com/watch?v=3zOUh7Yb6-I

149- São Clemente (2017)

www.youtube.com/watch?v=SQ-Pd2aTv08&ab_channel=EscolasdeSambaBrasil

150- Beija-Flor (2018)

www.youtube.com/watch?v=kEkInZJXSB4&ab_channel=OsCarnavarizados

151- Paraíso do Tuiuti (2018)

www.youtube.com/watch?v=yCcJwofsRZI&ab_channel=AntonioCarlos

152- Portela (2018)

www.youtube.com/watch?v=xge4HyPuVKs&ab_channel=DouglasSanches

153- Mangueira (2018)

www.youtube.com/watch?v=ElwSMY6OpY4&ab_channel=EscolasdeSambadeSPeRJ

154- Mangueira (2019)

www.youtube.com/watch?v=p_iBEtFQcQk&ab_channel=EscolasdeSambadeSPeRJ

155- Salgueiro (2019)

www.youtube.com/watch?v=Uqy50TV90c8&ab_channel=JonasBastos

156- Mocidade (2019)

www.youtube.com/watch?v=k3VUnudGnp0

157- Unidos da Tijuca (2019)

www.youtube.com/watch?v=RIrAkWQTkN0

158- Paraíso do Tuiuti (2019)

www.youtube.com/watch?v=DYi3ESW3tps

- 159- Grande Rio (2019)
www.youtube.com/watch?v=XlIu5qjFN24
- 160- São Clemente (2019)
www.youtube.com/watch?v=TkY7XQMkv4o
- 161- Imperatriz (2019)
www.youtube.com/watch?v=O_aNnt9sPw&ab_channel=CarnavaldeBamba
- 162- Grande Rio (2020)
www.youtube.com/watch?v=pMvzS7GhxsU&ab_channel=JonasBastos
- 163- Mocidade (2020)
www.youtube.com/watch?v=k9F-ldXw9wg&ab_channel=JonasBastos
- 164- Salgueiro (2020)
www.youtube.com/watch?v=sSnStp_vOSc&ab_channel=JonasBastos
- 165- Mangueira (2020)
www.youtube.com/watch?v=Bl_Qka6n7eg&ab_channel=JonasBastos
- 166- Portela (2020)
www.youtube.com/watch?v=puVeNQvnRkE&ab_channel=JonasBastos
- 167- Unidos da Tijuca (2020)
www.youtube.com/watch?v=j5WcBqxBTZU&ab_channel=JonasBastos
- 168- São Clemente (2020)
www.youtube.com/watch?v=G85G4wKk944&ab_channel=JonasBastos
- 169- União da Ilha (2020)
www.youtube.com/watch?v=nlNtiGrhZtY&ab_channel=JonasBastos
- 170- Estácio de Sá (2020)
www.youtube.com/watch?v=sGxWYA64GEE&list=RDsGxWYA64GEE&start_radio=1
- 171- Grande Rio (2022)
<https://globoplay.globo.com/v/10513403/editorial/f4b1292d-262d-49f4-86e8-15daba2f663f/>
- 172- Beija-Flor (2022)
<https://globoplay.globo.com/v/10510934/>
- 173- Salgueiro (2022)
<https://globoplay.globo.com/v/10510877/>
- 174- Unidos da Tijuca (2022)
<https://globoplay.globo.com/v/10513358/>

175- Paraíso do Tuiuti (2022)

