

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL**

Rafael Otávio Dias Rezende

O NEGRO NAS NARRATIVAS DAS ESCOLAS DE SAMBA CARIOCAS:

Um estudo de *Kizomba* (1988), *Orfeu* (1998), *Candaces* (2007) e *Angola* (2012).

Juiz de Fora

2017

Rafael Otávio Dias Rezende

O NEGRO NAS NARRATIVAS DAS ESCOLAS DE SAMBA CARIOCAS:

Um estudo de *Kizomba* (1988), *Orfeu* (1998), *Candaces* (2007) e *Angola* (2012).

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Teresa Cristina da Costa Neves.

Juiz de Fora
Fevereiro de 2017

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 negro nas narrativas das escolas de samba cariocas : Um estudo de Kizomba (1988), Orfeu (1998), Candaces (2007) e Angola (2012). / Rafael Otávio Dias Rezende. -- 2017.

200 f. : il.

Orientadora: Teresa Cristina da Costa Neves

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social. Programa de Pós Graduação em Comunicação, 2017.

1. Narrativa. 2. Enredo. 3. Memória. 4. Escola de Samba. 5. Carnaval. I. Neves, Teresa Cristina da Costa, orient. II. Título.

Rafael Otávio Dias Rezende

O negro nas narrativas das escolas de samba cariocas:

Um estudo de *Kizomba* (1988), *Orfeu* (1998), *Candaces* (2007) e *Angola* (2012).

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Comunicação e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Cultura, Narrativas e Produção de Sentido.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Teresa Cristina da Costa Neves, PPGCOM/UFJF.

Aprovado (a) pela banca composta pelos seguintes membros:

Prof.^a Dr.^a Teresa Cristina da Costa Neves (UFJF) – orientadora

Prof. Dr. Márcio de Oliveira Guerra (UFJF) – convidado

Prof. Dr. Frederico Augusto Liberalli de Góes (UFRJ) – convidado

Conceito Obtido: _____

Juiz de Fora, _____ de _____ de 20_____

AGRADECIMENTOS

À professora Teresa Neves, por sua contribuição e dedicação, essenciais para o resultado da pesquisa.

Aos professores da banca, Márcio Guerra e Fred Góes, por terem aceitado o convite e pelas sugestões que colaboraram com a dissertação.

À minha irmã, Vanessa; meus pais, Sara e Paulo; e meus amigos, incansáveis incentivadores. Muito orgulho tê-los comigo.

Ao Júnior Cajé, que me atura falando de carnaval o ano inteiro e acompanha nas sessões-pipocas carnavalescas. Parceiro de muitas avenidas.

Ao Sérgio Rodrigues, pela “troca de figurinhas”; João Gustavo Melo, guardião das Candaces; Vinícius Natal, quilombola de Kizomba; Marcelo Guireli, por disponibilizar seu rico acervo de imagens das escolas de samba; Wigder Frota, que registra com sua lente fotográfica momentos preciosos da folia; Bárbara Paolucci, pela revisão do inglês, e todos os amigos que compartilham comigo a paixão, os questionamentos e os conhecimentos sobre carnaval.

RESUMO

A pesquisa tem como tema as narrativas sobre o negro nos desfiles das escolas de samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro e está dividida em três partes. A primeira se propõe a investigar a origem e o conceito de carnaval, bem como o desenvolvimento desta festa no Brasil. São observados particularmente os aspectos peculiares que tornaram as agremiações cariocas tão importantes e a forma como dialogam com a sociedade. A segunda parte é dedicada ao estudo da contribuição do negro para a cultura brasileira e de sua inserção no processo de construção da identidade nacional. Este tópico aborda ainda a participação da etnia na formação e consolidação das escolas de samba, a maneira como a temática afro-brasileira foi desenvolvida nos enredos ao longo do tempo e de que forma estes enredos se configuram como narrativas, que elaboram uma memória e reelaboram memórias traumáticas. Por fim, realiza-se a análise de quatro enredos, um de cada década, a partir da criação do Sambódromo, em 1984. São eles: *Kizomba, a festa da raça* (Vila Isabel, 1988), *Orfeu, o negro do carnaval* (Viradouro, 1998), *Candaces* (Salgueiro, 2007) e *Você semba lá... Que eu sambo cá! O canto livre de Angola* (Vila Isabel, 2012). Com o emprego da análise de conteúdo, toma-se como objeto a composição do enredo, tanto no que se refere a seus elementos textuais – sinopse e letra dos sambas-enredo – quanto visuais – fantasias, alegorias e encenações –, estes últimos observados, sobretudo, por intermédio das transmissões televisivas, além de materiais complementares. Parte-se da hipótese de que a elaboração desses enredos sofre a influência da conjuntura a ela correspondente, ao passo que cada desfile também influencia o contexto social no qual se insere. Em síntese, os resultados alcançados indicam que, apesar de suas evidentes particularidades, as narrativas investigadas não se esquivam de dramas e problemas sociais históricos. Prevalece, porém, o otimismo, a esperança, a exaltação da vida – como forma de enfrentar a morte – e a busca pela elevação da autoestima do negro.

Palavras-chave: Narrativa. Enredo. Memória. Escola de Samba. Carnaval.

ABSTRACT

The research has as its theme the narratives about black in the parades of the samba schools of the Special Group of Rio de Janeiro and it is divided into three parts. The first one proposes to investigate the origin and the concept of carnival, as well as the development of this party in Brazil. Particularly observed are the peculiar aspects that have made Rio's associations so important and how they dialogue with society. The second part is dedicated to the study of the black's contribution to Brazilian culture and its insertion in the process of building national identity. This topic also addresses the participation of ethnicity in the formation and consolidation of samba schools, the way Afro-Brazilian themes have been developed over time and how these plots are configured as narratives that elaborate a memory and reformulate traumatic memories. Finally, it is made an analysis of four plots, one of each decade, from the creation of Sambódromo, in 1984. These are: *Kizomba, a festa da raça* (Vila Isabel, 1988), *Orfeu, o negro do carnaval* (Viradouro, 1998), *Candaces* (Salgueiro, 2007) and *Você semba lá... Que eu sambo cá! O canto livre de Angola* (Vila Isabel, 2012). Using the content analysis, the composition of the plot is taken as an object, both as regards its textual elements – synopsis and lyrics of the sambas-plot – as well as visual – fantasies, allegories and staging –, the latter observed, especially through television broadcasts, as well as complementary materials. It starts from the hypothesis that the elaboration of these plots is influenced by the conjuncture corresponding to it, whereas each parade also influences the social context in which it is inserted. In summary, the results indicate that despite their evident peculiarities, the narratives investigated do not avoid historical dramas and social problems. Optimism, hope, the exaltation of life – as a way of facing death – and the search for the elevation of the self-esteem of the black prevail.

Keywords: Narrative. Plot. Memory. Samba school. Carnival.

PREFÁCIO

Quando a Vila Isabel apresentou um dos mais famosos enredos afro-brasileiros da história do carnaval carioca, em 1988, faltava um ano para o meu nascimento. Mas desde o meu primeiro contato com o desfile das escolas de samba, em 1997, a *Kizomba* se tornou recorrente. Surgia nas coletâneas de samba-enredo que comprava ou lembrada nas reportagens de jornais e revistas às vésperas da folia. *Kizomba* faz parte do imaginário da festa, e passou a integrar também a minha imaginação, que idealizava o quão fantástico deveria ter sido, pelos relatos que surgiram e pelo seu hino, já tornado um clássico.

Há cerca de cinco anos, quando tive a oportunidade de adquirir DVDs de carnavais antigos, foi um dos primeiros que assisti. Num momento inicial, fiquei um pouco frustrado. Era radicalmente diferente dos desfiles atuais, as alegorias pequenas, exponencialmente mais simples. A comissão de frente e o casal de mestre-sala e porta-bandeira certamente teriam notas muito baixas se fossem levadas a julgamento hoje. Por outro lado, a harmonia, a evolução, a cadência do samba e a força do enredo encantavam. Ver os componentes brincando dentro da ala com tanta liberdade surpreendeu. Era empolgante, emocionante e formava um movimento bonito de se ver. Compreendi depois que um desfile pertence a seu tempo, não cabendo comparações com os carnavais de outros períodos.

1998 foi o segundo ano em que assisti à transmissão televisiva do espetáculo. Aos nove anos, já adorava a festa, mas ainda havia muito que aprender sobre ela. A Unidos do Viradouro tinha vencido a Mocidade Independente no carnaval anterior, escola para a qual decidi torcer quando a beleza e o colorido de suas fantasias e alegorias superaram, em meu gosto de criança, o impacto do abre-alas negro da agremiação campeã. Por isso, quando a Viradouro entrou na avenida em 1998, eu torcia contra. Comemorei a queda do chapéu da porta-bandeira grávida. Tudo “da boca para fora”. No meu íntimo, lamentava o incidente com a porta-bandeira e me encantava com o maravilhoso desfile criado por Joãozinho Trinta. A birra passou, e inclusive fiz questão de assistir ao filme *Orfeu* (1999), de Cacá Diegues, por possuir cenas da apresentação da escola.

Quando o Salgueiro desfilou com *Candaces* (2007), já estava na adolescência e minha relação com o carnaval era outra. Comprava o CD de samba-enredo, colecionava jornais e revistas, me inteirava das notícias nos recém-surgidos sites especializados, participava de longas discussões nos fóruns de debate na internet – onde fiz bons amigos. Então, acompanhei todo o ciclo de preparação do desfile salgueirense, lendo a sinopse, ouvindo o samba escolhido com meses de antecedência, vendo fotos das alegorias em

construção na Cidade do Samba. A expectativa era alta, e a escola cumpriu o que prometeu, fazendo uma apresentação emocionante, de extrema beleza e sensibilidade, a qual assisti mais uma vez pela televisão. O inacreditável sétimo lugar se tornou uma das maiores injustiças no julgamento na era Sambódromo.

De 2009 em diante, abandonei o sofá e a televisão de casa para passar os carnavais no Sambódromo do Rio de Janeiro. Do alto do Setor 1, a primeira arquibancada da avenida, vi a Vila Isabel desfilando, ao amanhecer, sua homenagem à Angola. A escola não tinha o samba mais badalado do ano – samba, aliás, que nem era meu predileto entre os concorrentes de sua disputa interna –, nem o enredo de maior expectativa. As alegorias geravam dúvidas a quem as via na Cidade do Samba, dando margem a comentários pessimistas nos fóruns de carnaval. Eu mesmo, vendo de longe um desses carros alegóricos na área de concentração, ainda durante a tarde de domingo, tive dúvidas quanto ao seu resultado. A alegoria trazia uma grande árvore – o imbondeiro –, ornada com tecidos estampados, que horas mais tarde encantaria a multidão.

O fato é que o desfile da Vila Isabel foi surpreendente. As paradinhas da bateria em ritmo de kuduro chegavam a arrepiar os pelos dos braços; o samba se encaixou com perfeição à escola – contribuindo decisivamente para que acordasse rouco no dia seguinte – e hoje é considerado um dos melhores do século XXI. A comissão de frente também poderia ser incluída em qualquer lista das melhores, de qualquer década ou tempo. A carnavalesca Rosa Magalhães utilizou toda a sua experiência e talento para realizar uma estética impactante, não pelo luxo, pois era perceptível que o orçamento da escola não era dos maiores, mas pela originalidade. Tantas “Áfricas” já haviam atravessado a avenida ao longo de várias décadas, mas Rosa criou uma África única, sem comparações com as demais. Em pleno 2012, nem imaginava que isso ainda seria possível. Público e componentes saíram felizes do Sambódromo naquela manhã, certamente um dos melhores desfiles que tive a oportunidade de presenciar. A Vila, quando incorpora as suas kizombas, entende com perfeição a missão das escolas de samba de associar rituais ancestrais ao presente para vislumbrar o futuro.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	133
Figura 2	134
Figura 3	135
Figura 4	136
Figura 5	136
Figura 6	137
Figura 7	138
Figura 8	138
Figura 9	139
Figura 10	139
Figura 11	140
Figura 12	142
Figura 13	145
Figura 14	145
Figura 15	152
Figura 16	153
Figura 17	153
Figura 18	153
Figura 19	153
Figura 20	154
Figura 21	154
Figura 22	155
Figura 23	156
Figura 24	156
Figura 25	157
Figura 26	157
Figura 27	158
Figura 28	158
Figura 29	159
Figura 30	166
Figura 31	166
Figura 32	167

Figura 33	167
Figura 34	168
Figura 35	169
Figura 36	170
Figura 37	170
Figura 38	170
Figura 39	172
Figura 40	172
Figura 41	172
Figura 42	172
Figura 43	173
Figura 44	173
Figura 45	178
Figura 46	178
Figura 47	179
Figura 48	180
Figura 49	180
Figura 50	181
Figura 51	182
Figura 52	183
Figura 53	184
Figura 54	184
Figura 55	185
Figura 56	186
Figura 57	186
Figura 58	187
Figura 59	187

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
2 CARNAVAL EM PERSPECTIVA	19
2.1 ORIGEM E CONCEITO	19
2.2 A FOLIA BRASILEIRA	33
2.3 O DIONISÍACO, O APOLÍNEO E AS ESCOLAS DE SAMBA	50
3 A NARRATIVA NEGRA NA AVENIDA	62
3.1 MEMÓRIA, TRAUMA E ESCRAVIDÃO	62
3.2 VÍNCULOS CULTURAIS AFRO-BRASILEIROS	78
3.2.1 Protagonismo carioca	83
3.2.2 Processos de negociação de uma identidade à brasileira	93
3.3 UMA NARRATIVA ENCENADA	104
3.3.1 A narrativa carnavalesca	104
3.3.2 Os enredos negros	114
4 SAMBÓDROMO CARIOCA: O PALCO NEGRO	128
4.1 DÉCADAS DE 1980 E 1990	129
4.1.1 Kizomba, festa da raça	130
4.1.2 Orfeu, o negro do carnaval	147
4.2 DÉCADAS DE 2000 E 2010	163
4.2.1 Candaces	165
4.2.2 Você semba lá... Que eu sambo cá! O canto livre de Angola	176
5 CONCLUSÃO	190
6 REFERÊNCIAS	195

[Carnaval], para aqueles que se queixam tanto/
Para aqueles que só criticam/ Para aqueles que nos
separam/ Para aqueles que usam armas/ Para
aqueles que fazem a guerra/ Para aqueles que
discriminam/ Para aqueles que nos maltratam/ Para
aqueles que não sabem amar.

(Victor Daniel e Tais Nader)

1 INTRODUÇÃO

Conhecer mais sobre o carnaval carioca é desbravar um pedaço importante da cultura brasileira. Por estar em constante transformação, esse assunto não se esgota. Pelo contrário, os estudos estão sempre em busca de atualizações. São fundamentais, em primeiro lugar, para desfazer a imagem equivocada e reducionista do evento apenas como espaço para disseminação do pecado, de tudo que é profano – no pior sentido do termo – e da exaltação do corpo seminu como objeto de desejo e promoção. Carnaval também é isso, mas é bem mais.

O brasileiro, com sua autoestima tradicionalmente pouco elevada – aquilo que Nelson Rodrigues chamaria de “complexo de vira-latas”¹ –, tende a desmerecer suas riquezas culturais, em prol de uma cultura importada dos países do “Primeiro Mundo” – especialmente dos Estados Unidos e do continente europeu – considerada superior, como se tudo que viesse de fora fosse melhor do que o que pode ser produzido no Brasil.

Diante de tantas mazelas que assolam o país, com a fome, a falta de saúde, a educação ineficiente e a violência ocupando o centro dos debates políticos como os principais anseios da nação, as manifestações culturais são vistas como menos relevantes, muitas vezes confundidas como meras diversões, indignas de merecer preocupação e investimento do Estado. No entanto, fazendo-se uma analogia com o ser humano, poder-se-ia dizer que, se o território do país é o seu corpo físico, a cultura é a sua alma. É o que lhe dá vida, personalidade, é o que lhe torna único, dinâmico, pulsante. É o que lhe dá identidade, elemento essencial para a elevação da autoestima do povo, sem a qual ficamos vulneráveis e temos todo o processo de amadurecimento e desenvolvimento comprometido.

Neste contexto, o carnaval é elemento essencial na formação da identidade nacional, ao promover a interação de diferentes camadas sociais e interesses econômicos em volta de um espetáculo que mistura e absorve múltiplas fontes de arte e cultura. Os enredos são um modo agradável e eficaz de aprender mais sobre o Brasil e o mundo, através da música, da dança e da beleza inebriante das alegorias e fantasias.

Assim, as escolas constituem e transmitem mensagens para uma multidão – multiplicada na transmissão televisiva –, elaboradas como narrativas, tornando-se espaços de comunicação. Porém, diferentemente das mensagens vinculadas nos meios de comunicação tradicionais – comandados por poucos grupos e conduzidos conforme seus interesses – as escolas de samba têm como contexto de produção as comunidades ao redor das quais se

¹ A crônica na qual o autor cunha esta expressão está disponível em: <http://www.releituras.com/nelsonr_viralatas.asp>. Acesso em 21 jan. 2017.

estabelecem, constituídas por uma maioria de negros de baixa renda. Embora sofram diversas influências de poderes políticos e econômicos, elas não deixam de ser um ambiente de negociação entre essas forças e as comunidades. Reiteradamente representados na mídia como espaços marcados pelo tráfico de drogas, pela pobreza e pela violência, esses bairros cariocas encontram no carnaval um dos raros momentos em que podem elevar o orgulho e a autoestima de seus moradores.

Da mesma forma, os enredos negros servem como um importante espaço para exaltarem a história e a cultura de muitos desses participantes que, sendo descendentes de africanos escravizados, ainda convivem com uma realidade marcada pelo preconceito e por um cenário econômico desfavorável. É um meio pelo qual podem contar uma história diferente daquela exibida cotidianamente nos jornais e, inclusive, é através dessa possibilidade que se inserem positivamente na transmissão televisiva. Em um período em que a sociedade discute e repensa suas relações e tensões, é relevante observar as narrativas do negro elaboradas pelas escolas de samba.

Além dos cerca de 80 minutos de exibição na avenida, os enredos se alastram por diversas formas e meios antes e depois do carnaval. A divulgação das sinopses, a escolha do samba-enredo, a apresentação das fantasias à comunidade – evento que já foi mais recorrente em décadas passadas – permitem que os sambistas possam conhecer aos poucos o tema e seu desenvolvimento ao longo do ano de preparação do desfile. Nas semanas que antecedem e sucedem a festa, período de maior visibilidade para as escolas de samba, uma grande quantidade de matérias ocupa espaço em jornais impressos, sites, programas de rádio e de televisão, algumas delas dando enfoque às narrativas. Um exemplo é a série *Enredo e Samba*, atualmente apresentada pelo carnavalesco e comentarista Milton Cunha no RJTV, telejornal local da Rede Globo exibido na capital fluminense.

O público que vai ao Sambódromo tem ainda acesso a uma revista com o roteiro bilíngue – em português e inglês – dos desfiles, enquanto os telespectadores são orientados pelos âncoras da transmissão televisiva. Após o carnaval, as apresentações podem ser lembradas em fotos na internet, vídeos no site *Youtube* e através dos sambas-enredo registrados em CDs que, conforme o sucesso alcançado, embalam festas, blocos e ensaios das agremiações. Ou seja, apesar do aspecto efêmero do espetáculo, cuja preparação de quase um ano se esgota em poucos minutos, os enredos, sambas, imagens e memórias dos desfiles escapam ao tempo e espaço aos quais estavam circunscritos.

O presente estudo visa dar continuidade à monografia apresentada em 2012, intitulada *A transmissão dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro pela Rede*

Globo. O trabalho de conclusão do curso de Comunicação Social da UFJF abordou a história do carnaval brasileiro e das escolas de samba cariocas; a transmissão de eventos culturais pelas emissoras de televisão, com enfoque na história da cobertura dos desfiles de escola de samba; por fim, foi realizada uma análise da transmissão da Rede Globo, no período compreendido entre 2009 e 2012.

Em 2015, ano em que o projeto de pesquisa foi desenvolvido, três agremiações do grupo principal abordaram a temática afro-brasileira: Unidos do Viradouro, Imperatriz Leopoldinense e a campeã Beija-Flor de Nilópolis. A partir da observação da sucessiva ocorrência de enredos sobre tal assunto, coube uma reflexão a respeito do motivo, da importância e, principalmente, de como a história do negro é ressignificada nos desfiles cariocas.

Em um levantamento quantitativo, foram identificados 64 enredos² que tiveram como temática principal o negro – seja um personagem, um episódio histórico, uma localidade ou aspecto cultural – no Grupo Especial do Rio de Janeiro, desde o surgimento da competição, há 85 anos. Oito³ deles se sagraram campeões, enquanto vários outros permaneceram vivos na memória popular. Em dezenas de outros enredos, referências à história ou tradição negra estão presentes em ao menos um de seus capítulos – muitas vezes com ênfase a essa passagem –, de modo que nem sempre é possível classificar tais narrativas como afro-brasileiras ou não, devido à característica híbrida de muitas delas.

A pesquisa foi dividida em dois capítulos teóricos e um terceiro de análise. O primeiro se propõe a investigar a origem do carnaval, buscando a conceituação do termo e a história dessa festa no Brasil. Observa-se, ainda, os aspectos dionisíacos e apolíneos que residem nos desfiles das escolas de samba, permitindo perceber o espetáculo como uma versão brasileira contemporânea da tragédia grega, a partir das reflexões de Nietzsche.

O segundo capítulo ocupa-se da memória traumática da escravidão, pretendendo-se refletir de que forma a sua reelaboração através dos enredos carnavalescos pode indicar um esforço para a superação desse trauma. Em seguida, são abordados os vínculos culturais afro-brasileiros, que resultaram na formação das escolas de samba e contribuíram para a promoção das mesmas em símbolos da identidade nacional. Por fim, compreende-se como os enredos se

² A contagem inclui os desfiles do ano de 2017.

³ São eles: *Quilombo dos Palmares* (Salgueiro, 1960), *Chica da Silva* (Salgueiro, 1963), *Festa para um rei negro* (Salgueiro, 1971), *A criação do mundo na tradição nagô* (Beija-Flor, 1978), *A grande constelação das estrelas negras* (Beija-Flor, 1983), *Kizomba, a festa da raça* (Vila Isabel, 1988), *Áfricas, do berço real à corte brasileira* (Beija-Flor, 2007), *Um griô conta a história: um olhar sobre a África e o despontar da Guiné Equatorial. Caminhemos sobre a trilha de nossa felicidade* (Beija-Flor, 2015). Considerando que a pesquisa foi concluída antes do carnaval 2017, o resultado deste ano não foi acrescentado na contagem.

configuram como narrativas, traçando ainda a trajetória da temática negra nos desfiles das agremiações cariocas.

A análise se deterá em quatro desfiles, sendo um por década, a partir da criação do Sambódromo, na Avenida Marquês de Sapucaí, no Rio de Janeiro, em 1984. São eles: *Kizomba, a festa da raça* (Vila Isabel, 1988), *Orfeu, o negro do carnaval* (Viradouro, 1998), *Candaces* (Salgueiro, 2007) e *Você semba lá... Que eu sambo cá! O canto livre de Angola* (Vila Isabel, 2012). Como manifestações artísticas que são, as escolas de samba absorvem e refletem em seus enredos os momentos sociais, culturais, econômicos e políticos em que estão inseridas. Assim, a análise diacrônica dos enredos pode revelar pensamentos e tendências de cada período, evidenciando inclusive as modificações ou reincidências nas narrativas afro-brasileiras ao longo do tempo.

Considerando que o julgamento oficial dos desfiles é muitas vezes contestado, e que um belo tema pode não ser o campeão em razão de outros fatores (ou quesitos), a seleção das apresentações não se preocupou com o resultado apurado com base no julgamento oficial, mas sim com o impacto e repercussão que alcançaram, sendo sucesso entre opinião pública e crítica especializada. Ainda que a avaliação do júri tenha o seu peso na história do carnaval, muitas escolas se sagram “campeãs morais”, fixando-se com mais força na memória da festa popular do que aquelas que foram consagradas pelo critério técnico. Assim, a seleção contempla tanto o desfile vitorioso da Vila Isabel (1988), quanto outros que, apesar de realizarem apresentações emblemáticas, obtiveram, oficialmente, colocações inferiores, caso de Viradouro (1998, 5º lugar), Salgueiro (2007, 7º lugar) e Vila Isabel (2012, 3º lugar). Num caso como no outro, o objetivo do estudo é alcançar o significado de cada um destes enredos.

“Preta festa santa/ Santa fé pagã/ A alegria dança
até de manhã/ Luminosa arte, cria de Olorum/ Se o
amor se reparte, somos todos um/ [...] É Carnaval,
pra gente sobreviver”.

(Will Adams, Herry Clestin, Jerry Duplessis,
Wyclef Jean, Roberto Martino, Daniela Mercury
e Marcelo Quintanilha)

2 CARNAVAL EM PERSPECTIVA

O primeiro passo a ser dado na investigação proposta será o estudo da origem e do conceito de carnaval, partindo-se dos primórdios da festa em direção às manifestações populares que se desenvolveram na fértil cultura brasileira. Tais expressões festivas assumiram aspectos peculiares no país e ganharam contornos ainda mais genuínos ao se organizarem como agremiações no Rio de Janeiro, assimilando características próprias da sociedade carioca.

O resgate das noções de dionisíaco e apolíneo, coletadas no pensamento original de Nietzsche e de seus estudiosos, serve de base teórica à compreensão do carnaval como uma encenação trágica. Espetáculo que, em sua versão contemporânea, apresenta-se ao público como desfile de escolas de samba.

2.1 ORIGEM E CONCEITO

As manifestações de cultura popular são muitas vezes 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 outras –, 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 com padrões impostos no cotidiano podem causar certa resistência, até entre estudiosos como em setores da sociedade.

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, estudiosos trabalharam para reverter este quadro, jogando luz sobre o tema. Um dos mais reverenciados é o filósofo russo Mikhail Bakhtin, segundo o qual “as festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiram sempre uma concepção do mundo” (1987, p. 7). Segundo o autor (1987, p. 419), a cultura popular reflete cada época da história mundial.

Ponto de vista semelhante é defendido pelo sociólogo francês Michel 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.

Na condição de um dos mais expressivos exemplos dessa cultura, o carnaval está “longe de ser um fenômeno simples e de sentido único” (BAKHTIN, 1987, p. 190). Cabe, portanto, uma melhor explanação sobre a festa.

Segundo o pesquisador 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, F., 2004, p. 18).

Já na Era Cristã, outros divertimentos populares se fizeram famosos, como o culto à deusa Ísis e ao boi Ápis, no Antigo Egito, e as sacéias, na Babilônia.

A celebração das sacéias babilônicas [...] durava cinco dias, nos quais, segundo relatos da época, 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, F., 2004, p. 20).

Conforme relata Felipe Ferreira (2004, p. 19-20), outras festas da Antiguidade greco-romana que se destacaram foram as dionisíacas, as lupercais e as saturnais. As dionisíacas ocorriam em março, quando mascarados cobertos com peles e galhos, disfarçados de animais, desfilavam em procissão celebrando o deus Dionísio. As lupercais aconteciam em fevereiro, em homenagem ao deus protetor dos rebanhos, chamado de Pã ou Luperco. Nelas, sacerdotes do deus corriam pela cidade com pouca roupa, batendo com galhos de árvores 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. 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” (MINOIS, 2003, p. 97). F. Ferreira (2004, p. 20) acrescenta:

Não é por mera coincidência que essas festas que se davam aos deuses Saturno, Luperco e Dionísio aconteciam entre dezembro e março, período em que hoje brincamos o Carnaval, visto que 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.

Entretanto, o autor (FERREIRA, F., 2004, p. 16-17) contesta a visão de que tais festejos seriam as primeiras celebrações do carnaval, apesar das semelhanças e de possíveis contribuições à formatação da folia tal como ficou conhecida.

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 percussoras 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.

Segundo o historiador André Diniz (2008, p. 15-16), o carnaval surgiu, de fato, como uma criação indireta da Igreja Católica.

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 e descontrolados. 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.

As pessoas aproveitavam-se dos dias de Carnaval para 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, F., 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, F., 2004, p. 30), ou seja, uma válvula de escape necessária para a população suportar a penúria de uma vida repleta de provações. Mostrando-se compreensiva aos excessos durante os dias de carnaval, a Igreja poderia exigir com maior rigor o bom comportamento de seus fiéis no restante do ano, conforme atesta carta circular da Faculdade de Teologia de Paris, de março de 1444.

[...] a fim de que a tolice (a bufonaria), que é a nossa segunda natureza e parece inata ao homem, possa ao menos uma vez por ano manifestar-se livremente. Os tonéis de vinho explodiriam se de vez em quando não fossem destapados, se não se deixasse penetrar um pouco de ar. Nós, os homens, somos tonéis mal-ajustados que o vinho da sabedoria faria explodir, se se encontrasse sempre na incessante fermentação da piedade e do temor divino. É preciso dar-lhe ar, a fim de que não se estrague. Por isso permitimo-nos alguns dias de bufonaria (a tolice) para em seguida regressar com duplicado zelo ao serviço do Senhor (BAKHTIN, 1987, p. 65).

O próprio Papa Leão XIII escreveria uma declaração, demonstrando a aceitação da Igreja Católica: “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 do Papa ajudava a evitar algum tipo de revolta popular contra as leis impostas pela Igreja, 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).

Com o consentimento da Igreja, o carnaval estava livre para se desenvolver em diversas brincadeiras no período medieval. Entre elas, a curiosa batalha entre o “gordo bonachão Senhor Carnaval” e a “magra e triste Dona Quaresma”. Conforme conta Felipe Ferreira (2004, p. 32-33), “sua disputa era um verdadeiro símbolo do significado associado às festas do *carne vale* que começavam a se organizar na Idade Média”.

Na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, Bakhtin analisa, através da obra do escritor francês François Rabelais, as manifestações populares que surgiram nas ruas nesta época.

Estabelecendo comparações, o autor descreve as características da festa, considerando que o carnaval é “a segunda vida do povo”, sua “vida festiva”, apoiada sobre o princípio do riso.

Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o *povo*. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. [...] é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real. Essa é a natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência (BAKHTIN, 1987, p. 7).

Havia uma distinção clara entre a festa oficial, responsável por reforçar a ordem vigente e a festa popular, que se constituía como uma paródia dessa mesma ordem, revirando pelo avesso o mundo e suas regras preestabelecidas.

[...] 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. Por isso, o princípio da festa só poderia ser da serenidade sem falha, e o princípio cômico lhe era estranho. 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).

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

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).

São muitos os elementos que fazem emergir o riso no carnaval: “a licença, a inversão, a máscara, o vinho. [...] 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). 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 Michel 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, no realismo grotesco, a morte não possui um caráter negativo e não implica medo.

Assim como a morte, tudo o que é temível “transforma-se num ‘alegre espantinho’” (BAKHTIN, 1987, p. 79), sugerindo uma superação deste sentimento. Considerando que o medo era instrumento fortemente presente na vida do homem medieval – seja o medo gerado pelas forças da natureza, seja o do poder divino, ou das autoridades políticas e religiosas –, essa vitória era bastante significativa.

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).

Bakhtin (1987, p. 183) e Maffesoli (1987, p. 76) concordam 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) observa essa confluência:

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.

A importância do riso seria tamanha que leva Bakhtin (1987, p. 59) a refletir que “o riso, dom de Deus, unicamente ao homem concedido, é aproximado do poder do homem sobre a terra, da razão e do espírito que apenas ele possui”. 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).

Para Bakhtin (1987, p. 9), o abandono das hierarquias típico deste movimento gerou 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”. Rabelais teria se baseado nessa linguagem original, intitulada *realismo grotesco* por Bakhtin, para desenvolver seus livros.

Uma das principais características do realismo grotesco é o destaque positivo dado 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 caráter *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 caráter *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 “festação” (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 (BAKHTIN, 1987, p. 23).

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, fá-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, a festa carnavalesca 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 carnavalescas.

Outro elemento de grande importância era a permutação do superior e do inferior hierárquicos: o bufão era o sagrado rei; durante a festa dos loucos, procedia-se à eleição de um abade, de um bispo e de um arcebispo para rir, e nas igrejas sob a autoridade direta do papa, de um papa para rir. Esses dignatários celebravam uma missa solene; eram numerosas as festas nas quais se elegiam obrigatoriamente reis e rainhas efêmeros (por um dia), por exemplo o dia da festa de Reis ou de São Valentim. A eleição desses “reis para rir” era particularmente difundida na França onde quase toda festividade tinha seu rei e sua rainha. 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).

A inversão, o rebaixamento e o riso, entre outros aspectos da carnavalização e do realismo grotesco, são realizados com o auxílio de recursos, tais como a caricatura, a paródia, a fantasia e o uso de máscaras. A fantasia é responsável pela renovação não apenas da vestimenta, mas também do personagem social (BAKHTIN, 1987, p. 7). 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 comportar-se como não se pode comportar na vida prosaica (BITTENCOURT, 2015, p. 54).

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, 2015). 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.

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. É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco (BAKHTIN, 1987, p. 35).

De acordo com Bakhtin, a máscara auxilia na elaboração da caricatura e da paródia. Segundo Carlos Ceia (2015a), “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, 2015b). No carnaval, é a própria vida e o mundo *oficial* que são parodiados, conforme Minois (1987, p. 156) e Bakhtin (1987, p. 35).

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).

Maffesoli considera a desindividualização uma etapa essencial para 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).

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 do carnaval, são essencialmente as ruas, em todo canto onde as pessoas se aglomeram e promovem a festa. 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. Maffesoli considera que a esse fenômeno popular se deve a “perdurância societal”, que consiste na capacidade de resistência das massas.

Esta capacidade, decerto não é consciente. Existe incorporada. [...] Eu arriscaria dizer que existe no povo um “saber de fonte segura”, uma “direção certa”, [...] que faz dele uma *entidade natural*. [...] Visão meio mística, mas a única que permite explicar que através das carnificinas e das guerras, das migrações e das desaparecimentos, dos esplendores e das decadências, o animal humano continue a prosperar (MAFFESOLI, 1987, p. 50).

A polissemia e, como diria Bakhtin, a relatividade e a ambivalência, presentes nas manifestações da multidão nas ruas serviriam de adubo para o futuro. A efervescência desordenada, incompleta, inconsciente e até ingênua têm um caráter positivo: “Só a imperfeição é sinal de vida. A perfeição é sinônimo de morte” (MAFFESOLI, 1987, p. 56).

Mais ainda, a multiplicidade de sentidos que se espalham pela *tribo carnavalesca* podem servir como um ensaio, uma antecipação para o que virá adiante ganhar corpo na sociedade como uma nova realidade.

[...] são os valores tribuais que, em certos momentos, caracterizam uma época. Com efeito, estes valores podem cristalizar por atacado o que em seguida vai difratar-se no conjunto do corpo social. O momento tribal pode ser comparado ao período de gestação: alguma coisa é aperfeiçoada, provada, experimentada, antes de decolar para uma expansão maior. [...] o vivido e a experiência partilhada podem ser o fogo depurador do processo alquímico que permite a transmutação (MAFFESOLI, 1987, p. 29-30).

Maffesoli (1987, p. 41) cita o Japão e o Brasil como exemplos de países que possuem uma destacada vitalidade por não fazerem do individualismo um fundamento para o seu desenvolvimento. Embora possuam características bastante distintas, as duas nações seriam polos de atração do imaginário coletivo. Da mesma forma, o antropólogo Roberto DaMatta (1997, p. 18) observa o comportamento diferenciado entre brasileiros e americanos. Questiona o porquê da sociedade americana ter como ideologia “iguais, mas separados”, enquanto os brasileiros escolhem ser “diferentes, porém juntos”. Também indaga por que temos “uma sociedade tão rica em leis e decretos racionais, mas que espera pelo seu D. Sebastião⁴” (1997, p. 17).

Os valores tribais apresentados por Maffesoli são realçados, fortalecidos e perpetuados em rituais. 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).

O ritual se estabelece como uma potente forma de tomada de consciência do mundo, transformando um elemento natural em um fenômeno social. Roberto DaMatta (1997, p. 18-29) define os rituais 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. Em outros termos, o domínio dos ritos e das formas paradigmáticas que inventam e sustentam personagens culturais é a esfera daquilo que gostaríamos que estivesse situado ao longo ou mesmo fora do tempo. Daí por que os rituais servem, sobretudo na sociedade complexa, para promover a identidade social e construir seu caráter. 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.

A antropóloga Maria Laura Cavalcanti (1999, p. 77) denomina o tempo do ritual carnavalesco como *tempo estrutural*, que tem como característica ser “sincrônico, repetitivo,

⁴ D. Sebastião foi rei de Portugal entre 1568 e 1578, quando desapareceu na batalha de Alcácer-Quibir, em Marrocos. O posterior domínio de Espanha em Portugal gerou o “sebastianismo”, o mito de que o rei voltaria para libertar o povo português. Essa crença chegou ao Brasil, manifestando-se na cultura popular em diversas regiões do país, até mesmo no Arraial de Canudos, onde seus moradores acreditavam na volta de D. Sebastião para derrubar a República. O mito e suas lendas foram retratados em vários enredos das escolas de samba, como na Mangueira (1995), Grande Rio (2002), Mocidade (2008) e Beija-Flor (2012).

com conteúdos cognitivos e afetivos. É um tempo social, fortemente ligado à experiência vital e à visão de mundo de uma sociedade ou civilização”. A percepção deste tempo insere o ritual no calendário seguido por determinada civilização e se diferencia claramente dos outros momentos do ano por sua atividade social concreta.

Há seqüências repetitivas e estereotipadas; e há também, mesmo nessa dimensão invariante que padroniza o rito, componentes variáveis, abertos a sentidos contextuais. Por isso, todo ritual tem muitos níveis de sentidos superpostos, e requer múltiplos planos de análise. Ao valorizar a dimensão formal padronizada, articulando-a a contextos culturais e históricos, essa formulação é instigante (CAVALCANTI, 1999, p. 80).

Maffesoli ressalta também 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 (MEFFESOLI, 1987, p. 25).

Portanto, 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.

Entretanto, dentro de seu conceito de carnaval, Bakhtin considera que a essência da festa foi rigorosamente modificada, especialmente pelas elites e pela burguesia, que a transformaram conforme seus gostos e interesses, retirando dela a natureza espontânea e a formatando com intenções artísticas e finalidades precisas.

Ao evoluir para as mascaradas de corte e ao ligar-se a outras tradições, essas formas iniciam [...] uma degenerescência estilística: primeiro aparecem aspectos puramente decorativos e alegóricos abstratos que lhe são estranhos; a obscenidade ambivalente, derivada do “baixo” material e corporal, degenera em uma frivolidade erótica e

superficial. O espírito popular e utópico, a nova sensação histórica começam a desaparecer (Bakhtin, 1987, p. 89).

O autor considera, porém, que a festa pode se desnaturalizar, empobrecer, mas não desaparecer: “o princípio da festa popular do carnaval é indestrutível” (Batkhtin, 2004, p. 30). Acrescenta que “o carnaval revela-nos o elemento mais antigo da festa popular, e pode-se afirmar sem risco de erro que é o fragmento mais bem conservado desse mundo tão imenso quanto rico” (Bakhtin, 1987, p. 189).

Para Felipe Ferreira, Bakhtin teria misturando 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, denominando “carnaval” as manifestações que incluíssem grosserias, inversões sociais, mudança de papel, exageros e outras liberdades.

O espírito da carnavalização, estudado por Bakhtin, pode se manifestar em qualquer época do ano e em qualquer lugar, seja nas comemorações do final da Segunda Guerra Mundial na Europa ou na festa do Purim entre os judeus. Já o Carnaval é uma coisa diferente e se apresenta como uma festa com data determinada [...] Em suma, no Carnaval existe carnavalização, mas nem toda carnavalização é um Carnaval (Ferreira, F., 2004, p. 24).

F. Ferreira considera que o termo carnaval se relaciona ao período do ano em que a festa acontece – e não às suas características – a partir do consenso dos diversos grupos sociais com o estabelecimento do momento festivo. Assim, desfaz a ideia de que existe um modelo e sentido único para a folia anual.

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. Abrem-se as portas da folia para tradições e novidades, para antigos formatos e novas propostas, para a velha baiana e os novos repiques, para os antigos deboches numa praça medieval européia e para os sons elétricos dos trios nas ruas de Salvador. Isenta da obrigação de ter um sentido preestabelecido, a festa carnavalesca ocupa livremente as ruas e os salões daqueles centros urbanos que podem exibir a felicidade de se entregar à folia uma vez por ano (Ferreira, F., 2004, p. 71).

Assim, as várias modificações e variações no modo de brincar o carnaval não representam exatamente o seu fim ou uma deturpação de sua essência, uma vez que não existe uma regra exata a ser seguida. F. Ferreira (2004, p. 69) realça ainda a relevância do conflito que se estabeleceu ao longo do tempo entre as diferentes classes sociais e expressões culturais pelo domínio da festa, o que, segundo o autor, seria o que oferece o seu sentido.

O fato é que as múltiplas tribos carnavalescas que se consolidaram nas mais diferentes épocas e sociedades dão uma amostra clara de como uma manifestação popular como o carnaval é, sem exagero, uma necessidade do homem. Desfeito o véu do preconceito, da condenação moral e religiosa, da simplificação e da ignorância, cabe observar em seguida como a festa chegou ao Brasil e aqui se desenvolveu, a ponto de nos tornarmos conhecidos como “o país do carnaval”.

2.2 A FOLIA BRASILEIRA

Diz o antropólogo Hermano Vianna (2007 apud DINIZ, 2008, p. 11) que “o carnaval é [...] uma obra aberta, voraz, em sua incansável vontade de carnavalizar o resto do mundo”. Dominado por essa força sedutora, o Brasil também se permitiu carnavalizar, como assinala o estudioso Fred Góes (2016, p. 1).

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. São muitos os carnavais do Brasil, múltiplas as formas de expressão que revelam, exemplarmente, a nossa diversidade cultural.

Felipe Ferreira também assinala a pluralidade como marca desta festa no país.

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, F., 2004, p. 12).

Como sugerido pelos autores, o carnaval brasileiro passou por muitas transformações ao longo do tempo, em diálogo constante com a sociedade de cada época, contrapondo-se à ideia de uma fórmula acabada e fixa.

[...] os primeiros colonos portugueses que chegaram em terras brasileiras trouxeram consigo não somente seus pertences, mas também seus hábitos e costumes. Considerando o poder exercido pela Igreja na época do Descobrimento do Brasil, podemos imaginar, com uma certa dose de facilidade, que as festas e feriados religiosos lusos fossem rigorosamente obedecidos na Colônia. A Quaresma seria um bom exemplo [...] (FERREIRA, F., 2004, p. 79).

Uma vez instituída a Quaresma, não demoraria para que os novos moradores da colônia instituíssem o carnaval. A forma de brincar seria também importada de Portugal, com o entrudo, palavra que em terra lusitana significa pessoa ridícula ou muito gorda (FERREIRA, F., 2004, p. 77). Segundo André Diniz (2008, p. 17), o primeiro relato do entrudo no Brasil foi em Pernambuco, no ano de 1553.

Trazido para cá por imigrantes portugueses, ele é caracterizado pela brincadeira de sujar uns aos outros com polvilho, pó-de-sapato ou farinha de trigo e de atirar limões-de-cheiro (limões recheados de água, urina ou outras coisas) em familiares e vizinhos. Rapidamente, o entrudo virou sinônimo de carnaval pelo Brasil.

Aos poucos, o entrudo brasileiro foi se modificando e adquirindo características próprias (FERREIRA, F., 2004, p. 80). De acordo com F. Ferreira (2004), havia no país duas diferentes modalidades de entrudo: 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 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, ocupava as ruas, reunindo majoritariamente escravos e pobres.

[...] divertimento muito mais brutal e violento [...] que reunia grande parte dos marginalizados da sociedade e que permitia a eles alguns momentos de diversão. Mas uma diversão tão desbragada que dava a impressão de que, naqueles dias, eram os marginalizados que controlavam a sociedade, o que obviamente estava longe de ser verdade. [...] grande parte das famílias ficavam em suas casas [...] o que fazia com que nos dias do Entrudo os logradouros da cidade se encontrassem, mais do que nunca, entregues aos negros escravos e pobres em geral (FERREIRA, F., 2004, p. 89).

Conforme Felipe Ferreira (2004, p. 92), o entrudo familiar era mais agressivo e espontâneo, valendo-se de qualquer tipo de líquido ou pó como munição. “Água suja da sarjeta, restos de comida, areia, fragmentos de estuque caídos das paredes, em suma, o que estivesse à mão”. Até mesmo fezes e urinas poderiam ser usadas, especialmente se algum folião desse o azar de cruzar com os “tigres”, escravos encarregados de transportar os excrementos das casas de seus senhores até o mar. “Sair às ruas durante os três dias que antecediam a Quaresma nas cidades coloniais brasileiras era um ato de extrema imprudência ou de expressiva ignorância”.

A elite brasileira se incomodava com a desordem que dominava as ruas durante o período, especialmente devido à “sensação de intolerável inversão de valores e de insegurança propiciadas pelo Entrudo Popular” (FERREIRA, F., 2004, p. 98). Naturalmente, não ficava confortável diante da ameaça de descontrole que rondava a festa, ainda que por uns dias.

No entanto, o que permitiu vida longa ao entrudo era o fato da própria elite ter sido cativada pela festa. “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 abrir mão de seu carnaval.

Uma possibilidade de solução seria encontrada pela burguesia, classe em ascensão que procurava seu lugar na sociedade na década de 1830. De inspiração parisiense, a nova moda eram os bailes à fantasia, o que não impediu que o entrudo continuasse existindo e influenciando o carnaval nacional por muitas décadas.

O jornalista Sérgio Cabral (2011, p. 16) assinala a relevância do Rio de Janeiro durante a gestação do carnaval brasileiro, um verdadeiro caldeirão cultural que propiciou terreno fértil para o nascimento da nossa folia.

Capital do país desde 1763, o Rio de Janeiro era o destino de levas de brasileiros livres e escravos, além de africanos vindos diretamente de seus países de origem, transformando a cidade numa espécie de síntese da cultura popular do país. Somando-se a tudo isso o fato de chegarem ao Rio, em primeira mão e maior volume, as novidades europeias, incluindo-se a música, seria natural que surgissem em território carioca as primeiras manifestações brasileiras de música urbana.

A recente conquista da independência fazia com que a sociedade brasileira passasse 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 almejadas e copiadas” (FERREIRA, F., 2004, p. 105).

Segundo F. Ferreira (2004), o primeiro baile de máscara, ou *bal masqué*, realizado no Brasil foi em 1835. Inspirava-se no Baile da Ópera, sediado na capital francesa, que se tornou o mais famoso e imitado no século XIX. Eram eventos disputados, sofisticados e caros, onde famílias se divertiam em números musicais e danças, por vezes antecipadamente ensaiadas. A programação alternava ritmos mais comportados, como trechos de óperas e valsas, com outros mais frenéticos, incluindo o canção, as polcas e, anos mais tarde, o maxixe e as marchinhas. No entanto, a música era apenas uma das atrações: “bailados jocosos eram

dançados, jogos, como corridas de sacos, eram disputados pelos participantes” (FERREIRA, F., 2004, p. 122). Mas nada podia sair do controle, uma vez que as regras de comportamento eram preestabelecidas e deveriam ser rigorosamente respeitadas.

O Brasil importaria dos bailes parisienses também os modelos de fantasia, que eram copiados pelos foliões que ocupavam as ruas e adaptadas às suas limitações financeiras. Por outro lado, os *bals masqués* também se deixavam influenciar pelo divertimento popular, tornando-se eventos cada vez menos sofisticados e mais descontraídos. Apesar da disputa travada pelo “verdadeiro carnaval” entre povo, elite e burguesia, o entrudo e os nobres bailes ofereciam elementos que seriam decisivos na consolidação do carnaval autenticamente brasileiro. “No fundo, é exatamente nessa ‘conversa’ entre as diferentes formas de se brincar que vai residir a principal característica da nossa folia” (FERREIRA, F., 2004, p. 138).

Na fronteira entre essas manifestações, surgiram os bailes públicos, muitos deles organizados pelas sociedades carnavalescas.

Os primeiros passeios de grupos de pessoas fantasiadas pelas ruas das cidades se deram [...] com as sociedades organizadoras de bailes carnavalescos que decidiram reunir seus sócios em suas sedes para que todos seguissem juntos até os locais das festas. [...] os membros das sociedades estabeleceram uma espécie de itinerário, fixado antecipadamente, que partia da sede da entidade em direção ao teatro onde o baile teria lugar. Bastante simples, esses roteiros serviam para manter uma certa ordem de deslocamento, facilitando o trabalho da polícia e evitando a dispersão dos sócios que, juntos, tinham muito menor probabilidade de sofrer algum ataque entrudístico, ou que teriam, ao menos, mais condição de reagir coletivamente à investida (FERREIRA, F., 2004, p. 139).

Surgidas em 1855, as sociedades eram grupos fantasiados com requinte, que desfilavam pela cidade com carruagens decoradas e patrulhados pela cavalaria municipal. 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, F., 2004, p. 174). 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”.

F. Ferreira (2004) lembra que performances, incluindo músicas e encenações, eram utilizadas pelos portugueses desde os primeiros anos de colonização. Teria sido o modo encontrado de ensinar aos índios os valores trazidos do continente europeu, diante da dificuldade em transmitir essas lições pela oralidade ou escrita, uma vez que possuíam

idiomas distintos. Em outros momentos da vida colonial brasileira, cortejos e festas mesclavam sagrado e profano⁵, privilegiando a manifestação coletiva da fé e criando momentos de intenso diálogo entre as mais diferentes culturas que aportaram e se desenvolveram no Brasil. Tudo isso teria preparado o terreno para que a população facilmente se identificasse com o banho de civilização que as sociedades pretendiam oferecer ao povo.

[...] muito antes dos desfiles de carruagens com seus máscaras e, eventualmente, alegorias – importadas pela burguesia brasileira, na segunda metade do século XIX, para civilizar nosso Carnaval –, a população das principais cidades do Brasil já vinha tendo contato com desfiles e festejos que incluíam cortejos processionais com carros alegóricos carregados de pompa, luxo e originalidade. Sagrados ou profanos, esses cortejos incorporavam costumes populares, o que incentivava a participação direta do povo, que muitas vezes acabava excedendo-se. Desse modo, mesmo não podendo ser considerados como eventos carnavalescos, as procissões e cortejos prepararam o espírito do povo brasileiro para a nova folia trazida pela burguesia (FERREIRA, F., 2004, p. 154-155).

Para além dos passeios, as sociedades eram instituições carnavalescas que se envolviam nas questões sociais e políticas da época, como a defesa do fim da escravidão e a implantação da República, exibindo suas ideias nos desfiles, músicas e em publicações impressas. As mais renomadas (Tenentes do Diabo, Os Democráticos e Os Fenianos) reuniam dinheiro para comprar a alforria de escravos, geralmente libertados durante o carnaval (FERREIRA, F., 2004, p. 173). Fred Góes (2016, p. 6) conta que “o envolvimento das sociedades era tanto que, no ano de 1869, a verba arrecada pelos Tenentes foi toda gasta na compra de doze escravos, não sobrando dinheiro nem mesmo para o desfile”.

Fora do carnaval, encontravam-se em reuniões literárias e musicais, jogavam cartas, bebiam e discutiam política. Por isso, as sociedades tinham entre seus membros intelectuais de renome, como Olavo Bilac, José de Alencar, José do Patrocínio e Quintino Bocaiúva.

F. 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. O grande legado deixado por elas teria sido a criação do costume do uso de fantasias e a marca da espetacularidade no carnaval brasileiro.

⁵ Felipe Ferreira (2004, p. 155) conta que “sagrado e profano se confundiram de tal modo nesses eventos que, certa vez, os habitantes de Igarassu chegaram a se ajoelhar para reverenciar o estandarte do Clube dos Lenhadores, confundindo seu desfile com uma procissão”.

Porém, 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, recombinação das referências do entrudo e outras experiências culturais, desenvolveram agrupamentos originais para a folia. “Ao se olharem, se estranharem ou se admirarem, os grupos, inicialmente formados por conjuntos razoavelmente homogêneos de pessoas, iam incorporando características uns dos outros” (FERREIRA, F., 2004, p. 207), em um processo dinâmico de intercomunicação. Com isso, as ruas principais do centro do Rio de Janeiro se tornaram local de intensa disputa, fazendo com que as sociedades com o tempo perdessem espaço e deixassem de realizar seus passeios, limitando-se apenas aos bailes fechados.

Assim, entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX, surgiram variados grupos com características e nomeações específicas, como os zé-pereiras, os cordões, os ranchos e os blocos. De herança lusitana, os zé-pereiras conquistaram grande popularidade, tornando-se quase sinônimo de carnaval, símbolo de alegria e descontração, sendo adotados até pelas grandes sociedades.

Tocadores de bumbos enormes que acompanhavam as procissões na região do Minho, em Portugal, os zé-pereiras espalharam-se pelo Rio de Janeiro do século XIX. É provável que o personagem tenha sido introduzido no carnaval pelo sapateiro português José Nogueira e que, por corruptela, o povo tenha começado a se referir a seu sobrenome como Pereira. De toda forma, em algumas localidades de Portugal, sempre se definiu zé-pereira como sinônimo de bumbo (DINIZ, 2008, p. 17).

Com a repressão ao entrudo, as camadas populares criam os cordões. Cercados por uma corda – justificando a escolha do nome –, seus componentes, de maioria negra, exaltavam suas referências culturais e inseriam tradições dos cortejos religiosos no carnaval. O instrumental era percussivo, e as apresentações tinham característica mais “selvagem”, fazendo com que, por vezes, tivessem imagem associada ao medo e à violência. Dessas organizações surgiram as primeiras músicas carnavalescas produzidas no Brasil.

Os cordões mobilizavam a comunidade para confeccionar estandartes luxuosos e despendiam razoáveis somas de dinheiro para apresentá-los à sociedade, em concurso organizado pelo *Jornal do Brasil*. Podemos dizer que vem de longe a organização das comunidades que hoje sediam as escolas de samba [...] (DINIZ, 2008, p. 19).

Mais organizados e com maior luxo e refino musical, os ranchos também tomavam as ruas da cidade. Conforme apontam Diniz (2008, p. 20) e F. 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, juninas ou no carnaval. Seus conjuntos musicais executavam cantigas e modinhas, 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 promoverem apresentações de cunho educativo. 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, F., 2004, p. 304).

Ao articular cantos populares com trechos de óperas, fantasias sofisticadas com materiais singelos, alegorias imponentes com elaborações precárias, os ranchos conseguiram 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, F., 2004, p. 305).

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, F., 2004, p. 277-278). Havia ainda a batalha de confete e o banho de mar à fantasia, “que ocorria geralmente nos cinco sábados anteriores ao carnaval, nas praias do Flamengo, Botafogo, Urca e Copacabana até meados dos anos 50” (GÓES, 2016, p. 7).

Outra forma de diversão, o curso, surgiu em 1907, embalado pelas mudanças urbanas promovidas na capital da república no período e procurando afastar os resquícios de “africanização” da festa. Diniz (2008, p. 22) relata que as filhas do presidente Afonso Pena teriam participado da inauguração da Avenida Central (atual Rio Branco), atravessando a via em carro aberto. Como os automóveis movidos a motor era uma novidade na época, símbolo de modernidade e riqueza, aqueles que tinham tal aquisição viam no exemplo das filhas do presidente uma boa oportunidade para se exibirem com elegância durante o carnaval.

Consistindo, basicamente, numa longa fila de viaturas que desfilavam pelas novas avenidas, o grande momento do curso era quando um carro que seguia numa direção passava ao lado de outro que vinha em direção contrária, propiciando o lançamento mútuo de confetes, serpentina e um ou outro esguicho perfumado vindo de uma bisnaga e, mais tarde, de um vidro de lança-perfume, além, é claro, de olhares e suspiros entre os rapazes e as mocinhas. Em suma, o curso era um excelente momento de socialização para a burguesia, permitindo o contato entre famílias, mas

mantendo uma digna separação física entre as partes envolvidas (FERREIRA, F., 2004, p. 237-238).

O curso desaparece com a emergência dos bailes no Teatro Municipal e a popularização do automóvel, fazendo com que a brincadeira não fosse um privilégio tão seletivo como antes. Segundo F. Ferreira (2004, p. 242), “curso, Grandes Sociedades, ranchos, blocos e cordões formavam uma espécie de escala ‘decrecente’ da folia, começando pela mais elegante e terminando na mais popular”.

Na busca por reconhecimento e validação do seu modelo de carnaval, os diversos grupos passam a adaptar suas apresentações para poderem disputar os concursos criados pelos jornais. Com isso, a imprensa carioca teve um papel relevante na consolidação do carnaval brasileiro, ao estabelecer, através de suas regras, o que seria um rancho, uma sociedade ou um cordão, por exemplo. Os jornais foram fundamentais também ao oferecerem grande destaque ao carnaval em suas páginas, contribuindo para sua divulgação, e influenciaram até mesmo na escolha dos locais mais concorridos. Abrigando muitas redações de jornais e revistas, a Rua do Ouvidor, localizada no centro do Rio, tornou-se item quase obrigatório no itinerário dos foliões, almejando assim aparecerem em suas publicações, conforme relata F. Ferreira (2004).

Em outras ruas, os próprios comerciantes e moradores se encarregavam de atrair a presença dos grupos, investindo em decoração, bandas, coretos e queima de fogos. Assim, as tensões que envolviam os diferentes interesses sociais envolvidos iam se desfazendo, não por iniciativa do governo ou imposição da polícia, mas por uma capacidade de auto-organização das mais diferentes esferas populares, cada uma contribuindo a seu modo pelo crescimento do carnaval brasileiro e a resolução dos conflitos.

O novo carnaval se estabelece, desse modo, não como uma simples imposição da civilidade contra a barbárie, nem como uma reação popular a uma tentativa de invasão da elite, mas sim como uma festa negociada entre as partes, uma folia sob controle das elites mas que também refletia o gosto popular. Desse modo, a festa carnavalesca que emergiria das primeiras décadas do século XX não seria nem a brincadeira elegante e exclusivista da burguesia nem a esbórnica descontrolada do populacho, mas algo capaz de representar as forças e tensões da sociedade brasileira e de colaborar na elaboração de nossa identidade cultural como nação (FERREIRA, F., 2004, p. 230).

Desse modo, F. Ferreira (2004, p. 222) considera que o carnaval do Rio de Janeiro foi “produto legítimo de sua população e de seu espaço urbano”, contribuindo para o famoso “espírito carioca”. A capital da República serviu como modelo para que outras cidades também comemorassem a data, embora “o processo de assimilação ocorrido [tenha sido] tão

dinâmico quanto o que aconteceu com o carnaval parisiense em relação ao Rio. Cada uma das cidades brasileiras redefiniria a festa carnavalesca a seu modo”⁶.

O autor relata também que, com a proclamação da República, surgiu a necessidade de manter a unidade nacional. Para isso, era necessário revelar a essência da brasilidade, da qual o carnaval passou a ser a síntese perfeita, absorvendo as referências internacionais e misturando-as às diversas tradições folclóricas e culturais que despontavam pelo país.

A semana de arte moderna, em 1922, e obras que retratavam a vivência de setores marginalizados da sociedade, tais como *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e *Casa-grande e senzala*, de Gilberto Freyre, modificavam a visão predominante na época de que a mestiçagem era a causa do atraso brasileiro. Agora, o interior passou a ser enxergado como grande reservatório das raízes nacionais, reconheceu-se a importância da cultura negra e as manifestações carnavalescas das elites foram desvalorizadas e criticadas como pastiches das europeias.

Com isso, o carnaval assume, enfim, seu protagonismo na cultura brasileira, reconhecido agora como uma festa popular, capaz de revelar o espírito e a verdade nacional. Constitui-se como uma zona privilegiada, que melhor representa a pluralidade do país e melhor articula suas diferenças.

O que a repressão e a coerção não haviam conseguido durante mais de cinquenta anos, estava sendo realizado, no início do século XX, pelas instâncias culturais [...] os variados grupos do carnaval carioca perdiam, por um lado, parte da sua riqueza espontânea, mas, por outro, ganhavam uma projeção e um reconhecimento jamais imaginado. Esse diálogo, interessante para os dois lados, deixava transparecer a incessante capacidade de adaptação da cultura popular (FERREIRA, F., 2004, p. 254-255).

No final de 1920, a prefeitura do Rio de Janeiro começa a oficializar o evento, percebendo sua grandeza e seu potencial turístico. “O Brasil integrava-se, quase naturalmente, ao processo civilizador ocidental, e seu Carnaval não seria somente um reflexo dessa situação, mas um ator importante em todo processo” (FERREIRA, F., 2004, p. 263). Assim, o carnaval se torna uma grande referência do país no exterior, inclusive com a criação do Zé Carioca,

⁶ A partir da década de 1950, outras cidades brasileiras passaram a se destacar com modelos de carnaval bastante diferenciados daqueles apresentados pelo Rio de Janeiro. A folia de Recife e Olinda, por exemplo, famosa por seus bonecos gigantes e ritmos como o frevo e o maracatu, e de Salvador, com seus potentes trios elétricos e tradicionais blocos “afros” embalados ao som do axé e afoxé – dentre outros gêneros – também se tornaram referência no país.

personagem da Disney inspirado no malandro, e de Carmem Miranda, que representava em seus figurinos outro ícone do carnaval, a baiana.

Turistas de toda parte do mundo começaram a desembarcar no Brasil, procurando conferir de perto a espontaneidade, a alegria e a originalidade que faziam desta festa única no planeta. Em publicação no Diário de Notícias, o escritor Berilo Neves (apud FERREIRA, F., 2004, p. 325) já assinalava, em 1932, a potencialidade do carnaval para gerar lucro, bem como sua relevância na formação da identidade da nação.

Cada povo tem uma certa festa ou manifestação de arte através da qual respira e vive. Portugal tem o fado, a Espanha tem a “malagueña”, a França tem a cançoneta, a Argentina tem o tango, e assim por diante. Nós temos o maxixe, que é a alma ruidosa e ardente do carnaval carioca. O Carnaval e o maxixe são as duas coisas mais típicas que possuímos. Tirem-nos essas manifestações de sentimento e ficaremos, talvez, completamente despersonalizados. Porque ou imitemos a França (na literatura, sobretudo) ou copiemos os Estados Unidos (principalmente depois do cinema), o fato é que sempre estamos macaqueando alguém ou alguma coisa. Só o carnaval é privativamente nosso, irrevogavelmente nosso [...] Ora, um povo que cria alguma coisa de próprio e inconfundível é um povo que tem grandes qualidades para vencer... O Carnaval contribui mais para nos tornar conhecidos lá fora do que os nossos poetas, os nossos pensadores, os nossos homens de arte e pensamento. É irritante dizê-lo, mas é verdade [...] Quando o mundo inteiro souber que fazemos o Carnaval mais pitoresco e alegre que há memória desde o esplendor babilônico até hoje, o Rio se encherá, anualmente, de centenas de milhares de turistas [...] Pela primeira vez na história da Humanidade haverá notícia de uma farra que não dá prejuízo, e sim lucro.

Observa-se a importância que Berilo oferece no texto ao maxixe, ritmo que pouco tempo depois seria suplantado pelo samba, como a grande referência musical. Reconhecido como o primeiro a ser gravado, o samba *Pelo Telefone*, foi registrado com a autoria de Donga e Mauro de Almeida⁷ em 1916. De estilo “amaxixado”, a obra revela o processo de formação do gênero.

A palavra “samba” existe na literatura negra e latino-americana desde o século XIX. No Brasil, seu primeiro registro remonta ao ano de 1838, na revista *O Capuceiro*, de Pernambuco. Uma das muitas explicações sobre a origem do termo consiste na afirmação de que ele estaria ligado à palavra do quimbundo “semba”, que significa umbigada. Como sabemos que o gênero seria resultado de muitas misturas de expressões musicais originárias da América, da África e da Europa (DINIZ, 2008, p. 47).

Sérgio Cabral (2011, p. 16) ressalta que a citação da palavra samba no *O Capuceiro* tinha uma significação diferente, pois naquela época entendia-se como tal uma série de ritmos regionais populares na área que ia do Maranhão até São Paulo, como tambor

⁷ Fred Góes (2016, p. 9) lembra que a autoria da canção é bastante discutida, por se tratar de uma obra construída coletivamente pelos frequentadores da casa da renomada “mãe baiana” Tia Ciata.

de mina e de crioula, o coco, o samba de roda, o jongo, o partido alto e o lundu. O próprio samba carioca, tal como hoje conhecemos, era chamado de batuque, enquanto o que se chamava “samba” tinha uma sonoridade bastante próxima do maxixe (FERREIRA, F., 2004, p. 337).

Além da turma de sambistas que se reunia nas casas das mães de santo, de onde surgiu *Pelo Telefone*, outros grupos começavam a desenvolver o novo gênero musical, do qual os moradores do morro do Estácio se tornaram um dos protagonistas. Partiu deles a ideia de fundar a primeira escola de samba, a Deixa Falar. O surgimento do termo “escola de samba” se deve à proximidade com a escola normal que havia no bairro. O sambista Ismael Silva, que se considera o criador dessa denominação, explica em uma entrevista concedida a Sérgio Cabral (2011, p. 268): “Havia aquela disputa com Mangueira, Osvaldo Cruz, Salgueiro, cada um querendo ser o melhor. E o pessoal do Estácio dizia: ‘Deixa Falar, é daqui que saem os professores’”. Apesar do nome, a Deixa Falar nunca desfilou como escola de samba. Sua estrutura era de um bloco, sendo depois “promovida” a rancho.

A pioneira escola de samba não quis saber desse diploma. Quando chegou a hora da primeira competição de agremiações da cidade, a Deixa Falar recusou-se a participar do desfile originário do maior espetáculo da folia carioca. Preferiu sair como um rancho, que tinha status maior que as escolas. Mesmo abrindo mão do direito de figurar entre os acadêmicos, porém, a Deixa Falar ditou a cartilha que graduou os mais famosos bambas cariocas (DINIZ, 2008, p. 60).

Apesar do curto tempo de existência e de não ter participado de nenhum desfile entre as escolas de samba, a Deixa Falar sempre teve o pioneirismo reconhecido pelos sambistas, sendo a responsável por criar e popularizar o termo que denominaria muitos blocos que surgiam naquele momento. Além disso, lançou instrumentos que até hoje fazem parte das baterias das agremiações, como o surdo e a cuíca, e deu ao samba uma forma definitiva, não apenas influenciando os bambas dos morros e as músicas de carnaval, mas também compositores renomados, como Ari Barroso e Noel Rosa (CABRAL, 2011, p. 52).

Assim como ocorria com os ranchos, sociedades e cordões, o primeiro concurso entre as recém-criadas escolas de samba seria organizado por um órgão da imprensa. O mérito coube ao jornal Mundo Sportivo, liderado pelo jornalista Mário Filho, em 1932, em disputa que sagraria a Estação Primeira de Mangueira campeã.

O entusiasmo com o primeiro desfile das escolas de samba foi demonstrado através da ampla divulgação concedida pela imprensa, como em reportagem exibida em O Globo.

O acontecimento é inédito; até agora, não se realizará entre nós uma competição que reunisse tantos elementos para um êxodo sem igual. O campeonato tem como concorrentes as melhores “escolas” da metrópole. Os sambas que se candidataram aos grandes prêmios são os mais lindos dos morros, das ladeiras, dos lugares sonoros do Rio (O GLOBO apud CABRAL, 2011, p. 72).

Os adjetivos sobraram nas matérias divulgadas por O Globo, com expressões como “incomparável imponência” e “formidável sedução mágica” (O GLOBO apud CABRAL, 2011, p. 74). Após a apresentação das escolas de samba, o sucesso anunciado foi confirmado pelo mesmo jornal: “[...] quando aquela gente se reúne, sabe se divertir. O que a Praça Onze mostrou ao carioca excedeu a qualquer previsão e foi ainda uma nota inédita, porque teve aspectos diferentes dos que se apreciam em outros pontos da cidade” (O GLOBO apud CABRAL, 2011, p. 76). Nas palavras do jornalista Fábio Fabato e do historiador Luiz Antonio Simas (2015, p. 19), “estava começando uma das maiores aventuras da cultura brasileira, expressão poderosa de reinvenção da vida pela festa”.

Com o fim do Mundo Sportivo, o próprio O Globo se incumbiu de organizar o campeonato para os carnavais de 1933 e 1934 (CABRAL, 2011, p. 76). Somente em 1935, com o evento já consolidado e com grande adesão popular, o poder público oficializou os desfiles das escolas de samba, assumindo o controle do evento.

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 (DINIZ, 2008, p. 57).

A pesquisadora Monique Augras (1998, p. 38) ressalta que as escolas se desenvolveram em constante negociação com diferentes setores da sociedade.

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.

A ideia é defendida também por Maria Laura Cavalcanti (1994, p. 213-214), que acredita estar na capacidade de as agremiações adaptarem as exigências externas ao seu ambiente natural a resposta para a manutenção do seu poder e sua popularidade ao longo do tempo.

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. [...] O Rio de Janeiro encontrou no desfile uma forma mediatizada de conversar consigo mesma.

As escolas absorveram em sua estrutura referências dos outros grupos carnavalescos da época. O bumbo dos zé-pereiras foram os precursores do surdo de marcação, presente na bateria das agremiações (DINIZ, 2008, p. 18); as sociedades inspiraram o luxo e a espetacularização, a presença de fantasias e alegorias, e a criação de segmentos internos, que mais tarde seriam as chamadas alas; os cordões emprestaram a sonoridade percussiva, a herança cultural africana e a relação intrínseca com as comunidades; e dos ranchos foram importados o enredo e a presença de porta-estandarte (que as escolas de samba adotariam depois como porta-bandeira) e mestre-sala. Fábio Fabato e Luiz Antonio Simas (2015, p. 17) enumeram outros elementos que contribuíram para a formação dessas instituições.

[...] os sons das macumbas e batuques cariocas; a tradição carnavalesca de ranchos, blocos e cordões (que, por sua vez, já traziam diluídas inúmeras outras informações em suas origens); e a herança festiva dos cortejos processionais, tais como os festejos da Senhora do Rosário, os ternos de Santos Reis, os afoxés vinculados aos candomblés e as procissões religiosas católicas.

Os quesitos e as regras que moldavam as apresentações, no entanto, sofreram e continuam sofrendo modificações. Sérgio Cabral (2011) conta que nos primeiros anos, eram avaliados quesitos hoje inexistentes, como “versadores”, “originalidade”, “iluminação dos préstitos”, “indumentária” e “bandeira”. A ala das baianas admitia a presença de homens e, em alguns anos, foi liberada a presença de instrumentos de sopro e animais, elementos hoje proibidos. Tocava-se até três sambas em um mesmo desfile, tendo uma segunda parte de seus versos improvisada durante o cortejo. Os sambas, aliás, não necessariamente contavam o enredo. O que não mudou muito foram as reclamações sobre o julgamento, cuja credibilidade é colocada em xeque pelos sambistas derrotados, parafrazeando Caetano Veloso, “desde que o samba é samba”⁸.

Também atravessa a história das escolas de samba a discussão sobre suas transformações ao longo do tempo, em alguns casos consideradas positivas, em outras uma

⁸ A composição de Caetano Veloso foi gravada no álbum *Tropicália 2*, lançado em 1993.

desvirtuação de seu formato original e ideal. Um texto publicado pela Gazeta de Notícias, em 1937, exemplifica a questão.

Se algumas escolas de samba – aliás, a maioria – souberam guardar suas tradições, outras desvirtuaram por completo a sua finalidade. Vimos escolas de samba com carros alegóricos, instrumentos de sopro, comissões a cavalo etc. Isto não é mais escola de samba. Elas estão se aclimatando com as rodas da cidade e, neste andar, os ranchos vão acabar perdendo para elas (GAZETA DE NOTÍCIAS apud CABRAL, 2011, p. 124-125).

A profecia pessimista do autor foi confirmada. Com o tempo, as escolas de samba se tornaram as principais instituições carnavalescas. Ao desbancar e absorver a estrutura dos ranchos, sociedades e cordões, estes grupos acabaram se enfraquecendo e encerrando suas atividades.

Se até 1933 as escolas não podiam ultrapassar a região da Praça Onze, tendo seu espaço limitado pelas patas dos cavalos dos policiais, para que logo voltassem para suas sedes (CABRAL, 2011, p. 126), logo em seguida passaram a ocupar os lugares mais privilegiados da folia, como as avenidas Rio Branco, Presidente Antônio Carlos, Presidente Vargas e a atual Marquês de Sapucaí. Durante a década de 1950, tornaram-se enfim a principal atração do carnaval carioca, chegando a atrair, segundo o jornal O Globo, público de 700 mil pessoas em 1957 (CABRAL, 2011, p. 194). Nestas primeiras décadas, destacaram-se escolas como Mangueira, Portela e Império Serrano, em um período em que os sambas e os grandes sambistas eram os grandes protagonistas. Um dos principais nomes dessa fase, Paulo da Portela (apud CABRAL, 2011, p. 122) foi eleito pelo jornal A Rua o “Cidadão Samba” do ano de 1937. De posse do novo título, decretou oito leis bem-humoradas, que refletem bem o espírito carnavalesco que deveria prevalecer durante seu reinado provisório. Entre elas:

4 - As patroas ficarão com a incumbência de tomar o lugar de suas empregadas para o melhor brilhantismo da festa. 5 - Todo cidadão encontrado na rua que não esteja completamente embriagado pela alegria, sujeitar-se-á à pena de cinco dias de prisão na Praça Onze, na balança, numa roda de batucada, a fim de compreender as delícias do samba. 6 - Todos os aristocratas desta democratíssima república são condenados, sumariamente, a aderir ao meu governo a fim de compreenderem que o samba é feito de pedaços d'alma, cintilações do cérebro, muito amor e grande dose de amor pátrio. 7 - Durante minha administração, os bebês ficam incumbidos de se defenderem com suas mamadeiras, enquanto as babás caem no pagode rasgado. 8 - Todo aquele que, por atraso mental ou por malfingida hipocrisia, não queira concordar com absoluto domínio do samba, deve ir se desguinando de fininho para não ser considerado desmancha-prazeres.

O interesse cada vez maior de cariocas e turistas tornou inevitável a colocação de tablados, e depois de arquibancadas para que o público pudesse assistir aos desfiles. As escolas de samba passaram a atrair outros setores da sociedade.

Até o final da década de 1950, a plateia era formada predominantemente por representantes das comunidades das escolas que lá iam torcer pelas suas favoritas. Mas, já no início dos anos 1960, observava-se o interesse cada vez maior de um público de classe média vindo da Zona Sul do Rio de Janeiro. A velha máxima segundo a qual quem faz o espetáculo é o público foi percebida, pioneiramente, pelo Salgueiro, que passou a atender melhor ao gosto desse novo contingente de espectadores (CABRAL, 2011, p. 208).

O Salgueiro tomaria a dianteira ao recorrer a artistas plásticos para desenvolver seus enredos, primeiro, com o casal Dirceu Neri e Marie Louise e, depois, com Fernando Pamplona. Os desfiles até então eram idealizados por membros das comunidades das escolas, sem nenhuma formação profissional na área. A chegada de Pamplona dá uma guinada definitiva na estética e na temática do carnaval, iniciando um processo em que o principal personagem deixaria de ser o sambista para ser o carnavalesco, profissão que começava a se consolidar naquele momento. Como observado por Cabral (2011, p. 208), o apuro visual apresentado pelos profissionais ligados à Escola Nacional das Belas-Artes estava em consonância com os desejos do novo público, ao mesmo tempo em que encantava e agradava também os espectadores mais antigos. “A folia, definitivamente, apontava para o crescimento das escolas, metamorfose natural e processual, reflexo de uma cidade que também jamais parou de se transformar” (FABATO; SIMAS, 2015, p. 73).

Em 1962, começou-se a cobrar pelos ingressos, e aos poucos as classes média e alta não se contentariam apenas em assistir, passando também a desfilar. O espaço na mídia era crescente: Segundo Cabral (2011, p. 210), em 1964, a Secretaria de Turismo concedeu 1200 credenciais de imprensa, incluindo profissionais de duas emissoras de televisão (TV Rio e TV Tupi) e de inúmeras emissoras de rádio.

Os elementos ligados à tradição do samba – a harmonia, a dança, a bateria e o próprio samba – abririam espaço para as atrações mais ligadas ao aspecto visual das escolas. O espetáculo, de ano para ano, valia mais do que o samba. E também de ano para ano, menor o número de negros desfilando [...] Os mais extremados chegaram a sentenciar a morte dessa manifestação carnavalesca do povo do Rio de Janeiro (CABRAL, 2011, p. 219).

A profecia, dessa vez, não se cumpriu, e as escolas prosseguiram em crescimento contínuo. Turistas de várias partes do Brasil e do exterior chegariam ao Rio com a promessa

das agências de viagem não apenas de assistir aos desfiles, mas também de desfilar. O resultado foi o aumento exponencial do número de componentes e, com isso, a aceleração das baterias para que o contingente atravessasse a avenida dentro dos 80 minutos estipulados. Com o tempo delimitado e estreitado, “evoluir” se tornou a palavra de ordem, em detrimento da dança do samba.

Na década de 1970, um novo nome revolucionaria o carnaval. Joãosinho Trinta seria campeão por cinco anos consecutivos (dois deles no Salgueiro e outros três na Beija-Flor de Nilópolis), tendo como referência a marca do luxo e do gigantismo. O carnavalesco foi o grande responsável pela verticalização das alegorias, ao pretender adaptá-las ao tamanho das arquibancadas, como explica em entrevista à *Playboy*, em 1976:

De ano para ano, aumentam os lances das arquibancadas de tal forma que quem ficar nos últimos lances dificilmente vai enxergar bem. A pista aumenta, a decoração aumenta, a iluminação fica mais feérica, por que as escolas de samba não podem fazer o mesmo? (TRINTA apud CABRAL, 2011, p. 232).

Joãosinho, assim como outros carnavalescos que se destacaram entre meados da década de 1970 e o início dos anos 2000, tiveram o suporte de patronos bicheiros que financiavam seus projetos delirantes. A associação entre a genialidade dos carnavalescos e o dinheiro dos contraventores garantiu o sucesso de outras agremiações, caso da Mocidade Independente, Imperatriz Leopoldinense e a já citada Beija-Flor. Paulinho de Andrade, filho do bicheiro Castor de Andrade e ex-presidente da Mocidade, em entrevista ao *Jornal do Brasil* (apud CABRAL, 2011, p. 250), no ano de 1986, sentenciava que “as escolas de samba conseguem atualmente dialogar em alto nível com o estado, a imprensa e a opinião pública”. O depoimento de Paulinho denota o status que as agremiações tinham atingido naquele período e a preocupação delas em estar em sintonia com outras forças institucionais.

O carnaval sofreu outras modificações significativas ao longo do tempo. Em 1984, foi construído o Sambódromo, estrutura definitiva que acabava com o “monta-desmonta” das antigas arquibancadas. O novo espaço foi outro aspecto a incentivar o crescimento das alegorias, devido à altura e à distância que as arquibancadas de concreto têm da pista. Desde sua inauguração, o Sambódromo passou por algumas reformas, no intento de adaptá-lo às necessidades que surgem a cada momento.

No ano seguinte, foi criada a Liga Independente das Escolas de Samba, a Liesa. Capitaneada por bicheiros, o órgão foi importante no desenvolvimento e organização da festa. Outro avanço para as escolas de samba foi a construção da Cidade do Samba em 2005,

melhorando significativamente a estrutura e as condições de trabalho dos profissionais nos barracões, locais onde são feitas as alegorias e boa parte das fantasias.

Derivado de suas modulações ao longo dos anos, o modelo de escola de samba que triunfou no carnaval carioca tem a seguinte estrutura: (1) comissão de frente, grupo limitado a 15 integrantes “visíveis” que abrem o desfile apresentando a agremiação, enquanto realizam uma coreografia que, prioritariamente, deve ser criativa e oferecer impacto; (2) mestre-sala e porta-bandeira, casal que deve bailar e conduzir o pavilhão com elegância, entrosamento e respeito; (3) carros alegóricos, ou alegorias, que se constituem como grandes e opulentos cenários sobre rodas; (4) alas, conjuntos geralmente fantasiados homoganeamente, das quais se destacam as tradicionais alas das baianas, passistas e velha-guarda; (5) samba-enredo, a música a ser repetida ininterruptamente ao longo de todo o desfile; (6) bateria, orquestra essencialmente percussiva que garantirá a produção do ritmo e da empolgação do folião; (7) enredo, a narrativa que está sendo encenada e contada através das fantasias, alegorias, coreografias e samba-enredo; (8) harmonia, o canto uniforme dos componentes; e (9) evolução, a progressão da dança em sintonia com o ritmo do samba e a cadência da bateria, importando a boa fluência da apresentação.

Inseridas no mundo globalizado, as escolas se abrem cada vez mais ao investimento de instituições privadas e públicas, reduzindo a influência financeira dos bicheiros.

No mundo globalizado [...] as escolas de samba são instadas pela indústria do entretenimento a se diluir em padrões uniformes, perdendo as especificidades dos ricos complexos culturais que se desenvolveram em torno delas. Diluídas [...] em referências pouco afeitas a suas características fundamentais, as agremiações correm o risco de se inserir na globalização como elementos difusores do consumo padronizado e da uniformização dos hábitos. Resumindo o problema: as escolas de samba são encaradas como potenciais veículos de propagação de massas, indução ao consumo e circulação de capitais. [...] A força dos patrocínios, encarecendo os desfiles a cifras inacreditáveis, ainda acaba se refletindo em uma valorização demasiada dos quesitos visuais, sobretudo nas escolas do Grupo Especial (FABATO; SIMAS, 2015, p. 63-64).

Os novos caminhos a serem trilhados por elas são discutidas ano a ano, em um impasse constante entre manter suas tradições e se adaptar aos novos tempos.

Os valores mudaram. Sambistas da linhagem de Paulo da Portela, Cartola, Antenor Gargalhada, Silas de Oliveira e tantos outros deixaram de ser protagonistas e abriram passagem para os carnavalescos, modelos profissionais, atrizes e atores de tevê e outros personagens que não fazem, não dançam, não tocam e, quase sempre, sequer cantam o samba. Os velhos sambistas sabem apenas que a sua criação espalhou pelo país e pelo mundo. No Brasil, é rara a cidade com mais de cem mil

habitantes que não tenha a sua escola de samba. Nas grandes cidades da Europa, dos Estados Unidos e do Japão surgiram centenas de escolas criadas por brasileiros residentes ou mesmo por cidadãos nascidos lá. Na internet, aumenta cada vez mais o número de home page dando conta das escolas existentes na Suécia, na Finlândia, em Israel, na Inglaterra, nos Estados Unidos e em vários outros países. [...] A marca escola de samba ficou tão forte que nem do próprio samba ela precisa mais. [...] O resultado desse caminhar em direções opostas foi uma segregação em que as vítimas foram exatamente as comunidades que criaram as escolas. Para desfilar é preciso ter dinheiro. Como o povo das favelas e dos subúrbios – o mesmo que criou, desenvolveu e glorificou as escolas de samba – não tem dinheiro, desfila quem tem, venha de onde vier, mesmo que não tenha qualquer ligação com o samba (CABRAL, 2011, p. 258-259).

O posicionamento crítico de Sérgio Cabral ressalta a preocupação, desconfiança e, por vezes, resistência, com que intelectuais e sambistas encaram as mudanças no curso da festa. Apesar de haver arquibancadas vendidas a preço popular e um número razoável de fantasias doadas para integrantes das comunidades – mediante a presença em um número exaustivo de ensaios –, é certo que muitos torcedores apaixonados não conseguem espaço dentro do Sambódromo nos dias de carnaval, tendo que se contentar em ver suas escolas apenas se preparando na chamada área de concentração, ou pela televisão. Tendo em vista situações como essa, cabe uma reflexão sobre quais aspectos da essência carnavalesca se perderam e quais se mantêm vivas no desfile das escolas de samba.

2.3 O DIONISÍACO, O APOLÍNEO E AS ESCOLAS DE SAMBA

Bakhtin questionava, já em meados dos anos 1960, a deturpação que o carnaval estava sofrendo. Para ele, a essência da festa estava presente na folia medieval, mas em seguida iria sofrer grandes transformações. Felipe Ferreira, por sua vez, questiona a tese de Bakhtin, considerando como *carnaval* qualquer manifestação coletivamente brincada durante os dias que antecedem à Quaresma, ainda que não tenham características de *carnavalização*. Durante a evolução das escolas de samba, verificou-se embate semelhante entre a manutenção dos aspectos originais e a aceitação das transformações. Essas polêmicas deixam claro que não existe um modelo definido e finalizado, bem como o esforço na busca do equilíbrio necessário entre as raízes que dão sentido à festa e a adaptação que garante sua sobrevivência. Afinal, o que do carnaval embrionário resiste nas agremiações carnavalescas?

A resposta para esta indagação pode ser encontrada em um período ainda anterior à Idade Média estudada por Bakhtin. A civilização grega é revisitada pelo pensador alemão Friedrich Nietzsche, que a toma como base para entender a realidade de todas as civilizações

que a seguiram. Na obra *O nascimento da tragédia* (1992), o filósofo repensa a arte e o mundo moderno, tendo como referência a relação entre os deuses gregos Dionísio e Apolo.

Estudioso da obra de Nietzsche, o professor brasileiro Roberto Machado (2016) relembra que “o grego antigo vivia em profunda união com a natureza, sem fazer uma distinção radical entre natureza e cultura, sendo uno consigo mesmo e feliz no sentimento de sua humanidade”. Tal separação viria depois, com o estabelecimento da moral cristã, à qual Nietzsche dirige duras críticas.

A doutrina cristã, a qual é e quer ser somente moral, e com seus padrões absolutos, já com sua veracidade de Deus, por exemplo, desterra a arte, toda arte, ao reino da mentira – isto é, nega-a, reprov-a, condena-a. Por trás de semelhante modo de pensar e valorar, [...] sentia eu também desde sempre a hostilidade à vida, a rancorosa, vingativa aversão contra a própria vida: pois toda a vida repousa sobre a aparência, a arte, a ilusão, a óptica, a necessidade do perspectivístico e do erro. A moral não seria uma “vontade de negação da vida”, um instinto secreto de aniquilamento, um princípio de decadência, apequenamento, difamação, um começo do fim? E, em consequência, o perigo dos perigos? (NIETZSCHE, 1992, p. 19-20).

Seguindo os mesmos passos, Maffesoli (1985) considera a moral tirânica, utilizada como meio de domesticação de costumes que suplantaria a ética, esta sim positiva e necessária para o dinamismo social. “A ultrapassagem da moral reforça o laço ético, porque, ao permitir ao imaginário, ao ludismo e aos fantasmas uma forma de expressão, a teatralidade da desordem relembra tudo o que dá qualidade ao ‘ser/estar junto’” (MAFFESOLI, 1985, p. 24). A ética é, por natureza, imoral, e seu potencial seria o de desvendar a pluralidade de valores.

Em um tempo em que, seguindo-se à obsolescência das representações políticas, um número significativo de “belas almas” faz profissão de fé do moralismo, não será inútil lembrar que foi sempre em nome do “dever-ser” moral que se instauraram as piores tiranias, assim como o suave totalitarismo da tecnoestrutura contemporânea a ele muito deve (MAFFESOLI, 1985, p. 21-22).

Em que momento a sociedade poderia melhor se voltar contra a moral cristã para deixar prevalecer a ética senão no carnaval, o exato oposto da Quaresma católica? O carnaval é, por excelência, a festa de Dionísio, o deus “das artes não plásticas, sobretudo, da música” (WOTLING, 2011, p. 30). Dionísio 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).

Segundo Nietzsche (1992, p. 70), o mito dionisíaco leva a crer que a individualização seria a primeira causa de todo mal.

Aquele herói é o Dionísio sofredor, dos Mistérios, aquele deus que experimenta em si os padecimentos da individualização, a cujo respeito mitos maravilhosos contam que ele, sendo criança, foi despedaçado pelos Titãs e que agora, nesse estado, é adorado como Zagreus: com isso se indica que tal despedaçamento o verdadeiro sofrimento dionisíaco [...] devemos considerar, portanto, o estado da individualização, enquanto fonte e causa primordial de todo sofrer, como algo em si rejeitável. Do sorriso desse Dionísio surgiram os deuses olímpicos; de suas lágrimas surgiram os homens. Nessa existência de deus despedaçado tem Dionísio a dupla natureza de um cruel demônio embrutecido e de um brando e meigo soberano. [...] o renascimento de Dionísio, [...] devemos agora conceber, apreensivos, como o fim da individualização. [...] E por essa simples esperança espalha-se um raio de alegria pelo semblante do mundo dilacerado, destruído em indivíduos.

Através da festa, o homem rompe a individualização. “Sob a magia do dionisíaco 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” (NIETZSCHE, 1992, p. 31).

A festa dionisíaca 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, todos os elementos opostos podem caminhar lado a lado sob seu reinado, em uma junção que promove a totalidade.

Também a arte dionisíaca quer nos convencer do eterno prazer da existência: só que não devemos procurar esse prazer nas aparências, mas por trás delas. Cumpre-nos reconhecer que tudo quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso ocaso; somos forçados a adentrar nosso olhar nos horrores da existência individual – e não devemos todavia estarrecer-nos: um consolo metafísico nos arranca momentaneamente da engrenagem das figuras mutantes. Nós mesmos somos realmente, por breves instantes, o ser primordial e sentimos o seu indomável desejo e prazer de existir; a luta, o tormento, a aniquilação das aparências se nos afiguram agora necessários, dada a plethora de incontáveis formas de existência a comprimir-se e a empurrar-se para entrar na vida, dada a exuberante fecundidade da vontade do mundo; nós somos traspassados pelo espinho raivante desses tormentos, onde quer que nos tenhamos tornado um só, por assim dizer, com esse incomensurável arquiprazer na existência e onde quer que pressintamos, em êxtase dionisíaco, a indestrutibilidade e a perenidade deste prazer. Apesar do medo e da compaixão, somos os ditosos viventes, não como indivíduos, porém como o *uno* vivente, com cujo gozo procriador estamos fundidos (NIETZSCHE, 1992, p. 102-103).

Maffesoli (1985) denomina o elemento dionisíaco 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 filósofo acredita haver uma lógica passional fundamental para manter a

vitalidade deste corpo, capaz de superar todas as aparências, transformações e aniquilações pelas quais sofre.

O orgiasmo, em suas modulações paroxísticas, tanto quanto em sua prática cotidiana, dá destaque à alacridade do *carpe diem* que desdenha do projeto econômico e político – e mostra, do mesmo modo, a ineficácia das ideologias “virtuístas”, que procuram gerar, domesticar e racionalizar justamente aquilo que lhes escapa: o jogo da paixão. [...] É, antes de mais nada, que ele pode ser causa e efeito da vitalidade societal. Uma cidade, um povo, mesmo um grupo mais ou menos restrito de indivíduos, que não logrem exprimir coletivamente sua imoderação, sua demência, seu imaginário, se desintegra rapidamente [...] [sendo, portanto,] necessário, para que uma sociedade se reconheça como tal (MAFFESOLI, 1985, p. 23).

Nietzsche (1992, p.31) considera que o homem se sente pertencente a uma comunidade superior ao cantar e dançar coletivamente, tornando-se não um artista, mas ele mesmo uma força artística da natureza. “O próprio homem se torna obra de arte, ritmo, expressão simbólica da essência da natureza: pois o dionisíaco tem a peculiaridade de criar linguagens simbólicas (música, canto, dança), e não imagens idealizadas” (WOTLING, 2011, p. 31). DaMatta (1997, p. 143-145) corrobora este raciocínio.

Mas o que é, realmente, relacionar-se com o mundo pela brincadeira e pela música? Primeiramente, é poder descobrir que estamos todos numa mesma sociedade, num mesmo mundo. Que somos, a despeito de todas as hierarquias, necessários uns aos outros. [...] Assim, cantando música simples, todos se igualam e se entendem.

Para Maffesoli (1985, p. 160), a flexibilidade de regras e pensamentos ofertada por Dionísio é fundamental à saúde de uma sociedade.

Eis, portanto, a perspectiva dionisíaca que se qualificou como sendo popular: manter juntos, de maneira tensional, todos os elementos do social – pois ela “sabe” que uma monovalência, seja qual for, inaugura sempre um processo de dominação. A estabilidade dos costumes, sem a errância, torna-se logo intolerante, do mesmo modo que a razão, sem a demência, se faz, rapidamente, mortífera. [...] a pluralidade dos valores permite, no final de contas, que uns relativizem os outros. Surgem assim estas mesmas liberdades intersticiais que permitem a expressão do querer viver. Sempre que os deuses guerreiam entre si, os homens estão pacificados.

Apolo, por sua vez, é o deus da aparência, refletido nas artes plásticas. Contrapõe-se a Dionísio ao reforçar o princípio da individualização. O homem apolíneo tem plena consciência do enfeitiçamento que sofre ao contemplar o mundo de imagens idealizadas oferecidas por seu deus, como se afirmasse: “Isto é um sonho, mas quero continuar

sonhando” (NIETZSCHE, 1992, p. 39). A perfeição, a beleza, o comedimento, o solar, a palavra e o onírico fazem parte do seu reino.

O nome ‘apolíneo’ designa a imobilização encantada diante de um mundo inventado e sonhado, diante do mundo da bela aparência na medida em que ele liberta do devir: com o nome de Dionísio é batizado, por outro lado, o devir concebido ativamente, sentido subjetivamente como volúpia furiosa do criador que conhece simultaneamente a fúria do destruidor. [...] O primeiro quer eternizar a aparência, diante dela o homem fica calmo, sem desejos, semelhante a um mar tranquilo, curado, em harmonia consigo e com toda a existência; o segundo desejo aspira ao devir, à volúpia do fazer devir, ou seja, do criar e do destruir (WOTLING, 2011, p. 19).

As escolas de samba, desde sua criação, herdaram tanto componentes dionisíacos como apolíneos em sua estrutura.

As escolas de samba organizaram-se em torno da tensão exigente entre essas duas formas de comunicação complementares. A categoria “visual” remete à dimensão espetacular das escolas, distingue entre ator e espectador, abrangendo basicamente os componentes plásticos de um desfile, em especial fantasias, adereços e alegorias. A categoria “samba” aproxima-se da idéia da festa, refere-se ao canto e à dança, enfatizando a união dos participantes em uma experiência. Todos os aspectos são coletivos e essencialmente carnavalescos (CAVALCANTI, 1999, p. 63).

Assim, Dionísio corresponde à ideia da festa, à música, ao som frenético das baterias – que remetem ao tambor ancestral –, à dança e ao canto dos componentes. A figura do malandro, tão típica deste universo, ressalta a influência dionisíaca do brasileiro indolente, que, com “jogo de cintura”, dribla a rigidez das regras impostas pela sociedade. “O malandro que dança, que se embriaga, que ri demasiadamente é um avatar dionisíaco manifestado no caos urbano da grande selva de pedra, estranho ao mundo das normas, sempre alheias ao seu próprio sistema de valores mundanos” (BITTENCOURT, 2015, p. 59).

Ressalta-se também a paixão que envolve a relação entre as comunidades, torcedores e as escolas. De acordo com Mafessoli (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”.

Com frequência, as comunidades das escolas de samba se situam em regiões marcadas pela pobreza e pela violência, tornando a própria vida e o convívio com seus semelhantes um desafio. Recorrentemente, as agremiações são uma das poucas oportunidades de lazer e cultura a que têm acesso seus componentes, especialmente no caso de bairros distantes do centro do Rio de Janeiro. Mais ainda, as instituições 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 marcados pela violência, enquanto o carnaval é a oportunidade se livrarem do estigma negativo que carregam para se exibirem com orgulho.

[...] 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).

A relação entre escolas de samba e suas comunidades é tão forte que, como exemplo, Nilópolis possui em sua entrada a escultura de um imenso beija-flor – símbolo que dá nome à instituição carnavalesca sediada no município –; 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. Mocidade Independente de Padre Miguel, Unidos de Padre Miguel, Estação Primeira de Mangueira, Unidos de Vila Isabel, Acadêmicos do Salgueiro, Unidos da Tijuca, Beija-Flor de Nilópolis e Império da Tijuca são algumas das escolas que, para não deixar dúvidas, estampam no nome seus lugares de origem.

Diante do caos urbano e dos muitos conflitos sociais vivenciados pelos cariocas diariamente, as escolas de samba surgem como espaços com incrível poder de coesão dos indivíduos que gravitam à sua volta, gerando forte sentimento de simpatia e solidariedade, como ocorre nos eventos promovidos por elas ao longo do ano em suas quadras e ensaios de rua, o que contribui de variadas formas para a união e melhoria da qualidade de vida dos membros de sua comunidade. No Sambódromo, esse sentimento é compartilhado com milhares de foliões das mais diferentes situações econômicas e culturais e variadas regiões do Rio de Janeiro, do Brasil e do mundo. O amor em comum pelo samba ou por uma agremiação pode contaminar todos os que compartilham 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 amor sem limites, em todas as suas formas, atualiza-se sempre, sem preocupar-se com o amanhã, ainda que, de lambujem, este mesmo amanhã lhe seja concedido. Uma paixão que se esgota no instante, na realização, pelo próprio fato de integrar a morte, assumi-la, e pelo fato de afrontar o destino, é uma repetida afirmação da eternidade (MAFFESOLI, 1985, p. 45).

O componente apolíneo das escolas de samba se faz presente na beleza inebriante das alegorias e fantasias, bem como na busca pelo primor nas letras dos sambas-enredo. Outro elemento notório é o processo de individualização em postos como os luxuosos destaques dos carros alegóricos e as musas e rainhas de bateria de corpo escultural. A evidência conferida a estes personagens valoriza a contemplação estética, distinguindo-os dos demais componentes que, em geral, formam uma massa difusa e multicolorida.

Ao longo do desenvolvimento do carnaval carioca, as escolas de samba foram permitindo o enfraquecimento de seus aspectos dionisíacos. As mudanças frequentemente receberam críticas, como a que o jornalista e político Carlos Lacerda (apud CABRAL, 2011, p. 118) publicou em artigo para o Diário Carioca, ainda na primeira década dos desfiles, em 1936.

Arte não é invenção. É criação a que se atinge depois de um processo emotivo e sensorial. Essa emoção, essa sensação só se encontram onde está a vida. E a vida só existe onde os homens lutam, sofrem, amam, gozam e vivem. Eis por que a música nasce do povo, nas suas manifestações mais diretas, como que iniciais. A dança nasce do trabalho. A origem das danças está nas cerimônias propiciatórias, da fermentação da terra e da perpetuação da espécie. A música não é um enfeite da vida. É necessidade, quase consequência da vida. O samba nasce do povo e deve ficar com ele. O samba elegante das festas oficiais é deformado: sofre as deformações na passagem de música dos pobres para o divertimento dos ricos. O samba tem de ser admirado onde ele nasce, e não depois de roubado aos seus criadores e transformado em salada musical para dar lucro aos industriais da música popular. O samba é música de classe. O lirismo da raça negra vive nele. Uma estupenda poesia surge dele. A força criadora da classe que vai transformar o mundo brota nele aos borbotões na improvisação, na cadência, no ritmo. É preciso defender o samba contra as concepções dos seus deformadores, que preferem mostrá-lo como curiosidade exótica. O samba não é exótico. É humano. É uma expressão viva da arte. Defenda-se o samba. Defenda-se o sambista. Quando os oprimidos vencerem os opressores, o samba terá o lugar que merece.

Ao mesmo tempo, soblevaram-se as características apolíneas, com o gigantismo e o luxo adquirindo maior relevância. O crítico de artes plásticas, Frederico Moraes (apud CABRAL, 2011, p. 236), em artigo para O Globo em 1978, ressalta a influência da televisão neste processo “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”.

De acordo com Bittencourt (2015, p. 60), “o dispositivo capitalista colonizou o espírito efusivo do dionisismo carnavalesco”. O filósofo enumera alguns fatores que ameaçam o reinado de Dionísio no evento, como a segregação popular a partir da comercialização dos ingressos, o controle do nu e da sensualidade e o rigor no controle do tempo do desfile. A estes, pode-se acrescentar a preocupação das escolas em realizar uma apresentação

tecnicamente correta para os jurados, retirando parte da espontaneidade do componente, que possui a obrigação de cantar sem pausa, ainda que o samba-enredo não lhe agrade; a evoluir, ao invés de dançar; a formar fileiras e se preocupar com a organização de sua ala; a apressar ou retardar o passo, conforme ordens da equipe responsável pelo bom funcionamento da harmonia e evolução da escola; a controlar e moldar seu gestual, de acordo com determinações desta mesma equipe, especialmente no caso das alas coreografadas; e a concluir o trajeto com a fantasia completa, ainda que esta o incomode.