<https://globoplay.globo.com/v/10513233/>

176- Beija-Flor (2023)

www.youtube.com/watch?v=qPngoUXdcJs&ab_channel=SambaRio

177- Salgueiro (2023)

www.youtube.com/watch?v=vZvyJad0LPE&ab_channel=CarnavalTotal

178- Grande Rio (2024)

www.youtube.com/watch?v=KloEtLuLdGI&ab_channel=NovidadesDoSamba

179- Salgueiro (2024)

www.youtube.com/watch?v=MNVu-SsS6dM&ab_channel=EnredoeSamba

180- Portela (2024)

www.youtube.com/watch?v=MPr-chmukPY&ab_channel=EnredoeSamba

181- Vila Isabel (2024)

www.youtube.com/watch?v=oceC1IRo_BU&ab_channel=NovidadesDoSamba

182- Paraíso do Tuiuti (2024)

www.youtube.com/watch?v=h9YN5_vnsNs&ab_channel=JHONDANCE

183- Viradouro (2025)

www.youtube.com/watch?v=pZaPmJ-ZIRY&ab_channel=NovidadesDoSamba

184- Mangueira (2025)

www.youtube.com/watch?v=RnRCO0GgHZU&ab_channel=NovidadesDoSamba

185- Paraíso do Tuiuti (2025)

www.youtube.com/watch?v=zltQAGjBNSE&t=5s&ab_channel=NovidadesDoSamba

186- Mocidade Independente (2025)

www.youtube.com/watch?v=W73GBwMt1JU&ab_channel=NovidadesDoSamba

Acesso em: 25 jul. 2025.

ANEXO C — LISTA E REFERÊNCIAS DAS FIGURAS

Figura 1. *Recorte do Diário da Noite*. Página 33. Fonte: **Sambario**, Brisolara, 2019a. Disponível em: www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=rixxa37. Acesso em: 24 set. 2022.

Figura 2. *Duelo de logotipos entre Manchete e Rede Globo no carnaval de 1987*. Página 38. Fonte: **RD1**, Reuber Diir / Reprodução, 2021. Disponível em: <https://rd1.com.br/em-1984-tv-manchete-passou-a-perna-na-globo-e-exibiu-o-carnaval-do-rj/>. Acesso em: 5 nov. 2025.

Figura 3. *Relações de poder no ambiente das escolas de samba*. Página 84. Fonte: Rafael Rezende, 2024.

Figura 4. *Cena de Carnaval, de Debret (1823)*. Página 145. Fonte: **Ensinar História**, 2016. Disponível em: <https://ensinarhistoria.com.br/carnaval-de-debret/>. Acesso em: 2 mai. 2024.

Figura 5. *Alegoria pede passagem da Mocidade em 1983*. Página 173. Fonte: Luiz Pinto [s.d.]. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Desfile_da_Escola_de_Samba_Mocidade.jpg. Acesso em: 17 jul.2025.

Figura 6. *Alegoria do Império Serrano em Eu quero*. Página 182. Fonte: Ricardo Leoni / **Jornal Extra**, 2014. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/carnaval/carnaval-historico/imperio-serrano-cantou-um-dos-hinos-da-abertura-politica-11383406.html>. Acesso em: 17 jul. 2025.

Figuras 7 e 8. *As duas faces da Alegoria Viva a vida*. Página 235. Fonte: **Galeria do Samba**, Thiago Lisboa, 2024. Disponível em: www.galeriadosamba.com.br/espaco-aberto/topico/portela-2008-um-oasis-na-era-nilo/292429/. Acesso em: 11 fev. 2025.

Figura 9. *Alegoria O rio que era Doce (Portela, 2017)*. Página 245. Fonte: Rafael Rezende, 2017.

Figura 10. *Alegoria O calvário*. Página 256. Fonte: Print da transmissão da Rede Globo / G1, 2020.

Figura 11. *Tripé de abertura, destacada por motos*. Página 286. Fonte: Assessoria de Comunicação da Mocidade Independente [s.d.].

Figura 12. *Abre-alas Taba de pedra*. Página 287. Fonte: Ricardo Leoni. In: ALVES, Alayde [idealização]. **Tupinicópolis é aqui?**, 2025, p. 40-41.

Figuras 13 e 14. *Alegoria Shopping Boitató*. Página 288. Fonte: José Doval [13]; Marcelo Velasco [14]. In: ALVES, Alayde [idealização]. **Tupinicópolis é aqui?**, 2025, p. 158-159 [13]; p. 164 [14].