Mesmo domesticado, entretanto, o dionisíaco pode irromper a qualquer momento, para além do previsto. Ainda que se esforcem em exibir um espetáculo aperfeiçoado e que tentem controlar todos os seus aspectos, as escolas de samba estão sujeitas a todo tipo de drama, tensão, imprevisto e emoção, para o bem e para o mal: alegorias possuem princípios de incêndio ou se incendiam; efeitos especiais não funcionam; materiais simples e baratos surpreendem e oferecem bom conjunto visual; pessoas correm riscos de caírem de alturas elevadas; o público corresponde a desfiles pouco esperados, enquanto agremiações tidas como favoritas no período pré-carnavalesco não correspondem às expectativas; esculturas “agarram” na torre de televisão ou no viaduto situado na área onde as escolas se “concentram”; carros alegóricos quebram ou têm dificuldade de entrar e atravessar a avenida; fenômenos naturais, como chuva, vento, sol e até o céu multicolorido ao amanhecer podem influenciar positivamente ou negativamente; componentes não conseguem desfilar ou se indispõem durante a apresentação; sambas-enredos considerados pela crítica como os mais belos da safra anual frustram expectativas, enquanto outras obras tidas como inferior empolgam. Em muitas ocasiões, porém, as dificuldades enfrentadas antes ou durante o desfile se tornam combustível para a superação, resultando em um momento mágico. De tristeza ou alegria, a qualquer momento as lágrimas podem descer pelo rosto do sambista.

O casamento entre os opostos, o apolíneo e o dionisíaco, é não apenas possível como positivo. Segundo Nietzsche, dessa aliança teria surgido a tragédia grega, como duas pulsões que irrompem da natureza e, embora em atuação conflitiva, se complementariam.

Ambos os impulsos tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparentemente a ponte (NIETZSCHE, 1992, p. 27).

Para Nietzsche, a tragédia grega atinge sua meta quando um deus potencializa seu efeito ao se utilizar da linguagem do outro. Representantes de dois mundos artísticos tão

essenciais e profundos quanto distintos, Apolo permite alcançar a redenção na aparência, enquanto Dionísio rompe a individualização, em busca da unidade.

Assim, o apolíneo nos arranca da universalidade dionisíaca e nos encanta para os indivíduos: neles encadeia o nosso sentimento de compaixão, através deles satisfaz o nosso senso de beleza sedento de grandes e sublimes formas [...] o apolíneo arrasta o homem para fora de sua auto-aniquilação orgiástica e o engana, passando por sobre a universalidade da ocorrência dionisíaca, a fim de levá-lo à ilusão de que ele vê uma única imagem do mundo, [...] e que, através da música, apenas há de vê-la melhor e mais intimamente. O que não conseguirá a magia terapêutica de Apolo, se até dentro de nós pode suscitar a ilusão de que efetivamente o dionisíaco, a serviço do apolíneo, é capaz de intensificar os efeitos deste, de que a música, mesmo essencialmente, é arte de representação para um conteúdo apolíneo? [...] O apolíneo na tragédia obteve, mercê de sua força de ilusão, completa vitória sobre o protoelemento dionisíaco da música, e que ele se aproveitou desta para os seus desígnios, a saber, para uma elucidação máxima do drama, haveria que acrescentar desde logo uma restrição muito importante: no ponto mais essencial de todos, aquele engano apolíneo é rompido e destruído. O drama, que se estende diante de nós, com o auxílio da música, em tão iluminada clareza interior de todos os movimentos e todas as figuras, [...] alcança, como totalidade, um efeito que fica mais além de todos os efeitos artísticos apolíneos. No efeito conjunto da tragédia, o dionisíaco recupera a preponderância; ele se encerra com um tom que jamais poderia soar a partir do reino da arte apolínea. E com isso o engano apolíneo se mostra como o que ele é, como o véu que, enquanto dura a tragédia, envolve o autêntico efeito dionisíaco, o qual, todavia, é tão poderoso que, ao final, impele o próprio drama apolíneo a uma esfera onde ele começa a falar com sabedoria dionisíaca e onde nega a si mesmo e à sua visibilidade apolínea (NIETZSCHE, 1992, p. 127-129).

O coro tem papel preponderante na tragédia, tal como no desfile das escolas de samba o coro de componentes e espectadores é essencial para o sucesso de um desfile. “O coro é visto como uma muralha viva que a tragédia estende à sua volta a fim de isolar-se do mundo real e de salvaguardar para si o seu chão ideal e a sua liberdade poética” (NIETZSCHE, 1992, p. 54).

O efeito mais imediato da tragédia dionisíaca é que o Estado e a sociedade, sobretudo o abismo entre um homem e outro, dão lugar a um superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza. O consolo metafísico [...] de que a vida, no fundo das coisas, apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria, esse consolo aparece com nitidez corpórea como coro satírico, como coro de seres naturais, que vivem, por assim dizer indestrutíveis, por trás de toda civilização, e que, a despeito de toda mudança de gerações e das vicissitudes da história dos povos, permanecem perenemente os mesmos (NIETZSCHE, 1992, p. 55).

Nietzsche (1992, p. 137) considera que a união entre o apolíneo e o dionisíaco é uma demonstração do quão entrelaçados estão o mito e o costume, a arte e o povo, a tragédia e o Estado. Semelhante entrelaçamento ocorre no universo das escolas de samba, quando as instituições políticas, empresariais e culturais dialogam na construção do espetáculo.

Certamente, as escolas de samba são uma das melhores traduções brasileiras para a tragédia grega. Um caldeirão de pulsões artísticas que impressionou o maestro americano Leonard Bernstein. Ao assistir aos desfiles em 1985, Bernstein (apud CABRAL, 2011, p. 249-250) afirmou:

Não existe nada igual no mundo. O que achei interessantíssimo nas escolas de samba foi ver ao mesmo tempo os aspectos sociológicos, religiosos e primitivos do Brasil. Consegui ver nesta semana uma forte mistura do paupérrimo e do riquíssimo, de teatralidade e musicalidade, numa alegria única. É simplesmente fantástico!

Tal como observado por Nietzsche em relação à tragédia, o desfile das escolas de samba também tendem a pressupor uma prevalência do apolíneo sobre o dionisíaco. Muitas vezes, porém, é Apolo quem serve a Dionísio. Por exemplo, as letras dos sambas tradicionalmente se esforçam para empolgar os componentes, incluindo em seus versos expressões como “Sou Portela” e “Minha Mocidade” e, em alguns casos, obras inteiramente cantadas na primeira pessoa, contribuindo para que cada componente se despersonalize e se sinta parte do todo, da unidade que compõe uma escola e seu enredo. O uso das fantasias também auxilia neste processo, fazendo com que o indivíduo assuma um outro personagem que, coletivamente, irá ajudar a contar a história. A beleza e a sensibilidade do conjunto estético e de seu enredo também podem emocionar e contribuir para o êxtase popular. Diante das alegorias e fantasias, o público não apenas observa admirado, mas também interage, brinca, aplaude, ri, reage.

Por outro lado, o oposto também pode acontecer, com o dionisíaco invadindo o terreno apolíneo: o bom rendimento da musicalidade pode contribuir para o crescimento visual de um desfile, uma vez que alegorias e fantasias não são obras de arte estáticas, ganham vida e movimento a partir da empolgação dos componentes que as vestem. Joãozinho Trinta, percebendo tal efeito estético, costumava oferecer certo “balanço” às suas alegorias, provocado a partir da dança dos foliões que estavam sobre elas. O carnaval é, portanto, uma junção – sem ensaios – de Dionísio e Apolo, cuja imprevisível soma resultará em atuação singular, incapaz de ser repetida por igual⁹.

Maffesoli (1987, p. 43) considera que as tribos de Dionísio, em movimento ambíguo, podem conciliar resquícios de barbarismo com as mais sofisticadas tecnologias. É possível associar essa reflexão às escolas de samba. Em transformação constante,

⁹ Essas observações são, naturalmente, iniciais e genéricas. Os objetos analisados adiante ajudarão a perceber com maior clareza como esses aspectos repontam em um desfile de escola de samba, e as especificidades possíveis em cada apresentação, cabendo ainda investigar se existem variações ao longo do tempo.

submetendo-se a adaptações que a atualizem conforme as exigências externas ao seu meio, absorvendo as mais diferentes influências e referências culturais, elas mantêm intactas certas características que estão na sua essência. A paixão dionisíaca é o grande motor que justifica a existência e garante a sobrevivência das agremiações, a multiplicidade de sentimentos que emanam delas é o que as tornam uma experiência única. Toda tentativa de controle e regramento titubeia diante do inexplicável, do desmedido, do incontrolável. Seria possível compreender que, sob a capa apolínea que lhe dá fôlego diante da necessidade de espetacularização em um mundo globalizado e midiático, Dionísio segue mais discreto, mas não menos vigoroso?

Para Maffesoli (1985, p. 23-24), “tal estado de coisas deixa marcas profundas nos conjuntos de representações, que nos falam das sociedades existentes no curso do tempo”. É sobre essas representações que trataremos a seguir.

O bom samba é uma forma de oração/ Porque o
samba é a tristeza que balança/ E a tristeza tem
sempre uma esperança/ [...] De um dia não ser mais
triste não/ [...] E se hoje [o samba] é branco na
poesia/ [...] Ele é negro demais no coração.

(Vinícius de Moraes e Baden Powell)

3 A NARRATIVA NEGRA NA AVENIDA

O capítulo discorre sobre os conceitos de memória e memória traumática. Será retomada a trajetória do negro no Brasil, com destaque para o período da escravidão, a ser abordado como trauma coletivo, bem como suas consequências, e a permanência dos seus sintomas na sociedade brasileira contemporânea. Procura-se compreender, dessa forma, a relevância da memória reelaborada pelos enredos negros no carnaval, partindo-se do pressuposto de que a recorrência dessa temática, sob renovadas abordagens, pode indicar um esforço no sentido da superação deste trauma.

Em seguida, propõe-se investigar os modos por meio dos quais o negro brasileiro se valeu de manifestações culturais para driblar o preconceito e a marginalidade aos quais foi submetido, contribuindo para a criação da identidade nacional. Destaca-se neste tópico a participação e importância da etnia no desenvolvimento do carnaval no país, principalmente na criação do samba e das escolas de samba. Assim, podemos perceber também como os enredos das escolas de samba são um ambiente natural e propício para as narrativas afro-brasileiras, em uma relação direta com a sua cultura matriz.

Por fim, estuda-se a estrutura do enredo carnavalesco e de que forma ele se constitui como uma narrativa. É apresentado ainda um breve histórico dos enredos negros nas agremiações do Grupo Especial carioca, observando-se as tendências prevaletentes em cada década e a sua relação com o contexto do período, de maneira a perceber como as escolas influenciam e são influenciadas pela sociedade.

3.1 MEMÓRIA, TRAUMA E ESCRAVIDÃO

Nossa vida, pessoal e social, é perpassada por memórias. De acordo com 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. Todos os tipos de identidade dependem dela”. Para ele, a rememoração do passado é útil para a comemoração e avaliação dos 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” (HUYSSSEN, 2000, p. 72).

Huysen comenta também que a aspiração pelo futuro e o excesso de informações da atualidade criam a sensação do tempo-espaço comprimidos, aumentando a necessidade de uma ancoragem no passado, como forma de se criar alguma segurança e estabilidade no presente.

Uma das lamentações permanentes da modernidade se refere à perda de um passado melhor, da memória de viver em um lugar seguramente circunscrito, com um senso de fronteiras estáveis e numa cultura construída localmente com o seu fluxo regular de tempo e um núcleo de relações permanentes. [...] A questão, no entanto, não é a perda de alguma idade de ouro de estabilidade e permanência. Trata-se mais de uma tentativa, na medida em que encaramos o próprio processo real de compressão do espaço-tempo, de garantir alguma continuidade dentro do tempo, para propiciar alguma extensão do espaço vivido dentro do qual possamos respirar e nos mover (HUYSEN, 2000, p. 30).

Segundo o autor, “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” (HUYSEN, 2000, p. 32). 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 (HUYSEN, 2000, p. 75-76).

Também é relevante o fato de que “as memórias se colocam deliberadamente no cenário dos conflitos atuais e pretendem atuar nele”, considera a escritora argentina Beatriz Sarlo (2005, p. 61). A opinião é reforçada por Huysen (2014, p. 181-182).

A memória é sempre o passado presente, o passado comemorado e produzido no presente, que inclui, de forma invariável, pontos cegos e evasões. A memória, portanto, nunca é neutra [...] toda lembrança está sujeita a interesses e usos funcionais específicos [...] toda atividade de memória implica, sobretudo, um ataque do presente ao passado. De acordo com Freud, a memória é seletiva, fragmentada e contaminada por processos de esquecimento, deslocamento e condensação, e, devemos insistir, de instrumentalização.

Os autores consideram que o passado só é recuperado em forma de memória quando existe interesse ou motivo no presente. Sua existência, portanto, é um sintoma das relações construídas no presente, sendo influenciado por ele. “A rememoração dá forma aos

nossos elos de ligação [*sic*] com o passado, e os modos de lembrar nos definem no presente. Como indivíduos e sociedades, precisamos do passado para construir e ancorar nossas identidades e alimentar uma visão do futuro” (SARLO, 2005, p. 67).

Dessa combinação entre os tempos distintos, a memória sofre variadas transformações conforme 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 – das quais as escolas de samba são exemplo – 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.

Este conceito de modernidade como recuperação de uma plenitude perdida vai ao encontro da concepção freudiana do Homem como ser de desejos que constrói a cultura para substituir o objecto perdido. No entanto, sendo uma das características da cultura a sua acção como modelo (como estandarização das maneiras de pensar, sentir e agir), esta despertará o desejo de ruptura, de emergência de movimentos vanguardistas, não encarados obrigatoriamente como ruptura definitiva face ao modelo, mas como reinterpretação a partir do que ficou esquecido nas atitudes uniformizadas por esse mesmo modelo. 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 e, neste projecto, a memória tem um papel preponderante como reminiscência e não apenas como memorização de várias experiências (PAIXÃO, 2016).

Uma das principais razões para a recorrente lembrança são os episódios traumáticos, cujas 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 o filósofo francês Paul 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 (2016), criador da psicanálise, é fonte primeira para a elucidação do termo.

Aplicamo-lo a 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* (1969), 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.

[...] o luto compele o ego a desistir do objeto, declarando-o morto e oferecendo ao ego o incentivo de continuar a viver [...], assim também cada luta isolada da ambivalência distende a fixação da libido ao objeto, depreciando-o, denegrindo-o e mesmo, por assim dizer, matando-o (FREUD, 1969, p. 290).

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, 1969, p. 279). O autor acrescenta:

Os traços mentais distintivos da melancolia são um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento numa expectativa delirante de punição (FREUD, 1969, p. 276).

Luto e melancolia, portanto, 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, 1969, p. 275). Porém, enquanto o luto se constitui diante da perda de um objeto, na melancolia é o próprio ego que é perdido. “No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio ego” (FREUD, 1969, p. 278).

Para Paul 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”. Sendo assim, o filósofo 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 (RICOEUR, 2007, p. 92).

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 a execração, do outro. Assim se armazenam, nos arquivos da memória coletiva, feridas simbólicas que pedem uma cura (RICOEUR, 2007, p. 92).

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 o suficientemente representados por ela. Diante da violência fundadora das sociedades, o outro é visto como uma ameaça, um inimigo inconciliável, devendo ter seu discurso minimizado ou desqualificado, em prol da legitimação de um grupo específico.

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 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. “[...] É enquanto trabalho de lembrança que o trabalho de luto se revela custosamente, mas também reciprocamente, libertador. O trabalho de luto é o custo do trabalho da lembrança; mas o trabalho da lembrança é o benefício do trabalho do luto”

(RICOEUR, 2007, p. 86). “A lembrança (...) requer tempo – um tempo de luto”, conclui (RICOEUR, 2007, p. 87).

Assim como a melancolia, também pode ser entendida como uma patologia a ideia de *ressentimento* apresentada pela psicanalista brasileira Maria Rita Kehl. “Ressentir-se significa atribuir ao outro a responsabilidade pelo que nos faz sofrer” (KEHL, 2011, p. 13). Segundo Kehl (2011, p. 14), “trata-se de uma repetição mantida ativamente por aquele que foi ofendido”.

A psicanalista considera que o ressentido almeja a vingança, uma vingança que é sempre adiada, mas nunca renunciada, alimentada “pela raiva, ou pela impossibilidade do esquecimento de uma raiva passada” (KEHL, 2011, p. 17). A vítima, por se sentir inferior ao seu agressor, sem condições de lhe combater à altura, apresenta uma disposição passiva para a acusação e a queixa. Pode ainda desenvolver “uma relação de dependência infantil com um outro supostamente poderoso, a quem caberia protegê-lo, premiar seus esforços, reconhecer seu valor” (KEHL, 2011, p. 17-18). Essas características podem ser observadas na realidade brasileira.

Este [ressentimento] é o afeto característico dos impasses gerados nas democracias liberais modernas, que acenam para os indivíduos com a promessa de uma igualdade social que não se cumpre, pelo menos nos termos em que foi simbolicamente antecipada. Os membros de uma classe ou de um segmento social inferiorizado só se ressentem de sua condição se a proposta de igualdade lhes foi antecipada simbolicamente, de modo a que a falta dela seja percebida não como condenação divina ou como predestinação – como nas sociedades pré-modernas – mas como privação. São os casos em que a igualdade é “oficialmente reconhecida, mas não obtida na prática” que produzem o ressentimento na política. É preciso que exista um pressuposto simbólico de igualdade entre opressor e oprimido, entre rico e pobre, poderoso e despossuído, para que os que se sentem inferiorizados se ressentam. Mas uma outra condição deve estar presente aqui: é preciso também que a igualdade da lei democrática seja interpretada como dádiva paterna dos poderosos e não como conquista popular. O ressentimento na política produz-se na interface entre a lei democrática – antecipação simbólica de igualdade de direitos – e as práticas de dominação paternalistas, que predispõem a sociedade a esperar passivamente que essa igualdade lhes seja legada como prova do amor e da bondade dos agentes do poder. No Brasil, em que essas duas condições se combinam de maneira frequentemente perversa, os movimentos sociais oscilam entre as proposições ativas de transformações sociais e as manifestações reativas, ressentidas, que expressam insatisfação popular, mas não levam a nenhum resultado efetivo no sentido de aperfeiçoamento dos dispositivos da democracia (KEHL, 2011, p. 22-23).

O ressentido, tal como o melancólico, sofre pelo excesso de memória, diante da incapacidade de esquecer um agravo passado. Existe em ambos os casos uma fixação no trauma que pode prejudicar o indivíduo a enxergar o presente e vislumbrar o futuro, mergulhando-o em um amargor constante pelo passado reiterado, mal solucionado.

[Aqueles que apresentam esses sintomas] dão-nos a impressão de se terem ‘fixado’ em uma determinada parte de seu passado, como se não conseguissem libertar-se dela, e estivessem, por essa razão, alienadas do presente e do futuro. Assim, elas permaneceram enclausuradas em sua doença, da mesma forma como, em épocas anteriores, as pessoas se retiravam para dentro de um mosteiro, a fim de ali suportarem a carga de suas vidas desditosas (FREUD, 2016).

Para Freud (2016), essa fixação supõe uma recorrente “transposição do paciente para uma situação traumática. É como se esses pacientes não tivessem findado com a situação traumática, como se ainda estivessem enfrentando-a como tarefa imediata ainda não executada”.

A memória traumática mal solucionada reponta como *sintoma*. Segundo Ricoeur (2007, p. 453), “o trauma permanece mesmo quando inacessível, indisponível. No seu lugar surgem fenômenos de substituição, sintomas, que mascaram o retorno do recalcado de modos diversos”. Freud acrescenta (2016):

A construção de um sintoma é o substituto de alguma coisa que não aconteceu. Determinados processos mentais normalmente deveriam ter evoluído até um ponto em que a consciência recebesse informação deles. Isto, porém, não se realizou, e, em seu lugar – a partir dos processos interrompidos, que de alguma forma foram perturbados e obrigados a permanecer inconscientes – o sintoma emergiu.

O psicanalista (2016) compreende como sintoma as ideias e os impulsos obsessivos inconscientes que forçam o caminho até a consciência. Está, a rigor, no trânsito entre esses dois polos da mente humana o sentido submerso na inconsciência e seus efeitos expostos na superfície consciente. “Os sintomas desaparecem quando se fazem conscientes seus motivos predeterminantes inconscientes [...]”, analisa Freud (2016). Por isso, a solução seria “preencher todas as lacunas da memória do paciente, [...] remover as amnésias [...] Com isso, queremos dizer que as amnésias dos pacientes neuróticos possuem importante conexão com a origem de seus sintomas” (FREUD, 2016).

Um dos principais episódios traumáticos na história brasileira é a escravidão, que mesmo mais de um século depois de seu fim ainda mantém suas heranças negativas vivas no âmago da sociedade brasileira. Como desejo de desconstruir esta imagem deteriorada, continua existindo uma intensa luta não apenas pelo reconhecimento e igualdade do negro, mas um desejo de justiça, reivindicação e reparação da identidade machucada. “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 [...]” (SARLO, 2005, p. 51).

Entretanto, embora seja uma consequência provável, Kehl (2011, p. 20) considera que a escravidão não necessariamente provoca o ressentimento.

É possível passar pela condição da escravidão sem ocupar subjetivamente a posição de escravo? Creio que sim; nesse ponto é importante ressaltar que o ressentimento não é a consequência necessária da condição do derrotado. Ele tem mais a ver com a rendição voluntária do que com a derrota.

Segundo o compositor e escritor brasileiro Nei Lopes (2008, p. 29-30), a escravização de africanos pelos europeus teve início a poucas décadas do descobrimento do Brasil.

Por volta de 1442, o português Antão Gonçalves teria sequestrado, na costa da atual Mauritânia, um casal de africanos, apenas para, de volta à Europa, comprovar que tinha realmente estado no chamado “continente negro”. Inaugurava-se aí, segundo alguns autores, a primeira modalidade do tráfico de escravos africanos para a Europa: aquela em que europeus pura e simplesmente capturavam pessoas, como se caça uma fera, um animal. Depois, num segundo momento, africanos poderosos começavam a fornecer escravos em troca de ajuda militar, ou seja, europeus ajudavam esses potentados em suas guerras e recebiam, como pagamento, escravos capturados.

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, que lançavam mão de estratégias para fazerem vingar seus empreendimentos de além-mar.

[...] a técnica mais comumente utilizada pelos portugueses para se abastecerem de escravos era fomentar a guerra entre grupos étnicos e tribais vizinhos – sem que, entretanto, fossem abandonadas as antigas práticas de banditismo e sequestro. Aí, consolidando-se essa atividade como um comércio puro e simples, os chefes locais vendiam e os europeus comuns se beneficiavam, vendendo os “prisioneiros de guerra” como escravos (LOPES, 2008, p. 32).

O antropólogo Darcy Ribeiro (1995, p. 178) comenta que tal processo escravocrata foi “aquele que mais afetou o destino do gênero humano pelo número espantoso de povos e de seres que mobilizou, desgastou e transfigurou”. Apenas no Brasil, calcula-se que cerca de cinco milhões de africanos chegaram ao país entre os séculos XVI e XIX (LOPES; SIMAS, 2015, p. 15).

Os europeus desenvolveram “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). A Igreja Católica

também contribuiu para a sustentação deste sistema, conforme informa o carnavalesco Milton Cunha (2016c).

Nessa ordem de idéias, a Igreja Católica fez do preto a representação do pecado e da maldição divina. Por isso, nas colônias ocidentais da África, mostrou-se sempre Deus como um branco velho de barba e o diabo, um moleque preto de chifrinhos e rabinhos. Alguns missionários, decepcionados na sua missão de evangelização pensavam que a recusa dos negros em se converterem ao cristianismo refletia, de fato, sua profunda corrupção e sua natureza pecaminosa. A única possibilidade de salvar esse povo tão corrupto era a escravidão. Muitos se utilizaram de tal argumento para defender, justificar essa instituição. Desse modo não haverá nenhum problema moral entre os europeus do séc. XVI e XVII, porque na doutrina cristã, o homem não deve temer a escravidão do homem pelo homem, e sim sua submissão às forças do mal. Por isso foram instaladas capelas nos navios negreiros para que se batizassem os escravos antes da travessia. Em total desrespeito e flagrante violação à religião dos africanos, a preocupação cristã consistia em salvar as almas e deixar os corpos morrerem.

As embarcações que transportavam os negros para o Brasil foram batizadas de *navios negreiros*, ou ainda *tumbeiros*. Segundo a professora Maria Gilda dos Santos (2016), os navios eram projetados com porões largos e neles era literalmente despejada a carga humana, para viajarem durante meses, num ambiente escuro e fétido, sem nenhum espaço para se movimentar. Nei Lopes (2008, p. 59) informa que “os navios chegavam a carregar até mil africanos por viagem”.

Santos (2016) comenta que, separados de suas famílias, os cativos também eram apartados de seus grupos, no intuito de evitar possíveis rebeliões. Viajavam amontoados e acorrentados, fazendo ali mesmo as suas necessidades fisiológicas. O alimento era despejado da parte de cima do navio e a tripulação não se importava em saber se todos receberam as suas cotas. Consumiam ainda as sobras dos tripulantes ou alimentos em estado de decomposição. Em caso de morte, só eram jogados ao mar tempos após o óbito, acentuando ainda as más condições de higiene.

De acordo com o jornalista Laurentino Gomes (2011, p. 216-217), poucos negros 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”.

Enquanto trauma histórico, a percepção é de que as sequelas da escravidão ainda são sentidas no Brasil atual, através da miséria, violência, opressão e preconceito aos quais muitos negros estão submetidos. Tal condição se evidencia na necessidade de lembrar um passado que parece ainda não ter chegado ao fim. Isso porque, legitimamente liberto da

escravidão, o negro constituía uma parcela significativa da população, mas não havia um planejamento governamental de 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). Houve quem acreditasse nesse período – com esperança e entusiasmo – 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” da qual o negro era responsabilizado (LOPES, 2008, p. 138-139).

Cai, então, em “tal condição de miserabilidade, que a população negra reduziu-se substancialmente” (RIBEIRO, 1995, p. 221). Não tendo terra para constituírem suas comunidades, aglomeraram-se nas cidades, formando as favelas. Restando-lhe a miséria, o preconceito e a sombra da violência – seja como agente ou como receptor dela, a imagem do negro torna-se “absolutamente indesejável, porque sobre ela recai, com toda a dureza, o pauperismo, as enfermidades, a criminalidade e a violência. [...] Isso ocorre numa sociedade doentia; de consciência deformada, em que o negro é considerado como culpado de sua penúria” (RIBEIRO, 1995, p. 224). A opinião de Nei Lopes (2008, p. 119) entra em consonância com o comentário do antropólogo Darcy Ribeiro.

A abolição desacompanhada de medidas sociais e essa hierarquização foram os principais fatos geradores da exclusão que caracteriza a sociedade brasileira até hoje, punindo cruelmente os afro-descendentes. Além disso, muitas vezes, eles foram vistos como culpados de sua própria exclusão, supostamente por não estarem aptos para o trabalho livre ou não saberem fazer uso da liberdade concebida.

Ribeiro aponta ainda que o homem brasileiro da classe dominante está “enfermo de desigualdade” (1995, p. 216-217). Esse pensamento é corroborado pelo professor Douglas Belchior (2015), que considera que pouca coisa mudou desde a Lei Áurea.

O dia seguinte, a década seguinte, os 127 anos seguintes ao fim da escravidão não foram suficientes para nos livrar de uma herança racista, reafirmada cotidianamente pelos descendentes dos colonizadores que sempre dirigiram o Brasil. Estes mantêm a posse do latifúndio, hoje rebatizado agronegócio. Mantém o domínio dos grandes meios de comunicação, são donos das grandes empresas, bancos, conglomerados educacionais-empresariais, além de dirigir politicamente as maiores Igrejas. Com isso garantem o poderio econômico a supremacia política e a representação eleitoral de maneira a manter intocáveis seus interesses.

A este comentário, seguem-se uma significativa enumeração de carências da sociedade atual, que atestam a dificuldade do Brasil de encerrar as diferenças ocasionadas pela escravidão.

Sem terra, sem empregos, sem educação, sem saúde, sem teto, sem representação. Sequer a mais liberal das reformas, a agrária, fora possível no país das capitâneas hereditárias. Vamos olhar para o campo e observar as fileiras ou os acampamentos de Sem Terra, maioria negras e negros. Vamos buscar na memória os rostos de quem conforma o pelotão que estremece São Paulo na justa luta por moradia capitaneada pelos movimentos de Sem-Teto nos dias de hoje: negras e negros! Bora olhar para as filas dos hospitais, para os que esperam exames e tratamentos, para os analfabetos ou para as crianças em idade escolar que estão fora da escola. Vamos olhar para a população carcerária e suas condições de existência. Vamos olhar para as vítimas de violência policial, para os números de desaparecimentos e homicídios. Vamos olhar para os dependentes do bolsa-família ou da previdência social. Vamos olhar para a pobreza. De fato, ela atinge a todos. Mas a presença de negras e negros nas condições narradas aqui tem sido desproporcional e pouco se alterou desde 1888 (BELCHIOR, 2015).

A realidade atual pode ser percebida em números. No texto *Violento por Natureza*, Flávia Oliveira (2015)¹⁰ levanta os dados da violência no Brasil, no qual os negros são os protagonistas. “Em 2012, o país registrou 56.377 homicídios de todo tipo. [...] Dos mortos, 30.072 eram adolescentes e jovens; sete em dez, negros”. A Organização Mundial de Saúde (OMS) aponta um número ainda superior de 64 mil homicídios cometidos em 2012 no Brasil, levando o país ao topo do pódio mundial, em números absolutos, e o 11º lugar, considerando-se proporcionalmente o tamanho da população¹¹. Conforme divulgado em matéria do canal televisivo Globo News (2016)¹², com dados relativos ao ano de 2014, a cada 100 homicídios no mundo, 10 ocorrem no Brasil.

A conexão com o passado é claramente apontada por Ginzburg (2001, p. 133). Ao observar que “nosso processo histórico é marcado pelos dois traumas constitutivos, a violência exploratória colonial e a crueldade escravocrata”, Ginzburg constata que a violência teve papel fundamental na formação da sociedade brasileira. Para o autor (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”.

¹⁰ Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/sociedade/violento-por-natureza-16246374>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

¹¹ Disponível em: <<http://g1.globo.com/globo-news/noticia/2014/12/brasil-tem-o-maior-numero-absoluto-de-homicidios-do-mundo-diz-oms.html>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

¹² Disponível em: <<http://g1.globo.com/globo-news/globo-news-em-pauta/videos/v/mulheres-e-negros-sao-as-maiores-vitimas-da-violencia-no-brasil/4903487/>>. Acesso em: 12 jul. 2016.

As dores decorrentes da diáspora se fazem sentir tanto em solo africano quanto americano, interconectando os continentes na superação de memórias traumáticas. Andreas Huyssen considera ser recorrente a consideração dos traumas históricos como transnacionais. “A mentalidade da vitimação tem popularidade global. Os traumas históricos figuram no primeiro plano e no centro da política mundial da memória” (2014, p. 177). Huyssen (2000, p. 17) acrescenta:

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.

O trauma, entretanto, não deixa de aparecer em uma festa que tem a alegria como a palavra de ordem. Embora pareça contraditório um episódio tão triste ser cantado e dançado com alegria¹³, 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 escravidão. 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).

Em consonância com Ricoeur, Joãozinho Trinta defendia que “a alegria não é uma ilusão: é um recurso” (TRINTA, 2008, p. 52). O carnavalesco completa o seu raciocínio: “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). Analisando um de seus enredos, *Todo Mundo Nasceu Nu* (1990), Cunha (2008, p. 22) observa que o carnaval carioca pode servir como uma imensa terapia coletiva.

[...] temos o lado obscuro, psicanalítico, soterrado, que o terapeuta (o desfile das Escolas de Samba) trará à tona. O carnaval é o processo que revolveria as entranhas sociais através da exposição das contradições sociais, criticando-as. E temos um

¹³ Esta contradição foi abordada também no capítulo anterior.

plano intitulado “a capacidade do brasileiro de realizar o Carnaval” que se sobrepõe ao plano intitulado “dificuldade brasileira”.

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 idéia de dívida é inseparável da de herança. Somos devedores de parte do que somos aos que nos procederam” (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 (HUYSSSEN, 2000, p. 68).

De acordo com Paul 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.

O exemplo das lembranças encobridoras, interpostas entre nossas impressões infantis e as narrativas que fazemos com toda confiança acrescenta à simples substituição no esquecimento dos nomes uma verdadeira produção de falsas lembranças que nos desnorteiam sem que o percebamos; o esquecimento de impressões e de acontecimento vivenciados (isto é, de coisas que sabemos ou que sabíamos) e o esquecimento de projetos – omissão de fazer – revelam, além disso, os recursos estratégicos do desejo em relações com outrem: a consciência moral buscará neles seu arsenal de desculpas para sua estratégia de desculpação (RICOEUR, 2007, p. 454).

O jogo entre memória e esquecimento perpassa também os enredos das escolas de samba. O carnavalesco seleciona e desenvolve seu enredo considerando algumas questões como: agradar aqueles que financiam o desfile (poder público e empresas privadas); motivar o componente e a comunidade da agremiação; inspirar os compositores; evitar abstrações ou referências culturalmente muito distantes ou desconhecidas, para facilitar a representação e materialização da história em alegorias e fantasias, bem como a consequente compreensão do público e dos jurados. Para tanto, ao passo em que promovem a memória, as escolas também lançam mão do esquecimento, conforme suas intenções.

Por exemplo, em 2009 a Portela apontou a tecnologia como um dos fatores que causam desunião nas famílias, ideia retratada em uma alegoria cujas esculturas estavam de costas umas para as outras, cada uma portando um aparelho eletrônico, como o celular e o *notebook*. No ano seguinte, um patrocínio da empresa de computadores Positivo gerou um desfile de exaltação da tecnologia pela mesma escola, fazendo com que os aspectos negativos fossem ignorados.

Na temporada rumo ao carnaval 2017, surgiu uma polêmica com o desenvolvimento do enredo sobre o povo Xingu, idealizado pela Imperatriz Leopoldinense, que incluiu uma crítica ao uso indevido de agrotóxicos. Setores da mídia relacionados ao

agronegócio e trabalhadores do setor repudiaram a forma como a questão foi representada no carnaval. No ano anterior, entretanto, a Unidos da Tijuca levou ao Sambódromo uma alegoria apresentando o agrotóxico sob uma perspectiva valorizada, mostrando ser ele o responsável por acabar com as pragas nas plantações e assegurar o alimento na mesa dos brasileiros, em total consonância com a preservação da natureza. O desfile teria sido construído com apoio financeiro de empresários da cidade de Sorriso (MT), considerada a capital nacional do agronegócio. “As escolas sempre se caracterizaram por seu jogo de cintura e seu papel negociador para sobreviver. Num ano faziam um desfile crítico, mas isso não significava que no ano seguinte não pudessem homenagear quem tinha sido criticado anteriormente”, diz Simas em entrevista para o El País (2016)¹⁴.

Entre os enredos carnavalescos de representação do negro, duas formas de esquecimento são facilmente observadas. Quando se trata de homenagens a personalidades ou locais (cidades, estados ou países), evita-se os aspectos negativos que possam depreciar os homenageados. Por exemplo, a Guiné Equatorial – enredo da Beija-Flor de Nilópolis para 2015¹⁵ – possui uma política considerada autoritária, corrupta e opressora, sendo um país com ampla desigualdade social, mas isso não foi exibido no desfile.

Outro aspecto constantemente observado nos desfiles é a dualidade *negro bom X branco mau*, simplificando a história tal qual em uma telenovela se opõe o mocinho e o vilão. Possivelmente por este motivo, o fato de que muitas tribos africanas guerreavam e escravizavam umas às outras é tradicionalmente omitido nos enredos, que mostram apenas o branco colonizador como o único responsável pela penúria do negro. Maria Rita Kehl observa este aspecto como um traço possível do ressentimento, ao considerar que “o ressentido vê em tudo aquilo que o oprime e fere, o ‘mal’ no sentido moral, e em contrapartida elabora a imagem de si mesmo como ‘bom’” (KEHL, 2011, p. 33). Para a autora (KEHL, 2011, p. 28), “sua posição não é tão ética quanto ele pretende, pela simples razão de que ela sustenta a recusa do sujeito em responsabilizar-se por suas escolhas. O que o ressentido não arrisca, acima de tudo, é seu narcisismo”. A psicanalista ainda complementa:

O personagem ressentido atrai simpatias, pois parece revestido de uma superioridade moral inquestionável. É o personagem sensível, passivo, acusador silencioso de um outro mais forte diante do qual ele se apresenta “coberto de razões”. [...] Ele aparece

¹⁴ A matéria, escrita por María Martín, está disponível no link <http://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/13/politica/1484343086_484320.html?id_externo_rsoc=FB_BR_CM>. Acesso em: 15 jan. 2017.

¹⁵ Estima-se que a agremiação recebeu cerca de R\$ 10 milhões do Governo da Guiné para realizar o enredo. Informação disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/carnaval/2015/presidente-da-guine-equatorial-da-10-milhoes-para-desfile-da-beija-flor-que-exalta-pais-15303852>>. Acesso em: 15 jan. 2017

como alguém que permaneceu “fiel a si mesmo”. [...] É um personagem que não se “corrompe”, não “se mistura” com os outros, não se banaliza, não se deixa consolar e não aceita substituições para os objetos que perdeu. [...] O ressentido não duvida de si mesmo; não coloca em questão a justeza de seus atos e suas motivações. Do ponto de vista do ressentimento, quem está em questão é sempre o outro. [...] O prestígio do ressentimento depende de que ele seja velado por uma face moral. [...] A narrativa deve fornecer boas razões ao personagem ressentido para que o público o ame e se identifica com ele sem, no entanto, identificar sua atitude como ressentimento (KEHL, 2011, p. 38-40).

Entretanto, a percepção do negro como ressentido deve ser relativizada, diante da realidade ainda enfrentada no Brasil.

[...] as sociedades capitalistas frequentemente produzem as condições para que grandes contingentes de trabalhadores sejam de fato prejudicados e lançados à margem do campo de possibilidades efetivas de inserção, em razão de uma ordem tão injusta que não se pode atribuir a eles a responsabilidade pelo prejuízo de que são verdadeiramente vítimas (KEHL, 2011, p. 36).

Para Kehl, a complexidade de nossa sociedade torna tênue a linha que separa os adeptos do conformismo ressentido daqueles que se engajam ativamente em movimentos de reivindicação. As próprias escolas de samba, enquanto instrumentos de negociação, podem muitas vezes se situar entre essas fronteiras pouco delimitadas.

No Brasil, o ressentimento na política é diretamente proporcional ao afã das pessoas em esquecer as injustiças de que foram de fato vítimas e à pressa em “perdoar” os corruptos, os ditadores e os políticos irresponsáveis. Perdoamos, esquecemos, mas não deixamos de nos ressentir contra nossa condição de vítimas de nossa própria omissão (KEHL, 2011, p. 37).

Como observado pelos autores, a memória e o esquecimento podem ser tanto um problema como uma solução. Por vezes, o excesso de um ou a ausência do outro geram transtornos na saúde de um indivíduo ou de uma sociedade.

O excesso de memória traumática é capaz de provocar o ressentimento e a melancolia, extensões desnecessárias 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). Ricoeur (2007, p. 459) também observa as causas dessa banalização.

[...] a estrutura ideológica e a encenação midiática juntaram regularmente seus efeitos perversos, ao passo que a passividade desculpatória se conciliava com a artimanha ativa das omissões, das cegueiras, das negligências. A famosa

“banalização” do mal não passa, nesse sentido, de um efeito-sintoma dessa combinação arditosa.

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. Pode prejudicar, ainda, ao aperfeiçoamento do conhecimento em constante construção, especialmente quando transformado em recurso manipulado na constituição de uma identidade.

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 [...]” (HUYSSSEN, 2000, p. 34-35).

Um trauma não pode ser apagado, mas conciliado. É desse modo que o passado pode ser conciliado com o 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 e do ressentimento. 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 do negro é uma das principais questões nos embates da memória.

3.2 VÍNCULOS CULTURAIS AFRO-BRASILEIROS

Embora tão intrínseca à sociedade brasileira, a presença do negro, tanto quanto sua contribuição cultural, é historicamente retratada com desconfiança, repleta de estereótipos, preconceitos e simplificações, forjando memórias sobrecarregadas de esquecimentos.

[...] país de maior população afrodescendente fora do continente africano, o Brasil ainda é bastante carente de informações sobre a História desse lado importante de sua formação e, principalmente, sobre as lutas e realizações dos herdeiros das tradições culturais africanas, do passado até os tempos atuais. Com as formulações racistas do século 19 ainda ecoando em seus ouvidos e mentes, boa parte dos afro-brasileiros ainda é acossada pelo incômodo mito da inferioridade africana diante da suposta superioridade europeia (LOPES, 2008, p. 38).

Isso se deve, de acordo com Nei Lopes, à visão deturpada do conceito de civilização.

Até a primeira metade do século 20, para a maior parte das pessoas, falar em “civilização” como referência à África significaria, pura e simplesmente, a ação de levar ao “continente negro” os modos europeus de pensar e viver. Isto porque o termo era geralmente entendido apenas naquela acepção que define o ato ou efeito de civilizar, tirar do estado de selvageria. Entretanto, o vocábulo “civilização” define, também, “o conjunto de traços identificadores da vida espiritual e material de determinado grupo social, como instituições, símbolos etc.” (LOPES, 2008, p. 10).

Embora Lopes date o problema até meados do século XX, percebe-se que tal visão ainda é propagada em muitos discursos atuais. Essa perspectiva anula não apenas toda a riqueza e variedade étnica, geográfica e cultural do continente – tratado frequentemente como um bloco único de características comuns – como também ignora a existência de civilizações de complexidade e relevância significativas na história humana, a exemplo daquelas que constituíram o Egito, a Etiópia e a Núbia (LOPES, 2008).

Toda essa riqueza se difundiu para a América através da escravidão. Milton Cunha (2016a) relembra que os tumbeiros carregaram não apenas os corpos, mas também “almas e sofrimentos de um continente para o outro. É a África que [estava] vindo para o Brasil, trazendo lembranças culturais como bagagem: comidas, religiosidade e sabedoria”.

Conforme afirma Lopes (2008, p. 54), “a cultura afro-brasileira formou-se a partir das duas matrizes principais: a das civilizações congo-angolana e da região do Golfo da Guiné, principalmente do antigo Daomé e da atual Nigéria”.

Também identificados pelo autor como provenientes da África Ocidental, oeste-africanos, ou jeje-nagôs, os escravos vindos do Golfo da Guiné chegaram ao Brasil para trabalhar principalmente nos engenhos de açúcar, no Nordeste, e nas minas de ouro, no Sudeste. Deles, o Brasil herdou as práticas que originaram grande parte dos cultos e religiões praticados no Brasil, nos quais se destacam o candomblé, a umbanda e a mina maranhense. O candomblé, por sua vez, influenciou ainda o desenvolvimento da culinária baiana e dos cortejos carnavalescos dos afoxés, que mais tarde contribuíram para a formação do gênero musical *axé music*. Aos oeste-africanos também são creditados a indumentária tradicional da “baiana de tabuleiro”, com seu turbante, saia rodada, bata de renda, colares e pulseiras, traje que, ao ser adaptado e imortalizado por Carmem Miranda, virou um referencial da identidade brasileira no mundo.

Já os congo-angolanos, ainda nomeados como bantos, representaram cerca de dois terços do total dos negros que aportaram no Brasil, disseminando sua cultura por todo o território brasileiro.

[...] dos bantos nos vieram: os vários tipos de samba, em suas formas originais; as danças dramáticas e em cortejo, evoluindo dos cucumbis, congadas e maracatus até a escola de samba; a capoeira e o maculelê; técnicas de trabalho; e alimentos preparados de maneira peculiar, como o pirão, o angu e o quibebe. O tipo de organização e defesa dos quilombos era um produto banto, assim como as construções que eles chamavam de “mocambos”. Entretanto, foi no vocabulário do português falado no Brasil que os bantos deixaram sua marca mais forte (LOPES, 2008, p. 55).

A palavra *samba*, inclusive, tem origem banta (LOPES, 2008, p. 89). De acordo com Lopes e Simas (2015, p. 32-33), os bantos são ainda responsáveis por introduzir no país instrumentos musicais como a cuíca, o berimbau, o ganzá e o reco-reco. As danças afro-brasileiras também teriam se formado a partir de influências desses dois grupos.

As danças africanas desenvolvidas no Brasil têm também suas matrizes no binômio África Ocidental e África banta (centro-oeste africano). Dos africanos ocidentais, principalmente dos iorubás, a cultura brasileira herdou as danças dos orixás, ricas em mímica e teatralidade. E dos bantos chegaram-nos, principalmente, as danças em círculo e as danças em cortejo, que geralmente expressam um enredo, um drama, sendo, por isso, denominadas “danças dramáticas” (LOPES, 2008, p. 86).

Para Nei Lopes (2008, p. 84), a dança desempenha função essencial na música africana, de modo que os instrumentos responsáveis pelo ritmo possuem maior destaque do que aqueles que desenham a melodia.

A cultura tradicional africana não conhece a arte voltada apenas para o prazer estético. Nela, a ação artística tem sempre uma finalidade concreta. A música, por exemplo, quase sempre em conjunto com a dança, serve para invocar e louvar divindades, exaltar os feitos de um herói ou de um povo, suavizar um trabalho árduo ou manifestar um sentimento. Presente em todos os momentos da vida, do nascimento à morte, foi assim que a música da África chegou às Américas, com os escravos – nos cânticos religiosos e de trabalho, nos acalantos, na animação da dança ou encorajando nas revoltas (LOPES, 2008, p. 80).

Uma das manifestações religiosas que incluem música e dança em seus cultos, o candomblé se baseia no princípio de que “a vida no Universo se conduz através da interação das forças vitais, tanto no plano material quanto no espiritual, e que humanos, animais, vegetais e minerais são elos de uma só cadeia de forças, intercomunicando-se por meio de sua energia vital” (LOPES, 2008, p. 99).

Na definição de Lopes, candomblé seria “a denominação usada no Brasil para nomear as religiões recriadas pelos vários grupos iorubás e jejes vindos do oeste africano, expressas no culto a orixás¹⁶ e voduns” (LOPES, 2008, p. 104). Milton Cunha (2016c) discorre sobre esta manifestação:

Para o conjunto dos fiéis, esses cantos e danças são formas de saudar as divindades. Para os filhos-de-santo, consagrados a um orixá determinado, quando chega a hora de evocar o seu deus, a dança adquire uma expressão mais profunda, mais pessoal, e os ritmos, pelos quais foram sensibilizados, tornam-se uma chamada do orixá e podem provocar-lhes um estado de embriaguez sagrada e de inconsciência que os incitam a se comportarem como o deus, enquanto vivo.

A prática das atividades culturais e religiosas de raiz africana pelos escravos era tolerado pelos seus “senhores”, como forma de reduzir a possibilidade de revoltas. Repetia-se, em outro período, sociedade e circunstância, o processo de negociação que levou a Igreja Católica a permitir a celebração do carnaval na idade Média, como o “furo” necessário para o “barril” não explodir.

Os governantes para impedir uma revolta generalizada dos negros contra os brancos permitiram a manutenção de jogos e danças étnicas. Curiosamente, a Igreja se associou a esta política, separando os grupos por raça ou "nação", a fim de catequizá-los em várias línguas e dar-lhes unidade católica. [...] Sob nomes diversos, sempre dados por brancos para as seitas dos negros (tambor do Maranhão, xangô em Recife e Alagoas, candomblé na Bahia, caboula no Espírito Santo, macumba no Rio, batuque em Porto Alegre), os antigos cultos puderam sobreviver até os nossos dias (CUNHA, 2016c).

Cunha (2016c) compreende o candomblé brasileiro como uma releitura dos ritos seculares praticados no continente africano. O carnavalesco aponta ainda que tais adaptações promoveram o sincretismo religioso, que foi fundamental para a aceitação dessas práticas pelos escravos e a conseqüente perpetuação das mesmas.

[...] os santos do paraíso católico ajudaram os escravos a lograr e a despistar os seus senhores sobre a natureza das danças que estavam autorizados a realizar, aos domingos, quando se reagrupavam em batuques por nações de origem. Vendo seus escravos dançarem de acordo com os seus hábitos e cantarem nas suas próprias línguas, os senhores julgavam não haver ali divertimento de negros nostálgicos. Quando precisavam justificar o sentido dos seus cantos, os escravos declaravam que louvavam, nas suas línguas, os santos do paraíso. Na verdade, o que eles pediam era

¹⁶ Simas e Lopes (2015, p. 201) definem os orixás como “entidades sobrenaturais, avatares de ancestrais divinizados ou representantes de forças da natureza, cujo culto chegou ao Brasil e a outros países das Américas com africanos escravizados no golfo do Benin, África Ocidental. A denominação “orixá” se refere às divindades, masculinas, femininas ou de dupla natureza, de origem iorubana ou nagô, cultuadas no candomblé baiano, no xangô pernambucano e em outras formas deles derivadas”.

ajuda e proteção aos seus próprios deuses. [...] Os santos católicos, ao se aproximarem dos deuses africanos, tornavam-se mais compreensíveis e familiares aos recém-convertidos. É difícil saber se essa tentativa contribuiu efetivamente para converter os africanos, ou se ela os encorajou na utilização dos santos para dissimular as suas verdadeiras crenças (CUNHA, 2016c).

Pelo sincretismo, cada santo católico corresponde a um orixá. Através dele, por exemplo, o orixá Oxalá representa Senhor do Bonfim e Iemanjá é Nossa Senhora da Imaculada Conceição (CUNHA, 2016c). A fusão dessas crenças gerou ainda a umbanda (por vezes denominadas como *macumba*), religião criada no Brasil, que mescla em sua filosofia e prática o candomblé, o catolicismo, o espiritismo e os rituais ameríndios. O mesmo processo híbrido se repetiu na expressão musical do negro.

Na época colonial, a maior ou menor liberalidade dos senhores em permitir aos escravos a prática de folguedos de sua tradição era decisiva na criação de uma música menos ou mais africana, nas diferentes partes do continente americano. Daí a menor presença de tambores na música negra dos Estados Unidos, talvez mais rica em soluções harmônicas, em relação às do Brasil, do Caribe e do Prata, por exemplo (LOPES, 2008, p. 81).

O contato com os instrumentos e a musicalidade europeia fez com que os africanos e seus descendentes aderissem e adaptassem sua cultura à vida na América (LOPES, 2008, p. 81). As múltiplas combinações entre esses dois polos produzidos no novo continente produziu uma série de resultados bastante originais, que geraram repercussão em todo o mundo.

O impacto internacional da música de origem africana no século 20 foi decisivo. A partir das matrizes norte-americanas, como o blues, o jazz e as múltiplas variantes deles oriundas; cubanas, como a rumba e seus derivados; e brasileiras, como o samba, a partir da bossa nova (nascida do samba), a música popular de quase todo o mundo tornou-se receptora da influência da Diáspora Africana (LOPES, 2008, p. 83).

Em contato com as danças ibéricas, as danças africanas também se misturaram. “Tal fusão, realizada há tanto tempo, torna de certa maneira vã toda tentativa de procurar estabelecer o que é realmente africano ou europeu em nossas danças ‘populares’ atuais” (VIANNA, 2012, p. 38).

3.2.1 – Protagonismo carioca

Seguindo o fluxo econômico do país, grande parte dos escravos atuava nas regiões que exigiam maior demanda de mão-de-obra, como em Pernambuco, importante durante o ciclo do açúcar; na Bahia, onde se situou a primeira capital do Império (1549-1763), também relevante na produção açucareira; em Minas Gerais, pela produção do café e extração de minérios; e no Vale do Paraíba, essencial durante o ciclo do café.

Vários foram os fatores, entretanto, que levaram um grande número de emigrantes para a cidade do Rio de Janeiro ao longo do século XIX e início do século XX, tais como a decadência da produção cafeeira no Vale do Paraíba e na Zona da Mata mineira, a violenta repressão motivada pela Revolta dos Malês (1835) e a Guerra de Canudos (1896-1897) – ambos ocorridos na Bahia –, além da Guerra do Paraguai (1864-1870). Esses aspectos, somados ao fato de o Rio de Janeiro ser a capital do Brasil na época, foram decisivos para o fortalecimento da comunidade negra na cidade, conforme informações de Cabral (2011, p. 28), Simas e Lopes (2015, p. 27).

Segundo Cabral (2011, p. 28), “com uma população formada em grande parte por emigrantes, o Rio foi considerado, ao longo da História, a síntese do Brasil, seja do ponto de vista racial, seja pelos aspectos culturais e seja até pelo falar, que [...] é a síntese dos sotaques regionais de todo o Brasil”. Muitos dos baianos que chegaram à capital do país se instalaram no centro da cidade, em uma região que ganhou o nome de Pequena África¹⁷. Entre as muitas moradias existentes no local, se eternizou a casa da famosa baiana e mãe de santo Tia Ciata¹⁸, onde o terreiro se abria para o candomblé e as festas eram celebradas com muitos quitutes, enquanto os músicos embalavam choros e vários tipos de samba. Para Cabral (2011, p. 25), “a comunidade negra, instalada no Centro da cidade do Rio de Janeiro, criava, mais do que um gênero, uma cultura musical”.

O universo dos sambistas pioneiros, que compreendia, além da comunidade baiana da Praça Onze e da Pequena África, migrantes oriundos do Vale do Paraíba e adjacências (zona de irradiação cultural banto [*sic*]), legou à nascente música popular brasileira, nas primeiras décadas do século XX, muitas adaptações ou recriações de cânticos tradicionais bantos (congo-angolanos) e também oeste-

¹⁷ Simas e Lopes (2015, p. 220) definem a Pequena África como a “expressão usada pelo escritor Roberto Moura, baseado numa afirmação de Heitor dos Prazeres [...] para designar a base territorial da comunidade baiana do Rio de Janeiro, estabelecida, a partir dos anos de 1870, na região que se estendia dos arredores da antiga Praça Onze até as proximidades da atual Praça Mauá. [...] foi o berço onde nasceu o samba em sua forma urbana.

¹⁸ Como lembrado no capítulo anterior, a primeira canção a ser gravada, tendo sido registrada como samba, *Pelo Telefone*, foi uma criação coletiva dos sambistas frequentadores da casa de Tia Ciata.

africanos (jeje-nagôs). Contendo sempre resíduos de línguas nativas do continente de origem, mesmo estropeados pelo tempo, esses cânticos constituem importante marco da africanidade no cancionário popular nacional (SIMAS; LOPES, 2015, p. 16).

Em 1897, surgiu o morro da Favela, mais tarde renomeado como morro da Providência, considerada a primeira favela do Brasil. Sérgio Cabral (2011) comenta que seus primeiros habitantes foram os remanescentes dos cortiços, ex-escravos – muitos vindos das fazendas de café do Vale do Paraíba – e soldados que retornaram da Guerra de Canudos. Com a modernização da cidade do Rio de Janeiro na virada do século, realizou-se o famoso “bota-abaixo”, iniciado pelo prefeito Barata Ribeiro e continuado por Pereira Passos, que consistia na demolição dos cortiços no centro do Rio de Janeiro, em um processo de modernização e embelezamento da cidade. Aos moradores desabrigados, restou a permissão de se utilizarem da madeira dos casebres demolidos para a construção de outras moradias. Chama atenção um decreto assinado por Pereira Passos, em 1903, no qual se ressaltava que “Os barracos toscos não serão permitidos, seja qual for o pretexto de que se lance mão para obtenção de licença, salvo nos morros que ainda não tiveram habitações e mediante licença” (CABRAL, 2011, p. 30). O decreto destaca a intenção de relegar à população economicamente desfavorecida a possibilidade de ocupação dos morros, haja vista que eram terrenos pouco valorizados. Observa-se neste processo o descaso político com os negros recém-libertos e demais integrantes das classes populares, atitude que refletiu nos problemas que o país ainda enfrenta na atualidade.

Com o “bota-abaixo”, não apenas a comunidade negra, mas também o samba subiu o morro. Se o samba urbano nasceu na Pequena África, foi no morro do Estácio que ele perdeu sua levada “amaxixada” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 13) dos primeiros anos e atingiu a cadência que consagrou o gênero. Sambista do local, Ismael Silva comenta a relação entre a formação do ritmo e o carnaval carioca.

Quando comecei, o samba não dava para os agrupamentos carnavalescos andarem nas ruas, conforme a gente vê hoje em dia. O estilo não dava para andar. Comecei a notar que havia essa coisa. O samba era assim: *tan tantan tan tantan*. Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? (SILVA, I. apud CABRAL, 2011, p. 269).

E foi assim que Ismael e sua turma desenvolveram um samba em que se pudesse sambar e evoluir, honrando a herança africana de formulação da música em consonância com

a dança¹⁹. Considerando que a primeira escola de samba, a Deixa Falar, surgiu pelas mãos do mesmo grupo, pode-se perceber que a consolidação do gênero e do carnaval carioca, enquanto partes essenciais da identidade brasileira, andavam de mãos dadas.

As escolas de samba, entretanto, são resultado de um processo contínuo da busca do negro pela oportunidade de achar seu espaço na sociedade. Tendo suas manifestações culturais por vezes cerceadas, aproveitava-se dos momentos festivos, onde a liberalidade era maior. Assim, reinventava suas tradições em eventos católicos e no carnaval.

As festas negras em honra aos santos católicos eram alguns dos poucos momentos em que os escravos podiam expressar sua religiosidade na rígida sociedade escravocrata brasileira. Nos dias de comemorações religiosas e no Carnaval a comunidade negra obtinha autorizações necessárias para realizar suas festividades que, mesmo baseadas nos rituais da Igreja, ainda possuíam muitos elementos da cultura africana (FERREIRA, F., 2004, p. 150).

A primeira brecha que os negros encontraram para se divertirem foi no entrudo. Formavam a maioria do chamado “entrudo popular” que, por ser uma brincadeira mais brutal e violenta, fazia com que grande parte das famílias de classe média e alta optasse por ficar em suas casas durante os dias de desregramento. A impressão que se dava, então, é que as ruas da cidade estavam tomadas – quiçá dominadas – pela população de desvalidos (FERREIRA, F., 2004, p. 89). Naturalmente, o poder exercido por este grupo durante o carnaval tinha seus limites e se encerrava na quarta-feira de cinzas, mas não deixava de ser importante ao flexibilizar, ainda que com restrições, a rígida hierarquia da época. Já no território religioso, se destacavam a Festa da Penha e as celebrações a Nossa Senhora do Rosário.

Desde o final do século XV os negros já participavam de confrarias e irmandades em Portugal. Entre elas destacava-se a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, muito popular na época. Esse tipo de associação negra seria trazida ao Brasil, possibilitando aos escravos vindos para cá algum tipo de organização social e política. Desligados de suas raízes, esses grupos procuravam reestruturar, através de confrarias, seus valores culturais destruídos pela escravidão. A idéia de família era reorganizada não mais necessariamente como uma relação de sangue, mas como uma ligação étnica. As associações de negros estabeleciam “familiares”, como nos candomblés, nos batuques, nos cucumbis e nos grupos carnavalescos. Chamar alguém de pai, mãe ou tia (como, por exemplo, Pai Francisco, Mãe Pequena ou Tia Ciata) passaria a ser um designativo dessa nova forma de relação. Além de Nossa Senhora do Rosário, as irmandades religiosas negras cultuavam os santos negros, como Santo Elesbão, Santa Efigênia e São Benedito (de Palermo), sendo-lhes permitido celebrar suas festas com procissões, missas, fogos e danças nas praças públicas. As comemorações religiosas negras quase sempre acabavam em divertimentos profanos nos quais as irmandades elegiam um rei negro a que

¹⁹ Pode-se observar processo semelhante, talvez até mais acentuado, no desenvolvimento do *axé music*, gênero que também possui origem afro-brasileira e serve como trilha para o embalo dos foliões no carnaval de Salvador (BA).

chamavam geralmente de rei Congo. Em Pernambuco, por exemplo, era comum no século XVIII a coroação de reis e rainhas negros no dia da festa de Nossa Senhora do Rosário. Essas comemorações eram geralmente acompanhadas de muitas danças, entre elas o lundu, o batuque, a capoeira e a dança dos velhos. [...] A dança dos congos, conhecida como “congada”, “ticumbi” ou “cucumbi”, era uma espécie de unificação de todas as tradições artísticas negras, misturando influências africanas e brasileiras num processo de assimilação dos costumes presentes nos autos religiosos integrando os santos católicos e a Virgem (FERREIRA, F., 2004, p. 191).

Já a Festa da Penha ocorria aos domingos de outubro, onde se louvava a Nossa Senhora da Penha de França. As comemorações ocorriam em sua famosa igreja, erguida no alto de uma pedra, no bairro carioca da Penha. Apesar da origem portuguesa da santa, Simas e Lopes (2015, p. 131) destacam que o evento ganha grande protagonismo no cenário cultural e religioso do Rio de Janeiro, a partir da participação de africanos e descendentes, principalmente nos primeiros anos do século XX, quando o fado e as modinhas portuguesas vão dando lugar aos sambas e choros. “Observa-se aí a culminância de um processo de conquista no qual, mesmo depois de ser reprimido como fator de perturbação da ordem, o samba (dança e música) resiste até ser apreciado por sua graça e beleza, tornando-se então atrativo indispensável para a festa” (SIMAS; LOPES, 2015, p. 131). Os sambistas, inclusive, aproveitavam-se da grande popularidade do festejo para lançarem as canções que fariam sucesso no carnaval seguinte.

[...] as procissões festivas do Brasil colonial eram momentos de intenso diálogo entre as culturas que conviviam em nossa terra e marcavam o gosto de nossa população pelas paradas e desfiles cujos enredos sagrados acabavam sendo apresentados ao longo dos trajetos, misturando referências de vários grupos culturais (FERREIRA, F., 2004, p. 151).

Como se pode observar, as celebrações religiosas e o carnaval se intercomunicavam das mais variadas formas, inclusive influenciando na constituição das escolas de samba. Para Simas (2015a), “a separação [...] entre sagrado e profano simplesmente não é pertinente para as concepções de mundo e saberes afro-brasileiros”.

Decisivo fator nesse processo de diálogo entre sagrado e profano foram os congos, maracatus e cucumbis, grupos formados nas festas católicas, mas que se aproveitavam da liberdade carnavalesca para fazerem suas apresentações – censuradas no restante do ano – em cidades como Recife e Rio de Janeiro (FERREIRA, F., 2004, p. 192).

Os cucumbis eram um famoso cordão, “mais ricos, tanto na dança quanto na variedade rítmica e na música que cantavam. Suas origens estavam nos congos, congadas, quilombos e ticumbis do Nordeste e que, no Rio de Janeiro, adquiriram identidade própria”

(CABRAL, 2011, p. 19). Surgindo na segunda metade do século XIX, “como resultado da paganização das estruturas das procissões religiosas” (DINIZ, 2008, p. 18-19), o cordão “era o nome genérico de vários tipos de agrupamentos e tanto podiam reunir carnavalescos dos bairros mais elegantes quanto escravos” (CABRAL, 2011, p. 18), tendo a espontaneidade e o caráter popular 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, F., 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 crônica de João do Rio (2016) 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 safam 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.

Com instrumental prioritariamente percussivo, incluindo cuícas e reco-recos, 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, o que leva Cabral (2011, p. 16) a concluir que “a Europa e a África [...] influenciavam decisivamente a vida do carioca, de um modo geral, e, em particular, o seu carnaval”. De acordo com João do Rio (2016), cada cordão tinha uma diretoria: para as danças, havia “dois fiscais, dois mestre-salas, um mestre de canto, dois porta-machados, um *achinagú*, ou homem da frente, vestido ricamente”. Seus componentes se fantasiavam de índios – uma vestimenta compatível com a visão folclórica que os europeus tinham dos índios americanos, com coroa circular e saiote de penas – animais, capoeiras e velhos – foliões que se apresentavam com imensas máscaras de fisionomia idosa sobre a

cabeça e se movimentavam em passos trôpegos e cômicos (FERREIRA, F., 2004, p. 288). Lima Barreto (2016) descreve suas impressões sobre a apresentação dos velhos.

As danças tinham luxuriosos requebros de quadris, uns caprichosos trocar de pernas, umas quedas imprevistas. Aqueles fantasiados tinham guardado na memória muscular velhos gestos dos avoengos, mas não mais sabiam coordená-los nem a explicação deles. Eram restos de danças guerreiras ou religiosas dos selvagens de onde a maioria deles provinha, que o tempo e outras influências tinham transformado em palhaçadas carnavalescas. Certamente, durante os séculos de escravidão, nas cidades, os seus antepassados só se podiam lembrar daquelas cerimônias de suas aringas ou tabas, pelo carnaval. A tradição passou aos filhos, aos netos e estes estavam ali a observá-la com as inevitáveis deturpações.

Barreto foi um dos importantes escritores da época que descreveram suas impressões sobre os cordões. No conto *Cló* – outro texto presente na seleção literária de Góes (2007) – o personagem narrador observava e elaborava reflexões 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. [...] Não sabia ao certo; mas viu em toda a sociedade complicados movimentos de trocas e influências – trocas de idéias e sentimentos, de influências e paixões, de gostos e inclinações (BARRETO, 2016).

Assim como Lima Barreto, João do Rio destaca em seu texto a face um tanto “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 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... Achas tu que haveria carnaval se não houvesse os cordões? [...] se não fosse o entusiasmo dos grupos da Gamboa, do Saco, da Saúde, de São Diogo, da Cidade Nova, esse entusiasmo ardente, que meses antes dos três dias vem queimando como pequenas fogueiras crepitantes para acabar no formidável e total incêndio que envolve e estorce a cidade inteira. Há em todas as sociedades, em todos os meios, em todos os prazeres, um núcleo dos mais persistentes, chama pura do entusiasmo. Os outros são mariposas, aumentam as sombras, fazem os efeitos. Os cordões são os núcleos irredutíveis da folia carioca, brotam como um fulgor mais vivo e são antes de tudo bem do povo, bem da terra, bem da alma encantadora e bárbara do Rio (RIO, 2016).

Observa-se que o cronista cita uma sequência de bairros localizados na chamada Pequena África. Em sua descrição, João do Rio é mais um a enxergar a ponte entre o sagrado e o profano no carnaval brasileiro, reunindo os deuses gregos, africanos e católicos em torno desta celebração, que a essa altura já era em si uma festa também religiosa.

Quantos cordões julgas que há da Urca ao Caju? Mais de duzentos! E todos, mais de duas centenas de grupos, são inconscientemente os sacrários da tradição religiosa da dança, de um costume histórico e de um hábito infiltrado em todo o Brasil [...] A dança sempre foi uma manifestação cultural. Não há danças novas; há lentas transformações de antigas atitudes de culto religioso. [...] o cake-walk e o maxixe, danças delirantes, têm o seu nascedouro nas correrias de Dionísio e no pavor dos orixalás da África. A dança saiu dos templos; em todos os templos se dançou, mesmo nos católicos. [...] O carnaval é uma festa religiosa, é o misto dos dias sagrados de Afrodita e Dionísios, vem coroados de pâmpanos e cheirando a luxúria. [...] Os cordões saíram dos templos! O cordão é o carnaval, é o último elo das religiões pagãs, é bem o conservador do sagrado dia do Deboche ritual; 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, 2016).

Com o tempo, o cordão foi sendo “domesticado”, abandonando sua imagem ligada à violência para a ideia de festejo “civilizado”, dentro de um processo de aceitação e adaptação das brincadeiras populares aos padrões negociados com as elites intelectuais do país (FERREIRA, F., 2004, p. 296).

Felipe Ferreira (2004, p. 339) relata que era comum à época grupos carnavalescos associarem seus nomes a instituições educacionais, como “rancho-escola”, ou “rancho-universidade”. Diante da visão ainda preconceituosa sobre a participação dos negros na vida social do Rio de Janeiro, o título poderia contribuir para o processo de aceitação destes novos grupos, como também do gênero recém-criado.

[...] a idéia de se associar as palavras escola e samba surgira a partir da necessidade de aceitação que os chamados grupos de samba do morro passaram a ter a partir de finais da década de 1920, buscando uma denominação própria que facilitasse sua identificação e sua incorporação à sociedade.

Apesar do esforço em agradar os diferentes setores da sociedade, as escolas mantiveram vivos os laços que as interligam às tradições culturais africanas, especialmente em relação ao aspecto religioso.

Há entre as escolas de samba, em suas origens remotas, as casas de candomblé e as macumbas cariocas de origem banto [*sic*] (especialmente no culto omelokô) uma série de semelhanças. Estamos falando de instituições, a escola de samba e os terreiros, que funcionaram como instâncias de integração comunitária, fundamentadas na noção de pertencimento ao grupo e fincadas em uma série de

rituais; todos eles alicerçados nos princípios da tradição e da hierarquia (SIMAS, 2016b).

Simas (2015a) considera que as escolas de samba e os terreiros de candomblé eram “extensões de uma mesma coisa: instituições associativas de invenção, construção, dinamização e manutenção de identidades comunitárias, redefinidas no Brasil a partir da fragmentação que a diáspora negreira impôs”. O autor (2016c) lembra ainda que as próprias quadras das escolas de samba eram chamadas de terreiro, mesma denominação do local onde se praticam os cultos aos orixás. Outros costumes eram coincidentes nos dois rituais.

Os terreiros das escolas de samba cariocas (e não “quadras”, como se denominam hoje) obedeceram durante muito tempo a um regimento tácito semelhante ao dos barracões de candomblé. O acesso à roda, por exemplo, era permitido somente às mulheres, que cantavam os sambas girando no sentido anti-horário, conforme giram as rodas de yaôs nas casas de culto. Os fundamentos religiosos das agremiações, em larga medida, se perderam ou estão diluídos a ponto de não serem mais reconhecidos. Apesar dessa “desafricanização” dos fundamentos, as agremiações são, até os dias de hoje, veículos em que a temática africana é recorrente.

Simas e Lopes (2015, p. 202) avaliam que a partir de metade da década de 1970 essas tradições começaram a se perder, e, atualmente, as agremiações ainda enfrentam a perda de muitos componentes para as igrejas evangélicas. Cavalcanti (1999, p. 29-30) acena para o paradoxo que se instaurou naquele período. Até finais da década de 1950, a maioria dos carnavalescos responsáveis pela concepção e realização de um desfile eram moradores das comunidades de suas respectivas agremiações, sem uma formação acadêmica para exercerem aquelas atividades. Um das primeiras exceções foi Fernando Pamplona, vindo da Escola de Belas Artes. Logo ele, um corpo estranho dentro do Salgueiro, conseguiu imprimir nos enredos da década de 1960 o autêntico discurso da valorização da cultura afro-brasileira para uma comunidade de maioria negra, mas que até então se fantasiava costumeiramente como nobres europeus²⁰.

Por outro lado, logo que os enredos negros se consagraram, as escolas de samba permitiram a invasão da classe média e o impacto da transmissão televisiva a partir das décadas de 1960 e 1970 contribuíram para sobrepor os aspectos visuais aos musicais, resultando na redução e modificação de tradições de origem negra. Porém, a ancestralidade africana está sempre presente, entre outros fatores, através das baterias das escolas de samba.

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

²⁰ O subcapítulo seguinte discorrerá sobre a chamada “revolução salgueirense” liderada por Pamplona.

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. Exemplifico. [...] Em vários casos o toque das caixas fundamentava-se na batida dos orixás. É notório para quem conhece que o agueré de Oxóssi anunciava a bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel [...] 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, 2015a).

Milton Cunha também observa essa confluência, entre o candomblé e as escolas de samba.

Quando nossa escola entra na Avenida, um orixá se manifesta em nós. Por isso nos fantasiemos “Para aguardar o transe de possessão na forma ritual”. Esse orixá gosta de exibir sua alegria. Gosta de cantar e dançar ao som dos tambores da bateria. Mais que tudo - É carnaval! Tem candomblé! (CUNHA, 2016c).

O elo entre a avenida do carnaval e o terreiro é, essencialmente, o tambor. Luiz Antonio Simas (2015a) define como “gramática do tambor” a linguagem sonora elaborada pelos instrumentos percussivos, capazes de transmitir mensagens e contar histórias e mitos que remetem à ancestralidade humana, transformando-se em uma forma peculiar de ensinamento.

Os tambores rituais possuem gramáticas próprias. Eles, afinal, contam histórias, conversam com as mulheres, homens e crianças, modelam condutas e ampliam os horizontes do mundo. [...] Há, portanto, uma pedagogia do tambor, feita dos silêncios das falas e da resposta dos corpos e fundamentada nas maneiras de ler o mundo sugeridas pelos mitos primordiais. Há toques para expressar conquistas, alegrias, tristezas, cansaço, realeza, harmonia, suavidade e conflitos. Há os que anunciam a vida e os que celebram a morte. Anunciadores de reis e de razias. [...] Quem não percebe que existe aí, nesse idioma dos tambores, um manancial educativo vigoroso de elucidação dos mundos e capacitação para interpretar a vida? É sempre tempo de reconhecer e estudar as possibilidades didáticas que os atabaques tiveram na formação das crianças de terreiro e escolas de samba. As agremiações e suas baterias precisam ter consciência da dimensão educativa que as escolas de samba tiveram um dia. O tambor também é livro e o aguidavi – a vareta sagrada que percute o couro – é caneta poderosa para contar as aventuras do mundo. Eles educaram mais gente que os nossos olhares, acostumados apenas aos saberes que se cristalizaram formalmente nos bancos acadêmicos e escolas padronizadas, imaginam. Saibamos reconhecer, aprender e ensinar as suas falas (SIMAS, 2015a).

Através de exemplos citados por Nei Lopes (2008, p. 85), é possível perceber formas em que a linguagem do tambor era exercida, desde o período da escravidão.

Na época escravagista, o tambor era fator de união da massa escrava. Ao redor dele e seguindo seu ritmo, os escravos se comunicavam, ridicularizavam os senhores e tramavam revoltas. Muitas vezes considerados seres “falantes”, os tambores invocavam divindades (numa prática viva até hoje), transmitiam mensagens e, mal usados, até denunciavam esconderijos. Daí a proibição, no século 19, na Bahia, do tambor iorubano conhecido como “batá-cotô”, que incitaria revoltas. O nome do menor tambor do jongo era “candongueiro” (o mesmo que “mexeriqueiro”, “fofoqueiro”), porque, por seu som estridente, denunciava o local, na mata, onde os negros estavam.

O tambor também é responsável por perpetuar ensinamentos nos cultos do candomblé.

Os atabaques dos rituais afro-brasileiros conversam o tempo inteiro. Cada toque guarda um determinado discurso, passa determinada mensagem, conta alguma história. O tocador dos tambores rituais precisa conhecer o toque adequado para cada orixá, vodum ou inquice. Se o drama representado pela dança de um orixá se refere ao combate, o toque é um; em geral com características marciais. Se a ideia é contar através da dança sacra uma passagem de paz, o toque é outro. Há toques para expressar conquistas, alegrias, tristezas, cansaço, realeza, harmonia, suavidade e conflitos. É importante lembrar que um *xirê*, a festa de candomblé, é o momento em que os orixás baixam nos corpos das iaôs para representar – através da dança, dos trajes e emblemas – passagens de suas trajetórias míticas. Através da representação dramática, a comunidade se recorda do mito e dele tira um determinado modelo de conduta. [...] Em suma, ritualiza-se o mito em música, coreografia, crença e arte, para que ele continue vivo para a comunidade, cumprindo assim sua função modelar. Apenas a título de ilustração, podemos citar alguns toques mais famosos. Nos terreiros de Ketu, o toque característico de Ogum é o adarrum e se caracteriza pela rapidez e pelo ritmo contínuo, capaz de evocar o caráter marcial do orixá guerreiro e propiciar o transe (SIMAS, 2015).

Simas (2016a) afirma não acreditar “em nenhuma transformação efetiva no Rio de Janeiro que desconheça o manancial que as culturas do tambor representam e as formas desafiadoras de narrativa que elas elaboraram sobre o lugar”. Em sua visão, o tambor teria a capacidade de penetrar na sisudez da metrópole carioca, por entre seus altos prédios empresariais, seu dia a dia estressante e segregador. O autor entende que o tambor é parte inerente à “cultura da fresta”, aquela por meio da qual o negro brasileiro se insere na sociedade, que teima em lhe fechar a porta, enquanto ele insiste em cantar “a vitória da vida sobre a morte”.

Caladas por uma cidade oficial historicamente propensa a demolir seus lugares potenciais de memória, em constante negação do que somos e não queremos admitir, estas culturas reinventaram a vida no vazio do sincopado, sambando, ousando discursos não verbalizados e soluções originais a partir dos corpos em transe e em

trânsito, em desafiadora negação da morte, solapada pelo bailado caboclo dos ancestrais que baixam em seus cavalos nas canjiras de santo (SIMAS, 2016a).

A “constante negação do que somos”, citada por Simas, se persiste até hoje, era ainda mais forte nos anos que sucederam ao fim da escravidão, quando o samba surgiu. Enfrentando as teorias racistas, o esforço do branqueamento da população através da imigração europeia, a busca pela modernização do Rio de Janeiro conforme a referência francesa – período nomeado de *Belle Époque* –, a presença do negro era incômoda aos projetos da nação, uma vez que estava sempre relacionada a todo o tipo de atraso.

O mestiço acabou se transformando no bode expiatório do atraso brasileiro. Os intelectuais na virada do século XIX, pensando dessa maneira, só podiam olhar com desprezo para as manifestações culturais (como os ritmos negros pré-samba ou a feijoada) que décadas depois seriam transformadas em símbolos nacionais e motivo de orgulho e zelo preservacionista para o “povo brasileiro” (VIANNA, 2012, p. 63).

Conforme Cabral (2011, p. 25) “as páginas policiais dos jornais registravam – muitas vezes com deboche – a repressão da polícia, principalmente às manifestações religiosas, com a prisão de pais e mães-de-santo. Portar um violão também era motivo até de prisão [...]”. De acordo com o autor (2011, p. 25), a legalização das casas de macumba, seja pelo interesse dos políticos pela troca de votos ou “por convicção filosófica”, foi a brecha pela qual o samba penetrou. “Sabendo que os policiais eram incapazes de distinguir um samba de uma música religiosa, os sambistas aproveitavam para cantar e dançar o samba quando se encerrava o culto religioso” (CABRAL, 2011, p. 26). Outro momento em que podiam executar seus sambas era durante o carnaval (FERREIRA, F., 2004, p. 330).

3.2.2 – Processos de negociação de uma identidade à brasileira

O que teria feito, afinal, o samba se transformar, em um curto espaço de tempo, “de ritmo maldito à música nacional e de certa forma oficial” (VIANNA, 2012, p. 29)?

Hermano Vianna credits a Gilberto Freyre papel preponderante neste processo de subversão do negativo em positivo. Ao escrever *Casa-grande e senzala* (1933), Freyre teria conseguido disseminar a ideia da importância da mestiçagem para a construção da identidade nacional. “A cultura brasileira, mestiçamente definida, não é mais causa do atraso do país, mas algo a ser cuidadosamente preservado, pois é a garantia de nossa especificidade (diante das outras nações) e do nosso futuro, que será cada vez mais mestiço” (VIANNA, 2012, p. 64).

De acordo com Vianna (2012), a obra de Freyre representa uma “ruptura com o tipo de reflexão sobre a cultura brasileira que vinha sendo feita até então” (VIANNA, 2012, p. 75), “nossa única garantia de criar uma arte não imitativa” (VIANNA, 2012, p. 68).

De degenerativa e causa dos grandes males nacionais, a mestiçagem passa a ser interpretada como um processo cultural positivo, em torno do qual (e de seus produtos, como o samba, a culinária afro-brasileira, as técnicas de higiene lusotropicalistas etc.) os brasileiros poderiam inventar uma nova identidade (VIANNA, 2012, p. 76).

O mestiço seria, afinal, a mistura dos diferentes, o heterogêneo, híbrido, indefinido e, por isso mesmo, fluido, capaz de promover constantes mutações e se adequar às adversidades (VIANNA, 2012, p. 149). Ou, como lembra Vianna (2012, p. 148) “a mulata [...] é e será sempre a tal”.

Esse regime de “indefinição” (entre branco e preto, entre homem e mulher, entre a casa-grande e a senzala) continuaria a ser pensado como nossa principal característica, nossa grande particularidade, e também como aquilo que nos dá “graça”. [...] É um caminho diferente, que deve ser preservado (preservando-se a unidade, a nacionalidade) para que não nos transformemos em “americanos”, como os do Norte (VIANNA, 2012, p. 147).

O antropólogo valoriza em seu estudo “a teoria de que as diferenças culturais [...] são imprescindíveis para que a humanidade continue a dar seus ‘saltos’ evolutivos”, ressaltando que “sem heterogeneidade não há criatividade; a homogeneidade é comparável com a morte do sistema, e só uma perturbação vinda do exterior pode produzir novamente alguma diferenciação interna, gerando ‘trabalho’ ou ‘energia’” (VIANNA, 2012, p. 150).

Entretanto, muitos são os autores que questionam a ideia proposta por Freyre de que o Brasil vivia uma *democracia racial*.

Na década de 1930, começam a surgir, principalmente em São Paulo, em face da opressiva presença do imigrante, entidades negras que denunciam e contestam o preconceito de que eram vítimas seus membros e a população afrodescendente como um todo. É a luta contra o racismo que começa a tomar corpo. E, para combatê-la, [...] constrói-se a ideologia da “democracia racial”, apontando ao elemento negro a música popular e o futebol como caminhos através dos quais sua ascensão social seria possível. Segundo essa ideologia, o Brasil seria a pátria da convivência pacífica e harmônica das raças (LOPES, 2008, p. 134-135).

Assim como Nei Lopes, Darcy Ribeiro também foi crítico em relação ao conceito propagado por Freyre.

Essa situação não chega a configurar uma democracia racial, como quis Gilberto Freyre e muita gente mais, tamanha é a carga de opressão, preconceito e discriminação antinegro que ela encerra. Não o é também, obviamente, porque a própria expectativa de que o negro desapareça pela mestiçagem é um racismo (RIBEIRO, 1995, p. 225-226).

De fato, a mestiçagem cobra um preço, que é a perda da “pureza” de seus elementos originários. “[...] para se civilizar, uma tribo tem que se misturar com outras e aí (no caminho para a civilização) está a sua perdição. Nenhuma cultura fica a salvo: ou permanece pura e selvagem ou se mistura com outras (se enfraquecendo) para se civilizar” (VIANNA, 2012, p. 65). No próprio pensamento de Freyre resistia a ideia de que as “brutas ‘energias’ dos negros e pardos” deveriam ser lapidadas, perdendo seu caráter primitivo, em prol da “vitória musical brasileira” (VIANNA, 2012, p. 86).

A relação que se cria, por meio da democracia racial, de que o samba seria atrelado à cordialidade do brasileiro é questionada por Simas, que entende essa visão como demasiadamente simplista.

Ao longo dos tempos, o samba foi, em larga medida, desafricanizado e desmacumbado para, já domesticado, ser digerido pela indústria fonográfica e cooptado pelo estado como elemento do processo de construção da identidade nacional pelo consenso apaziguador da mestiçagem cordial. [...] a carnavalização do samba – aquele processo de vinculá-lo apenas ao perfil de música que borda a nossa suposta simpatia – foi e continua sendo em larga medida uma tentativa de domá-lo (seja por parte do Estado, da indústria fonográfica, da mídia, de alguns sambistas, etc.) exatamente, talvez, porque o samba é muito mais complexo e problemático - no sentido de não se domar a análises superficiais - do que isso. [...] Nos sambas vivem saberes que circulam; formas de apropriação do mundo; construção de identidades comunitárias dos que tiveram seus laços associativos quebrados pela escravidão; hábitos cotidianos; jeitos de comer, beber, vestir, enterrar os mortos, amar, matar, celebrar os deuses e louvar os ancestrais. Reduzir o samba ao terreno imaginário onde mora o brasileiro afetuoso é um reducionismo perigoso e em nome da crítica a um mito se reforça outro. [...] O samba - de cara podemos lembrar até da complexidade de experiências que o definem - é testemunho e fonte documental para constatar as nossas contradições poderosas; o nosso horror e as nossas escapadelas pelas frestas da festa (SIMAS, 2015b).

Simas e Lopes apontam que a vitória sugerida por Freyre é bem mais complexa e “suada” do que pode parecer num primeiro momento. Os autores consideram que “o exercício do direito ao samba jamais foi tranquilo. Em seu caminho sempre estiveram, e ainda persistem, a tensão, o questionamento, a subestimação” (LOPES; SIMAS, 2015, p. 01). Não é, portanto, uma vitória definitiva, mas não deixa de ser essencial na caminhada histórica do negro brasileiro.

Nesse ambiente, o surgimento do samba urbano e da instituição Escola de Samba veio representar não só um canal de expressão para boa parte dos negros no antigo Distrito Federal, como uma proteção contra o racismo, inclusive o embutido nas políticas públicas, travestido de medidas eugênicas. O preconceito desqualificador, todavia, não foi totalmente eliminado. Em muitos aspectos e momentos, a cultura do samba continua a ser quase sempre vista como expressão de atraso, em comparação com a modernidade e o progresso, almejados pelas elites, sendo tolerada, quando muito, pelo viés do exotismo e do folclore (SIMAS; LOPES, 2015, p. 97-98).

O samba era, então, um elemento de superação do racismo. Entretanto, em outras circunstâncias, as manifestações negras continuavam não sendo bem vindas. Essa contradição esteve presente ao longo de toda a história do negro brasileiro, alternando entre a censura e o aplauso em um curto espaço de tempo. No século XVII, por exemplo, os senhores permitiam que seus escravos montassem grupos musicais, “não só para exibirem sua importância e refinamento artístico como para ganharem dinheiro” (LOPES, 2008, p. 81). Um desses conjuntos de maior destaque, a Orquestra dos Pretos de São Cristóvão, tocava na Quinta da Boa Vista para Dom Pedro I, semente de onde se originaram as bandas militares, importantes no processo de “união de sua ancestralidade musical com a linguagem musical europeia, para dar origem à rica música popular brasileira” (LOPES, 2008, p. 83). Anos depois, os presidentes Marechal Hermes da Fonseca (CABRAL, 2011, p. 27) e o Wenceslau Brás²¹ frequentaram a casa das mães baianas, enquanto o Senador Pinheiro Machado, além de convidar o sambista João da Baiana para animar as festas em sua residência, ainda lhe deu um pandeiro de presente, após um policial ter quebrado seu instrumento (VIANNA, 2012, p. 114). Getúlio Vargas, por sua vez, “convidava Mário Reis e o grupo Bando da Lua, que acompanhou Carmem Miranda, para suas recepções no Palácio do Catete” (VIANNA, 2012, p. 126). Entre o incentivo de lideranças políticas e a eventual censura da polícia e de outras autoridades, poderíamos enxergar uma

[...] sociedade contraditória que, “da boca para fora”, parecia condenar a cultura popular carioca, mas que aplaudia essa mesma cultura em sua vida cotidiana. Ou uma sociedade heterogênia, em que a condenação do brasileiro convivia com o aplauso a esse mesmo brasileiro, dependendo da situação, da festa ou do grupo social que estava sendo frequentado (VIANNA, 2012, p. 48).

De acordo com Ribeiro, a saída possível para driblar o preconceito estava na possibilidade do negro de exibir seu talento em tudo em que não se exigia escolaridade, haja vista que o estudo era um privilégio de alguns grupos sociais na virada do século XX. Era o

²¹ Outras informações no endereço: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tia_Ciata>. Acesso em: 10 jan. 2017.

caso especialmente das manifestações de valores co-participados que a todos afeta, como os cultos e atividades lúdico-esportivas (RIBEIRO, 1995, p. 206). Assim, construíram

[...] uma cultura própria, na qual se expressam com alto grau de criatividade. Uma cultura feita de retalhos do que de africano guardara no peito nos longos anos de escravidão, como sentimentos musicais, ritmos, sabores e religiosidade. A partir dessas precárias bases, o negro urbano veio a ser o que há de mais vigoroso e belo na cultura popular brasileira. Com base nela é que se estrutura o nosso Carnaval, o culto de Iemanjá, a capoeira e inumeráveis manifestações culturais. [...] o negro aproveita cada oportunidade que lhe é dada para expressar o seu valor. Isso ocorre em todos os campos em que não se exige escolaridade. É o caso da música popular, do futebol e de numerosas formas menos visíveis de competição e expressão. O negro vem a ser, por isso, apesar de todas as vicissitudes que enfrenta, o componente mais criativo da cultura brasileira e aquele que, junto com os índios, mais singulariza o nosso povo (RIBEIRO, 1995, p. 222-223).

Historicamente forçados a trabalhar, o negro encontravam no esporte, na música e no carnaval a redenção de ter como profissão aquilo que era também uma brincadeira. Uma inversão redentora, de “descendentes de escravos que têm gana de brincar com a obrigação” (WISNIK, 2008, p. 172). Assumindo o protagonismo nessas atividades, ganhavam a visibilidade e consideração que até então lhes eram desconhecidas, o que leva o escritor brasileiro José Miguel Wisnik a entender que “pelo prisma do futebol [e poderíamos também citar o carnaval], que encarna os olhos de todos, *o país se realiza extraordinariamente enquanto não se realiza nunca*” (2008, p. 244).

A emergência das escolas de samba e da consagração do samba carioca como um dos principais símbolos da identidade brasileira se deu no contexto do Estado Novo (1930-1945). Quando Getúlio Vargas se torna presidente, havia uma preocupação com a unidade nacional, considerada “um dos mais graves problemas políticos das ‘terras brasileiras’, desde seus tempos coloniais, [que] recebeu respostas e propostas de soluções divergentes durante toda a nossa história [...]” (VIANNA, 2012, p. 56). Para Vianna (2012, p. 61), não se tratava “de uma volta às raízes, mas de uma criação dessas raízes”.

O antropólogo (2012) considera que o autoritarismo da Era Vargas e seu caráter patriótico e populista foram fatores essenciais para que um modelo de autenticidade nacional fosse forjado. O samba foi incorporado a este processo, tendo à sua disposição o aparelho governamental para contribuir na formação de um todo homogeneizador.

A vitória do samba era também a vitória de um projeto de nacionalização e modernização da sociedade brasileira. O Brasil saiu do Estado Novo com o elogio (pelo menos em ideologia) da mestiçagem nacional, a Companhia Siderúrgica Nacional, o Conselho Nacional do Petróleo, partidos políticos nacionais, um ritmo nacional (VIANNA, 2012, p. 127).

Conforme Vianna (2012, p. 109), “os revolucionários de 1930 já dispunham de meios suficientes para difundir nacionalmente suas pregações unificadoras”. O principal meio era o rádio, que chegou ao Brasil em 1922, e no ano seguinte já se estava inaugurando sua primeira estação, tendo papel preponderante na divulgação da música popular. O mercado de discos brasileiros também estava em progresso constante desde 1920, com a criação de várias gravadoras no país. O fato de a maioria dos programas de maior audiência em todo o Brasil pertencer às emissoras cariocas na época foi decisivo para que o samba se fixasse como símbolo nacional, enquanto outros ritmos passaram a ser classificados como regionais.

Logo, o samba já era usado pelo Governo Vargas também em suas relações exteriores. O alinhamento ideológico e político com os EUA, sobretudo durante a Segunda Guerra Mundial, seria “azeitado” com a ida de Carmem Miranda para o país norte-americano, enquanto Walt Disney criava o personagem Zé Carioca²². Antes disso, em 1936, “um samba da escola Mangueira foi incluído na edição especial da *Hora do Brasil* transmitida diretamente para a Alemanha nazista” (VIANNA, 2012, p. 125). Com a criação estilizada de Carmem Miranda e do Zé Carioca, a baiana e o malandro se tornaram duas representações simbólicas da imagem da mulher e do homem brasileiro. Nessa época, “o samba já representaria a ‘nossa’ cultura em qualquer situação internacional²³” (VIANNA, 2012, p. 125).

No âmbito municipal, a relação entre os políticos e sambistas também estava cada vez mais estreita. Já em 1935²⁴ a prefeitura incluiu o desfile das escolas de samba na programação oficial do carnaval, enquanto as agremiações passaram a receber contribuição financeira para custear a festa. Meses antes, o prefeito Pedro Ernesto recebia uma carta da recém-criada União das Escolas de Samba, no intuito de conquistar o apoio do órgão público. “Diz a missiva que as escolas de samba pretendiam funcionar como ‘núcleos onde se cultivava a verdadeira música nacional, imprimindo em suas diretrizes o cunho essencial da brasilidade’” (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 17). Também nos morros, malandros e políticos intercambiavam interesses.

²² De acordo com Simas e Lopes (2015, p. 125), Walt Disney visitou a Portela em 1941. “Sua equipe desenhava tudo o que via”, surgindo daí a hipótese de que Zé Carioca teria sido inspirado na figura do famoso líder da agremiação na época, Paulo da Portela.

²³ Não à toa o samba e as escolas de samba tiveram grande destaque nas cerimônias de abertura e encerramento das Olimpíadas de 2016 no Rio de Janeiro.

²⁴ Diferentemente da versão apresentada por Vianna (2012, p. 124), Mussa e Simas (2010, p. 17) apontam que em 1933 as escolas já constavam no calendário oficial do carnaval e que, no mesmo ano, também já receberiam algum apoio financeiro.

Os laços exteriores da marginalidade vivida por grande parte do universo do samba estabeleceram-se primeiro com alguns políticos, por intermédio dos quais malandros e valentões, numa prática já corrente à época das maltas de capoeira, foram empregados como capangas e cabos eleitorais. Esses “maus elementos”, como eram referidos, facilitaram a penetração dos políticos nos redutos do samba. E, nesse rastro, vieram as intercambiações (proteção em troca de votos; suporte financeiro em troca de prestígio) que acabaram por tecer a malha que caracteriza, até o tempo presente, o tecido social do mundo do samba em praticamente todos os seus territórios, das escolas à radiofusão e à cultura de mercado (LOPES; SIMAS, 2015, p. 298-299).

Para Lopes e Simas (2015, p. 116), as escolas de samba “são frutos, portanto, da articulação dessas diversas influências e de uma série de interesses políticos e sociais que marcam a primeira metade do século XX no Distrito Federal”. A questão é ampliada no raciocínio de Fabato e Simas (2015, p. 18).

[...] de um lado, os negros tentavam desbravar caminhos de aceitação social; do outro lado, na tocaia, havia um Estado disposto a disciplinar as manifestações culturais dos descendentes de escravos, vistos constantemente como membros de “classes perigosas” que precisavam ser controladas. É desse encontro entre o desejo de aceitação social das camadas populares urbanas e o interesse disciplinador do Estado que surgem as primeiras escolas de samba cariocas.

Além dos políticos, vários grupos sociais foram essenciais para a consolidação do samba como gênero unificador da nação. Entre eles, estavam os modernistas.

A visão modernista vai incorporar esse sentido de desafogo do cotidiano a idéia do Carnaval como uma forma de resistência “antropofágica” do povo brasileiro às imposições externas. Uma espécie de liquidificador capaz de transformar tudo em loucura carnavalesca (FERREIRA, F., 2004, p. 252).

Para enxergar a importância da cultura afro-brasileira, os modernistas paulistas contaram com a contribuição do poeta francês Blaise Cendrars. De acordo com Ferreira (2004, p. 331), várias partes do mundo passaram a valorizar o mestiço nas primeiras décadas do século XX, especialmente influenciados por causa do interesse francês pela cultura africana. Cendrars seria um desses franceses, tendo desembarcado no Brasil, em 1924, com a intenção de ter contato com as referências negras presentes no país. Assim, conta Vianna (2012, p. 99-101), viajou com os modernistas para conhecer a Minas Gerais colonial, aos quais os artistas brasileiros posteriormente agradeceram ao francês por terem “descoberto o Brasil” com o seu incentivo. O resultado da excursão estaria impresso no Manifesto

Antropofágico²⁵ de Oswald de Andrade, escrito em 1928: “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi carnaval”.

Apesar do “bota-abaixo” de Pereira Passos, que expulsou grande parcela da população negra e pobre dos cortiços para as favelas e o subúrbio carioca, no Centro do Rio “ainda era possível encontrar uma mistura de todas as classes sociais, inclusive morando lado a lado, o que tornava rápida a circulação das novidades lançadas pelos diferentes segmentos da sociedade carioca” (VIANNA, 2012, p. 112-113). Entre aqueles que se intercomunicavam e produziam samba estava um grupo de ciganos (VIANNA, 2012, p. 112).

A segregação promovida pelas obras da prefeitura não impediu também que “as classes baixa e média da cidade, embora já suficientemente distanciadas, a ponto de não se confundirem, [coexistissem] em uma mesma área urbana” (VIANNA, 2012, p. 121). Um dos jovens de classe média que caíram no samba foi Noel Rosa, a quem foi creditado o potencial de, ao “subir o morro”, ajudar a “descer” com o samba para o “asfalto”. Em outras palavras, Noel foi mais um dos personagens que contribuíram decisivamente para que o samba abrangesse todas as regiões e classes, seja do Rio ou do Brasil.

Também participaram dessa integração artistas eruditos, como o compositor francês Darius Milhaud e o maestro brasileiro Heitor Villa-Lobos. Ao ficarem amigos, Villa-Lobos apresentou a música popular brasileira a Milhaud que, de tamanha admiração, compôs canções inspiradas no Brasil ao retornar à França. Embora muitos sambistas fossem “iletrados e até analfabetos” (SIMAS; LOPES, 2015, p. 69), a consideração e o respeito entre os músicos eruditos e populares eram mútuos.

Como se vê, não [existia] nenhuma hierarquia erudito/popular. Ao contrário, a música popular e os músicos populares são tratados com grande respeito e seriedade (também em relação a aspectos da técnica musical), como se pudessem – como acabaram fazendo – ensinar coisas importantes e difíceis a qualquer músico erudito (VIANNA, 2012, p. 104).

O samba se torna, então, uma “espécie de denominador comum musical entre vários grupos” (VIANNA, 2012, p. 120). Isso ocorre após séculos de trocas de contatos e ideias, que percorrem os mais diversos espaços da então capital do Brasil.

[...] a invenção do samba como musica nacional foi um processo que envolveu muitos grupos sociais diferentes. O samba não se transformou em música nacional através dos esforços de um grupo social ou étnico específico, atuando dentro de um território específico (o “morro”). Muitos grupos e indivíduos (negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos,

²⁵ Disponível em: <<http://www.tanto.com.br/manifestoantropofago.htm>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

franceses, milionários, poetas – e até mesmo um embaixador norte-americano) participaram, com maior ou menor tenacidade, de sua “fixação” como gênero musical e de sua nacionalização. Os dois processos não podem ser separados. Nunca existiu um samba pronto, “autêntico”, depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização. [...] Os vários grupos usavam uns aos outros para atingir objetivos diversos: este podia estar interessado na construção da nacionalidade brasileira; aquele em sua sobrevivência profissional no mundo da música; aquele outro em fazer arte moderna. Em vários momentos era possível estabelecer pactos entre os vários interesses. Pactos nunca eternos. Pactos sempre negociáveis (VIANNA, 2012, p. 152).

Conforme F. Ferreira (2004, p. 251), seriam as festas e espaços populares da cidade que iriam gerar e incentivar o desenvolvimento das idéias modernistas na capital do país, tal como em cafés, na Festa da Penha, na casa da Tia Ciata e nos carnavais. Nunca houve, entre todos esses fluxos de indivíduos e pensamentos, processos fixos e centralizados. “As relações entre os diversos grupos nunca se institucionalizaram, nem adquiriram formas estáveis” (VIANNA, 2012, p. 151).

Vianna chama a atenção para que o samba, principalmente com o surgimento das agremiações, assume o conceito de “autêntico”, “puro”, um guardião imutável da raiz da identidade brasileira. Essas ideias são no mínimo contraditórias, haja vista o complexo hibridismo que gerou essa cultura, e as inúmeras transformações pelas quais ela passou até atingir esse status.

Não se pode dizer que as escolas de samba fossem fenômenos puros, mas se criou em torno delas um aparato que defende essa pureza, condenando toda modificação introduzida no samba. [...] a luta pela preservação do autêntico ganha mesmo terreno logo depois da formação das primeiras escolas de samba. E a “autenticidade” conquista apoio oficial (VIANNA, 2012, p. 124).