Figura 15. *Alegoria Banco Tupinicolitano*. Página 289. Fonte: Assessoria de Comunicação da Mocidade Independente [s.d.].

Figura 16. *Alegoria Tupinambá Esporte Clube*. Página 290. Fonte: Ricardo Leoni. In: ALVES, Alayde [idealização]. **Tupinópolis é aqui?**, 2025, p. 63.

Figura 17. *Alegoria Discoteca Saci*. Página 291. Fonte: Assessoria de Comunicação da Mocidade Independente [s.d.].

Figura 18. *Plano aberto do desfile, com o Cassino Eldorado à frente*. Página 292. Fonte: Assessoria de Comunicação da Mocidade Independente [s.d.].

Figura 19. *Alegoria Bordel da Uiara*. Página 292. Fonte: **Facebook**, Mocidade Memórias, 2023. Disponível em: www.facebook.com/photo/?fbid=745829043670828&set=a.559387378981663. Acesso em: 14 ago. 2025.

Figura 20. *Carro Tatu guerreiro*. Página 293. Fonte: Assessoria de Comunicação da Mocidade [s.d.].

Figura 21. *Alegoria Gaviavião, à frente, e Cacique geral, ao fundo*. Página 294. Fonte: Assessoria de Comunicação da Mocidade [s.d.].

Figura 22. *Cristo Redentor na alegoria Tupilurb — Lixo do luxo*. Página 295. Fonte: Corbis / **Facebook**, Tantos Carnavais, 2016. Disponível em: www.facebook.com/tantoscarnavais/photos/pb.100063652384451.2207520000/907924135976396/?type=3. Acesso em: 14 ago. 2025.

Figura 23. *Monique Evans, com a fantasia sem costeiro, e a bateria da Mocidade*. Página 296. Fonte: Assessoria de Comunicação da Mocidade [s.d.].

Figura 24. *Baianas da Mocidade*. Página 297. Fonte: Assessoria de Comunicação da Mocidade [s.d.].

Figura 25. *Tupinópolis 2021 (2021)*. Página 310. Fonte: **Instagram**, Antônio Vieira, 2021. Disponível em: www.instagram.com/p/CW3NtsIlxeO/?igsh=eHl1bThuN21zdHpl. Acesso em: 15 ago. 2025.

Figura 26. *Taba de Pedra (2015)*. Página 310. Fonte: **Instagram**, Antônio Vieira, 2021. Disponível em: www.instagram.com/p/CMACcTCposy/?igsh=NXE1d2dmaWtmODF1. Acesso em: 15 ago. 2025.

Figura 27. *Cai a tarde na Taba de Pedra (2015)*. Página 311. Fonte: **Instagram**, Antônio Vieira, 2018. Disponível em: www.instagram.com/p/BhztPClALxr/?igsh=a3hpMmt2YjV0dDB2. Acesso em: 5 ago. 2025.

Figura 28. *Comissão de frente*. Página 315. Fonte: Marcelo Régua / **O Globo**, 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/ha-30-anos-beija-flor-revolucionava-carnaval-com-ratos-urubus-23434100>. Acesso em: 16 out. 2025.

Figura 29. *Abre-alas da Beija-Flor*. Página 317. Fonte: Ricardo Leoni / **O Globo**, 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/ha-30-anos-beija-flor-revolucionava-carnaval-com-ratos-urubus-23434100>. Acesso em: 16 out. 2025.

Figura 30. *Visão frontal da alegoria O convite*. Página 318. Fonte: Ricardo Leoni / **O Globo**, 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/ha-30-anos-beija-flor-revolucionava-carnaval-com-ratos-urubus-23434100>. Acesso em: 16 out. 2025.

Figura 31. *Visão traseira da alegoria O convite*. Página 318. Fonte: Sebastião Marinho / **O Globo**, 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/ha-30-anos-beija-flor-revolucionava-carnaval-com-ratos-urubus-23434100>. Acesso em: 16 out. 2025.