Em entrevista à Vianna em 1988, o diretor cultural do Olodum, João Jorge, considera que o aspecto superficialmente homogêneo que os ritmos e manifestações culturais assumem pode ser entendido como a síntese das tantas partículas heterogêneas que o compõem.

Nós somos a síntese. Só é possível ser brasileiro se puder ser a síntese, a síntese de um conjunto amplo de cores, de povos, de línguas, de costumes, de culturas. E essa música só pode ser brasileira, nova, velha, atual, passada, se ela puder ser a síntese, se ela não excluir, não for excludente (JOÃO JORGE apud VIANNA, 2012, p. 140).

Entretanto, embora artificial, a propagação do conceito de samba como elemento homogêneo teria sido importante para que o gênero se consagrasse como a parte mais sólida do corpo cultural brasileiro.

O Brasil foi talvez o primeiro país no qual se tentou, com relativo sucesso, a fundamentação da “nacionalidade” no orgulho de ser mestiço e em símbolos culturais populares-urbanos. Como todo processo de construção nacional, a invenção da brasilidade passa a definir como puro ou autêntico aquilo que foi produto de uma longa negociação. O autêntico é sempre artificial, mas, para ter “eficácia simbólica”, precisa ser encarado como natural, aquilo que “sempre foi assim” (VIANNA, 2012, p. 152).

Por isso, as transformações sofridas pelas agremiações sempre foram vistas com desconfiança. Simas e Lopes (2015, p. 98) consideram que a década de 1970 “assistiu ao desmonte de todo o arcabouço cultural erigido no país desde a Era Vargas [...]. Viu também o acelerado processo de transformação das escolas de samba, inseridas no contexto da cultura de massas”. Incluía-se aí a redução das tradições de origem negra e a “transformação em expressão artística mais descompromissada, eclética e universal; em espetáculo, enfim, no qual apenas alguns poucos elementos remetem ao seu significado original” (SIMAS; LOPES, 2015, p. 121). Entretanto, a dupla de autores não considera que isso se configure como perda de identidade.

Todavia, tanto no plano artístico quanto no social, o samba surpreende por seu poder de resistência à permanente pressão interrogatória 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).

F. Ferreira (2004, p. 360) relembra que esse processo de negociações ocorreu a todo o momento ao longo da formação do carnaval brasileiro, induzindo grupos – como os ranchos e cordões – a se enquadrarem a novos modelos em busca de reconhecimento.

Dessa vez eram as escolas de samba que perdiam uma certa “pureza original” de um lado para ganharem, por outro, o reconhecimento e a valorização advindos da sociedade brasileira como um todo. Ao “aceitarem” o que foi chamado então de “invasão da classe média”, as escolas de samba cariocas davam um importante passo para seu definitivo reconhecimento como instituição cultural nacional de um país que buscava se impor como um espaço de pluralidade e de inclusão.

Fabato e Simas (2015, p. 14), por sua vez, acrescentam que as escolas de samba não apenas sofrem as consequências de determinadas conjunturas. Em comportamento dinâmico, elas também atuam e modificam essas mesmas conjunturas. Assim, essas instituições saem de uma possível visão passiva para a de “co-responsáveis” pelos seus próprios destinos e, de lambuja, ainda contribuem para os rumos da sociedade como um todo. “Não são, portanto, vítimas passivas do contexto ou condicionadas acriticamente por ele; são,

antes, agentes ativas da história, interferindo dinamicamente no tempo e no espaço em que estão inseridas”.

O diálogo entre os autores neste tópico pode ser concluído com as observações de Roberto DaMatta (1997, p. 134-135) sobre os intermináveis questionamentos a respeito das mudanças aos quais as agremiações passaram, seja de forma consciente ou inconsciente, por escolha própria ou necessidade de adaptação.

A proposta das escolas de samba nunca é a de transformar-se numa instituição fechada [...], mas a de poder “seduzir” o maior número de pessoas, sobretudo as de classe dominante. Então, elas ficam presas num paradoxo social e político, pois, na medida em que realmente poderiam ser instrumentos políticos, dado o seu alto poder de penetração, têm de se abrir para todos os grupos da sociedade. Dessa forma, seu sucesso e popularidade fazem com que deixem de ser realmente populares. Essas associações de baixo contêm em sua ordem interna dividida os valores que acabam por fazer com que se atrelem às altas camadas da sociedade e nelas se difundam. E isso sem o risco de perder o seu centro inicial. A conciliação se torna o ponto central da dinâmica social desses grupos e da sociedade inclusiva. Por causa disso a escola de samba (e tantas outras instituições populares) serve de mediação entre segmentos sociais com interesse social e politicamente contrários. Sendo esse o caso, parece-me inteiramente mal colocada a famosa polêmica da massificação ou invasão das escolas de samba.

Podendo estabelecer um paralelo com a característica de inversão típica dos eventos carnavalizados, DaMatta (1997, p. 144) lembra que o samba e as suas escolas, “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”.

Em toda a sua complexidade, as agremiações seriam uma boa oportunidade para enxergar

[...] um Brasil que tem dificuldades de se reconhecer nas sofisticadas maneiras que o seu povo encontrou para lidar com o insondável e tornar a vida mais suportável. Pluralidade, tolerância, liberdade, civilização, beleza, fé, paixão e cultura: foi de tudo isso que as escolas de samba trataram quando os repiques arripiaram a avenida ao evocar os mistérios da nossa noite grande (SIMAS, 2016b).

O negro, portanto, não é o único responsável pela formação do samba e de suas instituições carnavalescas, nem tampouco o único agente incumbido a elevá-los ao patamar de símbolos nacionais. Porém, isso não reduz sua importância nesse processo. Ele seria, afinal, o pilar central, ao redor do qual tantos outros pilares se ergueram, formando a construção sólida que atende pelo nome de identidade nacional, aquela que garante a unidade entre os tantos brasis que habitam o Brasil. Embora também compreendidas – e cobradas – como guardiãs

das tradições de um Brasil que transforma o mestiço em produto homogêneo, as escolas de samba são – intencionalmente ou não – reflexo da multiplicidade que percorre nosso povo e nossa história.

3.3 UMA NARRATIVA ENCENADA

De acordo com o pesquisador Cristiano Bispo (2016, p. 12), “o samba e o carnaval são manifestações culturais de extrema relevância para apreendermos as representações que seus membros produziram em diferentes conjunturas históricas e sociais sobre a África e africanidades”. Essa característica está relacionada ao que o pesquisador Julio Cesar Farias (2007, p. 127) aponta como uma das funções primordiais das escolas de samba: a função difusora.

[...] 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.

Em suas considerações, Farias explicita como o desfile das escolas de samba – ao reunir música, dança, encenação e artes plásticas para formar uma narrativa (enredo) – torna-se um poderoso espaço de comunicação. Conforme atesta Lucia Santaella (1992, p. 29), “os fenômenos culturais só funcionam culturalmente porque são também fenômenos comunicativos”. A opinião é reforçada por Maria Laura Cavalcanti (1999, p. 59), ao afirmar que o desfile “pode efetivamente ser visto como um ritual de integração, no sentido em que por meio dele grupos sociais diversos e distantes áreas da cidade entram num fascinante e intrincado processo comunicativo”.

3.3.1 A narrativa carnavalesca

As narrativas formuladas pelas agremiações são “dispositivos discursivos que utilizamos socialmente, em contexto, de acordo com nossas pretensões. Narrativas e narrações são formas de exercício de poder e hegemonia nos distintos lugares e situações de comunicação” (MOTTA, 2013, p. 82-83). Segundo Luiz Gonzaga Motta, “cada um de nós (e nossa sociedade inteira) está recoberto por mantos superpostos de narrativas que refletem e condicionam nossas crenças e valores, nossa história e costumes, nossas leis e cultura. [...]

contá-las e recontá-las dá sentido à vida humana” (MOTTA, 2013, p. 62). As narrativas “instituem as identidades, organizações e sociedades [...], forjam indivíduos e nações” (MOTTA, 2013, p. 34). Motta (2013, p. 74) acrescenta:

Narrar é uma técnica de enunciação dramática da realidade, de modo a envolver o ouvinte na estória narrada. Narrar não é, portanto, apenas contar ingenuamente uma história, é uma atitude argumentativa, um dispositivo de linguagem persuasivo, sedutor e envolvente. Narrar é uma atitude – quem narra quer produzir certos efeitos de sentido através da narração.

Na visão do autor, 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.

Em última instância, é esse o papel cognitivo do relato (a notícia, o boato, o conto, o comentário): uma estratégia simbólica destinada, em nível individual e coletivo, a fazer frente aos estragos da negatividade e a voltar a integrar o todo ameaçado, consolidando o conjunto social e evitando a sua desestruturação pela angústia, ansiedade e medo diante da contingência (MOTTA, 2013, p. 57).

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 homem acaba construindo seu próprio mundo, recriado constantemente pelas narrativas que elabora como forma de sondar e testar a realidade²⁶.

Representar é colocar algo no lugar do outro, criar um símbolo que é tomado como o próprio outro. Vivemos numa época em que as pessoas são cada vez menos testemunhas diretas ou oculares dos fatos. As experiências de vida das pessoas são cada vez mais mediadas, elas tomam cada vez mais contato com o mundo exterior através de representações virtuais e discursivas da realidade. [...] os homens vão construindo significados sobre significados para que os fenômenos se tornem mais familiares e mais compreensíveis (DUCH, 1998). Criam mundos simbólicos e imaginários nos quais vivem e atuam, e aos quais cada vez mais retroagem. Podemos estudar as narrativas, portanto, para compreender como instituímos representativamente o mundo e nele performativamente atuamos (MOTTA, 2013, p. 32).

À percepção de Motta sobre o narrador contemporâneo pode-se cotejar a do narrador clássico descrito pelo filósofo e sociólogo alemão Walter Benjamin (1994). Para Benjamin, a narrativa é uma forma artesanal de comunicação, e o narrador original é aquele

²⁶ 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”.

que transmite seus ensinamentos e experiências aos mais novos por meio da oralidade. Nas palavras do pensador, o 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” (BENJAMIM, 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” (SODRÉ, 2009, p. 182).

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/expectador 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 por Cândida Vilares Gancho (2006, p. 12).

Segundo o filósofo [Aristóteles], o que permitia a empatia do público com a peça [teatral] era uma ilusão de verdade que fazia parte da estrutura narrativa da peça teatral, mais que a veracidade dos fatos narrados. Assim, chamou essa peculiaridade na narrativa de verossimilhança e a definiu como lógica interna do enredo, que o torna verdadeiro para o leitor; verossimilhança é, pois, a essência do texto de ficção. [...] Assim, os fatos de uma história não precisam ser verdadeiros [...], mas devem ser verossímeis; isto quer dizer que, mesmo sendo inventados, o leitor deve acreditar no que lê. Esta credibilidade advém da organização lógica dos fatos dentro do enredo, da relação entre os vários elementos da história. Cada fato da história tem uma motivação (causa), nunca é gratuito, e sua ocorrência desencadeia inevitavelmente novos fatos (consequência). Na análise das narrativas, a verossimilhança é percebida na relação causal do enredo, isto é, cada fato tem uma causa e desencadeia uma consequência.

Motta (2013, p. 79) define assim a análise das narrativas conhecida como “narratologia”:

[...] 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.

Para Gancho (2006, p. 45), analisar uma narrativa é “separar as partes, compará-las e tirar conclusões lógicas, coerentes com o texto”. Assim sendo, o primeiro passo seria destrinchar a narrativa para melhor estudar as partes que compõem o todo.

Conforme a autora, o elemento responsável por estruturar as partes de um enredo, bem como gerar expectativa no leitor/espectador quanto ao desenrolar dos fatos é o 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 opostora, que pode ser uma outra personagem, o ambiente, ou mesmo algo do universo psicológico (GANCHO, 2006, p. 13).

Conforme Gancho (2006, p. 18), o enredo seria desenvolvido nas seguintes partes:

1- exposição (ou introdução ou apresentação), momento em que o leitor/expectador 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, a 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).

Nas considerações da autora (GANCHO, 2006, p. 18), as personagens podem ser classificadas, em relação ao papel desempenhado no enredo: 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; 3- *personagens secundários*, que estão em menor plano de importância na narrativa. Quanto à caracterização, as personagens podem ser classificadas como: 1 – *planas*, menos complexas, facilmente reconhecidas por características invariáveis; 2 – *redondas*, possuem uma variedade maior de características e por isso maior complexidade.

Ainda são componentes do enredo: 1- o *tempo*, indicando a época e a duração da história, podendo ser cronológico (ordem natural dos fatos no enredo) ou psicológico (altera a ordem natural dos acontecimentos); 2- o *espaço*, o lugar onde se passa a ação na narrativa; 3- o *ambiente*, “é o espaço carregado de características socioeconômicas, morais e psicológicas em que vivem as personagens” (GANCHO, 2006, p. 27); 4- o *narrador*, podendo 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, p. 31). 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” (GANCHO, 2006, p. 30).

A análise da narrativa deve conter ainda a percepção de qual é o seu: 1- *assunto*, uma espécie de síntese do enredo, a concretização do tema; 2- *tema*, ideia em torno da qual se desenvolve a história, uma abstração do assunto; 3- *mensagem*, “um pensamento ou conclusão que se pode depreender da história lida ou ouvida” (GANCHO, 2006, p. 34). Por fim, deve-se observar qual o discurso predominante (*direto*, a fala da personagem em primeira pessoa; *indireto*, a fala da personagem é registrada por meio do narrador; ou *indireto livre*, uma mescla das duas opções anteriores) e tecer uma opinião crítica sobre o enredo. O estudo desse processo teria as seguintes importâncias:

1) compreender quem somos, como construímos nossas autonarrações; 2) entender como representamos o mundo; 3) compreender por que às vezes tentamos representar fielmente o mundo e em outras, imaginativamente; 4) entender como representamos o tempo, tornando-o um tempo humano; 5) verificar como as narrativas estabelecem consensos a partir de dissensos; 6) estudá-las, para melhor contá-las (MOTTA, 2013, p. 27).

A narrativa se materializa através da *linguagem*, que seria, conforme Motta (2013, p. 69), 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).

Farias (2007, p. 13) considera que a narrativa das escolas de samba, transformada em enredo, é formada a partir do que denomina como *linguagem carnavalesca*.

Existem diferentes e diversificados tipos de linguagem de que nos servimos para transmitir nossas mensagens e interagir com outros indivíduos. [...] Uma dessas linguagens a que estamos expostos é a linguagem da cultura popular. Dentre as inúmeras linguagens da cultura popular, destacamos a linguagem carnavalesca, cujo conteúdo reúne diversas linguagens numa só, constituída pelo desfile de uma escola de samba. Na maioria das vezes, o expectador comum dos desfiles tem uma leitura multifacetada e plurissígnica, que invariavelmente não é entendida na sua totalidade. 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, da qual se destaca a figura exponencial do carnavalesco. A definição do enredo é o primeiro passo para a elaboração de todos os itens do desfile.

Farias (2007, p. 17) 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 emaranhar de significações que convergem para o mesmo tópico, de modo a formar um raciocínio lógico. Denominados por Milton Cunha (2016b) de *núcleo temático*, um setor corresponde geralmente por uma alegoria e as alas fantasiadas que a antecedem.

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, 2016, p. 43). 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” (LIESA, 2016, p. 43); 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, 2016, p. 43). Conforme instruções da liga, a apresentação deve cumprir o roteiro previamente fornecido pela escola e entregue aos julgadores (livro *Abre-Alas*), e o enredo deve ser desenvolvido com criatividade, não precisando ser necessariamente inédito.

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 (GÓES, 2016, p. 14).

Cavalcanti (1999) lembra que a importância do enredo para as escolas de samba é tamanha que costumeiramente os sambistas se referem a um carnaval passado não pelo ano

em que ele ocorreu, mas pelo tema que foi levado para a avenida²⁷. “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). 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 (carioca, brasileiro, salgueirense, mangueirense, carnavalesco, anti-carnavalesco, etc.) (CAVALCANTI, 1999, p. 82).

Assim, o enredo é não apenas a grande força motriz de toda a preparação anual de uma escola de samba para o seu desfile, como também é o elemento que promove a renovação e a atualização da festa, de forma a permitir que a mesma sobreviva ao acompanhar o tempo de sua sociedade.

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). A partir da sinopse, os componentes visuais e musicais serão desenvolvidos.

Os enredos carnavalescos são o elemento expressivo básico do desfile, e o elo de uma vasta rede de relações que mobiliza anualmente diferentes grupos e camadas sociais urbanos. São transformados ao longo do ano em samba-enredo, alegorias e fantasias. A narração do enredo no desfile organiza-se em torno da tensão existente entre a linguagem plástica (a visualidade das fantasias e alegorias) e a linguagem musical (o samba cantado pelo puxador acompanhado pelo coro de todas as alas e pela poderosa percussão da bateria). O movimento linear da escola com a evolução dançante das alas concilia a visualidade com o ritmo e a música, reunindo as dimensões espetacular e festiva de um desfile (CAVALCANTI, 1999, p. 75).

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. Os símbolos, na opinião de Roberto DaMatta (1997, p. 99), 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

²⁷ Por exemplo, ao invés de dizerem “o carnaval de 1988 da Vila Isabel”, o mais comum é que seja lembrado como “o carnaval de Kizomba”, o que indica que a memória popular registra com mais vigor o enredo do que o ano de sua exibição.

deslocamentos conduzem a uma conscientização de todas as reificações do mundo social”. Como exemplo, a palha e a rafia relembram a estética africana; os orixás recordam as religiões afro-brasileiras; perucas, figurinos de época e rostos maquiados de branco evocam a realeza europeia, a cruz significa a presença do catolicismo – muitas vezes para representar a primeira missa realizada no Brasil –, o pierrô e a colombina simbolizam o próprio carnaval, etc.

“As alegorias carnavalescas podem emocionar as mais diferentes camadas sociais, a cariocas, brasileiros e estrangeiros. São uma forma extraordinária de arte popular.” (CAVALCANTI, 1994, p. 54). Embora possa abrigar os mais diversos estilos de arte, Cavalcanti (1994, p. 154-156) 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, 1994, p. 156-157).

Na opinião de DaMatta (1997, p. 60), as fantasias se referem “às ilusões e idealizações da realidade”, com a valorização de personagens periféricos do mundo social brasileiro, sejam do passado, mitológicos, de culturas distantes ou marginalizados, como reis, rainhas, duques, nobres, caveiras, diabos, fantasmas, prostitutas, ladrões, malandros, cabrochas, palhaços, piratas, romanos, gregos antigos, egípcios, escoceses, havaianos e chineses. Além desses personagens, a importância do negro, dos colonizadores europeus e índios na formação do povo brasileiro é constantemente lembrada no Sambódromo carioca. Para Cunha (2016b), “o assunto tem que ser traduzido em visualização de cor, textura, fantasia, volume, penas. Se for muito abstrato é complicadíssimo”.

Ainda se soma aos componentes visuais de um desfile a teatralidade. Conforme 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”. Este aspecto aparece de forma mais perceptível nas encenações das comissões de frente, casais de mestre-sala e porta-bandeira, alas e alegorias coreografadas, mas também pode ser notado na performance que cada componente faz ao interpretar o samba-enredo.

Diferente de um espetáculo teatral, que normalmente segue um referencial estético único, na maioria dos casos os desfiles das escolas de samba lançam mão de todos os recursos possíveis, bem como de todas as formas poéticas cabíveis para “contar” o enredo. Assim, percebemos que a natureza da *mimesis* é variável, sendo em alguns setores mais imitativa, compromissada com as representações reais, e em outros mais livre, deixando de traduzir, para reinventar e nos oferecer uma nova percepção, alternativa, sobre o que conhecemos como real. A natureza carnavalesca por si só não se prende às convenções; é próprio do carnaval recriar o mundo, transfigurar as imagens, bagunçar a suposta ordem que acreditamos que a realidade possua. Então, é normal que no desfile carnavalesco, a *mimesis* se baseie muito mais na “não imitação”, na reinvenção, ainda que utilize nossos referenciais da realidade para poder confrontar com a nova imagem que se oferece, e a partir desse confronto perceber a intenção de representação (LUZ, 2013, p. 136).

O enredo se concretiza ainda nos versos do samba-enredo escolhido quase sempre através de uma disputa que ocorre na quadra de cada agremiação entre os meses de agosto e outubro. 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”.

Entre informalidades, expressões coloquiais e o bom humor típicos das rodas de samba e a seriedade e 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, provocando empolgação e/ ou emoção²⁸.

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. [...] 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, 2016, p. 6-8).

Apesar dos múltiplos recursos, a narrativa carnavalesca dificilmente será compreendida por completo. “Na maioria das vezes, o espectador comum dos desfiles tem

²⁸ Cunha (2016) lembra que a grande maioria dos componentes das escolas de samba não são atores profissionais, nem tampouco recebem para desfilar. Por isso, ter um enredo com o qual possam se identificar facilita o trabalho da direção de harmonia da agremiação para que o folião cante o samba e evolua com empolgação. Também ajudam nesse processo os compositores do samba-enredo, ao inserirem versos de apelo emocional, como “Sou Portela”, “Minha Mangueira”, etc.

uma leitura multifacetada e plurissígnica, que invariavelmente não é entendida na sua totalidade” (FARIAS, 2007, p. 13). A fragmentação seria um dos fatores que dificultam essa leitura.

Os desfiles carnavalescos, em função do enredo, comportam uma narrativa, ainda que fragmentada. Essa narrativa não segue os padrões dramáticos, aristotélicos, em que a noção de *ação e reação* predomina. Ao contrário, essa narrativa coloca em segundo plano a necessidade de desdobramento do enredo. Sendo fragmentada, as partes individuais podem ser representadas em diversas sequências. Um fragmento do desfile não justifica o outro, nem o desencadeia. Por exemplo, as alas, mesmo colocadas dentro de um contexto do enredo, não seguem uma linha lógica de desencadeamento de ações, não obedecem à ideia de sucessão. Os fragmentos são agrupados segundo temas, tempos históricos, linguagens visuais etc. Dessa forma, a leitura que propõem ao espectador não é linear, de uma história estruturada para ser compreendida, com início, desenrolar e fim. [...] Nessa ação descontínua, fragmentária, são criados quadros dinâmicos sobre os enredos, podendo ser independentes entre si, se olhados individualmente, mas que quando relacionados ao restante ganham uma multiplicidade de significados, que servem a uma possível construção do sentido geral do enredo. Os vários espaços/imagens imbricados, justapostos, mesmo independentes uns dos outros, se apresentam sincronicamente. Esses quadros dinâmicos têm valores próprios no desfile, suas presenças enriquecem a narrativa, mas suas ausências e substituições por outros não afetariam problemáticamente a composição cênica, devido à impossibilidade de uma percepção uniforme e concludente da apresentação (LUZ, 2013, p. 142).

Em consonância com a autora – e em contraponto ao conceito clássico de narrativa apresentado por Gancho e Motta –, Sodré (2009, p. 189) assinala que “a ausência de linearidade dos enunciados não impede a existência da narrativa”. Percebendo o desfile da escola de samba 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 enredo²⁹.

Mesmo que passe por ele inúmeras alas em que ele não identifique nenhuma teatralidade, ou então, nenhuma referência ao enredo, isso não atrapalhará sua leitura. 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 (LUZ, 2013, p. 147).

Em vídeo disponível no site *Youtube*, Milton Cunha (2016b) identifica – grosso modo – 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

²⁹ Deve-se levar em consideração também que, diferentemente do que ocorre no cinema e no teatro, por exemplo, no carnaval a atenção do espectador para o enredo é disputada com o seu desejo de aproveitar a festa, conversando, bebendo, cantando, dançando, fotografando, etc.

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 espectador³⁰ entra em contato com o desfile de um modo bastante peculiar e plural. A descrição de Sodré (2009, p. 178) para as formas narrativas podem ser verificadas no carnaval carioca.

Tais formas [narrativas] são essencialmente *simbólicas*, isto é, são 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 ressignificação pela diversidade temporal e espacial dos intérpretes. A forma simbólica não é uma força estática, mas um potencial de ação para o grupo, na medida em que implica tanto a origem (“origem”, entendida como *princípio* simbólico de constituição do grupo, não como começo histórico) quanto, virtualmente, o destino.

Cunha (2016b) lembra que, paralelo aos enredos, uma escola narra também sua própria história na avenida, ancorada na presença – ou lembrança – de suas personalidades, nas cores, símbolos, bandeira e tradições construídas ao longo de sua existência, além de outros fatores não tão visíveis, mas que podem ser apreendidos pela sensibilidade do folião.

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 movimenta o vento, e o vento traz o ancestral. O vento traz essa nossa memória emocional, afetiva, que é da escola de samba.

Assim, as escolas de samba atuam como espécies de griôs contemporâneos, ajustados à complexidade da sociedade em que se situam, buscando de formas múltiplas comunicar suas narrativas. De uma forma ou de outra, seja na África, seja no Brasil, o povo negro sempre encontrou um jeito de perpetuar suas memórias.

3.3.2 Os enredos negros

A inspiração das escolas de samba de inserirem as narrativas em seus desfiles veio dos ranchos, que chamavam os enredos de *ideias*.

³⁰ Se comparado ao telespectador que acompanha a transmissão dos desfiles, há um jogo de perdas e ganhos: por um lado, o telespectador tem a seu favor as informações dos âncoras sobre o desenrolar do enredo; entretanto, a limitação natural das câmeras e da edição impede que o mesmo tenha uma visão mais ampla e completa do espetáculo. Por exemplo, com frequência, a parte traseira dos carros alegóricos e algumas alas não são mostradas, o que naturalmente faz com que se percam algumas partes da narrativa.

Parece que nada mais poderia ser exigido além de tantas coisas belas, porém faltaria ainda uma parte de primordial importância – a idéia – e esta é justamente a maior glória dos “ranchos”, que foram os criadores do atual sistema de se submeterem os clubes carnavalescos à apreciação do povo e da crítica, apresentando a representação fiel de um assunto previamente anunciado e descrito (FERREIRA, F., 2004, p. 304).

Segundo Góes (2016, p. 13), o primeiro rancho a apresentar o enredo foi o Ameno Resedá, que, “em 1908, desfilou sob a inspiração de uma corte egípcia”. Entre as escolas de samba, a pioneira foi a Portela, em 1931. Dois anos depois, o quesito é oficializado.

A exigência do enredo como critério de julgamento das escolas, uma novidade em 1933, é certamente inspirada no desfile dos ranchos. Essas agremiações já desfilavam, desde pelo menos o início dos anos 20, com enredos de valorização de temas nacionais, personagens marcantes do Brasil e a exuberância da natureza brasileira. Já havia, portanto, uma tendência de usar os cortejos carnavalescos para promover certa pedagogia do amor ao Brasil, anterior até mesmo à fundação das primeiras escolas de samba (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 17).

Nos primeiros anos, porém, 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 (SIMAS, LOPES, 2015, p. 117). Mais uma vez, a Portela teria sido a primeira a idealizar seu samba e suas fantasias (com exceção da ala das baianas e dos mestres-salas e porta-bandeiras) conforme o enredo *Teste ao samba*, no carnaval de 1939. A escola ainda “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’” (FABATO; SIMAS, 2015, p. 20).

Até então, qual fosse o enredo, não poderiam faltar os sambistas ostentando as cabeleiras brancas de algodão e as fantasias de nobres dos tempos imperiais. Naquele ano, porém, Paulo da Portela criou o enredo “Teste ao samba” e fez a escola inteira se exhibir com uniformes de estudantes, enquanto ele fazia o papel de professor (CABRAL, 2011, p. 136).

Como retratado por Simas e Mussa (2010, p. 18), as escolas de samba seguiram a tendência dos ranchos de valorizarem temas nacionalistas, uma vocação elaborada a partir do consenso entre as agremiações e o Estado.

Não surpreende constatar também que a ideia de se usarem temas de exaltação nacional não foi uma imposição do governo, partiu dos próprios redutos do samba, antenados com a perspectiva nacionalista que caracterizava a atuação do Estado na recém-iniciada Era Vargas. Exaltar os valores nacionais era uma bela estratégia em busca do reconhecimento formal das escolas de samba. Antes de ser uma imposição passivamente aceita pelo mundo do samba, falar da pátria era uma forma de o

sambista encontrar a aceitação social pretendida, em uma postura pragmática que permitiria a sobrevivência das agremiações.

Segundo Fabato e Simas (2015, p. 22-24), o regulamento do carnaval incluiu a exigência de temas nacionais em 1938. Ao longo da década de 1940, a intervenção do poder público aumentou gradativamente, a ponto de em 1948 uma nova regra exigir que os enredos, mais do que versar sobre o Brasil, tivessem finalidades nacionalistas. As escolas, por ironia, deveriam “livrar o povo das ideias africanistas” (FABATO; SIMAS, 2015, p. 22-23) – como sugerido pelo radialista Silvio Moreaux na época – e obedecer 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). Os autores acrescentam:

Para os governos, nada melhor, nessa perspectiva, do que agremiações oriundas das camadas pobres, compostas majoritariamente por negros, colocados a serviço da difusão pedagógica de uma história oficial repleta de grandes efemeridades e atos de heroísmo, amenizadoras de tensões raciais e sociais entre os brasileiros. O negro conta a história do branco. Para os sambistas, por sua vez, jogar o jogo e contar a história oficial era uma excepcional oportunidade de legitimar as escolas de samba e vivenciar, sem o peso da criminalização, entre conflitos e negociações, as tradições comunitárias das culturas da diáspora africana nelas diluídas. [...] Para os componentes, as escolas eram espaços de convívio, projeções de anseios e construção e reconstrução de elos comunitários, elaboração de símbolos e maneiras de experimentar a vida. Para os homens do poder, as agremiações funcionavam como livros didáticos para uma população sem livros didáticos, com precário contato com a cultura formal, escrita dentro de cânones ocidentais. Uma pedagogia disciplinadora, em suma. Os enredos, evidentemente, e os sambas deles decorrentes eram a chave desse processo de adequação (FABATO; SIMAS, 2015, p. 26-28).

Dessa relação prevaleceram nas décadas de 1930 a 1950 enredos valorizando 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, o que Cavalcanti (1999, p. 31) classificou como “vertente ‘histórico-heróico-ufanista’”. Quando a temática racial era citada nessas narrativas, opondo o branco/senhor ao negro/escravo, o conflito era solucionado pelo herói branco³¹ (CAVALCANTI, 1999, p. 31).

Há uma ruptura, porém, em 1960, quando o carnavalesco Fernando Pamplona realiza *Quilombo dos Palmares* no Acadêmicos do Salgueiro. O desfile campeão rendeu uma revolução estética e temática, colocando a história “marginalizada” do Brasil no foco. A

³¹ Caso, por exemplo, de Princesa Isabel, considerada em muitos sambas a heroína responsável por acabar com a escravidão no Brasil.

iniciativa, no entanto, gerou protesto entre os componentes da escola antes do carnaval. Acostumados a desfilar com fantasias ao estilo de nobres europeus – apelidadas de *Luís XV* – os foliões não queriam se vestir de escravos e outras indumentárias africanas, afinal, como questionou Cabral (2011, p. 201) “[...] o povo das escolas de samba, desempregado ou mal pago em seus empregos, já era escravo o ano inteiro. Por que ser escravo também no carnaval?”. O próprio carnavalesco relata em sua autobiografia o episódio.

Naquele tempo, deixávamos o pessoal do morro interpretar e interferir nos riscos, desde que não prejudicasse o enredo. Difícil foi encontrar alas que aceitassem figurinos de indumentárias africanas: *“Pô, cara, este risco é muito feio. Meu Carnaval não é só no desfile. Com chapéu de arminho, capa, espada, vestido de nobre, bacana, o pessoal me respeita, aí chego na Saens Peña e todo mundo diz: Puxa, Crioulo, tu tá bacana paca! Segunda e terça, quando o risco é bacana mesmo, vou pra Madureira pra sacanear aqueles suburbanos metidos à besta.”*. Apelei para a demagogia: - Você tem vergonha de ser negro? - Não é bem isto... Expliquei a importância da luta dos quilombos pela liberdade ainda não definitivamente conquistada, o quanto a luta social no Brasil devia aos negros, que a roupa negra era linda e não havia sido usada por nenhuma escola, que as fotos iriam sair em todos os jornais e revistas, o que definitivamente aconteceu, e muito mais blá-blá-blá... Como último apelo, reuni as alas e pedi voluntariado. O Marrom, chefe da ala dos “Importantes”, que disputava com a ala dos “Lordes” a condição de ala mais rica do Salgueiro, topou a parada. Atrás dele ou por causa dele, outras alas também importantes se apresentaram. Estava salvo o enredo (PAMPLONA, 2013, p. 58-59).

Pamplona (2013) assistiu como jurado de alegorias e adereços ao desfile do Salgueiro em 1959. A homenagem ao pintor francês Debret retratava, através de suas gravuras, “o cotidiano dos negros no Brasil à época da Colônia e do Império” (SIMAS; LOPES, 2015, p. 69). A identificação do artista com a escola foi imediata. Passada a folia, foi convidado pelo presidente salgueirense Nelson Andrade para ser o responsável pela elaboração do desfile de 1960, tendo aceito mediante à exigência de fazer – sem qualquer remuneração, como sempre se orgulhou de afirmar – o enredo sobre “Nzambi dos Palmares” (PAMPLONA, 2013, p. 57). O carnavalesco procurou compreender a resistência que os sambistas tinham do tema até então.

Indaguei meu grande folclorista Edison Carneiro por que nas escolas de samba, assim como no Maracatu ou nas Congadas, os negros só vestiam indumentária branca, não apenas agora, mas desde as primeiras manifestações, como podemos observar nas gravuras de Rugendas, Debret ou Chamberlain. A resposta foi difícil e saímos para especulação: 1 – A indumentária negra representava a derrota e a escravidão. 2 – A indumentária branca representava a vitória e o poder. Como nas Congadas e Maracatus, que são embaixadas de recoroação de um Rei Negro e como este rei reinaria somente nas festas da sua nação escrava, os brancos dominantes as consentiam. O negro então para dar maior valor ao poder “de ocasião” vestia-se, ele e sua corte, como D. João VI ou Pedro I ou II e suas cortes. Daí... As escolas de

samba seguiram a mesma história. Seria a primeira vez que uma manifestação negra exibir-se-ia vestida de negro e com orgulho! (PAMPLONA, 2013, p. 59).

Jurada naquele ano, a jornalista Eneida de Moraes sentenciou à Pamplona: “Vocês estão ensinando história do Brasil para o povo!” (CABRAL, 2011, p. 439). De acordo com Diniz, “[...] havia acabado a era da ditadura da historiografia oficial no carnaval. Pamplona e seus sambistas partiram em definitivo para as histórias dos desvalidos, dos negros e dos não-historiografados.” (2008, p. 74). A opinião é complementada por Cabral (2011, p. 200): “Sem dúvida, uma reviravolta no quadro dos homenageados pelas escolas de samba, que, até então, se limitavam a prestar tributos apenas aos grandes nomes da história oficial, como Duque de Caxias, Santos Dumont, Tiradentes, etc”.

A iniciativa pioneira do carnavalesco coincide com um momento em que o mundo começava a enxergar o continente africano com outros olhos.

Em um contexto marcado pela Guerra Fria, o crescimento dos movimentos de libertação nacional colocou a África em evidência e redimensionou aqui a importância do legado africano para o Brasil. A Mama África começou a ser reconhecida, imaginada, mitificada, reconstruída e inventada nas avenidas brasileiras. [...] em um único ano, 1960, 17 ex-colônias proclamaram a independência. Ao lado de países asiáticos que também conquistaram a autonomia, os africanos formaram, na Conferência de Bandung, de 1955, o bloco terceiro-mundista, assumindo compromissos em torno da luta contra o imperialismo, contra o racismo, pela valorização das culturas locais e pela autodeterminação dos povos. [...] a primavera terceiro-mundista repercutiu, no plano da cultura, em uma maior valorização – entre artistas da Europa e da América – das obras de arte, da arquitetura, da filosofia, da música e das religiosidades africanas. O mundo lançava outros olhares sobre o continente espoliado (FABATO; SIMAS, 2015, p. 30-31).

A mudança de foco na história ocorreu não apenas devido ao processo de independência das colônias africanas. De acordo com Beatriz Sarlo (2015, p. 15-19), 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 “discursos de memória”.

Há décadas o olhar de muitos historiadores e cientistas sociais inspirados no etnográfico deslocou-se para a bruxaria, a loucura, a festa, a literatura popular, o campesinato, as estratégias do cotidiano, buscando o detalhe excepcional, o vestígio daquilo que se opõe à normalização e as subjetividades que se distinguem por uma anomalia (o louco, o criminoso, a iludida, a possessa, a bruxa), porque apresentam uma refutação às imposições do poder material ou simbólico. [...] Os novos sujeitos do novo passado são esses caçadores furtivos que podem fazer da necessidade virtude, que modificam sem espalhafato e com astúcia suas condições de vida [...] No campo desses sujeitos há princípios de rebeldia e princípios de conservação da identidade, dois traços que as “políticas da identidade” valorizam como autoconstituintes. [...] Esses sujeitos marginais teriam sido relativamente ignorados

em outros modos de narração do passado, demandam novas exigências de método e tendem à escuta sistemática dos “discursos de memória”. [...] Esse reordenamento ideológico e conceitual da sociedade do passado e de seus personagens, que se concentra nos direitos e na verdade da subjetividade, sustenta grande parte da iniciativa reconstituidora das décadas de 1960 e 1970. Coincide com uma renovação análoga na sociologia da cultura e nos estudos culturais, em que a identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas.

Andreas Huyssen (2000, p. 10) também destaca o período: “Discursos de memória de um novo tipo emergiram pela primeira vez no ocidente depois da década de 1960, no rastro da descolonização e dos novos movimentos sociais em sua busca por histórias alternativas e revisionistas. A procura por outras tradições e pela tradição dos ‘outros’”.

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). Proibido pelo governo Vargas, a obra foi publicada primeiro no exterior (FABATO; SIMAS, 2015, p. 31-32) para, em 1947, ser lançada no Brasil. Mas foi apenas entre as décadas de 1960 e 1970 que os estudos sobre Palmares ganharam espaço significativo (FABATO; SIMAS, 2015, p. 31-32) e o país “começa a ver o renascimento da militância negra e a retomada das denúncias contra o mito da democracia racial no Brasil” (LOPES, 2008, p. 136).

Neste contexto se deu o êxito do Salgueiro, que elencou ao longo da década de 1960 homenagens a Aleijadinho (1961), Chica da Silva (1963), Chico Rei (1964), além do protagonismo de Zumbi no enredo sobre Palmares.

Ao desfilar com o seminal *Quilombo dos Palmares*, no carnaval de 1960, o Salgueiro apresentou uma visão dos quilombolas fundamentada no caráter guerreiro e na defesa tenaz do território rebelde; a Troia Negra nas matas nordestinas. O quilombo é retratado como um oásis de liberdade e tranquilidade (coisa que a historiografia recente já tratou de relativizar bastante) e Zumbi (mencionado no samba como Zâmbi) é o herói sacrificial da epopeia palmarina que, no belíssimo samba de Anescarzinho e Noel Rosa de Oliveira, se precipita do alto da Serra do Gigante ao ver o quilombo destruído pelos bandeirantes de Domingos Jorge Velho (FABATO; SIMAS, 2015, p. 33).

Perpassa pelos enredos salgueirenses a resistência à escravidão e suas heranças através da exaltação do negro como figura mitológica, heroica, guerreira e insubmissa, inserindo-se “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.

[...] a revolução salgueirense, capitaneada esteticamente por Fernando Pamplona e sua turma, não se destaca exatamente por introduzir o negro nos temas dos desfiles (aqui ou ali, a presença negra já começava a aparecer). A grande transformação se

refere ao protagonismo conferido ao negro e à descrição visual da história negra com contornos épicos, perfeitamente compatíveis com as demandas políticas e sociais que os anos 1960 apresentaram. Esse deslocamento do protagonismo como tendência, com todas as distorções que compreensivelmente possa apresentar, é, sem dúvidas, mérito da agremiação tijuicana. E marcou, para todo sempre, a história do carnaval e da cultura brasileira (FABATO; SIMAS, 2015, p. 36).

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 as agremiações já atingiam na época, os censores do novo regime não deixariam de estar vigilantes ao que fosse levado para a avenida.

[...] a prática existente desde a oficialização das escolas e dos desfiles, de enviar letras e enredos aos órgãos oficiais ocorria de maneira mais rigorosa durante a ditadura militar, tendo em vista, a necessidade de aprovação, primeiro pela censura (DOPS) e depois pela prefeitura (Riotur). Através disso, a punição ocorria de “forma exemplar”, através da desclassificação ou mesmo o impedimento do desfile das agremiações que descumprissem as normas estabelecidas no regulamento/resolução (CRUZ, 2010, p. 99).

Segundo Cruz (2010, p. 98), a obrigatoriedade de envio dos sambas e dos enredos para a censura esteve presente no regulamento do carnaval entre 1977 e 1985. O confronto com a lei, no entanto, era evitado também por interesses financeiros tanto dos políticos quanto das escolas.

Em sua edição de 13 de outubro de 1970, o Jornal do Brasil noticiava uma viagem que o presidente da Associação das Escolas de Samba do Estado da Guanabara, Amauri Jório, fez aos poderosos de Brasília, com o intento de conseguir auxílio financeiro para as agremiações. O Planalto, segundo o jornal, teria sugerido que as escolas não desfilassem apenas com temas antigos, mas também com “assuntos que interessam ao progresso atual do país” (FABATO; SIMAS, 2015, p. 47).

Por “assuntos que interessam ao progresso atual do país” pode-se compreender a vontade de que as escolas de samba promovessem o governo militar, através da exaltação de um Brasil que estaria em franco progresso. Assim surgiu, por exemplo, o carnaval de 1972 da Imperatriz Leopoldinense, intitulado *Martim Cererê*. O samba, que se popularizou ao fazer parte da trilha sonora da novela global *Bandeira 2*, entoava: “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, 1971).

A escola que ficou estigmatizada por fazer apologia ao período militar, no entanto, foi a Beija-Flor, responsável por levar à avenida uma sequência de enredos com esta característica: *Educação Para o Desenvolvimento* (1973), *Brasil Ano 2000* (1974) e *O Grande*

Decênio (1975), com desfiles que exaltavam o progresso alcançado através de programas e iniciativas do governo, como FUNRURAL, PIS, PASEP e MOBREAL, além de obras, o petróleo e o avanço econômico, cultural, tecnológico e científico.

Apesar da censura, o tema da liberdade e abordagens críticas não deixaram de surgir, ainda que timidamente. Em 1967, o Salgueiro apresentou *A história da liberdade no Brasil*, tendo os ensaios vigiados pelo Dops. 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, Manoel; OLIVEIRA; VIOLA, 1968).

Na Vila Isabel, o embate entre Martinho da Vila e os militares terminou em empate. Em 1974, seu samba para o enredo *Aruanã Açú* foi descartado, por denunciar o drama dos índios no Brasil diante do progresso desenfreado. Por imposição do regime, o enredo sofreu uma guinada de 180 graus, terminando por fazer uma apologia à rodovia Transamazônica, obra que os representantes da ditadura se orgulhavam de ter realizado. Em 1980 veio a revanche do poeta. A canção escolhida pela agremiação para embalar o enredo *Sonho de um sonho* foi para a avenida com passagens que criticavam o autoritarismo, como “As mentes abertas/ sem bicos calados/ juventude alerta” e no verso “A prisão sem tortura” (GRAÚNA; RODOLPHO; VILA, 1979).

Joãosinho Trinta apresentou outra alternativa para driblar os tempos sombrios, inserindo o onírico no desenvolvimento dos enredos, quando em 1974 apresentou no Salgueiro um desfile sobre uma fantasiosa instalação de um reinado francês no Maranhão, “[...] deixando sambistas desconfiados e censores desnorteados” (FABATO; SIMAS, 2015, p. 52-53). Anos mais tarde, em 1983, a Imperatriz se utilizaria desse recurso para o delirante *O rei da Costa do Marfim visita Chica da Silva em Diamantina*.

Houve também um deslocamento no desenvolvimento dos enredos de temática negra, que saíram do foco de homenagens a personagens historicamente relacionados pela luta por liberdade para o terreno da cultura, religiosidade e crenças de origem africana. “Teremos menos Zumbi e Mais Xangô. Menos história e mais mito” (FABATO; SIMAS, 2015, p. 45).

A primeira citação a um orixá em um samba-enredo teria ocorrido em 1966, quando Império Serrano e São Clemente citaram Iemanjá em seus enredos sobre a Bahia (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 68). Em 1971, o Império da Tijuca promoveu o primeiro enredo

monográfico sobre as religiões afro-brasileiras, com o *Misticismo da África para o Brasil* (FABATO; SIMAS, 2015, p. 38). *Festa dos Deuses Afro-brasileiros* (Em Cima da Hora, 1974), *A Lenda das Sereias, Rainhas do Mar*³² (Império Serrano, 1976), *Oxumaré, a Lenda do Arco-Íris* (Imperatriz, 1979), *Arte Negra na Legendária Bahia* (Unidos do São Carlos, 1976), *Ilu Ayê, a Terra da Vida* (Portela, 1972), *Mar Baiano Em Noite de Gala* (Unidos de Lucas, 1976), *Do Yorubá à Luz, a Aurora dos Deuses* (Salgueiro, 1978), *O Bailar dos Ventos, Relampejou, Mas Não Choveu* (Salgueiro, 1980), *Mãe Menininha do Gantois* (Mocidade Independente, 1976), *Festa Para Um Rei Negro* (Salgueiro, 1971), *O Mundo Melhor de Pixinguinha* (Portela, 1974), *Rainha Mestiça em Tempo de Lundu* (Mocidade Independente, 1972), *Dona Santa, Rainha do Maracatu* (Império Serrano, 1974) e *Réquiem por um sambista, Silas de Oliveira* (Imperatriz, 1974) são exemplos de enredos que exploraram a cultura afro-brasileira, boa parte deles enfocando os aspectos religiosos. Destaca-se nesse período *A criação do mundo na tradição nagô*³³, desfile idealizado por Joãozinho Trinta que rendeu o tricampeonato à Beija-Flor em 1978. Inspirado “no livro *Os nagô e a morte*, da antropóloga argentina radicada na Bahia Juana Elben dos Santos” (FABATO; SIMAS, 2015, p. 38), o enredo narra o mito iorubá da criação do mundo, conforme conta a letra do samba-enredo:

Bailou no ar/ O ecoar de um canto de alegria/ Três princesas africanas/ na sagrada Bahia/ Iyá Kalá, Iyá Detá, Iyá Nassô/ Cantaram assim a tradição Nagô/ Olorum/ Senhor do infinito/ Ordena que Obatalá/ Faça a criação do mundo/ Ele partiu, desprezando Bará/ E no caminho, adormecendo, se perdeu/ Odudua./ A divina senhora chegou/ E ornada de grande oferenda/ Ela transfigurou/ Cinco galinhas d'angola e fez a terra/ Pombos brancos criou o ar/ Um camaleão dourado/ transformou em fogo/ E caracóis do mar/ Ela desceu, em cadeia de prata/ Em viagem iluminada/ Esperando Obatalá chegar/ Ela é rainha/ Ele é rei e vem lutar (Ierê)/ Iererê, ierê, ierê, ô ô ô/ Travam um duelo de amor/ E surge a vida com seu esplendor (BEIJA-FLOR; GILSON DR.; MAZINHO, 1977).

Simas e Lopes (2015, p. 19) observam que a maioria dos enredos com a temática religiosa afro-brasileira aborda referências aos orixás do grupo étnico-linguístico iorubá.

Sobre a predominância, nesses enredos, de temas ligados ao universo iorubano, observe-se que isso ocorre pela maior visibilidade que essa matriz étnica, notadamente por causa da Bahia, tem no Brasil. [...] a maior visibilidade desse precioso acervo cultural [...] teria ocorrido pela presença histórica, em Salvador e no Recôncavo Baiano, de lideranças iorubanas, principalmente nagôs, chegadas no

³² Simas e Lopes (2015, p. 202) contam que “corre entre o povo do samba a história de que o desfile do Império Serrano daquele ano foi tumultuado, dentre outras coisas, porque Iemanjá teria baixado na avenida em várias de suas filhas que desfilavam na escola e, com seu bailar lento e ritmado, teria atravancado a evolução das alas”.

³³ Fabato e Simas (2015, p. 38) consideram a apresentação de 1978 da Beija-Flor “o maior desfile sobre as religiosidades afro-brasileiras”.

século XIX imbuídas do propósito de recriar no Brasil estruturas de sua cultura e sua religiosidade, as quais acabaram por influenciar fortemente outros grupos. Entretanto, veja-se que personagens como Chico Rei, Ganga Zumba, Zumbi e Rainha Jinga, pertencentes ao universo banto, são também bastante frequentes nos enredos [...] (SIMAS; LOPES, 2015, p. 19).

À medida que os anos 80 avançavam e o país caminhava para a abertura política, as escolas começaram a experimentar maior liberdade. O período compreendido entre 1985, ano oficial da redemocratização, e o início dos anos 90 é marcado por grande diversidade de estilos de enredos. Destacavam-se, no entanto, aqueles 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).

Nessa perspectiva, em 1985 a Caprichosos de Pilares lança *E por falar em saudade*, denunciando a inflação e reivindicando as eleições diretas para Presidente da República. Em 1986, o Império Serrano apresenta *Eu quero*, desfilando todos os desejos dos brasileiros naquele momento. O samba possui referências explícitas contra a ditadura, 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, 1985). No ano seguinte, a Mocidade Independente alerta para a necessidade de demarcação das terras indígenas em *Tupinicópolis*, enquanto a São Clemente retrata a vida de menores moradores de rua, com o enredo *Capitães do asfalto*. Nunca na história do carnaval as escolas de samba se sentiriam tão à vontade para se manifestarem sobre os problemas do país, promovendo um período fértil e criativo de enredos e belos sambas.

Em 1988, o centenário da abolição da escravidão foi festejado com entonação política, em *Kizomba*, da campeã Vila Isabel, e *100 Anos de liberdade, realidade, ou ilusão?*, apresentado pela vice-campeã Mangueira. “A Estação Primeira [exibiu] 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” (FABATO; SIMAS, 2015, p. 60). O samba alertava para a realidade do negro no Brasil, com o trecho “Livre do açoite da senzala/ Preso na miséria da favela” (TURCO; JURANDIR; ALVINHO; TRISTEZA, 1987).

Completando o pódio, a Beija-Flor desfilou com *Sou negro, do Egito à liberdade*. O samba também possuía versos de reflexão e contestação, tais como: “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, INSPIRAÇÃO; GUIMARÃES; SANTOS, 1987). Ainda na década de 1980, *Templo negro em tempo de consciência negra* (Salgueiro, 1989) e *Salamaleikum, a epopeia dos insubmissos malês* (Unidos da Tijuca, 1984) são outros exemplos de enredos com conotação política.

A década de 1990 foi marcada pela polaridade entre Mocidade Independente e Imperatriz Leopoldinense e seus respectivos carnavalescos, que juntos somaram seis títulos neste período. Na Mocidade, Renato Lage consagrou a estética *high tech*, aproveitando-se das revoluções tecnológicas da década – e da identificação da escola com o futurismo, já sugerida pelo carnavalesco Fernando Pinto em 1985, no enredo *Ziriguidum 2001, o carnaval nas estrelas* – para anunciar a aproximação do novo milênio. Boa parte dos enredos da agremiação nesse período refletiam sobre a relação entre a ciência e o homem. Já Rosa Magalhães revestia a Imperatriz – quase sempre – de barroco, contando com requinte histórias que descobria em suas elaboradas pesquisas.

Entretanto, coube a outras escolas de samba – e outros carnavalescos – o desafio de buscar narrativas inéditas sobre o negro que se destacassem em meio ao duelo das duas agremiações verde-e-branco. *Os santos que a África não viu*³⁴ (Grande Rio, 1994), por exemplo, chama a atenção por ser um dos poucos desfiles que abordam a história da umbanda. Mas se sobressaem nesta década os enredos biográficos: *Tereza de Benguela, uma rainha negra no Pantanal* (Viradouro, 1993), *Ganga-Zumbi, a expressão de uma raça* (Unidos da Tijuca, 1996), *Orfeu, o negro do carnaval* (Viradouro 1998), *Fatumbi, a Ilha de todos os santos* (União da Ilha, 1998) e *Negra origem, negro Pelé, negra Bené* (Caprichosos, 1998). A gama de temas contemplava personagens históricos, como Tereza de Benguela e Ganga-Zumbi; personagens contemporâneos, como o jogador de futebol Pelé e a política Benedita da Silva; personagens fictícios/mitológicos, caso de Orfeu; e até mesmo uma homenagem a Pierre Verger, francês, branco, mas que através da entrega profissional e pessoal à cultura africana e afro-brasileira – especialmente devido a sua incorporação ao candomblé – torna-se Fatumbi, “baiano exemplar, francês de nascimento e africano de coração” (CUNHA, 2016c).

³⁴ Segundo Simas e Lopes (2015, p. 202), “há [...] os que afirmam que em 1994, quando a G.R.E.S. Acadêmicos do Grande Rio contou a história da umbanda no enredo ‘Os santos que a África não viu’, as entidades teriam baixado ao longo do desfile em alguns componentes”.

O novo milênio se iniciou com a liderança da Beija-Flor de Nilópolis, que venceu cinco vezes na década de 2000 a 2010. Os bons ventos – político e financeiro – permitiram à agremiação uma sucessão de bons desfiles, ancorados em uma boa equipe, investimento em uma comunidade aguerrida – e bem ensaiada –, bons sambas e muito luxo. Deste contexto, surgiram narrativas de reinados negros na ponte entre Brasil e África, contados com o auxílio de uma estética deslumbrante, caso de *A Saga de Agotime, Maria Mineira Naê* (Beija-Flor, 2001), *Áfricas, do Berço Real à Corte Brasileira* (Beija-Flor, 2007) e *Candaces* (Salgueiro, 2007). Ainda neste período, a Unidos da Tijuca (2003) mostrou a história dos agudás, grupo de escravos que trouxeram a cultura africana para o Brasil e, ao serem libertos, retornaram para a África, levando costumes de uma vida à brasileira para o outro lado do Atlântico. No mesmo ano, a Caprichosos de Pilares prestou nova homenagem à Zumbi dos Palmares.

A tônica dos anos 2000, entretanto, foi a 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, p. 60). A ideia foi aproveitada por algumas escolas nos anos 1990, tornando-se prática comum no século XXI.

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 similares passaram a fazer parte do mundo do samba. [...] Bem-vindos ao ziriguidum em tempos de globalização.

Fabato e Simas (2015, p. 61) definem globalização como “um vertiginoso aprofundamento dos processos de 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).

Nos desfiles de temática afro-brasileira, a globalização e a busca pelos patrocínios refletiram, sobretudo, na criação de homenagens a países africanos³⁵. África do Sul (Porto da

³⁵ Em 1997, o regulamento do carnaval voltou a admitir temas internacionais nos desfiles.

Pedra, 2007), Angola (Vila Isabel, 2012), Guiné Equatorial (Beija-Flor, 2015) e Marrocos (Mocidade Independente, 2017) se enquadram na categoria dos enredos “CEP”.

Observando os sambas-enredo de temática afro-brasileira³⁶, Cristiano Bispo (2016, p. 8) considera que a comunidade negra se aproveitou do espaço comunicacional das escolas de samba para construir sua “percepção e apreciação do mundo social”, a partir de princípios étnicos e ideológicos, transformados em “um discurso de contestação, exaltação e memória” (BISPO, 2016, p. 7).

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 (BISPO, 2016, p. 6).

O autor conclui seu raciocínio alertando que, “ao verificar as produções carnavalescas e seus discursos”, devemos estar atentos “aos interesses em disputa e as representações sociais que a comunidade de cada agremiação faz sobre a África e seu legado cultural no Brasil” (BISPO, 2016, p. 6). Esta advertência indica como, embaixo dos confetes e das serpentinas do carnaval, as narrativas das escolas de samba carregam em si toda a complexidade da sociedade brasileira.

³⁶ Mussa e Simas (2010, p. 62) consideram que os enredos afro-brasileiros são “a linha temática que maior número de grandes sambas proporcionou”.

“Hoje é manhã de carnaval (ao esplendor)/ As escolas vão desfilar (garbosamente)/ Aquela gente de cor, com a imponência de um rei, vai pisar na passarela (salve a Portela)/ Vamos esquecer os desenganos (que passamos)/ Viver a alegria que sonhamos (durante o ano)/ Damos o nosso coração, alegria e amor a todos sem distinção de cor”.

(CANDEIA)

4 SAMBÓDROMO CARIOCA: O PALCO NEGRO

O capítulo se propõe a analisar quatro enredos de temática afro-brasileira, sendo um por década, a partir da inauguração do Sambódromo em 1984. Para isso, serão observados os aspectos visuais (fantasias, alegorias e encenação) – através da transmissão televisiva da Rede Globo³⁷ – e textuais (letra do samba-enredo e sinopse)³⁸ destas apresentações, utilizando-se como complemento livros e pesquisas acadêmicas que abordaram esses desfiles.

Procura-se perceber o sentido proposto em cada setor mostrado na avenida. O setor é geralmente composto por uma alegoria e o conjunto de alas que o antecedem, como se constituíssem uma cena dentro da história que está sendo contada. Diante da impossibilidade de descrever todas as fantasias, a análise se concentrará, sobretudo, nas comissões de frente e alegorias, entendendo-se que estas são uma espécie de síntese do setor que compõem. As alas serão citadas apenas quando tiverem uma significação diferente e relevante para a compreensão da narrativa. O estudo tem como referencial o modelo proposto pela pesquisadora Cândida Vilares Gancho no livro *Como analisar narrativas* (2006).

Os enredos foram selecionados levando-se em consideração não somente o desempenho segundo o julgamento oficial, mas principalmente o êxito junto ao público e à crítica, tomando-se por parâmetro o impacto de cada uma dessas apresentações na história dos desfiles oficiais das escolas de samba do Rio de Janeiro. Estudo preliminar identificou a predominância de certa abordagem em cada uma das décadas a serem estudadas, o que foi determinante para a escolha dos enredos que vão compor o corpus da dissertação.

Sendo assim, observou-se na década de 1960 a recorrência de temas negros biográficos, a exemplo de *Quilombo dos Palmares* (Salgueiro, 1960), que tinha como personagem central o líder Zumbi. Na década de 1970, *A criação do mundo na tradição nagô* (Beija-Flor, 1978) demonstra a utilização frequente da religiosidade afro-brasileira durante o período ápice da ditadura militar. Optou-se, entretanto, pela não realização da análise desses desfiles, devido à escassez de materiais disponíveis, o que causaria uma discrepância no estudo quando comparado aos demais carnavais estudados.

³⁷ Os vídeos utilizados são de acervo pessoal, mas estão também disponíveis no site *Youtube*, nos links: <<https://www.youtube.com/watch?v=X1DBnHN8Lqc&t=2363s>> (*Kizomba*), <<https://www.youtube.com/watch?v=s5eGmBooDkA&t=770s>> (*Orfeu*), <<https://www.youtube.com/watch?v=R0VKVsh68NM&t=4058s>> (*Candaces*) e <<https://www.youtube.com/watch?v=79Q80vXHfZI>> (*Angola*), sendo este registro parcial da transmissão e não possui o áudio original da Rede Globo.

³⁸ Disponíveis no endereço www.galeriadosamba.com.br.

Por isso, serão analisados os desfiles a partir da década de 1980. São eles: *Kizomba, a festa da raça* (Vila Isabel, 1988), uma demonstração da politização que percorreu o desfile das escolas de samba nos anos seguintes à redemocratização; *Orfeu, o negro do carnaval* (Viradouro, 1998), marcando um retorno latente dos enredos biográficos, sob uma nova abordagem mais complexa e diversificada; *Candaces* (Salgueiro, 2007), que oferece uma representação do negro mais luxuosa e imponente; e *Você semba de lá... Que eu sambo cá! O canto livre de Angola* (Vila Isabel, 2012), reflexo do momento atual das agremiações, em uma busca constante por temas patrocinados.

Realizado por Milton Siqueira, Ivamar Magalhães e Paulo César Cardoso, o desfile de 1988 da Vila Isabel se tornou a mais famosa apresentação sobre o negro da história do carnaval. Observa-se que os três seguintes foram elaborados por discípulos de Fernando Pamplona. Joãozinho Trinta – mentor do carnaval da Viradouro em 1998 –, Renato Lage – que junto com sua mulher Márcia Lage são responsáveis por *Candaces* (2007) – e Rosa Magalhães – que idealizou a homenagem a Angola (2012) – começaram a trabalhar em escolas de samba auxiliando Pamplona no barracão do Salgueiro. O mestre certamente ficou orgulhoso com o êxito de seus pupilos, que perpetuaram a revolução temática e estética por ele iniciadas.

4.1 DÉCADAS DE 1980 E 1990

Entre a década de 1980 e a de 1990, o carnaval sofreu mudanças radicais. De 1984 a 1989, as escolas de samba experimentaram uma grande liberdade na elaboração de seus enredos, sendo um período de grande criatividade e variação de temas e estéticas. Tudo isso resultou em um período fértil para os sambas-enredos, que viviam momento de alta popularidade. Os componentes também possuíam maior liberdade para brincar e evoluir, gerando desfiles de grande empolgação. As baterias tocavam em uma cadência menos acelerada, as comissões de frente realizavam coreografias simples – algumas ainda optando pelo clássico figurino de fraque e cartola –, basicamente apenas acenando para o público e jurados, e não se exigia dos casais de mestre-sala e porta-bandeira o profissionalismo e o rigor técnico de hoje. As agremiações ainda se adaptavam ao espaço do Sambódromo, com suas arquibancadas grandiosas e afastadas da pista. Apesar do crescimento constante da importância dada aos aspectos visuais, ainda era possível uma escola arrebatá um título pela emoção, fazendo com que os quesitos estéticos tivessem menor importância.

Na década de 1990, o samba começa a perder popularidade, principalmente devido à emergência do *axé music*. Isso não impediu, entretanto, que alguns sambas-enredos alcançassem sucesso e fossem lembrados até a atualidade. Já adaptadas ao Sambódromo, as escolas crescem cada vez mais o tamanho de suas alegorias, investindo em efeitos e aperfeiçoando o acabamento das mesmas. Algumas agremiações conseguem vencer mais ancoradas na consagração popular do que na imponência visual, caso de Estácio de Sá (1992), Salgueiro (1993) e Mangueira (1998). Entretanto, sem obter grande torcida, a Imperatriz se torna competitiva priorizando apresentações tecnicamente perfeitas, mais voltadas para os jurados do que para o público. Ganhou o apelido de “a certinha de Ramos” e cinco títulos, entre 1994 e 2001. O sucesso dos desfiles considerados pela crítica especializada “tecnicamente perfeitos”, associado à organização política e administrativa e à riqueza dos bicheiros impõem outros rumos ao carnaval. Para ser campeão, era necessário não cometer erros, e emocionar se tornou fator secundário. Casais de mestre-sala e porta-bandeira vão aperfeiçoando seus passos, alguns trazendo experiência da dança clássica, e os componentes são preparados para evoluírem em espaços menores, por vezes enfileirados. As comissões de frente iniciam o processo de espetacularização, cada vez mais criativas, impactantes e elaboradas. O tempo de desfile, a quantidade de alegorias e o número de agremiações no Grupo Especial vão sendo reduzidos ao longo da década. Para passar dentro do tempo proposto, as baterias são aceleradas. Cada vez mais, buscava-se mais qualidade e menos quantidade. Organização era a palavra de ordem.

4.1.1 Kizomba, festa da raça

A Unidos de Vila Isabel enfrentava uma série de problemas na temporada rumo ao carnaval 1988. Uma frustrante quinta colocação no carnaval anterior, o afastamento do bicheiro Aílton Guimarães Jorge, o Capitão Guimarães, da liderança política e financeira da agremiação e a perda da quadra de ensaios, que antes funcionava no campo do América Futebol Clube, todos os fatores prenunciavam um desfile fracassado.

Com a negativa de outros sambistas, coube à Lícia Maria Maciel Caniné, a Ruça, o desafio de assumir a presidência da escola em momento tão delicado. O enredo, que o cantor e compositor Martinho da Vila “idealizou a partir de vários encontros que promoveu (quase sempre a sua própria custa), com a participação de representantes de vários países africanos e de negros latino-americanos, foi entendido como uma festa do negro brasileiro”

(CABRAL, 2011, p. 253). O próprio Martinho (VILA, 2016) se encarregou de escrever a sinopse do enredo, onde descreve a origem do termo *kizomba*.

Kizomba é uma palavra do Kimbundo, uma das línguas da República Popular de Angola. A palavra Kizomba significa encontro de pessoas que se identificam numa festa de confraternização. Do ritual da Kizomba fazem parte inerentes o canto, a dança, a comida, a bebida, além de conversações em reuniões e palestras que objetivam a meditação sobre problemas comuns.

Kizomba, então, adquiriu múltiplos significados. Batizou os eventos que Martinho realizava, deu nome a um bloco carnavalesco, que até hoje desfila pelas ruas do Rio de Janeiro, e ao enredo da Vila Isabel. Mais que isso, a partir do consagrado desfile da agremiação, Kizomba se tornou “signo carnavalesco da palavra superação”, como aponta Eduardo Silva (2011, p. 05), lembrado pela própria escola nos sambas de 2012 (“Incorpora outra vez Kizomba”³⁹) e 2017 (“Ô,ô, Kizomba é a Vila”⁴⁰) –; nos versos de Gilberto Gil em homenagem ao Rio de Janeiro (“Lembra da Bahia, que um dia/ Já mandou Ciata, a tia/ Te ensinar kizomba nagô”⁴¹), em desfiles que revisitavam grandes carnavais ocorridos na era Sambódromo, como na Caprichosos de Pilares (2005) e na Grande Rio (2010); e tendo o samba e o enredo reeditados na apresentação de 2014 do Paraíso do Tuiuti, no segundo grupo do carnaval carioca.

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? (NATAL, 2014a, p. 66).

Além da comemoração do centenário da abolição, o Brasil de 1988 estava mergulhado no processo de redemocratização que seria concluído com a promulgação da nova Constituição naquele ano. A presença do negro na sociedade era rediscutida e as conquistas advindas com a Lei Áurea questionadas. A Constituição de 1988 trazia avanços significativos para o movimento negro, como o reconhecimento da propriedade da terra aos remanescentes das comunidades quilombolas e a criminalização do racismo (SILVA, E., 2011, p. 25). A nova legislação entrou em vigor cerca de oito meses após o carnaval, no dia

³⁹ Samba de Evandro Bocão, Arlindo Cruz, André Diniz, Leonel e Artur das Ferragens (2011).

⁴⁰ Samba de Artur das Ferragens, Gustavinho Oliveira, Danilo Garcia, Braguinha, Rafael Zimmermann e Júlio Alves (2016). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NyKAyy5dYvc>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

⁴¹ A canção *Quero ser teu funk* está disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=q7eynI_zMuA>. Acesso em 23 jan. 2017.

05 de outubro. Na opinião de Fabato e Simas (2015, p. 60), “Kizomba foi, antes de tudo, um brado pela democracia e pela igualdade racial: dois desafios contundentes da Nova República”.

Às vésperas do carnaval, as dificuldades continuavam aparecendo para a Vila Isabel. Os ensaios aconteciam na via principal do bairro homônimo, a Rua Boulevard Vinte e Oito de Setembro, “sob protesto incisivo dos motoristas” (SILVA, E., 2011, p. 29). Conta Vinícius Natal (2014a, p. 66) que “quando as autoridades não compareciam para interromper o tráfego, Ruça e mais alguns diretores o continham na marra. Invadiam a pista e paravam tudo, sem dramas de consciência”.

No momento de tirar as alegorias do barracão, na véspera do desfile, uma surpresa: alguém teria tentado sabotar o carnaval da escola, retirando os parafusos das alegorias, que quebravam logo na saída do pavilhão. Ruça (apud SILVA, E., 2011, p. 36-37), então, acordou um comerciante no meio da madrugada para que as peças fossem repostas e os carros consertados. Já na concentração, outra preocupação afligiu a presidente: a ameaça de forte chuva que, se caísse, prejudicaria gravemente os carros alegóricos, cujo acabamento foi construído com materiais frágeis que não suportariam o temporal. Ajoelhando-se, saudou Tempo, orixá na nação de Angola (SILVA, E., 2011, p. 47). Conforme Natal (2014a, p. 64), Ruça teria dito:

“Tempo, tempo, tempo, orixá. Se és mesmo orixá e tens paixão, que faça não chover para que minha Vila passe falando de teus irmãos de pele negra! Se sou tua filha e não sou merecedora, que caia a água e acabe com tudo de uma vez. Se eu merecer tua sorte, espera minha escola passar, tempo...”.

A chuva, que começava a cair, parou. A Vila, que através de oferendas teria pedido permissão a todos os orixás para a realização de seu enredo (SILVA, E., 2011, p. 46), estava pronta para desfilar, suplantando os comentários pessimistas daqueles que ao verem suas simples alegorias na concentração apostavam na disputa pelo rebaixamento.

O desenvolvimento estético de *Kizomba, a festa da raça* ficou a cargo do carnavalesco Milton Siqueira. Assim que entregou o desenho das fantasias e alegorias, Milton adoeceu e teve que se afastar dos preparativos para a festa, vindo a falecer meses depois. Os carnavalescos Paulo César Cardoso e Ilvamar Magalhães ficariam responsáveis pela realização do projeto. A Vila Isabel entrou na avenida na madrugada de terça-feira de

carnaval, com cerca de 3000 componentes, 29 alas e 20 elementos alegóricos⁴² – alguns bastante pequenos, com tamanho semelhante aos atuais tripés⁴³.

Uma dessas pequenas alegorias abriu o desfile (**Figura 2**). Sobre um trono azul, estava Paulo Brazão, um dos fundadores da escola, representando um Soba, o grande chefe. Em seguida, 14 homens negros formavam a comissão de frente (**Figuras 1 e 2**). A fantasia de guerreiros africanos incluía adereços em azul e branco – cores da escola – na cabeça e nos tornozelos, pele de animal sobre o corpo, contas, pés descalços⁴⁴, lança e escudo marrons nas mãos. Enfileirados, os integrantes acenavam para o público e jurados, em uma coreografia simples e sem grande elaboração dramática.



Figura 1. Fonte: <https://gatasnegrasbrasil.com/2015/02/vila-isabel-1988.jpg>.

⁴² Neste período, a transmissão da Rede Globo não se preocupava em explicar o significado de cada carro alegórico. Inclusive, é possível perceber que em alguns momentos o âncora da cobertura televisiva se equivoca, perdendo-se na sequência da narrativa ao anunciar o nome de uma alegoria, enquanto outra aparecia na imagem. Considera-se ainda que o alto número de elementos cenográficos fez com que alguns deles tivessem menor relevância na história, ou sua realização fossem de difícil leitura. Esses fatores, somado ao fato de que alguns detalhes do enredo não são explicitados na sinopse, dificultou a compreensão de algumas passagens do enredo. Tentou-se ainda o contato com o carnavalesco Ilvamar Magalhães para esclarecer algumas dúvidas, mas não houve resposta. Assim sendo, a análise se concentra nos segmentos do desfile que, além de haver subsídios para a sua compreensão, possuem maior destaque dentro da narrativa.

⁴³ Apesar de possuírem geralmente quatro rodas, o que os caracterizaria como quadripés (termo inclusive utilizado no roteiro oficial do desfile da Vila Isabel de 1988), anos mais tarde popularizou-se a nomenclatura *tripé* para designar um pequeno carro alegórico.

⁴⁴ Segundo Ruça (apud SILVA, E., 2011, p. 41), o responsável por fazer as fantasias da comissão de frente se esqueceu de providenciar os sapatos. A presidente não se importou, afinal a figura do guerreiro africano geralmente é representada sem eles. Apesar do regulamento exigir o uso de calçados, os jurados não se importaram com o fato, talvez entendendo que os pés descalços eram pertinentes à caracterização proposta.

Elemento alegórico comum na época, um carro “pede passagem” antecedeu o início da narrativa. Ornado em bege e marrom, apresentou a coroa prateada, símbolo da Vila Isabel, o nome do enredo e da agremiação ao público (**Figura 2**). Em sequência, o abre-alas – predominantemente azul – trazia esculturas de pensadores africanos em dourado, cercado por mulheres trajando curtos biquínis.

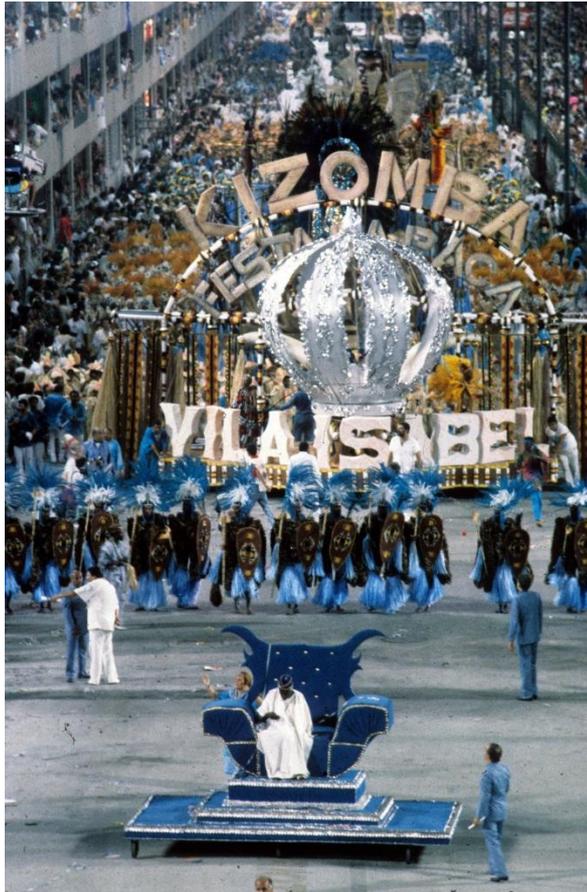


Figura 2. Fonte: Acervo Departamento Cultural do G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel.

As duas alegorias seguintes prestavam reverência aos orixás. A primeira (**Figura 3**, à esquerda) foi decorada com materiais rústicos, como a palha, tendo ainda destaques com fantasias que remetiam aos trajes representativos dos deuses africanos. Ao centro, figurava a cabeça de Zumbi dos Palmares sobre o tronco de uma árvore, criando um corpo híbrido, meio vegetal, meio humano. O segundo carro (**Figura 3**, ao fundo) trazia a escultura de orixás, em um tom que imitava o bronze, por cima de panos brancos, sobre os quais se estendiam grandes cordões, também brancos. Não havia componentes sobre a alegoria.

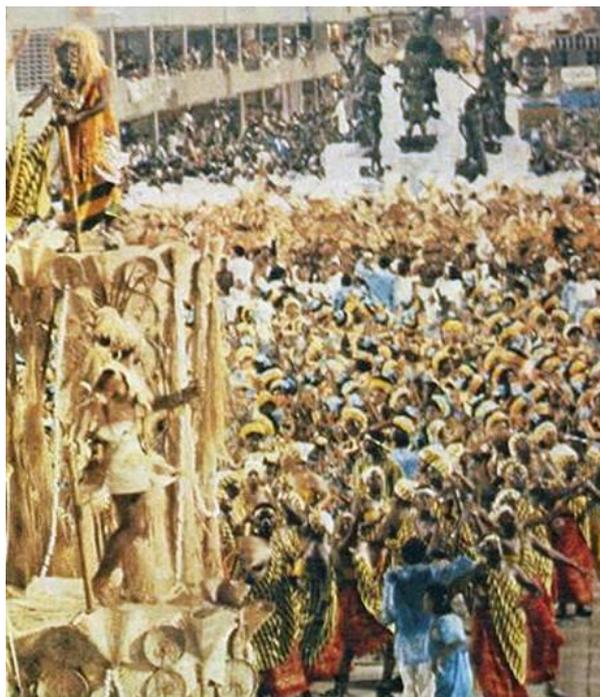


Figura 3. Fonte: Acervo pessoal Marcelo Guireli.

Nota-se que o enredo não se propõe a narrar a vida de Zumbi, apenas o apresenta como o maior símbolo na luta dos negros pela liberdade e busca por igualdade. A Vila, assim, opta por não contar uma história de forma cronológica, tomando seu enredo como um 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, 2016).

Composto por Rodolpho, Jonas e Luiz Carlos da Vila (1987), o samba-enredo traduz essa percepção de Zumbi como um exemplo a ser reverenciado e a servir de inspiração: “Valeu Zumbi!/ O grito forte dos Palmares/ Que correu terras, céus e mares/ Influenciando a abolição/ Zumbi valeu!”. Como observado por Mussa e Simas (2010, p. 108), a obra apresenta assim “a noção de que o negro foi agente do processo de libertação, e não um espectador agradecido à Princesa Isabel – como muito se costumou subentender”.

Também são exaltadas no desfile a cantora Clementina de Jesus, que havia falecido em julho de 1987, e Anastácia (**Figura 4**), a escrava tornada mártir e santa cultuada no Brasil e na África. Embora historiadores nunca tenham conseguido comprovar a sua

existência, seu nome se consagrou no imaginário popular como uma bela negra escravizada, que por rejeitar manter relações sexuais com seu senhor, teria sido obrigada a utilizar uma máscara de ferro sobre a boca – método também utilizado nas minas de ouro para impedir que os escravos engolissem o metal –, além de outros castigos⁴⁵. Dois tripés traziam bustos das homenageadas, além de um terceiro com o busto de uma negra, denominada *Mãe África*. Apesar do tripé em reverência à Clementina de Jesus ter desfilado afastado dos outros dois, as personagens são reunidas no refrão “Ôô, ôô, Nega Mina⁴⁶/ Anastácia não se deixou escravizar/ Ôô, ôô Clementina/ O pagode é o partido popular” (RODOLPHO; JONAS; DA VILA, 1987).

O sétimo elemento alegórico (**Figura 5**) representava a África, enfeitado com estampas de peles de animais, como zebras e onças, atabaques e lanças douradas que serviam de “santo antônio”⁴⁷ para as mulheres vestidas com capas e penas amarelas sobre a cabeça.



Figura 4. Fonte: <https://www.facebook.com/tantoscarnavais/>.

Figura 5. Fonte: Acervo Departamento Cultural do G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel.

⁴⁵ Informações disponíveis no endereço <<http://www.revistaafro.com.br/destaques/quem-foi-a-escrava-anastacia/>>. Acesso em: 12 jan. 2017.

⁴⁶ No Brasil, são chamados de *negros minas* “cada um dos escravos sudaneses de várias etnias embarcados escravos na costa situada a leste do castelo de São Jorge da Mina, ou seja, na Costa dos Escravos, [...] atual República de Gana, o vocábulo designa também um grupo étnico da região”, conforme informações contidas no link <<http://www.almanaqueurupes.com.br/porta/textos/estudos/trafico-de-escravos-os-africanos-trazidos-para-taubate/>>. Acesso em: 11 jan. 2017.

⁴⁷ No vocabulário do carnaval, “santo antônio” são os pequenos mastros que servem para apoio dos componentes sobre as alegorias.

Já o sétimo carro trazia o Quilombo dos Palmares (**Figura 6**), que na visão do enredo era um espaço de democracia racial. “A miscigenação ficará marcada com a apresentação de um quadro denominado QUILOMBO DA DEMOCRACIA RACIAL, onde negros, brancos, índios, caboclos e mestiços, em geral, estarão irmanados em desfile” (VILA, 2016). O samba-enredo também sugere a união entre as raças, ideal que deveria estar presente na Constituição de 1988. “Neste evento que congraça/ Gente de todas as raças/ Numa mesma emoção/ Esta Kizomba é nossa Constituição” (RODOLPHO; JONAS; VILA, 1987). A alegoria tinha a presença dos atores Antônio Pitanga (**Figura 7**), Carlos Fernandes e Zezé Motta (**Figura 8**), esta representando Dandara, a esposa de Zumbi, personagem que havia feito no filme *Quilombo*, de 1984. Três destaques, cada um representando uma raça formadora do povo brasileiro – branca, negra e indígena –; a escultura de uma pomba branca, simbolizando a paz; e construções redondas com telhado revestido em palha, mostrando a moradia dos quilombolas, completam o cenário.



Figura 6. Fonte: <http://oglobo.globo.com/rio/vinte-cinco-anos-de-kizomba-um-classico-que-gerou-outro-7171775>.

Entretanto, a democracia racial não esteve no desfile da Vila Isabel como se pretendia. Conta Ruça (apud SILVA, E., 2011, p. 32) que muitas alas comerciais, majoritariamente formadas por brancos, se negaram a participar da escola, mostrando “que apesar de toda a poesia usada por esse carnaval, as marcas do preconceito [racial] daquela sociedade ainda eram fortes” (SILVA, E., 2011, p. 32). Já os moradores do Morro dos Macacos, que formam a comunidade da escola, aderiram rapidamente ao enredo, fazendo com que a grande maioria dos componentes fosse negra.



Figura 7. Fonte: <http://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=fotos1988>.

Figura 8. Fonte: <http://odia.ig.com.br/diversao/carnaval/2014-02-04/e-hora-de-voce-escolher-qual-o-grande-classico-da-avenida.html>.

Na sequência do desfile, duas alegorias iguais retratavam os mercadores de flores. Entre elas, uma ala se apresentou com igual tema. Inspiradas nas figuras de Debret, as alegorias possuíam ao centro a escultura de um escravo, sem camisa, músculos torneados, descalço, e a calça vermelha com flores amarelas. Sustentava sobre a cabeça um tabuleiro, por onde derramavam flores azuis e brancas. De cada lado havia uma cascata de flores, também nas cores da bandeira da Vila Isabel. O setor mostrava a vida do escravo nas cidades, mas evitando realçar aspectos dolorosos dessa realidade, afinal as flores traduziam a ideia de romantismo e beleza, e não de sofrimento.

Os setores seguintes apresentaram a formação da cultura afro-brasileira. Alegorias tiveram como tema: a Festa do Divino (**Figura 9**), toda em branco, com bandeiras e pombos; maracatu (**Figura 10**), simbolizados pelo figurino alusivo ao personagem da rainha do maracatu e por elefantes – animal que dá nome a um dos mais famosos e antigos grupos desta manifestação popular; e boi-bumbá (**Figura 11**), trazendo nas laterais quatro bois negros com detalhes em dourado e flores vermelhas. Muitas alas eram formadas por grupos folclóricos convidados, 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, etc. Todos eles utilizaram como fantasia os figurinos que usavam em suas apresentações, ou que seria a vestimenta do carnaval daquele ano em seus blocos. Chama a atenção também a presença de capoeiristas, jogando a capoeira, e das crianças da escola de samba mirim do Império Serrano, o Império do Futuro.



Figura 9. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=X1DBnHN8Lqc>.

Figura10. Fonte: <https://www.facebook.com/tantoscarnavais/?fref=ts>.

Também as personalidades integraram o cortejo, a exemplo de Neguinho da Beija-Flor, intérprete da agremiação co-irmã de Nilópolis, a cantora manguense Alcione e o ator Milton Gonçalves. Martinho da Vila (2016) teria previsto já na sinopse a presença desses grupos e personalidades, inclusive alguns estrangeiros, sinalizando ainda a realização de outra kizomba em novembro de 1988.

Foram convidados personalidades da África do Sul e da Angola, países estes que participarão do evento a ser realizado em novembro de 1988. Grupos folclóricos brasileiros de outros estados que participaram das Kizombas, também estarão representados. Os artistas e intelectuais que são considerados kizombeiros participarão do desfile no quadro KUDISSANGA KWA MAKAMBA, que quer dizer, ENCONTRO DE AMIGOS.

Os compositores Rodolpho, Jonas e Luiz Carlos da Vila (1987) aludem às manifestações afro-brasileiras – culturais e religiosas – nos trechos “Hoje a Vila é Kizomba/ É batuque, canto e dança/ Jongô e maracatu/ Vem menininha pra dançar o caxambu” e “Que magia/ Reza, ajeum e orixás/ Tem a força da cultura/ Tem a arte e a bravura/ E um bom jogo de cintura/ Faz valer seus ideais/ E a beleza pura dos seus rituais”. O “jogo de cintura” para “fazer valer seus ideais”, além de remeter à capoeira, samba e outras danças, traduz ainda a situação do negro no Brasil, que por entre as frestas – para citar uma expressão utilizada por Simas –, ou as brechas – termo usado por Darcy Ribeiro –, busca espaços flexíveis por onde possa se inserir, quando no corpo rígido da sociedade não encontrou espaço.

O ajeum, termo originário do candomblé e utilizado no samba, significa “comer juntos”. Assim, o penúltimo carro trouxe um banquete, estendido sobre uma grande mesa. Dona Filomena, a cozinheira oficial da Vila Isabel, foi a responsável por cozinhar as especiarias. “Painéis de barro e alguidares ornavam a toalha branca que teimava em

contrastar com feijoadas, assados, quindins [...] e farofas viradas no dendê. Quando acabou a apresentação, não sobrou nem um grão para contar história” (NATAL, 2014a, p. 68). Antes dos restos serem devoradas pelas ruas da Vila Isabel após o desfile, como afirma ter acontecido Natal (2014a, p. 68), Ruça (apud SILVA, E., 2011, p. 47) conta que uma “madame” teria ido à dispersão para experimentar as comidas, disputando-as aos tapas com um mendigo.



Figura 11. Fonte: Acervo pessoal Marcelo Guireli.

“A lógica afro-brasileira do compartilhamento, inclusive e principalmente do alimento, se fazia extremamente presente na representação da alegoria do banquete”, considera E. Silva (2011, p. 47). Como assinala Bakhtin (1987, p. 247), nas imagens da obra popular, “o fim deve estar prenhe de um novo começo, da mesma forma que a morte é prenhe de um novo nascimento”. Assim, o negro, enquanto sujeito histórico, enfrentou a morte, a pobreza e todo o tipo de violência, mas teria no banquete o símbolo de um futuro próspero, de um renascimento. Ou, ainda, podemos compreender como o desejo de morte do *negro escravo* para o nascimento do *negro cidadão brasileiro*.

O banquete celebra sempre a vitória, é uma propriedade característica da sua natureza. O triunfo do banquete é universal, é o triunfo da vida sobre a morte. Nesse aspecto, é o equivalente da concepção do nascimento. O corpo vitorioso absorve o

corpo vencido e *se renova*. [...] durante a festa, a voz do tempo fala principalmente do futuro. O triunfo do banquete toma a forma de antecipação de um futuro melhor. [...] o triunfo do futuro da humanidade está representado nas imagens materiais e corporais de abundância e de renovação do homem (BAKHTIN, 1987, p. 247-250).

O desfile foi encerrado com um mural (**Figura 12**) contendo imagens dos líderes negros Nelson Mandela⁴⁸, Martin Luther King⁴⁹, Samora Machel⁵⁰, dentre outros. A Vila Isabel se conectava, na dor, na solidariedade e na festa, com as lutas negras de todo o mundo. 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. Andreas Huyssen (2000, p. 17) 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.

Assim, o negro sul-africano, tal como o negro brasileiro, atravessaram trajetórias semelhantes: o preconceito justificou a ação violenta e traumática do europeu colonizador, gerando o *apartheid*/escravidão e a conseqüente luta pela liberdade e pela reparação de todos os danos. O refrão final do samba, então, fazia seu clamor pelo fim do *apartheid*: “Vem a lua de Luanda⁵¹/ Para iluminar a rua/ Nossa sede é nossa sede/ De que o ‘apartheid’ se destrua” (RODOLPHO; JONAS; DA VILA, 1987).

Observa-se, ainda, que os versos incluem o desejo dos sambistas da azul e branco de conseguir uma nova quadra de ensaios e que as dificuldades enfrentadas pela agremiação ao longo do ano foram transformadas em poesia. “[...] a lua era o ‘teto’ que cobria a Vila Isabel em seus ensaios, já que a escola não possuía quadra. [Ruça] dizia aos compositores que a mesma lua que brilhava em Luanda, também brilhava no céu do bairro de Vila Isabel” (SILVA, E., 2011, p. 30). A sede, então, era dupla: pelo fim do *apartheid* e pela conquista de uma nova quadra.

⁴⁸ 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*.

⁴⁹ Ativista político estadunidense, reconhecido pelo Prêmio Nobel da Paz por sua luta pela garantia dos direitos civis dos negros em seu país.

⁵⁰ Líder da guerra pela independência de Moçambique, tornou-se o primeiro presidente do país.

⁵¹ Capital de Angola.



Figura 12. Fonte: Acervo Departamento Cultural do G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel.

Ainda durante a apresentação, o receio pelo fracasso pré-anunciado preocupava Ruça que, imersa no desfile, não entendia o motivo da comoção que tomava a avenida.

Em dado momento, muita gente chorava. Componentes, espectadores, Martinho, todos. Ficou preocupada, pois talvez houvesse, de fato, colocado a escola na poeira. Resolveu tirar a história a limpo no seu melhor estilo: direto! Parou um jornalista amigo, torceu sua camisa e perguntou: “Por que tá todo mundo chorando, cara? Eu acabei com a escola? Fala!” O jornalista, também em prantos, quase não conseguia falar. Em um esforço hercúleo, conseguiu balbuciar: “Não, Ruça, é de emoção. Está tudo lindo” (NATAL, 2014a, p. 67).

Um clima de comunhão teria tomado conta do Sambódromo, acontecimento premeditado ainda na sinopse, quando Martinho da Vila (2016) propõe que os componentes, mais do que meros participantes, sejam coautores desse enredo-manifesto: “Apresentamos uma escola com características negras, onde todos os sambistas são autores em desfile no Carnaval do Centenário da Abolição da Escravatura”. De alguma forma, público, imprensa e desfilantes tomaram o enredo para si, provocando uma catarse coletiva.

Catarse é uma palavra que vem do grego “catharsis”. Significa uma “purificação” do espírito humano, uma libertação das imperfeições no rumo da ascese mística. A catarse é o processo de libertação, purificação, colocar para fora aquilo que é estranho à natureza humana em sua integridade. É retomar o livre fluxo das energias; superar qualquer forma de repressão ou opressão que sufoque nossa essência. [...] Para Freud, a catarse é produzida como um efeito de liberação da

tensão de certos conteúdos emocionais inconscientes. Esses conteúdos são abafados e enterrados pela censura e pela repressão. As energias psíquicas envolvidas com o trauma ou as experiências negativas sofrem uma forte descarga emocional. Essa descarga contribui para a produção de insights e o alívio de sintomas físicos e psíquicos (LAPA, 2016).

A catarse promovida pela Vila Isabel 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. Outro desfile teria efeito semelhante em 1989, quando a Beija-Flor de Nilópolis desfilou com *Ratos e urubus, larguem minha fantasia!*. Diante das críticas pelo luxo excessivo no desfile de temática afro-brasileira em 1988 e do sucesso da simplicidade visual na Vila Isabel, Joãosinho Trinta opta por iniciar a apresentação da Beija-Flor com mendigos e lixo. No final dos anos 1980, tendo já o esplendor do barroco se consagrado no carnaval carioca, a estética do simples se tornou revolucionária e pertinente aos enredos que pretendiam questionar e alterar a estrutura da sociedade.

[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 (NATAL, 2014a, p. 67).

Na transmissão televisiva, os comentaristas relembrou em vários momentos a relevância do enredo para o resultado do desfile. “O que estamos vendo é, sobretudo, a força de um enredo. [Martinho da Vila] vem com a sua *Kizomba* propor uma revolução profunda a respeito da situação econômica, política, e social no Brasil e no mundo”, opinou Antônio Carlos Athayde⁵². Também comentarista da Rede Globo naquele ano, Sérgio Cabral declarou: “Eu nunca vi um negro ser tão bem homenageado numa escola de samba como estou vendo agora pela Vila Isabel”. Passados vários anos, a opinião do jornalista se manteve intacta. “[...] o maravilhoso espetáculo proporcionado pela Unidos de Vila Isabel permanece na memória e no coração. Foi realmente o mais belo desfile de escola de samba que já vi” (CABRAL, 2011, p. 253). Cabral complementa o sentimento arrebatador do desfile.

Foi uma apresentação revolucionária. Para um conservador, foi um desfile subversivo. [...] O enredo conduziu os componentes a um sentimento de

⁵² O vídeo da transmissão televisiva contendo todos os comentários aqui reproduzidos estão presentes no endereço <<https://www.youtube.com/watch?v=X1DBnHN8Lqc&t=3919s>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

solidariedade. E o samba, com toda certeza, funcionou como uma espécie de hino dessa solidariedade (CABRAL, 2011, p. 252).

Também na transmissão televisiva, o cantor Jorge Aragão dissertou emocionado sobre o samba da Vila Isabel:

Vou falar devagar para tentar passar o que está acontecendo aqui na avenida. O melhor que a nossa raça poderia derramar aqui, [...] toda a nobreza, requinte de harmonia, pertencem a esse samba. Todo o agradecimento e reconhecimento por aqueles que lutaram e por aqueles que ainda lutam por liberdade está depositado com respeito nessa letra. Meu Deus “do céu”, muito obrigado por existir esse trabalho.

O samba de *Kizomba* se tornou um dos mais famosos da história do carnaval, executado com frequência pelos blocos carnavalescos, nas quadras das escolas de samba, em shows e álbuns de artistas como Martinho da Vila, Mart'nália, Luis Carlos da Vila, Seu Jorge e Dudu Nobre, perpetuando um discurso que segue tão atual e necessário.

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 brasileira (MUSSA; SIMAS, 2010, p. 109).

Com orçamento limitado, a narrativa afro-brasileira elaborada pela Vila Isabel foi reproduzida com o auxílio de materiais alternativos e de pouco brilho. O uso de palha, sisal e ráfia denotava a valorização do rústico e de tons próximos ao bege e ao marrom, mesclados às cores da agremiação, aos tecidos alusivos a peles de animais, às estampas de inspiração africana, às miçangas e contas e às tradicionais penas de animais usuais no carnaval. As fantasias, de modo geral, eram simples, muitas delas semelhantes a figurinos utilizados no cotidiano dos africanos e pelos grupos folclóricos brasileiros, inclusive com alguns componentes descalços. Destaca-se a ala das mumuínas (**Figuras 13 e 14**), grupo de mulheres angolanas retratadas com saia estampada, seios expostos, e miçangas formando um adereço sobre a cabeça e um colar no pescoço. Entretanto, a empolgação dos foliões movimentava a palha em suas fantasias, criando um bonito efeito. Desfilando com uma evolução livre dos enfileiramentos comuns dos desfiles atuais – muito preocupados com o rigor técnico –, os componentes mostravam no canto, na dança, na emoção e nos sorrisos fartos toda a alegria que vivenciavam naquele instante. Segundo E. Silva (2011, p. 63), “aquela alegria

transformava a mensagem muito mais penetrante aos espectadores”. Os comentaristas da transmissão televisiva repetiam o elogio à construção de um desfile belo sem a necessidade do luxo, aquilo que Vinícius Natal (2014a, p. 66) classificaria como “África visceral”.



Figura 13. Fonte: <http://infograficos.oglobo.globo.com/rio/carnaval-2014-escolas-de-samba-do-grupo-especial.html>.

Figura 14. Fonte: <http://oglobo.globo.com/rio/carnaval/2015/vila-isabel-de-noel-martinho-magia-de-uma-escola-kizombeira-15127291>.

Kizomba foi um desfile único. Tão único que nem mesmo a própria escola teve a possibilidade de repeti-lo. Devido às fortes chuvas que causaram uma série de estragos pelo Rio de Janeiro, fazendo com que o prefeito Saturnino Braga decretasse calamidade pública (VILA, 1992, p. 237). Com isso, o Desfile das Campeãs foi cancelado e o sentimento de solidariedade foi transferido para o Morro dos Macacos, quando o banquete refeito para a apresentação de comemoração da vitória serviu para saciar a fome dos desabrigados da chuva. “Mas a festança não parou na Vila, capital do Rio, não. Não, não e não. [...] Eram barracões caindo, bebidas rolando e o samba comendo solto”, lembra Martinho.

A lógica da partilha da cultura afro-brasileira e da noção de coletividade empreendida por aquele desfile tem nesse fato sua comprovação maior. Podemos observar [...] a presença do samba não somente em momentos festivos, mas também em momentos penosos (SILVA, E., 2011, p. 57).

Meses depois do carnaval, Martinho participou de um evento na República Popular do Congo, chegando a tocar tamborim com o presidente Dami Sassu N’guessu. Após cantar na festa, na companhia dos sambistas da Vila Isabel, o ministro dos Transportes realizou um discurso em sua homenagem.

No meio de seu discurso ele disse com toda a autoridade que uma das grandes alegrias dele como africano que gosta de ver a África projetada dignamente foi durante o desfile da Vila, cujo ponto alto na sua ótica política foi ver no vídeo as imagens dos grandes líderes da raça negra projetados no Brasil para o mundo. Pedindo a palavra, sua mulher, elegantíssima dentro de um traje africano, incubiu-me de dizer à Ruça que ela se sentiu fortalecida como mulher ao saber das suas atitudes e do sucesso de sua administração, e que toda vez que vê o vídeo com a Kizomba em desfile as lágrimas lhe vêm aos olhos, pois, como num sonho, parece que vê toda a sua família lá, desfilando com os brasileiros ao lado dos irmãos angolanos. Pediu-me ainda para transmitir a toda nossa gente que tinha o direito de se emocionar, porque acha que todas as glórias legítimas são coletivas e que o desfile da Vila Isabel foi um triunfo da raça negra, com brancos participando irmãmente. O ideal (VILA, 1992, p. 238-239).

Em *Kizomba*, os personagens surgem como símbolos do manifesto proposto pela Vila Isabel, não interessando à escola narrar detalhes de suas vidas. O protagonista é Zumbi dos Palmares, considerado no enredo o maior representante brasileiro na luta pela liberdade e igualdade do negro. Ainda que não estenda detalhes sobre sua história, observa-se que ele é caracterizado como herói, responsável por influenciar a abolição e exemplo de bravura que servirá como referência às futuras gerações. Suas possíveis fraquezas e defeitos são ignorados.

Anastácia, Clementina de Jesus, Nelson Mandela, Martin Luther King, Samora Machel, quilombolas, escravos vendedores de flores, grupos africanos - como as mumuúlas - e brasileiros envolvidos nas manifestações de origem negra - a exemplo dos jongueiros, capoeiristas, sambistas, personagens do maracatu, maculelê, filhos de Gandhi, etc - são os personagens secundários. Sem a intenção de mostrar o negro como submisso, os antagonistas - homens brancos europeus e brasileiros responsáveis pela escravidão, pelo *apartheid* e pela perpetuação da discriminação racial e suas consequências em todo o mundo - são ocultados no enredo. Por isso, o conflito é subentendido, deixando-se transparecer diante do alto teor reivindicatório e contestador do desfile.

O tempo de *Kizomba* é psicológico, pois a linha cronológica da história é ignorada: Clementina de Jesus e Anastácia, que viveram em séculos distintos, surgem lado a lado no samba; o rosto de Zumbi surge na primeira alegoria dos orixás, setor que retrata a formação da sociedade e da cultura africana em um período bastante anterior ao seu. Observa-se ainda que os compositores possuíam maior liberdade na composição de seus sambas na década de 1980. Como resultado, a letra do samba não tem a preocupação em seguir a mesma ordem apresentada no desenvolvimento visual do enredo.

O espaço da narrativa é, sobretudo, o Brasil e a África. Mas, entendendo que o ideal proposto tem valor universal e que a kizomba desconhece fronteiras, territórios e outras

limitações, o enredo possui a liberdade de abranger outros espaços, como os Estados Unidos, ao homenagear Martin Luther King. O ambiente é de resistência, festa, união e manifestação. O discurso é indireto livre, com variação entre narrador observador – como nas citações do samba a Zumbi, Clementina e Anastácia – e narrador personagem – quando o refrão assume a primeira pessoa no verso “nossa sede é nossa sede” (RODOLPHO; JONAS; DA VILA, 1987).

O assunto abordado pela Vila Isabel em 1988 é a kizomba, a grande festa da raça negra. O tema da escola é o reconhecimento da riqueza cultural e da importância do negro, tanto no Brasil como em outras sociedades; a celebração pelo centenário da abolição; e a reivindicação para que ações políticas em todo o mundo cessem com o preconceito e promovam a liberdade e a igualdade, inclusive na Constituição de 1988. 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.

Observa-se que os estágios da narrativa são: 1) exposição – a apresentação de Paulo Brazão como Soba, a comissão de frente e o pede passagem, anunciando o enredo e a escola; 2) complicação – dissipada ao longo da escola e escondida pela ótica do negro aguerrido, surge em signos da opressão, como a máscara de ferro cobrindo a boca de Anastácia; 3) clímax – a alegoria do quilombo, símbolo da resistência e palco do protagonista Zumbi; 4) desfecho – o banquete, celebrando em conjunto a vida e a liberdade, e o brado pelo fim do *apartheid*.