Figura 32. *Parte superior da alegoria Sou na vida um mendigo, da folia eu sou rei*. Página 320. Fonte: **Facebook**, Tantos Carnavais, 2020. Disponível em: www.facebook.com/photo/?fbid=2961266210642168&set=a.256488447786638. Acesso em: 18 out. 2025.

Figura 33. *Terceira alegoria na capa da Revista Manchete, 18 de fevereiro de 1989*. Página 320. Fonte: **Revista Manchete**, n. 1922, 1989. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&pagfis=255296>. Acesso em: 18 out. 2025.

Figura 34. *Alegoria Lixo da Igreja*. Página 321. Fonte: Armando Borges, 1989. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/191539140@N04/50771391293/in/photostream/>. Acesso em: 12 nov. 2025.

Figura 35. *Parte superior da alegoria Lixo da política*. Página 323. Fonte: Revista Rio Samba e Carnaval. In: GOMES, Fábio; VILLARES, Stella (Eds). **O Brasil é um luxo**: Trinta carnavais de Joãozinho Trinta, 2008, p. 38-39.

Figura 36. *Alegoria Lixo da feira*. Página 323. Fonte: Studio R / Rosa Gauditano. In: GOMES, Fábio; VILLARES, Stella (Eds). **O Brasil é um luxo**: Trinta carnavais de Joãozinho Trinta, 2008, p. 157.

Figura 37. *Alegoria Banquete dos mendigos*. Página 324. Fonte: Revista Rio Samba e Carnaval. In: GOMES, Fábio; VILLARES, Stella (Eds). **O Brasil é um luxo**: Trinta carnavais de Joãozinho Trinta, 2008, p. 154-155.

Figura 38. *Caminhão-pipa, em primeiro plano, com alegoria do chafariz ao fundo*. Página 325. Fonte: Cezar Loureiro, **O Globo**, 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/ha-30-anos-beija-flor-revolucionava-carnaval-com-ratos-urubus-23434100>. Acesso em: 16 out. 2025.

Figura 39. *Joãosinho Trinta joga água no público sobre caminhão-pipa*. Página 325. Fonte: Cezar Loureiro, **O Globo**, 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/ha-30-anos-beija-flor-revolucionava-carnaval-com-ratos-urubus-23434100>. Acesso em: 16 out. 2025.

Figura 40. *Releitura do Cristo proibido, por Leandro Vieira (Mangueira, 2018)*. Página 333. Fonte: Rafael Rezende, 2018.

Figura 41. *Ala “Na folia eu sou rei!”: Escolas de samba (Grande Rio, 2022)*. Página 334. Fonte: Grande Rio / Divulgação, 2022. Disponível em: www.galeriadosamba.com.br/espaco-aberto/topico/grande-rio-22-fantasia/270032/. Acesso em: 23 out. 2025.

Figura 42. *Traseira da alegoria “Dobra o surdo de terceira”: folia exusíaca*. Página 334. Fonte: Rafael Rezende, 2022.

Figura 43. *Homenagem da Beija-Flor no enredo sobre o Maranhão, em 2012*. Página 335. Fonte: AF Rodrigues, **Agência Brasil**, 2012. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=50819795>. Acesso em: 18 out. 2025.

Figura 44. *Montagem com registros da exposição 70 anos Beija-flor de sambas, enredos, memórias e comunidade, onde foram exibidas imagens do Cristo descoberto*. Página 336. Fonte: Rafael Rezende, 2019.

Figura 45. *Cristo Mendigo com parte do corpo revelado nas Campeãs*. Página 341. Fonte: Cezar Loureiro / **O Globo**, 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/ha-30-anos-beija-flor-revolucionava-carnaval-com-ratos-urubus-23434100>. Acesso em: 16 out. 2025.

Figura 46. *Comissão de frente O criador e suas criaturas*. Página 351. Fonte: Assessoria de Comunicação da Mocidade [s.d.].

Figura 47. *Alegoria E se fez o mundo*. Página 353. Fonte: Assessoria de Comunicação da Mocidade [s.d.].