4.1.2 Orfeu, o negro do carnaval

A relação entre cinema e carnaval no Brasil é antiga e expressiva. Tendo o primeiro filme exibido no país em 1896, na Rua do Ouvidor, centro do Rio de Janeiro – conforme atesta Diniz (2008, p. 33) –, o cinema nacional já dava sinais da forte relação que teria com o carnaval ainda no seu período mudo. Músicos que tocavam nas salas de exibição, dando “vida sonora às imagens” (DINIZ, 2008, p. 34), popularizaram a valsa *Pierrot e Colombina*, fazendo dela “um dos maiores sucessos do carnaval de 1916” (DINIZ, 2008, p. 35).

O incipiente cinema nacional iria casar mesmo com o avassalador gosto do brasileiro pela música e pelo carnaval. O cinema produziu o sucesso de muitas composições carnavalescas e de seus intérpretes, que antes só eram reconhecidos por suas vozes no rádio ou pelos retratos publicados na imprensa (DINIZ, 2008, p. 34).

De acordo com Diniz (2008, p. 35), a partir da invenção do cinema falado, em 1927, o festejo brasileiro se associou de forma definitiva à sétima arte.

Em 1933 foi lançado *A voz do carnaval*, do diretor Humberto Mauro, um documentário sonoro com cenas do carnaval daquele ano. Já em 1935 a empresa cinematográfica Cinédia percebeu o grande filão que era o filme pré-carnavalesco. Sai do forno *Alô, alô, Brasil!*, apresentando para o público os ídolos da festa de Momo: Carmem Miranda, Francisco Alves, Ary Barroso, César Ladeira, Mário Reis, Bando da Lua, Almirante, Dircinha Batista (DINIZ, 2008, p. 35).

Em 1936, foi lançado outro sucesso do gênero “filmusicarnavalesco”, intitulado *Alô, alô, carnaval*, também produzido pela Cinédia.

Mas foi a partir da fundação da Atlântida Cinematográfica, no Rio de Janeiro, que as músicas carnavalescas passariam a contar com a veiculação nas famosas e populares “chanchadas”. *Samba em Berlim*, de 1943, *Esse mundo é um pandeiro*, de 1946, *Carnaval no fogo*, de 1949, *Tudo azul*, de 1951, *Carnaval na Atlântida*, de 1953, *Carnaval em Marte*, de 1954 e *Quem roubou meu samba*, de 1958 são alguns desses filmes que misturavam alguma ação com toda uma série de números musicais que incluíam as marchinhas e os sambas que fariam sucesso no carnaval (FERREIRA, F., 2004, p. 394).

As escolas de samba também seriam exibidas em várias produções cinematográficas, como no filme *Marujo por acaso*, de 1954 (FERREIRA, F., 2004, p. 395). Como recorda Cavalcanti (1999, p. 84) “sempre houve grande afinidade entre as escolas de samba e a comunicação de massa, ou a chamada indústria cultural”.

Apesar da proeminência da televisão a partir de 1970 (DINIZ, 2008, p. 36), cinema e carnaval continuaram gerando produtos relevantes para a cultura nacional. Um exemplo disso foi o filme *Orfeu* (1999), dirigido por Cacá Diegues e distribuído pela Warner Bros. O drama levou aos cinemas quase um milhão de expectadores, recebeu três prêmios (melhor filme, melhor fotografia e melhor trilha sonora) – de um total de sete indicações – na edição de 2000 do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro e foi selecionado como o representante nacional para concorrer ao Oscar de melhor filme estrangeiro em 2000⁵³.

Na fase de pré-produção do longa-metragem, ainda em 1997, Cacá Diegues pediu a Joãozinho Trinta permissão para gravar algumas cenas durante a passagem da Unidos do Viradouro no carnaval seguinte. A proposta surgiu diante da visibilidade que a Viradouro e seu carnavalesco usufruíam após vencerem o carnaval daquele ano.

⁵³ Informações disponíveis em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-21029/curiosidades/>>.

Consagrado pela vitória tão delongada, Joãozinho Trinta vive um ano de grandes lisonjas, incensado como mestre, como mago. Reconhecem-se, agora, as marcas do seu gênio definitivamente disseminadas em todas as escolas. Disputa-se sua presença em cursos, palestras e seminários (GOMES, F., 2008, p. 201).

Estando ainda naquele momento sem enredo definido para o desfile de 1998, Joãozinho não apenas aceitou como também escolheu Orfeu como tema para a sua escola, que ganhou o título de *Orfeu, o negro do carnaval*. “A Avenida Marquês de Sapucaí seria o set das cenas de carnaval, em pleno desfile oficial das escolas de samba. A Viradouro seria a escola fictícia do filme, a Unidos da Carioca. O carnavalesco criaria tudo, inclusive as fantasias dos atores” (GOMES, F. 2008, p. 201). A história é uma adaptação do mito grego.

Na mitologia grega, Orfeu era o filho do Deus Apolo e da Musa Clio. Possuía tão forte o talento da música que, quando tocava a lira ou a cítara toda a natureza emudecia para escutá-lo. Era amado por todas as mulheres. Mas, seu grande amor era Eurídice. Um dia Eurídice fugindo do apicultor Aristeu, que a perseguia com a sua paixão, foi picada por uma víbora e veio a falecer indo a sua alma para as trevas dos Hades - os infernos. Desesperado com a morte de Eurídice, Orfeu implora aos Deuses Plutão e Prosérpina permissão para descer aos mundos subterrâneos em busca de sua amada. A permissão lhe é concedida com um severo aviso. Ao trazer Eurídice do fundo dos infernos, Orfeu não poderia olhar para trás. Ele aceita a promessa e quando já estava quase na saída, a enorme dúvida de que Eurídice não o estivesse seguindo, faz com que Orfeu olhe para trás. Neste instante, Eurídice desaparece para sempre. Orfeu isola-se de todos no sofrimento pela perda de sua amada. Revoltadas com seu desprezo as Bacantes esquartejam o corpo de Orfeu, jogando-o no rio. A correnteza levou a cabeça e a lira de Orfeu para as praias da ilha de Lesbos onde foram recolhidas e veneradas. Orfeu é o Deus da Música (TRINTA apud CUNHA JUNIOR, 2010, p. 274).

Décadas antes de apontar na festa dionisíaca de características também apolíneas – o desfile das escolas de samba – o cantor e compositor Vinícius de Moraes criou uma versão brasileira para o deus grego, no musical de teatro *Orfeu da Conceição*, lançado em 1956.

A ideia do musical já existia desde 1942, ano em que Vinícius bancou o cicerone e levou o escritor norte-americano Waldo Frank (1889 - 1967) para conhecer favelas, escolas de samba e terreiros cariocas, universo então desconhecido até para o poeta que, ainda naquele ano, ao ler livro sobre mitologia grega enquanto ouvia ao longe a batucada de uma escola de samba, começou a imaginar a forma de Orfeu. De um Orfeu negro, sambista e carioca. Ali nasceu a semente de um espetáculo que seria histórico por várias razões (FERREIRA, Mauro, 2016).

Conforme aponta o jornalista e crítico de música Mauro Ferreira, entre os motivos que tornaram a peça histórica estão a formação de um elenco formado por atores negros – fato raro na época – e a primeira vez em que Vinícius de Moraes e Tom Jobim se uniam para compor a trilha sonora.

Ao ser adaptada para o cinema pelo francês Marcel Camus, a peça ganhou visibilidade mundial. Lançado em 1959, *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 estrangeiro⁵⁴.

Considerando a versão de Camus um tanto romantizada, idealizada, Diegues opta por apresentar a história de Orfeu de forma mais realista e densa, conectando a obra com os problemas sociais do Rio de Janeiro dos anos 1990.

Descobri o paradoxo principal da favela, que é o de ser uma vergonha social, um gueto de excluídos, mas, ao mesmo tempo, um tesouro cultural. Não só de experiências artísticas, mas também de costumes, de linguagem, de relações humanas, de ética. A favela é uma espécie de "trailer" do Brasil, é um caldeirão tenso, que pode ir para o bem ou para o mal. Tanto pode sair para uma coisa maravilhosa, como para um desastre nacional pavoroso (DIEGUES, 2016).

Na sinopse do enredo, Joãozinho Trinta descreve a adaptação carioca de Orfeu da seguinte forma:

No alto do morro, pertinho do céu e das estrelas, ORFEU - O NEGRO DO CARNAVAL, era o Deus da Música. Fazia o sol aparecer com os acordes maravilhosos de seu violão. A natureza emudecia quando cantava seus sambas. Todas as mulheres amavam Orfeu. Todos os homens admiravam seu talento. Mas seu único amor e musa inspiradora era a bela e meiga Eurídice. Orfeu foi o vencedor do samba enredo da Escola de Samba do Morro. O tema era a "História do Carnaval". Origem. Entrudo, Ranchos, Grandes Sociedades, Bailes, Blocos, Corsos e as Escolas de Samba, todos com temas mitológicos. A Escola estava uma beleza. Mas no dia do desfile, acontece uma tragédia. Uma bala perdida atinge Eurídice que desaparece no abismo. Orfeu desesperado procura sua amada. Desce a encosta do morro. Ao olhar para trás, perde o equilíbrio e não encontra a sua Eurídice. Parecia que estava nos infernos. Enquanto isso, a escola é aplaudida pela multidão na Avenida e volta triunfante para o morro. O Bloco das Bacantes encontra Orfeu, que tendo perdido Eurídice, despreza todas as outras mulheres. Revoltadas, as Bacantes empurram Orfeu do alto do morro. Seu corpo se despedaça. Sua cabeça e seu violão são levados pelo Rio de Janeiro. Sai o resultado. A Escola do Morro é vencedora. E no desfile das campeãs, ela retorna com toda a vibração da bateria, a beleza do samba, a poesia das baianas e a empolgação de toda a Escola. Cantando e dançando a vitória, fazem da alegria a louvação e glorificação de ORFEU - O NEGRO DO CARNAVAL (TRINTA apud CUNHA JUNIOR, 2010, p. 275).

A Viradouro reuniria, assim, a potencialidade da cultura grega e da carioca em seu desfile.

A tragédia grega é transposta, em plenitude, para os morros do Rio de Janeiro. O clássico reencarna no popular com toda a sua grandiosidade. Todo o desvario da

⁵⁴ Informações disponíveis em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Orfeu_Negro>. Acesso em: 20 out. 2016.

mitologia grega caberá no desvario da história do Carnaval carioca, ambos representativos da extrema beleza, exuberância e capacidade de reunir universos imaginários significativos (CUNHA, 2008, p. 23).

Joãosinho Trinta (apud CUNHA JUNIOR, 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”. Assim, a narrativa de uma agremiação não deve se ater a um excesso de personagens, ações e discursos, sobre o risco de não conseguir alcançar o público. A trama deve ser simplificada para que a mensagem principal seja absorvida mesmo que alguns detalhes passem despercebidos.

Entretanto, o carnavalesco não teme dificultar a leitura do enredo ao lançar mão da metalinguagem, criando um enredo dentro de outro enredo. “Como se o autor nos dissesse que é pouco apenas transpor o mito para a realidade brasileira, que ele não busca a simplificação e sim a opulência, o derramamento de detalhes e perspectivas” (CUNHA JUNIOR, 2010, p. 37). Os oito setores – formados por oito alegorias, 29 alas e 3800 componentes – representavam simultaneamente a história do carnaval e a história de Orfeu.

Portanto, temos um enredo metalinguístico, que narrará um outro enredo, com ele se encontrará, se fundirá, utilizando-o como linguagem de estética, pois para cada período histórico da estética da manifestação carnavalesca, caberá uma passagem da tragédia de Orfeu, que sempre lembrará o trágico Mito de Orpheu, grego (e seu desdobramento na adaptação do mito para o contexto carioca em “Orfeu da Conceição” de Vinícius de Moraes). Nesta “narração de uma outra narrativa”, a vida de Orfeu, com seus dramas, amores e preparativos para o desfile de sua escola de samba, é a ação principal, que “encaixará” nos momentos marcantes de sua tragédia as fases estéticas da segunda narrativa, os “tipos de manifestação carnavalesca”. A abordagem visual da segunda narrativa (saturnal, baile, corso, blocos etc.) dará suporte plástico aos acontecimentos da vida no morro de Orfeu. Joãosinho Trinta “embute” o desfile da escola de samba de Orfeu dentro do seu desfile sobre o próprio Orfeu (CUNHA JÚNIOR, 2006, p. 40).

Conforme F. Gomes (2008, p. 202), “os componentes da Viradouro [estavam] empolgadíssimos. Com o campeonato do ano anterior, com o filme em que atuam como figurantes, com a receptividade do público que mais uma vez recebe Joãosinho Trinta em triunfo”. O desfile foi aberto pela comissão de frente (**Figura 15**), fantasiada de *A força divina de Apolo* – com seus componentes segurando um instrumento que formava ao mesmo tempo uma lira e um violão –, lembrando que foi Apolo quem deu ao seu filho o poder da música. Em um período em que as comissões de frente ainda passavam por grandes transformações, inserindo-se cada vez mais nos preceitos de espetacularização que hoje norteiam o quesito, a Viradouro opta por uma coreografia mais tradicional, sem grande apelo

dramático, destacada, sobretudo, pelo luxo dos imensos esplendores em dourado, e plumas vermelhas e brancas, as cores da agremiação.



Figura 15. Fonte: Acervo pessoal Wigder Frota.

Também em vermelho, branco e dourado, o carro abre-alas, *Origem do carnaval* (**Figuras 16 e 17**), possuía faunos segurando cachos de uva e um folião fantasiado do deus romano Baco (equivalente ao grego Dionísio), sentado em um grande trono. O cenário mesclava a favela carioca com o Olimpo, com cavalos alados, colunas gregas em meio aos casebres com tijolos dourados aparentes e telhas tortas. Sobre essas casas estava o cantor Djavan, um dos Orfeus do desfile. Os demais destaques representavam seus pais, Apolo e Clio. A alegoria exibia, assim, o ambiente em que vivia os Orfeus negro e grego, ao passo em que iniciava sua narrativa sobre a história do carnaval. A origem do personagem e da festa estavam presentes nessa fusão, que se estenderá ao longo da apresentação. Os compositores Gilberto Gomes, Mocotó, Gustavo, P.C. Portugal e Dadinho (1997) retrataram a favela mitológica nos versos “Lá, onde a vida faz a prece/ E o sol brilhante desce para ouvir/ Acordes geniais de um violão/ É o reino de Orfeu/ Rei das cabrochas/ Seduzidas pela sua inspiração”.



Figura 16. Fonte: <https://www.facebook.com/tantoscarnavais/?fref=ts>.

Figura 17. Fonte: Acervo pessoal Wigder Frota.

A ala que abriu o segundo setor retratou o entrudo, misturando diabos, caveiras, monstros e bruxas. As alas seguintes e a alegoria *Talento de Orfeu* (**Figuras 18 e 19**) exaltaram o seu dom e inspiração. Liras, belas mulheres, gregos e malandros se misturavam na segunda alegoria, que tinha ao centro uma grande escultura do protagonista, ao estilo das esculturas gregas (tonalidade próxima ao branco, íris dos olhos não desenhada, musculatura realçada). O uso de tons claros remetia à estética consagrada pelo país europeu, enquanto o salmão transmitia a feminilidade inspiradora do poeta.

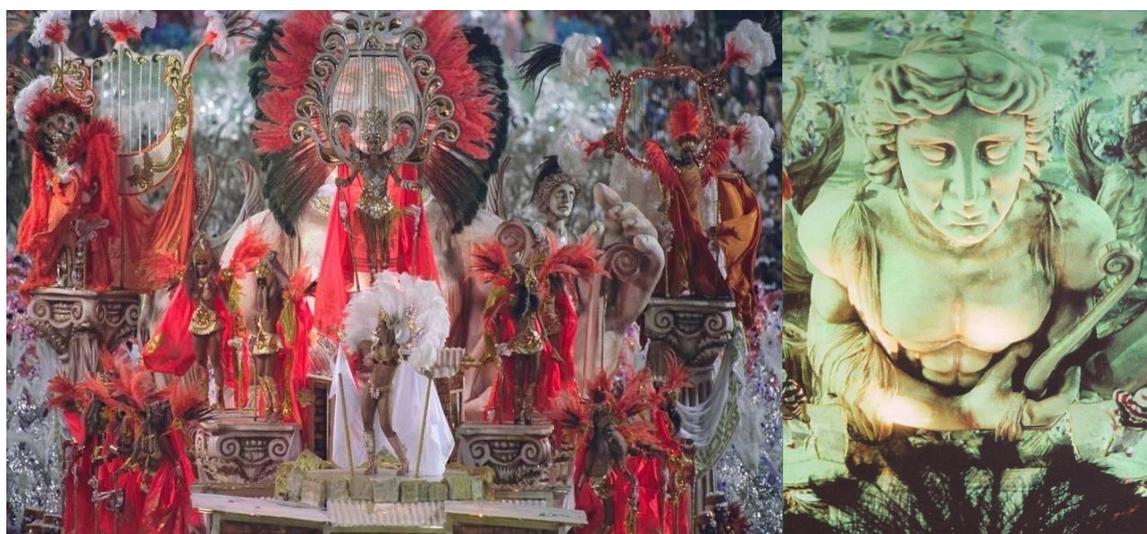


Figura 18. Fonte: <http://www.pedromigao.com.br/ourotetolo/wp-content/uploads/2014/01/Viradouro98.jpg>.

Figura 19. Fonte: Livro *O Brasil é um luxo: Trinta carnavais de Joãozinho Trinta*.

Assim como Djavan (**Figura 20**), o ator e cantor Toni Garrido (**Figura 21**) desfilou fantasiado de Orfeu à frente do segundo carro. A caracterização de ambos era semelhante: negros de cabelos trançados, vestidos com uma grande e brilhante bata listrada de vermelho e branco, ou vermelho e dourado – remetendo à camisa típica do malandro sambista –, capa dourada nas costas e uma ombreira em branco e dourado formando arabescos. O terceiro Orfeu do desfile, o mestre de bateria Jorjão, desfilou de terno e chapéu brancos, um traje clássico da posição de líder da orquestra percussiva. Segundo F. Gomes (2008, p. 202), “pelo que se sabe, é a primeira vez que um diretor de bateria interpreta um personagem de tamanha relevância no enredo da escola”. O autor (GOMES, F., 2008, p. 202) considera que a inclusão de Jorjão como um dos personagens do enredo foi uma forma de o carnavalesco prestar reverência àquele que, com o sucesso da paradinha em ritmo de funk criada por ele, teria sido um dos principais responsáveis pelo título do ano anterior. Repetindo a paradinha funk, a bateria da Viradouro foi novamente uma das responsáveis pelo sucesso do desfile de 1998.



Figura 20. Fonte: Livro *O Brasil é um luxo: Trinta carnavais de Joãozinho Trinta*.

Figura 21. Fonte: Revista *Manchete*, n. 2395.

Intitulada *Rancho – Eurídice, o amor de Orfeu*, a terceira alegoria (**Figura 22**, ainda na concentração) sintetizava as alas que a precederam. Flores, borboletas, ninfas, centauros e sátiros rodeavam a escultura de Eurídice – em tom azulado –, introduzindo a amada no enredo e também prestando reverência aos ranchos, que tinham a natureza e a mitologia como temas frequentes de suas apresentações. Lilás, prata, branco, rosa e azul em tons suaves contribuíram para a constituição do momento romântico.

O romance é anunciado no samba no trecho “Eurídice, o verdadeiro amor/ Do vencedor por aclamação geral/ Da escola de samba do morro/ Que vai decantar nos seus versos/ A história do carnaval” (GOMES, G.; MOCOTÓ; GUSTAVO; PORTUGAL; DADINHO, 1997). Em seguida, o refrão central interrompia a narrativa ao sintetizar o caráter onírico do enredo: “É na magia do sonho que eu vou / Mitologia no samba, amor” (GOMES, G.; MOCOTÓ; GUSTAVO; PORTUGAL; DADINHO, 1997).



Figura 22. Fonte: <https://www.facebook.com/tantoscarnavais/?fref=ts>.

No quarto carro, *Baile de Veneza – a morte de Eurídice* (Figuras 23 e 24), Joãosinho utilizou de grande variedade de cores, tais como tons de azul, rosa, vermelho, laranja, amarelo, etc. Várias máscaras circulavam ao redor da escultura de Eurídice, feita no mesmo estilo da alegoria anterior, porém com os olhos cerrados, a face demonstrando dor, segurando um objeto pontiagudo em direção ao pescoço, envolvido em um véu vermelho-sangue. Na descrição da sinopse, Eurídice morre por uma bala perdida em um baile funk (TRINTA apud CUNHA JUNIOR, 2010, p. 275), tragédia traduzida pelos compositores nas palavras “Aí, o zumbido da fatalidade/ Que atinge a cidade/ Traz mais uma desilusão” (GOMES, G.; MOCOTÓ; GUSTAVO; PORTUGAL; DADINHO, 1997). Porém, no desfile essa referência soa implícita. O baile funk na favela se torna o baile de máscaras de Veneza e as “víboras” que levarão Eurídice ao inferno são representadas pelo ambiente misterioso e dissimulado das máscaras que a rodeiam e pela hidra de lerna, monstro presente na mitologia grega, que possuía o corpo de dragão e três cabeças de serpente.

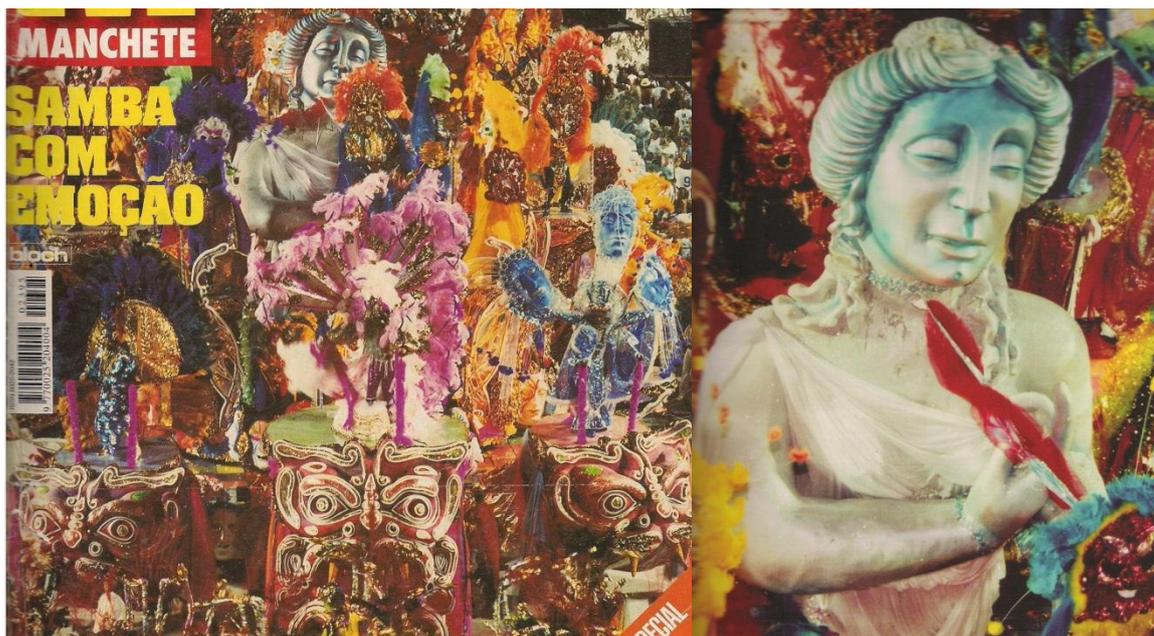


Figura 23. Fonte: Revista Manchete, n. 2395.

Figura 24. Livro *O Brasil é um luxo: Trinta carnavais de Joãozinho Trinta*.

A quinta alegoria, *Grandes sociedades – jardins de Hades* (**Figura 25**), é apresentada em um setor repleto de cores fortes, como vermelho, preto e roxo, mostrando a descida de Orfeu ao inferno em busca de sua amada. Um monstro de três cabeças, caveiras, fumaça e destaques fantasiados de Hades, “o deus do mundo inferior e dos mortos”⁵⁵, e Caronte, “o barqueiro de Hades, que carrega as almas dos recém-mortos sobre as águas do rio Estige e Aqueronte, que dividiam o mundo dos vivos do mundo dos mortos”⁵⁶ – ambos personagens da mitologia grega –, compõem a cena. Ainda são lembradas as grandes sociedades, entre elas a Tenentes do Diabo, com o nome coincidentemente adequado no entrecruzamento das histórias.

Conforme o samba, “Orfeu caiu/ No abismo da saudade/ E voa para eternidade/ Levado pela ira da paixão” (GOMES, G.; MOCOTÓ; GUSTAVO; PORTUGAL; DADINHO, 1997). Assim, o sexto carro, *Blocos – morte de Orfeu* (**Figura 26**), exhibe a lira e o corpo do deus despedaçado sobre um rochedo, e uma segunda escultura sua com o corpo contorcido e a expressão de dor sobre as pedras. Mulheres em trajes sensuais cercam o protagonista, representando as integrantes do bloco das bacantes que, furiosas por serem rejeitadas, jogam Orfeu do abismo.

A morte de Orfeu pelas bacantes é repleto de significações, afinal o deus dessas mulheres é Dionísio, aquele que deseja o fim da individualização. Orfeu negou-se a se entregar ao êxtase dionisíaco e a se dar às mulheres que o desejavam, preferindo sofrer pela

⁵⁵ Informação disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Hades>>. Acesso: 30 dez. 2016.

⁵⁶ Informação disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Caronte>>. Acesso: 28 dez. 2016.

amada perdida. Então, as discípulas de Dionísio o forçaram à desintegração, ao despedaçamento, o que seria, para Bakhtin (1987, p. 233), “uma morte tipicamente carnavalesca”.



Figura 25. Fonte: Acervo pessoal Wigder Frota.

Figura 26. Fonte: Livro *O Brasil é um luxo – Trinta carnavais de Joãozinho Trinta*.

Em preto e branco, a sétima alegoria, *Corso – louvação de Orfeu* é preenchida de pierrôs, piratas e carros, lembrando a brincadeira do corso. A decoração espelhada revestia um carrossel, por onde, sobre os automóveis, giravam imagens de sambistas famosos, como Cartola, Donga, Pixinguinha e Heitor dos Prazeres e, acima deles, figurava uma escultura com o rosto de Orfeu. O setor interliga o deus grego aos deuses da música popular brasileira, os talentosos sambistas que perpetuam o dom de Orfeu entre os morros e os carnavais.

Mais uma vez priorizando as cores da bandeira da Viradouro e o dourado, o desfile é encerrado com o carro *Escolas de samba – glorificação de Orfeu* (**Figuras 27 e 28**). Diferentemente das esculturas das demais alegorias, que privilegiavam em seu estilo a arte e a vestimenta grega, inclusive todas em tons próximos ao branco (no caso de Orfeu) e azul (no caso de Eurídice), a escultura presente na última alegoria aponta para o Orfeu brasileiro: com os mesmos traços das esculturas anteriores, mas negro, com camisa listrada, chapéu panamá – traje tradicional do sambista –, violão nos braços e a íris dos olhos desenhada. Orfeu é eternizado pela vitoriosa agremiação, que fará um retorno triunfal com o seu samba no Sábado das Campeãs, acontecimento transcrito nos versos “Tem no seu talento

reconhecimento/ Num desfile magistral/ O Grêmio do Morro venceu/ E o samba do negro Orfeu/ Tem um retorno triunfal” (GOMES, G.; MOCOTÓ; GUSTAVO; PORTUGAL; DADINHO, 1997). Conforme Cunha Junior (2010, p. 175), a associação revela “que o Sambódromo é tão magnificente quanto a mitologia grega, pois arte divina e imortalidade se circunscrevem nestes territórios”. O pesquisador acrescenta:

O talento das alas de compositores das escolas de samba cariocas só encontra paralelo possível com a trajetória do próprio Deus da Música, já que são herdeiros diretos do poder maior de um Deus: fazer a multidão gritar “é campeã!” no Sambódromo da Marquês de Sapucaí. Um momento repleto de significação e grandeza míticas, os segundos que valem a eternidade, nesga de tempo que encerra em si o mistério do planeta. [...] Orfeu, o compositor carioca, “herda” tanto o talento quanto as circunstâncias da vida do mito grego, inclusive sua amada. É a reencarnação por transposição artística, alerta João, no histórico do enredo (CUNHA, 2010, p. 176-177).

Além de exaltar o próprio componente da escola, o refrão que encerra o samba cita um verso (assinalado a seguir entre aspas simples) da canção *A Felicidade* (1959), criada por Vinícius de Moraes e Tom Jobim para o filme *Orfeu Negro*: “Hoje o amor está no ar / Vai conquistar seu coração/ ‘Tristeza não tem fim, felicidade sim’ / Sou Viradouro, sou paixão” (GOMES, G.; MOCOTÓ; GUSTAVO; PORTUGAL; DADINHO, 1997). Em plena festa da alegria, o verso de significado triste evidenciava o caráter dramático do enredo.



Figura 27. Fonte: Revista Manchete, n. 2395.

Figura 28. Fonte: Livro *O Brasil é um luxo – Trinta carnavais de Joãozinho Trinta*.⁵⁷

⁵⁷ Considerando a ausência do chapéu nessa imagem, provavelmente a fotografia foi tirada no Sábado das Campeãs.

Em um ano de disputa equilibrada e apresentações de alta qualidade, a Viradouro terminou como a quinta colocada no julgamento oficial, um resultado abaixo do esperado. Entre alguns problemas enfrentados, se destacou a queda do chapéu da porta-bandeira Patrícia – que desfilou grávida e com a barriga à mostra (**Figura 29**) – em frente à cabine de jurados. Independentemente disso, a escola foi responsável por um momento de grande empolgação do público, que chegou a gritar “bicampeã” e, conforme a pesquisa Ibope, foi a primeira colocada na preferência popular no carnaval de 1998 (GOMES, F., 2008, p. 204). Os meios de comunicação também reconheceram o êxito do desfile: melhor escola segundo o júri do Jornal do Brasil e capa da tradicional edição especial de carnaval da Revista Manchete (1998), com o título “Samba com emoção” e o subtítulo “A avenida vibra com o Orfeu da Viradouro, criação do genial Joãosinho Trinta”. Ressalta-se ainda que o samba se consagrou como o mais famoso da história da agremiação, sendo um dos preferidos a serem executados no “esquenta”⁵⁸ antes de cada desfile.



Figura 29. Fonte: Acervo pessoal Marcelo Guireli.

Considerando o carnaval como “um momento de criação, não de reprodução” (TRINTA, 2008, p. 52), Joãosinho Trinta se liberta do compromisso com a realidade, como pode ser verificado em *Orfeu*.

Substituindo a realidade pelo fantástico-maravilhoso, em seus enredos, Joãosinho Trinta resgata uma importante faceta da manifestação carnavalesca: o delírio, a “tônica” do imaginário. Narrativas delirantes combatem a crueza das visões “enclausuradas” pela ciência, história e mundo real. Instituindo a imaginação, liberta-se o lirismo pessoal, o espírito de revolta, o espírito de luta e transformação,

⁵⁸ Nos minutos que precedem o início de um desfile, as escolas de samba costumam executar um samba-exaltação ou um samba-enredo famoso, como forma de empolgar público e componentes, popularmente chamado de “samba de esquenta” ou simplesmente “esquenta”.

o espírito do 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. Ora, se o carnaval é a festa em que a desordem é permitida, este é o contexto perfeito para Joãozinho Trinta expor as contradições, os equívocos, os erros, as falsas aparências (as máscaras), desmistificando e desmitificando as elites de todas as épocas da história brasileira, com uma linguagem que “vira pelo avesso” a homenagem do desfile das escolas de samba (CUNHA, 2008, p. 21).

Assim, o carnavalesco se permite ignorar a premissa da necessidade de verossimilhança para a compreensão da história. Conforme Cunha (2008, p. 21), assim, “não há necessidade de justificar as suas fantasias, pois para ele tudo se dá dentro de um universo fantástico, sem explicações”. Ou, talvez, seja possível perceber uma verossimilhança interna à narrativa, de modo que apenas dentro dela – e no contexto propício do carnaval – possa fazer algum sentido. Apresentando dois enredos em um, o desfile da Viradouro multiplica seus significados.

Sua obra imaginativa são portas que se abrem para verdades humanas [...] seus carnavais, alegorias de seu tempo, [...] são narrativas com significado completo em dois níveis: no do argumento narrado e em seu significado figurado, simbólico. Labiríntico, não traçou linha estendida: perdeu-se na enigmática teia, só reservada aos visionários homens que vivem a crise da vertigem. Joãozinho Trinta deu adeus à consolidada e segura, mas ultrapassada, porta do labirinto, e encontrou o que almejava: inúmeros minotauros. Fez, da maioria deles, amigos íntimos (CUNHA, 2008, p. 24).

O fantástico, entretanto, não ignora a realidade. Seria, talvez, uma forma de evidenciá-la, mas através da lente insana e invertida do carnaval. “Só os contrastes causam impacto e são capazes de mostrar a realidade brasileira”, considera Joãozinho (2008, p. 53), ao ainda afirmar que “a realidade brasileira não é a miséria. Ao contrário. [...] miséria é a irrealidade brasileira” (TRINTA, 2008, p. 53).

A realidade surge no enredo de Orfeu, sobretudo, na ocasião da morte de Eurídice em um baile funk – gênero de grande ascensão popular durante a década de 1990 –, atingida por uma bala perdida, ocorrência que também se tornava frequente naquele momento. Em entrevista à Globo News⁵⁹, o sociólogo Ignácio Cano relata que os anos 1990 assistiram a um grande crescimento da violência nas metrópoles brasileiras, causador de muitos dramas vivenciados pela população.

Entretanto, mesmo reconhecendo e abordando os problemas brasileiros em sua obra, o carnavalesco busca realçar uma perspectiva positiva sobre o país. Pesquisando o

⁵⁹ Disponível em: <<http://g1.globo.com/globo-news/jornal-globo-news/videos/v/ibge-divulga-pesquisa-que-traca-panorama-da-violencia-no-brasil/4643104/>>. Acesso em: 26 dez. 2016.

cinema clássico de Hollywood, o americano David Bordwell (2005, p. 283) observa que o desfecho da narrativa deve oferecer uma “justiça poética” que satisfaça o espectador. O mesmo propõe Joãozinho Trinta que, diante do fim trágico de Orfeu, promove essa justiça poética na vitória da agremiação do compositor e no retorno triunfal de seu samba no Desfile das Campeãs. A arte pode aqui ser interpretada como uma forma de transcender a morte. O povo das escolas de samba, que comumente possui um cotidiano repleto de desafios, encontra nesta manifestação popular espaço para celebrar a vida por meio do êxtase dionisíaco, delirar em um mundo de beleza apolínea e se immortalizar através do talento de seus “Orfeus”, em uma demonstração de como a elaboração fantasiosa da narrativa serve como fábula para a apreensão da realidade.

“A inquieta sensibilidade do narrador faz desabrochar enredos sobre a crise da contemporaneidade, passando do pessimismo, os infernos, ao otimismo, os paraísos, num percurso narrativo onde a visão poética predominante é a do realismo fantástico” (CUNHA JUNIOR, 2010, p. 87). Para o músico Gilberto Gil (2008, p. 34), essa reversão do negativo em positivo seria uma capacidade do carnavalesco – e também de tantas pessoas que compõem as escolas de samba –, transposta para seus enredos. “Joãozinho reveste as sombras de luzes. Onde não parecia existir a menor chance de brotar, pelas condições materiais precárias e a violência adversa, é ali que ele brota. Emerge das emergências”.

Seguindo o estilo estético consagrado pelo seu mentor, o visual do desfile da Viradouro é o imponente e luxuoso barroco. O pesquisador Hiram Araújo credits a Joãozinho Trinta a instauração e consagração do barroco no desfile das escolas de samba. Ainda na década de 1970, o artista teria percebido “a necessidade de compactar os desfiles, eliminar os vazios, preencher todos os espaços, tanto ao nível do chão quanto para o alto, ocupando todo o espaço visual do público” (ARAÚJO, 2008, p. 16). Desde então, Joãozinho investiu em fantasias volumosas e alegorias grandiosas e repletas de componentes – que, ao dançarem, garantiam a elas um balanço que se tornou marca personalizada de seus desfiles. O luxo que emergia de todas as partes nem sempre era real, por vezes era uma impressão formada a partir de materiais baratos. Mas o mais importante era o seu efeito e sua representatividade.

A exuberância de Joãozinho não desanda na luxúria da ostentação pobre de sentidos. Aquela do brilho pelo brilho. Aquela do espetáculo que se julga grandioso só por estar saturado de materiais preciosos. Joãozinho é rico em significados. Traz na veia a vertigem do barroco. Joãozinho está sempre em estado de graça pela profusão das idéias. Sempre aberto ao transe. O maior luxo de Joãozinho está no fluxo do país. Está na ousadia de assumir a complexidade do Brasil como valor positivo e não como caos opressor. [...] O luxo de Joãozinho é essencialmente brasileiro pela relação aberta com mundos e influências. Seu luxo é antropofágico, está em sua

capacidade hábil e inovadora de assimilar a novidade e devolver a diferença [...] Joãozinho encarna a consciência de nosso luxo cultural. É um mago do Brasil imaginário [...] Oferece esse luxo das riquezas estéticas, espirituais e fraternas como alerta para quem ainda não acordou para essa usina de criação chamada Brasil. [...] Joãozinho Trinta nasce para este palco e para esta maestria. Para este luxo transcendental nasce esse mestre do caro, nem tanto pelo custo econômico, mas pelo sentido de nos fazer mais queridos e próximos de nossa vocação mestiça. Joãozinho nos ensina a cada obra, desfile e enredo o quanto somos ricos e gigantes pela própria natureza: plenos de generosidade, sábios na abertura, persistentes na justiça, combatentes na solidariedade e mestiços, da raiz do cabelo até a ponta do dedo (GIL, 2008, p. 33-34).

Questionado quanto à opulência visual de suas criações, Joãozinho causou polêmica em 1980 ao afirmar que “O povo gosta de luxo, quem gosta de miséria é intelectual” (TRINTA, 2016). Em outro momento, indagou: “Quem disse que crioulo tem que ser despojado? Crioulo já é despojado o ano inteiro. Tem que vir enfeitado, emplumado, lantejoulado, coroadado” (TRINTA, 2008, p. 52). Mais uma vez subvertendo as noções de realidade e irrealidade, o carnavalesco completa:

Carnaval é o único momento de realidade. Vá você fazer o carnaval de uma escola de samba no morro e pedir pro crioulo sair de escravo, ele te manda a... Porque escravo ele já é o tempo todo. Ele gosta é do luxo, ele quer ser príncipe e princesa, que na verdade ele é e foi e tem direito de continuar a ser (TRINTA, 2016).

No plano da narrativa principal proposta pela Viradouro, o protagonista é Orfeu; a antagonista é a bala perdida (no samba e na sinopse) e a hidra de lerna (na alegoria), responsáveis por tirar a vida de Eurídice; e as personagens secundárias são: as mulheres do morro, musas inspiradoras de Orfeu; as bacantes, que matam o sambista; Apolo e Clio, pais de Orfeu; Hades e Caronte; Eurídice, o verdadeiro amor do poeta, dentre outros.

Orfeu é um personagem plano e herói, uma vez que possui características comparáveis às de um deus grego. Capaz de fazer amanhecer ao tocar seu violão, acalmar e silenciar os animais, é considerado rei na favela onde vive, sendo desejado pelas mulheres e tendo seu talento admirado por todos os homens. Possui o poder até mesmo de conseguir uma espécie de “licença especial” para descer vivo ao inferno e ressuscitar sua amada.

O tempo da narrativa de Orfeu é cronológico, indo do momento em que o personagem se torna figura notável pelo seu talento até o Desfile das Campeãs, dias depois de sua morte. Na segunda narrativa – a da história do carnaval – pode-se considerar a presença de uma espécie de *flashback*, pois as diferentes formas da expressão carnavalesca nem sempre são apresentadas conforme a ordem cronológica em que surgiram, sendo que muitas vezes esses festejos vigoraram em uma mesma época. Ainda assim, percebe-se que o enredo se

inicia na antiguidade greco-romana (século XIII a.C. a século V d.C.), com as festas em homenagem à Baco, indo até à contemporaneidade, através dos desfile das escolas de samba.

Os espaços variam a cada setor, podendo por vezes aparecer em duplicidade, como no caso da favela/Olimpo (setores 1 e 2); rancho, pelas ruas do Rio de Janeiro (setor 3); baile de máscaras, em um salão/ baile funk, na favela (setor 4); as sociedades, nas ruas do Rio de Janeiro/ inferno de Hades (setor 5); o rochedo embaixo do morro (setor 6); o curso, com os automóveis desfilando nas avenidas da capital fluminense (setor 7); e o desfile das escolas de samba, no Sambódromo (setor 8). Os ambientes são carregados de alta variedade de sensações, tais como romantismo, sensualidade, tensão, alegria e tristeza. Permanecem em todos o gigantismo e o luxo barroco de Joãozinho Trinta. Através da letra do samba-enredo e do texto da sinopse, pode-se notar que a narrativa possui discurso indireto e o narrador em terceira pessoa.

O assunto do enredo é a vida de Orfeu, o negro do carnaval; seu tema é uma homenagem aos sambistas compositores; sua mensagem é que, a despeito de todas as dificuldades enfrentadas por esses poetas da cultura popular, o divino talento deles será imortalizado pelo carnaval carioca.

As etapas da narrativa são: 1) exposição – os três primeiros setores, onde Orfeu é apresentado, ao se mostrar o local onde vive – a favela olímpica –, sua família, características, a sua colocação na sociedade e a paixão por Eurídice; 2) complicação – a morte de Eurídice; 3) clímax – a descida ao inferno de Hades; 4) desfecho – a morte de Orfeu e sua imortalidade conquistada através de seu talento.

4.2 DÉCADAS DE 2000 E 2010

Na primeira década do novo milênio, a ideia de visão empresarial é incorporada de forma definitiva na administração das escolas de samba. As alegorias estão ainda maiores, tornando comum a utilização de carros acoplados. O orçamento é radicalmente inflacionado, fazendo com que as agremiações se rendam aos enredos patrocinados, uma vez que a verba básica distribuída pela Liesa, a partir da venda de ingressos, financiamento do poder público e os direitos da transmissão televisiva, além da eventual ajuda dos bicheiros, não é mais o suficiente para custear o espetáculo. Assim, os elementos visuais assumem o protagonismo do carnaval carioca.

Em fase de menor visibilidade, passa-se a se preocupar mais com a capacidade dos sambas de sustentar a harmonia e a evolução durante o desfile – o chamado “samba

funcional”, animado e de apelo popular – do que com a beleza da obra. As baterias dão prosseguimento ao processo de aceleração da cadência, e são desafiadas a desenvolverem apresentações mais criativas, valendo-se de longas paradinhas, coreografias e efeitos pirotécnicos. O regulamento volta a permitir o uso dos tripés, que foram utilizados com frequência pelas comissões de frente, ajudando-as no desafio cada vez maior de realizar uma abertura impactante. Os casais de mestre-sala e porta-bandeira assumem a rotina de atletas, alguns auxiliados por preparadores físicos e coreógrafos. Usam fantasias de extremo luxo e ensaiam exaustivamente a coreografia, fazendo com que a dança perca sua espontaneidade.

O êxito da Beija-Flor, cinco vezes campeã na década, impôs às demais agremiações que se espelhassem em seu modelo de sucesso: estética luxuosa e componentes aguerridos. Para isso, houve um aumento das alas de comunidade, em que o folião ganha a fantasia, mas tem a responsabilidade de ensaiar incansavelmente ao longo de três meses. As fantasias das alas comerciais e os ingressos, entretanto, são vendidos a altos preços, fazendo com que o carnaval do Grupo Especial seja cada vez mais uma festa para os turistas e menos para os sambistas.

Nos anos 2010, as três vitórias do carnavalesco Paulo Barros na Unidos da Tijuca influencia as escolas a optarem por enredos de mais fácil leitura, buscando, quando possível, referências do mundo pop que contribuam para a identificação do público. O barroco extremamente luxuoso usado pela Beija-Flor ao longo da década de 2000 perdeu parte de seu impacto, tendo mais efeito recursos de movimento e que promovam maior interação com a plateia, como as chamadas “alegorias humanas” de Barros, quando o artista substituiu esculturas pela presença de dezenas de componentes. O sucesso de sua comissão de frente em 2010, quando os integrantes trocavam de roupa em frações de segundo, pressionou os presidentes a investirem pesado no quesito, valendo-se de recursos tecnológicos importados, truques de mágica e tripés gigantesco.

Entre 2015 e 2017, as escolas tiveram que se ajustar à realidade imposta pela crise política e econômica e às exigências da Rede Globo, que solicitou alterações após a queda gradual da audiência durante as transmissões ao vivo. Reduziu-se o número máximo de alegorias e tripés, o número de componentes e o tempo de desfile. A dificuldade em conseguir patrocínios fez vigorar um número maior de enredos autorais.

4.2.1 Candaces

O Salgueiro encerrou o carnaval de 2006 com a frustrante 11ª colocação, a pior de sua história. Seria necessário uma injeção de autoestima para que o desfile de 2007 tivesse um desfecho melhor. Nada poderia ser mais apropriado naquele momento do que reavivar sua tradição com as narrativas afro-brasileiras.

Assim, surgiu *Candaces*, tema que – segundo informações do jornalista João Gustavo Melo (2016, p. 64) – surgiu em meio à pesquisa que o diretor cultural da agremiação, Paulo César Barros, fazia para o enredo sobre o fogo do carnaval de 2005.

A proposta inicial era contar ao longo de todo o desfile a saga das Candaces, uma dinastia de rainhas que comandaram o Império Meroe, localizado ao sul do grandioso Egito, num período anterior à era cristã. Mas como se tratava de uma civilização pouco conhecida, cuja iconografia até hoje está em fase de pesquisa por arqueólogos, o enredo foi traçado a partir da construção de uma linha do tempo imaginária. O fio condutor era o poder feminino africano e suas influências na sociedade brasileira. Tratava-se de uma ode à luta da mulher negra [...] (MELO, 2016, p. 65).

A direção salgueirense aceitou o desafio de levar para a avenida o enredo desenvolvido pela diretoria cultural e pelo casal de carnavalescos Renato Lage e Márcia Látia⁶⁰, mesmo sabendo do alto custo previsto para que a história fosse contada com o luxo e a imponência necessários. “A escola se reencontrava com a aura de africanidade que sempre lhe trouxe boas energias e ainda resgatou a vocação de levar para a avenida narrativas históricas pouco conhecidas pelo grande público” (MELO, 2016, p. 65).

Na sinopse (2016), o enredo é dividido em cinco partes, intituladas “As mães feiticeiras”, “As ascendentes Candaces”, “Candaces”, “As descendentes” e “A imortalidade”. O texto se inicia com um trecho da peça teatral *Candaces – A reconstrução do fogo*, denunciando o ponto de partida da pesquisa elaborada por Paulo César Barros.

Falar de Candace... É preciso olhar pra trás para ir pra frente. Porque atrás de nós tem um espelho e é nele que está nossa cara verdadeira. Nosso espelho é um espelho de Rainhas. Rainhas-Mães, Rainhas Guerreiras. Candaces. Somos herdeiros dessas Rainhas, temos a fala de nossos ancestrais. (LAGE; LÁTIA; DIRETORIA CULTURAL, 2016).

⁶⁰ Anos depois, Márcia assumiu o sobrenome do marido, passando a assinar Márcia Lage.



Figura 30. Fonte: Acervo pessoal Rafael Rezende.

Figura 31. Fonte: <http://oglobo.globo.com/rio/carnaval/veja-imagens-de-desfiles-marcantes-de-2000-ate-os-dias-atuais-3894219>.

No desfile, essas cinco partes se transformaram em sete alegorias – e consequentemente sete setores – e 31 alas. Intitulada *Asas da Imortalidade* (**Figuras 30 e 31**) a comissão de frente era formada por um personagem caracterizado como faraó e seus 14 escravos, todos com maquiagens remetendo à mumificação. Com o auxílio de cordas, os escravos puxavam um tripé que representava um imenso bloco de pedra, como aqueles utilizados na construção das pirâmides egípcias. Nele, surgia em alto relevo o rosto de Nefertiti e o escrito “Candaces”. Acreditava-se que na rocha estaria a energia vital da rainha, que eles estariam tentando trazer de volta ao mundo. A coreografia, criada por Marcelo

Misailidis, foi realizada com movimentos lentos, demonstrando a grande dificuldade dos escravos-múmias para arrastar a pesada pedra. Em outro momento, com adereços dourados, os integrantes formavam uma grande asa. O Salgueiro abriu o desfile com uma comissão de frente de grande impacto e força dramática. Ao evocar a energia vital da rainha egípcia, a escola celebrava a imortalidade da força das mulheres negras, que deveria estar presente nos 3400 componentes – homens ou mulheres – ao longo do desfile.



Figura 32. Fonte: <http://www.galeriadosamba.com.br/espacoaberto/topico/189533/0/2/0/>.

Figura 33. Fonte: Acervo pessoal Wigder Frota.

Após a comissão de frente e o casal de mestre-sala e porta-bandeira, a primeira alegoria, *Raízes da Criação* (**Figuras 32 e 33**), trazia em seu centro a escultura de uma grande

– e expressiva – feiticeira sobre um baobá, cujas raízes se estendem pela saia⁶¹ do carro. Ao redor, as orixás femininas, também chamadas de yabás, Iemanjá, Oxum, Nanã, Obá e Iansã são representadas em esculturas feitas com natureza morta – galhos, folhas, cascas de tronco de árvore, etc. Fumaça e iluminação sugerem a presença de uma fogueira e ampliam o clima de misticismo. A inspiração por iniciar o desfile com a imponente “Mãe Feiticeira” teria vindo junto a conselhos dos guias espirituais.