Figura 48. *Alegoria Sexta criação, à frente, e A viagem da genialidade, ao fundo*. Página 354. Fonte: Assessoria de Comunicação da Mocidade [s.d.].

Figura 49. *Alegoria A criação de laboratório*. Página 355. Fonte: Assessoria de Comunicação da Mocidade [s.d.].

Figura 50. *Alegoria Criatura x máquina*. Página 355. Fonte: Diretoria Cultural da Liesa [s.d.].

Figura 51. *Alegoria Ciência aeroespacial*. Página 356. Fonte: Assessoria de Comunicação da Mocidade [s.d.].

Figura 52. *Alegoria Robótica*. Página 357. Fonte: Assessoria de Comunicação da Mocidade [s.d.].

Figura 53. *O apocalipse fica pra depois*. Página 358. Fonte: Assessoria de Comunicação da Mocidade [s.d.].

Figura 54. *Bateria fantasiada de Robocop*. Página 362. Fonte: Assessoria de Comunicação da Mocidade [s.d.].

Figura 55. *Comissão de frente Soldados de Nassau virando boi*. Página 367. Fonte: Centro de Memória Liesa [s.d.].

Figura 56. *Detalhe do integrante da comissão de frente*. Página 367. Fonte: Centro de Memória Liesa [s.d.].

Figura 57. *Alegoria A cobra vai fumar em plano aberto*. Página 368. Fonte: Dolores Ochoa / AP, **Facebook**, Sambistas da Depressão, 2020. Disponível em: www.facebook.com/photo.php?fbid=3216866311692708&id=376092912436743&set=a.376095375769830. Acesso em: 25 jul. 2025

Figura 58. *Cobra fumando cachimbo no carro abre-alas*. Página 369. Fonte: Centro de Memória Liesa [s.d.].

Figura 59. *Escultura de Macunaíma na alegoria*. Página 369. Fonte: Centro de Memória Liesa [s.d.].

Figura 60. *Miguel Falabella e Elke Maravilha*. Página 370. Fonte: Centro de Memória Liesa [s.d.].

Figura 61. *Alegoria Índias que não estão no mapa*. Página 371. Fonte: Marcelo Poloni [s.d.].

Figura 62. *Alegoria A ponte que partiu*. Página 372. Fonte: Centro de Memória Liesa [s.d.].

Figura 63. *Alegoria O boi voou e começou a roubalheira!*. Página 374. Fonte: Marcelo Poloni [s.d.].

Figura 64. *Alegoria Eu tô sofrendo, mas eu gozo no final*. Página 375. Fonte: Centro de Memória Liesa [s.d.].

Figura 65. *Charge de Chico Caruso sobre Collor (1992)*. Página 376. Fonte: Chico Caruso / **O Globo**, 1992. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/fotogalerias/collor-nas-charges-de-chico-caruso-16769312>. Acesso em: 29 jul. 2025.

Figura 66. *Na reeleitura da charge, Tio Sam tem a genitália exibida*. Página 376. Márcia Foletto / **O Globo**, 2004. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/incoming/tio-sam-em-charges-21759517>. Acesso em: 29 jul. 2025.

Figura 67. *Lateral e traseira da alegoria Eu tô sofrendo, mas eu gozo no final*. Página: 377. Fonte: Marcelo Poloni [s.d.].

Figura 68. *Alegoria No Brasil o que é sério é carnaval!*. Página 378. Fonte: Marcelo Poloni [s.d.].

Figura 69. *Bateria fantasiada de Falcão dos Guararapes, rei corno*. Página 382. Fonte: Ana Carolina Fernandes / Folha Imagem, 2004. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/folha/galeria/album/p_20040222-sao_clemente-08.shtml. Acesso em: 29 jul. 2025.

Figura 70. *Comissão de frente O grito de liberdade*. Página 393. Fonte: Centro de Memória Liesa [s.d.].

Figura 71. *Ato final da comissão de frente*. Página 394. Fonte: Dhavid Normando / Riotur, 2018. Disponível em: www.flickr.com/photos/riotur/albums/72157691601061781/with/28437731669. Acesso em: 12 jun. 2025.

Figura 72. *Emoção do integrante da comissão de frente*. Página 395. Fonte: Fabiano Rocha / **O Globo**, 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/2018/foi-melhor-carnaval-da-historia-da-tuiuti-diz-presidente-da-escola-22390897>. Acesso em: 19 jun. 2025.

Figura 73. *Integrante com o punho cerrado, em incorporação da mensagem de luta e de resistência presente no enredo*. Página 395. Fonte: Gabriel de Paiva / **O Globo**, 2018. Disponível em: <https://ogimg.infoglobo.com.br/in/22391532-5c9-2b8/FT1086A/desfile-paraíso-tuiuti.jpg>. Acesso em: 19 jun. 2025.

Figura 74. *Abre-alas Quilombo Tuiuti*. Página 396. Fonte: Rafael Rezende, 2018.

Figura 75. *Alegoria Tumbeiro*. Página 398. Fonte: Alexandre Cassiano / **O Globo**, 2018. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/carnaval/paraíso-do-tuiuti-desfile-de-2018-com-enredo-meu-deus-meu-deus-esta-extinta-escravidao-24878520.html>. Acesso em: 19 jun. 2025.

Figura 76. *Em destaque, a escultura do preto velho na alegoria Ouro negro, com a Lei Áurea reproduzida em tripé ao fundo*. Página 400. Fonte: Centro de Memória Liesa [s.d.].

Figura 77. *Fantasia Guerreiro da CLT*. Página 402. Fonte: Paraíso do Tuiuti, **Abre-alas**, 2018, p. 205. Disponível em: <https://liesa.org.br/downloads/memoria/outros-carnavais/2018/abre-alas-domingo.pdf>. Acesso em: 13 nov. 2025.

Figura 78. *Fantasia Manifestoches*. Página 402. Fonte: Paraíso do Tuiuti, **Abre-alas**, 2018, p. 206. Disponível em: <https://liesa.org.br/downloads/memoria/outros-carnavais/2018/abre-alas-domingo.pdf>. Acesso em: 13 nov. 2025.

Figura 79. *Alegoria Neo-tumbeiro*. Página 404. Fonte: Rafael Rezende, 2018.

Figura 80. *O vampiro presidente*. Página 405. Fonte: Marcos Serra Lima / **G1**, 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/veja-o-que-foi-noticia-alem-do-carnaval-no-brasil-e-no-mundo.ghtml>. Acesso em: 11 jun. 2025.

Figuras 81 e 82. *Charges inspiradas no desfile do Tuiuti*. Página 411. Fonte: **Bluebus**, 2018. Disponível em: www.bluebus.com.br/carnaval-2018-as-melhores-charges-inspiradas-no-desfile-da-paraiso-do-tuiuti/. Acesso em: 18 jun. 2025.

Figura 83. *Charges inspiradas no desfile do Tuiuti*. Página 412. Fonte: **Bluebus**, 2018. Disponível em: www.bluebus.com.br/carnaval-2018-as-melhores-charges-inspiradas-no-desfile-da-paraiso-do-tuiuti/. Acesso em: 18 jun. 2025.

Figura 84. *Capa da revista Le Monde Diplomatique*. Página 412. Fonte: **Le Monde Diplomatique**, ed. 128, mar. 2018. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/edicao/edicao-128/>. Acesso em: 18 jun. 2025.

Figura 85. *Indumentária do carro Tumbeiro com signos que remetem ao aprisionamento*. Página 413. Fonte: Alexandre Cassiano / **O Globo**, 2018. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/carnaval/paraiso-do-tuiuti-desfile-de-2018-com-enredo-meu-deus-meu-deus-esta-extinta-escravidao-24878520.html>. Acesso em: 20 jun. 2025.

Figura 86. *Componentes da ala Aprisionados endossam o discurso da escola com a mensagem “Fora, Temer” no Desfile das Campeãs*. Página 415. Fonte: **X**, Mídia Ninja, 2018. Disponível em: <https://x.com/midianinja/status/965108542922461184>. Acesso em: 20 jun. 2025.

Figura 87. *Negros e indígenas reivindicam o protagonismo histórico ocupado por Princesa Isabel e Padro Álvares Cabral na comissão de frente*. Página 418. Fonte: Rodrigo Gorosito / **G1**, 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2019/03/05/desfile-da-mangueira-2019-veja-fotos.gh.html>. Acesso em: 01 jul. 2025.

Figura 88. *Ato final da comissão Eu quero um país que não tá no retrato*. Página 419. Fonte: Centro de Memória Liesa [s.d.].

Figura 89. *Alegoria O sangue retinto por trás do herói emoldurado*. Página 420. Fonte: Rafael Rezende, 2019.

Figura 90. *Detalhe do segundo carro alegórico*. Página 420. Fonte: Rafael Rezende, 2019.

Figura 91. *Protótipo da ala Versão anedótica para Pedro Álvares Cabral*. Página 423. Fonte: Mangueira / Divulgação, 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/em-primeira-mao-prototipos-de-fantacias-da-mangueira-para-carnaval-2019-23189720>. Acesso em: 04 jul. 2025.

Figura 92. *Protótipo da ala Retrato de Tiradentes*. Página 423. Fonte: Mangueira / Divulgação, 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/em-primeira-mao-prototipos-de-fantacias-da-mangueira-para-carnaval-2019-23189720>. Acesso em: 04 jul. 2025.

Figura 93. *Alegoria A história que a história não conta*. Página 424. Fonte: Rafael Rezende, 2019.

Figura 94. *Representação crítica e caricata de Floriano Peixoto na alegoria*. Página 425. Fonte: Guito Moreto / **O Globo**, 2019. Disponível em: <https://ogimg.infoglobo.com.br/celina/23508499-94a-b43/FT1086A/Com-tom-critico-Mangueira-mostra-porque-se-tornou-a-campea-do-carnaval-2019.jpg>. Acesso em: 25 jun. 2025.

Figura 95. *Bandeiras com homenageados e releitura da bandeira nacional*. Página 426. Fonte: Centro de Memória Liesa [s.d.].

Figura 96. *Em 2018, o carnavalesco apresentou uma versão crítica e satírica da bandeira nacional*. Página 427. Fonte: Rafael Rezende, 2018.

Figura 97. *Em ilustração, Marielle recebe no céu a bandeira nacional mangueirense*. Página 434. Fonte: **Nanquim**, 2019. Disponível em: <https://nanquim.com.br/marielle/>. Acesso em: 27 jun. 2025.

Figura 98. *Batizada de Bandeira brasileira, obra de Vieira foi exposta no MAM Rio*. Página 434. Fonte: Fábio Souza / **MAM Rio**, 2021. Disponível em: <https://mam.rio/programacao/bandeira-brasileira/>. Acesso em: 27 jun. 2025.

Figura 99. *Mônica Benício no desfile da Mangueira*. Página 439. Fonte: Gilson Borba / Futura Press, **GP1**, 2019. Disponível em: www.gp1.com.br/pe/pernambuco/noticia/2019/3/6/com-homenagem-a-marielle-franco-mangueira-vence-carnaval-do-rio-450168.html. Acesso em: 27 jul. 2025.

Figura 100. *Ala São verde e rosa as multidões*. Página 439. Fonte: Pilar Olivares / Reuters, **El País**, 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/03/06/album/1551907280_008485.html#foto_gal_. Acesso em: 27 jul. 2025.

Figura 101. *Bandeira com o rosto de Marielle e o Setor 1 ao fundo*. Página 440. Fonte: Carl de Souza / AFP, **El País**, 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/03/06/album/1551907280_008485.html#foto_gal_. Acesso em: 27 jul. 2025.