Como uma escola de samba extremamente respeitosa aos cultos afro-brasileiros, o Salgueiro contou com diversas consultorias espirituais, tudo isso para que nada desagradasse às divindades africanas louvadas no desfile. Entre as muitas recomendações recebidas, uma foi claríssima: a escola deveria abrir o desfile com as *Yi Ami Oxorongá* – que significa “Minha Mãe Feiticeira”. Entretanto, a evocação a essas entidades não deveria acontecer em hipótese alguma no samba em língua iorubá. Tratava-se de um mito africano relacionado ao poder criativo e criador do universo, energia muito poderosa e, às vezes, incontrolável. Ou seja, o samba poderia citar “*Mães Feiticeiras*”, mas nunca “*Yi Ami Oxorongá*” (MELO, 2016, p. 66).

Os compositores Dudu Botelho, Marcelo Motta, Zé Paulo e Luiz Pião (2006) também seguiram as recomendações, iniciando o samba com os versos “Majestosa África/ Berço dos meus ancestrais/ Reflete no espelho da vida/ A saga das negras e seus ideais/ Mães feiticeiras, donas do destino.../ Senhoras do ventre do mundo/ Raiz da criação”, em obra cuja letra e melodia apelam para a emoção do sambista. Encerrando o primeiro setor do desfile, a ala das baianas desfilou também representando as mães feiticeiras.



Figura 34. Fonte: <http://serginhorazera.blogspot.com.br/2011/03/salgueiro-e-africa-uma-sintonia-mais.html>.

⁶¹ *Saia* é como é chamada a decoração da parte inferior de um carro alegórico, escondendo a roda e as engrenagens de sua estrutura.

Abrindo o tópico seguinte, um tripé (**Figura 34**) com cinco homens montados sobre camelos dourados e uma escultura de uma mulher negra ao centro retratavam a viagem de Mekeda, a rainha de Sabá (atual território da Etiópia e do Iêmen), até Jerusalém para se encontrar com o rei Salomão. Nomeada *O Cortejo de Mekeda* (**Figura 35**), a segunda alegoria mostra a suntuosidade presente na vida da rainha, em meio a marfins, plumas, búzios, súditas – mulheres negras com seios de fora, carregando leques de plumas – e elefantes, animais que participaram da excursão até Jerusalém levando ouro e marfim. A intenção de Mekeda, ao levar tais peças preciosas, era mostrar que seu reino não deixava a desejar ao reinado de Salomão.



Figura 35. Fonte: Acervo pessoal Wallace Menezes.

O terceiro setor é pontuado pelo carro *O Egito de Nefertiti* (**Figuras 36 e 37**), decorado em vermelho e dourado com totens, duas imensas cobras e uma grande escultura com o rosto da rainha egípcia, abordando mais uma vez a personagem já lembrada na comissão de frente. Conforme a sinopse (LAGE; LÁVIA; DIRETORIA CULTURAL, 2016), Nefertiti e Mekeda são consideradas as ascendentes das Candaces, por terem precedido a formação dessa dinastia no curso da história. O samba as contempla nos versos “Do mito à história/ Encanto e beleza/ Seduzindo a realeza” (BOTELHO; MOTTA; ZÉ PAULO; PIÃO, 2006), ressaltando a possibilidade perpetuada através dos séculos de terem sido mulheres bonitas e atraentes.



Figura 36. Fonte: <https://sites.google.com/site/carnavalrecicladoreciclarte/fan>.

Figura 37. Fonte: <http://www.galeriadosamba.com.br/espacoaberto/topico/189533/0/2/0/>.

A quarta alegoria, *Candaces e o Império Meroe* (**Figura 38**), apresenta o grupo que inspirou o enredo do Salgueiro. Cavalos vermelhos com crinas feitas de palha, esculturas que remetem às peças de artesanato – talhadas em madeira – de figuras africanas segurando lanças e muitos escudos, simbolizam o domínio das técnicas de guerra e o caráter destemido das guerreiras Candaces, fatores que, somados à diplomacia, permitiram a retirada do invasor Império Romano do território de Meroe (LAGE; LÁVIA; DIRETORIA CULTURAL, 2016). Apenas mulheres negras desfilaram sobre a alegoria. O samba dá o tom da narrativa: “Candaces mulheres, guerreiras/ Na luta... justiça e liberdade/ Rainhas soberanas/ Florescendo pra eternidade” (BOTELHO; MOTTA; ZÉ PAULO; PIÃO, 2006).



Figura 38. Fonte: Acervo pessoal Wallace Menezes.

Os dois setores seguintes retratam a descendência candace no Brasil. Com a vinda dos africanos escravizados para o país, a luta das mulheres negras adquire outro significado. As histórias das guerreiras africanas são transmitidas através da oralidade e servem como inspiração para o enfrentamento dos desafios impostos no contexto brasileiro.

Várias luas se ergueram e se puseram no céu do continente negro. Um dia, rainhas e princesas de tribos e reinos se viram obrigadas ao trabalho forçado no novo mundo. Mas foi ali que fizeram multiplicar o sangue Candace. Em uma terra tão distante, ligadas ao passado, mulheres negras geraram o valor da bravura herdada de suas ancestrais. A palavra liberdade ganhou um significado mítico no Brasil, dando um novo sentido à vida levada entre a clausura e o trabalho forçado. A bravura da dinastia Candace foi eternizada pela tradição oral africana, que tratou de espalhar aos quatro cantos os grandes feitos das suas soberanas, inspirando a luta de guerreiras que subverteram a força dos seus senhores e lutaram pela liberdade. Para elas, ser livre era também reverenciar seus costumes, reviver o passado soberano, encenar a memória dos seus antepassados. Em folguedos, foram eternizadas na glória real da corte negra. No novo continente, há o despertar para o misticismo trazido do outro lado do Atlântico. A construção da identidade africana no Brasil encontra nas celebrações e ritos toda uma reverência à mulher como mediadora entre os deuses e a humanidade. Na Bahia, as escravas ganhadeiras vendiam o excedente de produção em feiras e mercados como em sua terra natal. O lucro era poupado para comprar suas alforrias e a dos maridos, tornando-as mulheres com voz ativa. No chão brasileiro, era revivida a tradição das feiras iorubanas, um espaço não só para trocas de mercadorias, mas também para trocas simbólicas. A mulher concentrava o poder de fechar negócios, disseminar notícias, modas, receitas, músicas, e, sobretudo, aconselhar. Assim, tornaram-se as grandes mães negras, sacerdotisas que tiveram suprimido o poder real na África, mas que passaram a exercer o poder espiritual no novo mundo (LAGE; LÁVIA; DIRETORIA CULTURAL, 2016).

O trecho da sinopse é sintetizado nos versos “Novo mundo, novos tempos/ O suor da escravidão/ A bravura persistiu/ Aportaram em nosso chão/ Na Bahia... alforria/ Nas feiras... tradição/ Mães de santo, mães do samba!/ Pedem proteção” (BOTELHO; MOTTA; ZÉ PAULO; PIÃO, 2006). Entretanto, os carnavalescos optaram não dar grande destaque à escravidão na elaboração visual do desfile, priorizando as referências culturais e religiosas afro-brasileiras, em especial o maracatu, o samba e o candomblé.

Assim, o quinto setor é pontuado pela alegoria *Maracatu e a glória real* (**Figuras 39 e 40**). Ao centro, a escultura de um negro, vestido como nobre europeu – conforme a tradição desta manifestação folclórica – segura uma grande sombrinha feita de vime e pintada de branco. Outros detalhes em vime branco – contrastando com flores coloridas sobre eles – estandartes e coroas compõem a cena. Todas as composições⁶² estão fantasiadas conforme personagens do maracatu e suas inspirações europeias.

⁶² São chamadas *composições* os componentes que estão sobre o carro. Diferenciam-se daqueles que possuem as fantasias geralmente mais luxuosas, os destaques.



Figura 39. Fonte: <http://liesa.globo.com/2015/material/fotos/fotos2007/salgueiro/grandes/11.jpg>.

Figura 40. Fonte: <http://www.galeriadosamba.com.br/espacoaberto/topico/189533/0/2/0/>.



Figura 41. Fonte: <http://liesa.globo.com/2015/material/fotos/fotos2007/salgueiro/grandes/19.jpg>.

Figura 42. Fonte: Acervo pessoal Wigder Frota.

Mães de santo, mães do samba, a sexta alegoria (**Figuras 41 e 42**), é uma homenagem, sobretudo, à Tia Ciata. Uma imensa escultura da matriarca ocupa boa parte do carro, o rosto com uma expressão marcante, e sobre o corpo o figurino tradicional da baiana, com direito a vestido de renda rodado e turbante brancos, brincos, pulseiras e grandes colares com figas pendurados. Sobre as mãos, espécies de pratos ou vasilhas de comida, que servem de “queijo⁶³” para duas destaques. Ainda estão presentes foliões fantasiados de sambistas e cabrochas em uma varanda de uma casa antiga estilizada – a casa de Ciata – e instrumentos utilizados para a execução do samba. Referências ao candomblé aparecem na parte fronteira do carro – com o tradicional destaque da agremiação Xangô do Salgueiro, sempre fantasiado

⁶³ Local suspenso de uma alegoria, onde cabe geralmente uma ou poucos componentes.

do orixá que carrega seu em nome – e na parte traseira – com os tambores utilizados no rito religioso e espelhos, possivelmente em reverência a Oxum, a vaidosa orixá regente de Ciata⁶⁴.

Na sétima e última alegoria, *A imortalidade Candace* (**Figuras 43 e 44**), esculturas de mulheres com os braços erguidos e seios expostos, cabeças de antílopes, búzios, espelhos, palhas e formas geométricas se espalham pelo cenário predominantemente branco. A imortalidade procurada pelo faraó e seus escravos na comissão de frente é alcançada sempre que uma mulher negra evoca suas ancestrais.

Mulher. Negra. Gênero e raça. São as Candaces dos nossos dias, herdeiras do laço afro e da missão de semear esperança na Terra. Provedoras da força que nos acompanha desde os primeiros passos. Detentoras do relicário da arte em prol do coletivo. Majestade, soberana, guardiã da sagrada chama da vida, dona do carnaval. Derrama teu talento ao interpretar a história da raça; enfeitiça os sentidos com tua beleza negra, libertando corpo e alma. Eleva-te ao panteon das matriarcas ancestrais da África e invoca a Candace dentro de ti. Resgata a força feminina das guerreiras imortais, Rainhas Mães de todos os tempos, para abençoar e iluminar teus filhos, emanando o Axé, poder vital da bondade e do afeto, energia que comanda o mundo. Hoje, recontamos as glórias de quem um dia cumpriu seu destino e fez história, revivida sempre que alguém invocar teu nome. Salve as Candaces! Raça e gênero num só coração (LAGE; LÁVIA; DIRETORIA CULTURAL, 2016).

Conforme conferido acima, o final da sinopse possui uma conotação próxima de uma prece. Assim também se encerra o samba, louvando os orixás: “E nesse canto de fé/ Salgueiro traz o axé/ E faz a louvação/ Odoyá, Iemanjá, Saluba, Nanã!/ Eparrei, Oyá⁶⁵/ Orayê yêo, Oxum!/ Oba-xi Obá” (BOTELHO; MOTTA; ZÉ PAULO; PIÃO, 2006).



Figura 43. Fonte: www.flogao.com.br/marybaiana.

Figura 44. Fonte: www.flogao.com.br/marybaiana.

Ao resgatar o estilo de enredo salgueirense consagrado na década de 1960, os carnavalescos optaram por um modelo estético mais tradicional, distante das características

⁶⁴ Também as baianinhas desfilam de Oxum à frente da alegoria.

⁶⁵ Referência à Iansã.

modernas que consagraram Renato Lage (ainda que, naturalmente, os traços do artista estejam presentes). A escala cromática acompanha essa tendência, com a supervalorização das cores do Salgueiro, o vermelho e branco, além de tons próximos, como o marrom, laranja, rosa, amarelo e bege. Também se destaca o dourado, símbolo de riqueza e também uma cor usualmente utilizada nos desfiles da agremiação.

A escola também fugiu do costume criado no carnaval de 1993 – quando cantou o famoso “Explode coração” (CHAGAS; ARIZÃO; BALA; GUARACY; TRINDADE, 2017)⁶⁶ – de levar sambas prioritariamente empolgantes (popularmente chamados de “oba-oba”), em detrimento da preocupação com a beleza da obra. Dessa vez, mais que empolgar, o intuito era emocionar. Todas as escolhas visavam recorrer às raízes salgueirenses para se conseguir um bom resultado.

Alguns momentos de tensão à parte, como os provocados por problemas em algumas alegorias na concentração da escola (MELO, 2016, p. 67), o Salgueiro saiu da avenida aclamado por público e crítica como uma das favoritas ao título de 2007, ao lado da Beija-Flor, que desfilou com enredo semelhante, contando a história de reis e rainhas negros entre a África e o Brasil. Ambas também se apresentaram com suntuosidade poucas vezes vista no carnaval carioca. As notas divulgadas na quarta-feira de cinzas confirmaram a previsão ao dar o campeonato para a Beija-Flor, mas o Salgueiro amargou um surpreendente sétimo lugar, o que significava inclusive não desfilar novamente no Sábado das Campeãs. O resultado é até hoje questionado e considerado como uma das maiores injustiças desde a criação do Sambódromo (MELO, 2016, p. 68).

O samba “Candaces” entrou para a discografia da agremiação como um hino de resistência. Um canto que transporta toda a escola a um desfile que nunca acabou. E tal qual a saga das negras refletida no espelho da história, nunca acabará (MELO, 2016, p. 68).

O desfile apresenta várias personagens protagonistas, cada uma conduzindo um setor do desfile: a mãe feiticeira, Mekeda, Nefertiti, as Candaces, a rainha do maracatu e Tia Ciata. Observa-se que algumas dessas são personificadas, possuindo nomes específicos e características próprias, e outras são espécies de personagens-tipo, simbolizando um grupo e, por isso, anônimas. O que há em comum em todas são as características reunidas ao entorno do termo *candaces*: mulheres negras em posição de liderança, altivas e corajosas, cujo legado para a humanidade é imortal. Por esses aspectos, é possível perceber que se configuram como

⁶⁶ O samba *Peguei um ita no Norte*, de autoria, de Demá Chagas, Arizão, Bala, Guaracy e Celso Trindade, está disponível no link <<https://www.youtube.com/watch?v=-bA6kQITgz8>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

personagens planas e heroínas, pois nem mesmo a escravidão é capaz de colocá-las em situações inferiores, como meras mortais.

Os antagonistas soam como personagens secundários. O exército romano que ameaça a dinastia das Candaces em Meroe e os escravizadores responsáveis por trazer os africanos ao Brasil contrapõem-se aos interesses das protagonistas, mas ganham pouco destaque na narrativa. Outros personagens secundários que podem ser percebidos são: o faraó, sacerdotes e escravos no Egito antigo; os súditos da rainha de Sabá; os orixás; os personagens do maracatu; os sambistas, cabrochas e baianas.

A linha imaginária do enredo obedece predominantemente ao tempo cronológico, indo desde a formação das primeiras civilizações africanas até a contemporaneidade, ao tratar da imortalidade das Candaces. Essa cronologia linear só não é respeitada na comissão de frente, que situa Mekeda antes das mães feiticeiras interligadas às raízes da criação do mundo. Cada setor oferece um diferente espaço: a natureza africana, o caminho entre Sabá e Jerusalém, o Egito, o Império de Meroe, o nordeste brasileiro (especialmente Bahia e Pernambuco) e o centro do Rio de Janeiro, onde morava Tia Ciata. O ambiente que percorre esses locais é de imponência e riqueza, seja política, econômica, religiosa, ambiental ou cultural. Pela letra do samba-enredo, pode-se perceber que o discurso é indireto e o narrador se expressa em terceira pessoa.

O assunto da narrativa são as Candaces, entendidas como um conceito; seu tema é o protagonismo feminino negro na história da humanidade; e a mensagem é que as mulheres negras devem elevar sua autoestima diante da relevância e poder que possuem.

No desfile do Salgueiro, cada setor se configura como uma pequena história dentro de uma história maior, com cenário, época e personagens distintos. Entretanto, o que encadeia o enredo é a busca pela imortalidade das mulheres negras. Assim, as fases da narrativa que podem ser percebidas são: 1) exposição – os quatro primeiros setores, com a apresentação da busca pela imortalidade na comissão de frente e as alegorias que se seguiram, mostrando a origem da força feminina negra e as civilizações africanas que obtiveram êxito sob a liderança de mulheres; 2) complicação – como os antagonistas possuem atuação discreta, o conflito não possui grande destaque; ainda assim, pode-se destacar a escravidão como o principal conflito, aquele que tirou o reinado de muitas rainhas africanas, mas que, por outro lado, permitiu que muitas delas pudessem ser rainhas no ambiente sociocultural brasileiro; 3) clímax – a afirmação da herança candace no Brasil, sobretudo na figura de Tia Ciata, que liga o enredo diretamente à origem do samba e, por consequência, ao próprio carnaval carioca e ao Salgueiro; 4) desfecho – a conquista da imortalidade pelas Candaces.

4.2.2 Você semba lá... Que eu sambo cá! O canto livre de Angola

Sétima e última escola a desfilar no domingo de carnaval de 2012 – oficialmente, já segunda-feira – a Vila Isabel evoluiu na avenida junto com o nascer do sol, que encerrava a noite no Rio de Janeiro. O amanhecer, que já assistira a tantos desfiles memoráveis, veria mais uma surpreendente apresentação. Sabendo desde meados de 2011 o horário previsto, a carnavalesca Rosa Magalhães preparou a iluminação e a cromática já pensando na transformação da natureza sobre suas alegorias e fantasias. Os compositores Evandro Bocão, Arlindo Cruz, André Diniz, Leonel e Artur das Ferragens (2011) também fizeram questão de anunciar o novo dia no verso “Já clareou o dia de paz”.

Apesar de contar com uma equipe renomada – apenas Rosa Magalhães possuía seis títulos (atualmente já são sete) e uma série de prêmios, inclusive o internacional Emmy pela abertura dos Jogos Pan-Americanos no Rio de Janeiro em 2007 – e estar desde 2006 frequentemente entre as primeiras colocações, o pré-carnaval da Vila foi cercado de dúvidas. As alegorias, vistas no barracão da Cidade do Samba, eram tidas como simples, e havia até quem apostasse num fracasso retumbante da escola. Logo que entrou na avenida, entretanto, todas as más previsões foram desfeitas.

Contar a relação histórico-cultural entre Brasil e Angola foi uma sugestão, mais uma vez, de Martinho da Vila. Já a pesquisa e o desenvolvimento do enredo ficaram a encargo de Rosa Magalhães e do historiador Alex Varela, que afirmam que “Brasil e Angola são ligados por laços afetivos, linguísticos e de sangue. São irmãos pela história que os une” (VARELA; MAGALHÃES, 2016, p. 355). Tais laços surgiram a partir da inserção de ambos no Império Português, estendendo-se até a atualidade.

O Brasil foi o país que recebeu por mais tempo e maior quantidade de pessoas escravizadas vindas da África. Aproximadamente 40% de todos os escravos africanos que deram entrada em portos do Novo Mundo foram trazidos para o nosso país. Desse total, uma ampla maioria embarcou em cidades do litoral da atual Angola. O tráfico angolano abasteceu principalmente o porto do Rio de Janeiro; em segunda escala, Bahia e Pernambuco, Maranhão e Pará. [...] como afirmou o respeitado historiador Luiz Felipe de Alencastro, o tráfico de escravos no Atlântico Sul era predominantemente bilateral, envolvia o porto de Luanda e o do Rio de Janeiro (VARELA, 2016, p. 359).

Conforme Magalhães e Varela (2016, p. 355), apesar das riquezas minerais encontradas em solo angolano, o interesse português no reino africano estava, sobretudo, na disponibilidade de mão-de-obra para abastecer os engenhos brasileiros. “Sem o açúcar, não havia o Brasil. Sem negros não haveria o açúcar. Sem Angola, não havia negros. E, sem

Angola não havia o Brasil”. Mas o fim da escravidão não encerrou a relação entre os dois países.

[...] O fim do tráfico atlântico não acabou com essa história em comum. As lutas pela libertação de Angola do domínio colonial português foram acompanhadas com vivo interesse por brasileiros. Após o ano de 1975, quando foi realizada a Independência da ex-colônia portuguesa, a influência dos meios de comunicação brasileiros e de seus produtos passou a ser intensa no cotidiano dos angolanos, como as Telenovelas. A literatura e a música, com nomes como Jorge Amado, Guimarães Rosa, Martinho da Vila, Gilberto Gil, entre tantos outros, também cruzaram o oceano e desembarcaram com grande sucesso no país independente (VARELA, 2016, p. 359).

Conforme Varela (2016, p. 360), após a tardia conquista da independência, Angola mergulhou em uma guerra civil que a dilacerou ao longo de 40 anos. Em 2012, o país celebrava dez anos de paz, buscando se reestruturar e melhorar a qualidade de vida de sua população, vítima de uma história tão conturbada. Primeira nação a reconhecer a sua independência, o Brasil passou a cooperar “para o processo de crescimento econômico e construção de uma sociedade democrática no referido país africano, sendo o sexto maior investidor”. O historiador conclui a justificativa do enredo celebrando a paz, a esperança e o reencontro de angolanos e brasileiros sob o manto cultural do carnaval.

Com a realização deste enredo, o G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel canta a paz, contribuindo assim para fomentar ainda mais este momento de esperança que vive o povo angolano. É a magia do carnaval promovendo o reencontro de dois povos irmãos. Mais uma vez, o G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel está investindo num tema de forte teor cultural, uma vez que acreditamos a cultura é capaz de transformar e dignificar a vida humana (VARELA, 2016, p. 360).

Conforme Vinícius Natal (2014b, p. 168), a homenagem à Angola “comandou um processo de ‘reafricanização’ da escola. [...] A Vila mergulhou em seu interior, já que faltava ainda um enredo que chamasse aquela gente para a própria essência, algo que não acontecia de verdade desde Kizomba⁶⁷”.

Apesar da associação inevitável com o desfile de 1988, a diretoria recomendou aos compositores que não citassem Kizomba na elaboração do samba-enredo, alegando que “esse era um carnaval, o de Angola é outro” (NATAL, 2014b, p. 168). Entretanto, André Diniz e seus parceiros ignoraram a ordem, e iniciaram a obra convidando o componente a “incorporar” Kizomba mais uma vez: “Vibra óh minha Vila/ A sua alma tem negra vocação/

⁶⁷ O samba-enredo *Kizomba, a festa da raça* (1987) foi executado pela Vila Isabel durante o tradicional esquentado da bateria, na área de concentração da escola, minutos antes do início do desfile de 2012, como forma de motivar o componente e empolgar o público.

Somos a pura raiz do samba/ Bate meu peito à sua pulsação/ Incorpora outra vez Kizomba e segue na missão” (BOCÃO; CRUZ; DINIZ; LEONEL; DAS FERRAGENS, 2011). Os 3500 foliões foram distribuídos entre as 31 alas e sobre os sete carros alegóricos e mais um tripé.



Figura 45. Fonte: <http://oglobo.globo.com/rio/carnaval/o-desfile-das-campeas-do-carnaval-2012-4069517>.

Figura 46. Fonte: <https://carnaval.uol.com.br/2012/album/2012/02/20/vila-isabel-desfila-no-primeiro-dia-de-carnaval-no-rio.htm?imagem=24#fotoNav=16>.

A comissão de frente (**Figuras 45 e 46**) iniciou o primeiro setor, *Da natureza*. Intitulado *A savana africana*, o grupo foi formado por 16 integrantes, sendo que por exigência do regulamento no máximo 15 poderiam ficar aparentes a um só tempo. Um tripé serviu como cenário para a elaboração de parte da coreografia. Em um primeiro ato, se sobressai um grande rinoceronte, “símbolo da força brutal e incontrolável que representa a natureza desta região” (VARELA; MAGALHÃES, 2016, p. 388). Ao redor dele, emergem da folhagem amarelada da savana homens negros, com os rostos pintados de amarelo e os corpos de preto, os peitos nus e as saias estampadas. Esses integrantes desfazem a figura do rinoceronte, levando suas partes para a lateral do tripé com o auxílio de uma estrutura de ferro. No seu centro, então, aparece uma árvore, sobre a qual uma mulher com o corpo pintado como uma felina imita a fera. Ao seu entorno, surgem cabeças de leões e hienas, movimentadas pelos componentes escondidos na vegetação. Em um terceiro instante, os 15 negros vão para a frente do tripé, onde executam uma coreografia que privilegia a dança africana, com gestos ágeis e enérgicos, incluindo passos do ritmo kuduro⁶⁸.

⁶⁸ “Fenômeno musical em todos os países de língua portuguesa, assim como em outras partes do mundo, [...] o kuduro surge em finais dos anos 80, primeiro como uma dança e com o passar do tempo evoluindo para um gênero musical, estilo *house* africano em que se mistura elementos eletrônicos com o folclore tradicional, feito pelo povo mais pobre de Luanda e com os meios precários que dispunham” (DANCE, 2016). Disponível em: <<http://www.mundodadanca.art.br/2012/11/dancas-africanas-angola-kuduro.html>>. Acesso em: 21 jan. 2017.

Sob a liderança do bailarino Marcelo Misailidis, a comissão de frente busca apresentar a interação do angolano com a natureza, retratando de forma alegre e divertida a misteriosa vida das savanas, “onde eclodem repentinamente variadas situações, nas quais a luta pela sobrevivência é um suspense constante” (VARELA; MAGALHÃES, 2016, p. 388). Ambiente que tanto fascina como aterroriza, a savana é uma alegoria à própria vida.

A junção destes elementos e personagens como a Savana, os animais e o homem nativo, compõe o quadro de apresentação da Comissão de Frente, cercado de uma atmosfera lúdica, tal qual uma criança imaginaria este cenário, com feras e homens convivendo harmoniosamente no mesmo habitat (VARELA; MAGALHÃES, 2016, p. 388).



Figura 47. Fonte: <http://fotos.noticias.bol.uol.com.br/carnaval/2012/02/20/vila-isabel.htm#fotoNavId=pr7514695>.

Após o casal de mestre-sala e porta-bandeira – no qual chama a atenção a utilização de um boneco bebê no dorso da porta-bandeira Rute Alves, remetendo à tradição de muitas mães africanas de andarem pelas ruas com seus filhos presos às suas costas (**Figura 47**) –, o abre-alas também apresentava a relação entre homem e ambiente. Zebras, girafas, jacarés, a palanca negra – símbolo do país – flamingos, gazelas e gueopardos retratavam *A fauna selvagem angolana* (**Figuras 48 e 49**) apresentando a visão que despertou fascínio e medo no colonizador europeu. Componentes coreografados e fantasiados com malhas e pinturas remetendo a esses animais se espalhavam pela alegoria. Também as alas que se seguiram simbolizavam animais da fauna de Angola.

A grande marca estética elaborada por Rosa Magalhães para o desfile de 2012 foi a sobreposição de tecidos com estampas africanas sobre as alegorias. A carnavalesca se inspirou na obra do artista afro-saxão Yinka Shonibare (VARELA; MAGALHÃES, 2016, p. 366), conseguindo um resultado original e surpreendente, que se destacou na decoração principalmente das quatro primeiras alegorias e do tripé que veio a seguir.



Figura 48. Fonte: Acervo Departamento Cultural do G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel.

Figura 49. Fonte: http://cms.hostelbookers.com/hbblog/wp-content/uploads/sites/3/2012/02/Vila-Isabel_Rafael-Moraes2.jpg.

Assim, o segundo carro alegórico, *Imbondeiro, a árvore da vida* (**Figura 50**), trazia uma imensa árvore decorada com tecidos repletos de desenhos geométricos, prioritariamente nas cores amarelo, vermelho, preto e laranja. A árvore, também chamada de baobá africano, é um dos símbolos de Angola. Podendo viver por até seis mil anos, o imbondeiro é fonte de minerais utilizados em medicamentos, possui grande reserva de água, sendo ainda inspiração para muitas lendas (VARELA; MAGALHÃES, 2016, p. 367). Assim como no abre-alas, as composições realizam coreografias ao redor da árvore, com os rostos pintados e malhas pretas, sobre as quais se destacam as estampas africanas coloridas.

O segundo setor é formado apenas por alas, que representavam os ambundos e jagas, “povos formadores da raça angolana” (VARELA; MAGALHÃES, 2016, p. 390). O samba-enredo ressalta o caráter cultural e místico desta população: “Tambor africano ecoando, solo feiticeiro/ Na cor da pele, o negro” (BOCÃO; CRUZ; DINIZ; LEONEL; DAS FERRAGENS, 2011).

No tempo da rainha Njinga, o terceiro setor, destaca a personagem Njinga Mbandi Ngola Kiluanji, que viveu entre 1580 e 1663. Ao liderar os reinos de Matamba e Angola, “causou forte impressão nas autoridades portuguesas, comportando-se como chefe de Estado

habilidosa” (VARELA; MAGALHÃES, 2016, p. 390). Tornou-se heroína entre o povo angolano, que a considera a primeira a resistir à dominação de Portugal.

Njinga [...] era ambundo pela linhagem materna e jaga, pela paterna. Expressão do encontro de dois grupos étnicos, que apesar de semelhantes, tinham organizações distintas, Njinga os governou com sabedoria. A persistência do incômodo causado pelo seu sexo, entretanto, levou-a a assumir um comportamento masculino, liderando batalhas pessoalmente e vestindo de mulher seus muito concubinos, que faziam parte de seu harém (VARELA; MAGALHÃES, 2016, p. 355).



Figura 50. Fonte: <http://fotos.noticias.bol.uol.com.br/carnaval/2012/02/20/vila-isabel.htm#fotoNavId=pr7515442>.

O reinado de Njinga inspirou o castelo na terceira alegoria (**Figura 51**), cujas torres eram revestidas de palha e as paredes de tecidos em preto e branco. Máscaras africanas, tambores, búzios e esculturas com rostos de guerreiros africanos completavam o cenário. O samba-enredo ancora a narrativa, apresentando Njinga e seu conflito com os invasores portugueses. “Fogo aos olhos que invadem,/ Pra quem é de lá/ Forja o orgulho, chama pra lutar/ Reina Ginga⁶⁹, ê matamba, vem ver a lua de Luanda nos guiar/ Reina Ginga, ê matamba, negra de Zâmbi⁷⁰, sua terra é seu altar” (BOCÃO; CRUZ; DINIZ; LEONEL; DAS FERRAGENS, 2011).

Apesar de sua resistência, nem mesmo Njinga foi capaz de evitar o tráfico de escravos, responsável por levar milhares de angolanos para o Brasil.

⁶⁹ Diferentes grafias são utilizadas para citar a rainha Njinga. Rosa Magalhães, em entrevista para o quadro *Enredo e samba* do RJTV (acervo pessoal) afirma que do nome da heroína angolana teria surgido os termos “ginga” e “gingado”, tão utilizados em referência à dança do samba.

⁷⁰ O deus supremo e criador nos candomblés de Nação Angola. Mais informações em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/z%C3%A2mbi/>>. Acesso em 14 dez. 2016.

A despedida era simples. A cerimônia de batizado era na hora do embarque: - Seu nome é Pedro; o seu é João; o seu, Francisco, e assim por diante. Cada viajante recebia um pedaço de papel com um nome escrito. Então, um intérprete ironicamente dizia: "Sois filho de Deus, a caminho de terras portuguesas, esquecei tudo que se relaciona com o lugar de onde viestes, agora podeis ir e sede felizes". A morte social despe o escravo de seus ancestrais, de sua família, e de sua descendência. Retira-o de sua comunidade e de sua cultura. Ele é reduzido a um exílio perpétuo. E lá se vão, num navio abarrotado, sem alimentos adequados, sem sequer espaço para se acomodarem. Levam na memória, os cantos, as danças, os ritmos, as tradições. Levam Njinga e seu espírito combativo, a levam na memória, apesar das ordens para esquecerem tudo (VARELA; MAGALHÃES, 2016, p. 356).



Figura 51. Fonte: <http://caras.uol.com.br/carnaval-2012/angola-e-exaltada-pela-vila-isabel#.WIwnRFMrLIU>.

Pontuando o quarto setor, a alegoria *Do porto de Luanda ao Rio de Janeiro: o trajeto do navio negreiro* (**Figura 52**), trouxe dezenas de componentes fantasiados de escravos sobre um tumbeiro, cujo casco trazia novamente os tecidos estampados em marrom – remetendo à cor de madeira e as velas formavam desenhos em cores vivas. Abaixo, um mar rodeado de tubarões estilizados, em formato um tanto medonho. Contam Varela e Magalhães (2016, p. 368) que “aqueles que se rebelavam eram jogados em alto mar, virando alimento para os tubarões que habitam os oceanos”. O destaque do carro representava um comerciante de escravos. A coreografia realizada pelas composições não continha a ideia de sofrimento. Rosa Magalhães optou por transmitir essa passagem triste da história com leveza, diferenciando-a, por exemplo, da alta carga dramática e a decoração chocante utilizados pela Beija-Flor ao trazer duas alegorias de navios negreiros antes da passagem da Vila Isabel.

O samba reforça a ideia de que, apesar das ordens de se esquecer a vida levada na África, o angolano carregou na memória sua identidade cultural, que será reelaborada no novo continente. “Somos cultura que embarca/ Navio negreiro, correntes da escravidão/ Temos o

sangue de Angola/ Correndo na veia⁷¹, luta e libertação” (BOCÃO; CRUZ; DINIZ; LEONEL; DAS FERRAGENS, 2011).



Figura 52. Fonte: <http://fotos.noticias.bol.uol.com.br/carnaval/2012/02/20/vila-isabel.htm#fotoNavId=pr7515391>.

Os negros escravizados chegavam no Rio de Janeiro pelo Cais do Valongo. No mesmo local desembarcou a princesa Teresa Cristina em 1843, que viria a ser Imperatriz do Brasil e mãe da princesa Isabel, aquela responsável pela assinatura da Lei Áurea e cujo nome está presente em forma de homenagem tanto no bairro que abriga a agremiação como no nome da própria escola. Para aquele desembarque, “o cais foi remodelado e uma cenografia decorativa escondia aos olhos reais as imagens da pobreza extrema e a humilhação a que eram submetidos os recém-chegados” (VARELA; MAGALHÃES, 2016, p. 356).

Aproveitando-se das coincidências, e também como boa pesquisadora da história do Brasil, Magalhães insere em sua narrativa a chegada de Teresa Cristina, aos olhos dos escravos no Cais do Valongo. A quinta alegoria (**Figuras 53 e 54**) retratou o episódio, com um visual predominantemente de referências europeias: plumas, flores, figurinos utilizados pela nobreza da época, belos peixes, anjos azuis segurando uma concha dourada, brasão, espelhos, coroa e o destaque fantasiado de D. Pedro II, o imperador que viria a se casar com Teresa Cristina. Abaixo dos nobres e na parte traseira do carro – revestida de esteiras de palha – estão os escravos, denunciando a condição de invisibilidade em que se encontravam. Em

⁷¹ Observa-se pela transmissão televisiva que neste trecho do samba muitos componentes batiam a mão entre o braço e o antebraço – onde as veias proeminentes costumam ser usadas para a retirada de sangue em exames – em sinal de orgulho por terem “o sangue de Angola correndo na veia”.

tons suaves de azul e rosa, além de detalhes em dourado representando a riqueza, o carro mostra o contraste da realeza europeia, maquiando a lamentável realidade do cais.



Figura 53. Fonte: <http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/6622-vila-isabel#foto-126834>.

Figura 54. Fonte: http://imgs-srzd.s3.amazonaws.com/srzd/upload/v/i/vila_isabel_2012_02_20_02.jpg.

Os setores finais do desfile apontam para a herança cultural africana no Brasil. O tripé *Reis negros no Brasil escravagista: A coroação do Rei Congo e da Rainha Njinga* (**Figura 55**) traduz uma das manifestações populares brasileiras realizadas na época. Conforme os autores do enredo “presente em vários lugares em que houve a escravidão, a coroação de um rei e uma rainha negra era uma forma de diminuir o sentimento de inferioridade social” (VARELA; MAGALHÃES; 2016, p. 356). Dois componentes, respectivamente fantasiados de Rei Congo e Rainha Njinga, desfilaram em um pequeno palco todo decorado com estampas multicoloridas, que tinha no alto uma coroa. “A fama de Njinga atravessou os séculos e os mares, sendo evocada em festas populares no Brasil. Mas antes de se alojar no imaginário popular, as lições de Njinga foram muito provavelmente postas em prática na luta dos quilombolas de Palmares” (VARELA; MAGALHÃES; 2016, p. 356).

O sexto carro, *Festas de Largo* (**Figura 56 e 57**), recria o ambiente das festas religiosas que ocorriam no Rio de Janeiro, principalmente no Campo da Aclamação (atual Campo de Santana). Destacavam-se, além da coroação do Rei Congo e da Rainha Njinga, a Festa do Divino e as congadas, dentre outras. Essas comemorações eram as brechas pelas quais os negros podiam cultivar suas tradições culturais. Barracas com quitutes, uma igreja, fitas coloridas e pombos da Festa do Divino compunham a alegoria.

No processo de ajuste à sociedade brasileira, os escravos criaram uma nova identidade, que, por um lado, adaptasse às exigências de obediência, e, por outro,

mantinha-se fiel às suas origens. Atuando nos espaços permitidos, como as Irmandades Religiosas, recriavam clandestinamente seus cultos e ritos, seus valores culturais, sob a forma inocente das “brincadeiras de negros”, folguedos e batuques (VARELA; MAGALHÃES, 2016, p. 369).



Figura 55. Fonte: <http://fotos.noticias.bol.uol.com.br/carnaval/2012/02/20/vila-isabel.htm#fotoNavId=pr7515392>.

O sétimo setor cita o semba angolano como um dos ritmos que originaram o samba. Alas em homenagem à Tia Ciata, aos orixás e aos malandros sambistas precedem a última alegoria. O samba-enredo sintetiza a influência de Angola na cultura brasileira nos versos “A saga de ancestrais/ Que por aqui perpetuou/ A fé, os rituais, um elo de amor/ Pelos terreiros (dança, jongo, capoeira)/ Nasce o samba (ao sabor de um chorinho)/ Tia Ciata embalou/ Com braços de violões e cavaquinhos a tocar” (BOCÃO; CRUZ; DINIZ; LEONEL; DAS FERRAGENS, 2011). Tia Ciata e a Rainha Njinga seriam as principais personificações do tema da resistência negra que perpassa o enredo.

O mote central do enredo é falar sobre a resistência negra, seja em terras africanas, quer brasileiras. Duas figuras ganham destaque e relevância: a RAINHA NJINGA, figura da resistência frente aos portugueses, no século XVI, e que viria no imaginário dos negros que para cá foram trazidos, persistindo na Festa de Coroação da Rainha Njinga e do Rei Congo em terras americanas; e a TIA CIATA, figura da resistência da cultura africana no Brasil, quando esta estava sendo duramente reprimida no início da República, e a sua residência localizada na “pequena África” do Rio de Janeiro serviu como local de resistência de todas as manifestações culturais negras, que estavam sendo perseguidas e reprimidas nas ruas da cidade. No enredo, o negro não é visto como um mero sujeito passivo nas relações com os seus senhores. Ele não é apenas uma coisa, uma propriedade do senhor. Ele é visto como tendo voz e como elemento capaz de enfrentar as relações desumanas estabelecidas na instituição escravista. Maior exemplo disso foram as diversas formas de luta estabelecidas pelos escravos como as fugas, os quilombos, os suicídios, e a

manutenção das suas práticas culturais como os cantos, as danças, os ritmos, a religião, entre tantas outras (VARELA, 2016, p. 360).



Figura 56. Fonte: <http://fotos.noticias.bol.uol.com.br/carnaval/2012/02/20/vila-isabel.htm#fotoNavId=pr7515392>.

Figura 57. Fonte: <http://jovempan.uol.com.br/arquivo/carnaval-2012/vila-isabel-encerra-1o-dia-de-desfiles-na-sapucaia.html>.

Encerrando o desfile da Vila Isabel, a alegoria *O negro rei Martinho e sua corte* (**Figuras 58 e 59**) é uma homenagem ao mentor do enredo, Martinho da Vila. Considerado embaixador cultural entre os dois países, o cantor fez sua primeira viagem à Angola na década de 1970. Nos anos 1980, promoveu uma turnê de artistas brasileiros – nomeada como projeto *Kalunga* –, que contou a participação de cantores como Clara Nunes, Djavan, Chico Buarque, João Nogueira, Dorival Caymmi, Dona Ivone Lara e Miúcha. “Três anos mais tarde, Martinho reverteu o caminho. Elaborou o *Canto Livre de Angola*, que trouxe aos brasileiros – até então pouco conhecida – a música angolana” (VARELA; MAGALHÃES, 2016, p. 369), em apresentações realizadas em São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador.

A experiência foi tão entusiasmante, que um ano após o Canto Livre, Martinho criou um grupo de trabalho, que realizou o primeiro encontro de artes negras - O Kizomba. Nestes encontros foram trazidos artistas e personalidades não só de Angola, ou da África, mas de outros países como EUA, além de contar com a participação de vários artistas nacionais (VARELA; MAGALHÃES, 2016, p. 370).

A homenagem foi lembrada nos versos do samba-enredo: “Nesse cortejo (a herança verdadeira)/ A nossa Vila (agradece com carinho)/ Viva o povo de Angola e o negro rei Martinho” (BOCÃO; CRUZ; DINIZ; LEONEL; DAS FERRAGENS, 2011). O cantor e compositor desfilou como destaque da alegoria, cercado pela velha-guarda da escola, simbolizando a corte do “negro rei Martinho”. Atrás do sambista, estava uma grande escultura da cabeça de um leão, símbolo da realeza animal, carregando uma coroa giratória nas cores da bandeira de Angola, o preto e o vermelho. A estampa africana utilizada no carro foi inspirada

na obra do pintor brasileiro Rubem Valentim. Serpentinhas lançadas para o alto encerravam o carnaval da Vila Isabel.



Figura 58. Fonte: <http://www.flickrriver.com/photos/7477245@N05/6815777656/>.

Figura 59. Fonte: http://www.visaoarte.com.br/revista/post.php?id=1453&t=carnaval_2012:_primeiro_dia_de_desfiles_no_rio&c=2.

A narrativa é concluída no samba com uma síntese das ideias do enredo: “Samba de lá, que eu sambo de cá/ Já clareou o dia de paz/ Vai ressoar o canto livre/ Nos meus tambores, o sonho vive”. Nas palavras elaboradas pelos compositores estão as trocas culturais e afetivas, o sonho da liberdade e da conquista da paz manifestada nos tambores africanos que ressoam também no Brasil. O samba-enredo, inclusive, foi um dos principais destaques do desfile.

Sou daqueles que entendem que o quesito mais importante dos desfiles é o samba-enredo. É o sangue – a seiva – que sustenta com a bateria o corpo da agremiação e de um desfile como um todo. Com samba “comum” os desfiles têm beleza limitada à beleza óbvia do luxo, das cores e do preço dos materiais e fantasias, mera “exuberância volumétrica de materiais”. A beleza maior do samba, de seu canto e de sua dança, dos desfiles, enfim, está em sua face oculta, no clima, na atmosfera que gera, na ancestralidade que representa [...] (MAGALHÃES, 2012, p. 46).

Como apontado pelo colunista e atual presidente da Portela, Luis Carlos Magalhães, o samba-enredo se tornou o protagonista do carnaval da Vila Isabel, tendo contribuído decisivamente para que a aura de ancestralidade fosse introduzida em cada folião, resultando em uma apresentação de expressiva garra. A canção apresentava como diferencial o recurso do contracanto, expresso nos versos figurados entre parênteses na segunda metade do samba (dança, jongo e capoeira/ [...] ao sabor de um chorinho/ [...] a herança verdadeira/ [...] agradece com carinho) (BOCÃO; CRUZ; DINIZ; LEONEL; DAS FERRAGENS, 2011).

Nos aspectos sonoros do desfile, há de se ressaltar ainda a paradinha da bateria que interrompia o ritmo do samba para a execução do kuduro.

Entretanto, os aspectos dramáticos e visuais se somaram à força da música. Comissão de frente, casal de mestre-sala e porta bandeira, fantasias e alegorias surpreenderam e obtiveram êxito no intento de transmitir a mensagem contida no enredo. Seja por restrição orçamentária ou opção, Rosa Magalhães elaborou um desfile sem muito luxo, valendo-se do colorido original dos tecidos que remetiam às estampas africanas, uma solução simples, mas que teve grande impacto, a ponto de influenciar outros carnavalescos na criação de enredos afro-brasileiros em anos posteriores. A leveza proposta pela artista, seja em relação à volumetria dos carros e fantasias, ao uso de materiais, formas e cores, contribuiu para o bom rendimento do samba-enredo e a assimilação do público. Mesmo a tristeza da escravidão foi encenada com relativa alegria. O bonito amanhecer também contribuiu para o clima festivo do desfile.

Aclamada pela crítica, a Vila Isabel recebeu o Estandarte de Ouro – tradicional premiação concedida pelo jornal O Globo – de Melhor Escola, mas acabou em terceiro lugar no julgamento oficial. Conforme aponta Natal (2014b, p. 168), “a semente, contudo, estava plantada”, e a escola seguiu favorita na preparação do carnaval seguinte, sagrando-se campeã em 2013, de certa forma também um reconhecimento pelo desfile de 2012.

Observando os elementos da narrativa, Angola é mais um enredo com uma grande variação de personagens. Os protagonistas são a Rainha Njinga, Tia Ciata e Martinho da Vila, citados na letra do samba-enredo e destacados em alegorias e/ou fantasias. Ambos se configuram como personagens planos e heróis, ao se tornarem líderes e referências para as populações de Angola e do Brasil, seja no campo político, religioso, cultural, ou em uma combinação desses fatores, capazes de contribuir na resolução de conflitos sociais.

Os antagonistas são os colonizadores portugueses, responsáveis por privar o povo angolano e seus descendentes brasileiros da liberdade. Atuam como personagens secundários a princesa Teresa Cristina e o imperador D. Pedro II, os animais da savana africana, as etnias jagas e ambundos que constituíram a população de Angola, os membros da corte da Rainha Njinga, o Rei Congo, a corte do negro rei Martinho, dentre outros.

O tempo em que se desenvolve a narrativa é cronológico, indo desde o início do povoamento do território angolano – apresentada por meio da relação do homem com a natureza local – até os tempos atuais, com a participação de Martinho da Vila no estreitamento dos laços entre o Brasil e o país africano e a percepção de Angola como país livre que vive “dias de paz”. Nessa trajetória, três espaços se destacam: Angola (com ênfase

na natureza e no reino de Njinga); o navio negreiro, sobre o oceano Atlântico; o Brasil (as festas no antigo Campo da Aclamação e a casa de Ciata, mesmo esta não estando representada em um elemento alegórico, mas subentendida como local onde o samba e a religiosidade afro-brasileira se desenvolveram). O ambiente que percorre esses espaços é de resistência e luta, seja diante das feras na savana, no embate contra a invasão portuguesa, ou na busca pela recriação de uma identidade no Brasil. Porém, o temor e os desafios impostos não impedem a presença da alegria pela vida e pela força cultural afro-brasileira. Os três espaços citados são sintetizados no ambiente imaginário do reino de Martinho, elo maior da integração entre os dois países, resultado dos combates travados por Njinga, Ciata e tantos outros negros nos dois continentes, ao longo de séculos. No reinado de Martinho, se sobressai a conquista da paz e da liberdade, amplamente festejadas.

A letra do samba-enredo possui discurso indireto livre. Em alguns momentos, o narrador é observador, como no trecho “Pelos terreiros (dança, jongo, capoeira)/ Nasce o samba (ao sabor de um chorinho)/ Tia Ciata embalou/ Com braços de violões e cavaquinhos a tocar” (BOCÃO; CRUZ; DINIZ; LEONEL; DAS FERRAGENS, 2011). Em outros instantes, o narrador é também personagem, pronunciando-se na primeira pessoa do singular ou do plural, a exemplo dos versos “Somos a pura raiz do samba”, “Bate meu peito à sua pulsação”, “Somos cultura que embarca”, “Temos o sangue de Angola” e “Semba de lá, que eu sambo de cá” (BOCÃO; CRUZ; DINIZ; LEONEL; DAS FERRAGENS, 2011).

O assunto desenvolvido no enredo é Angola e suas relações culturais com o Brasil; o tema é a resistência negra; a mensagem é que o negro é sujeito ativo de sua história, capaz de superar situações adversas com garra e criatividade. Os estágios que podem ser observados na narrativa são: 1) exposição – a visão encontrada pelo invasor português da exuberante natureza africana e a interação harmoniosa com o povo angolano; 2) complicação – o conflito entre os angolanos e portugueses, resultando em séculos de colonização e escravidão; 3) clímax – a conquista da liberdade e constituição de uma identidade cultural brasileira com forte influência da presença africana; 4) desfecho – a constituição do reino do negro Martinho, unindo os dois povos em estado de paz e liberdade, permitindo assim sonhar com um futuro próspero.

5 CONCLUSÃO

Pelos desfiles observados, pode-se perceber que a narrativa carnavalesca possui uma maior liberdade em seu desenvolvimento, nem sempre seguindo o padrão clássico dos elementos sugeridos por Gancho (2006), dirigidos, em princípio, aos estudos literários.

Em *Kizomba*, Zumbi encarna os ideais do enredo-manifesto. Suas ações servem como espelho, mas não há preocupação com o efeito de causa-consequência de suas ações para que a trama se desenrole.

Orfeu poderia comportar a estrutura clássica da narrativa, não fosse seu caráter onírico e a imersão de um enredo dentro de outro. Afinal, é o único desfile entre aqueles analisados que conta com apenas um protagonista – cujo desfile se concentrará do início ao fim em sua vida. Entretanto, a história do personagem será entrecruzada com a do carnaval (em si, um segundo personagem do enredo), revirando os parâmetros canônicos de verossimilhança. Enquanto a primeira promove uma ligação coerente entre os fatos, a segunda se despreocupa com qualquer lógica, como em um bom sonho, quando juntamos elementos que em nosso cotidiano são distantes entre si.

Já nos carnavais de *Candaces* e *Angola*, os protagonistas se multiplicam. *Candaces* possui dentro de si micro-narrativas, uma a cada setor, com personagens e espaços distintos. Todas as protagonistas dos seis primeiros setores se juntam no sétimo e último setor às tantas *candaces* anônimas, unificando as partes e formando um significado integral. No carnaval de 2012 da Vila Isabel, há um protagonista para cada fase/espço do enredo: Rainha Njinga, principal personagem angolana; Tia Ciata, principal personagem brasileira; e Martinho da Vila, principal personagem do reino imaginário que une os dois países em clima de celebração, liberdade e paz.

Todos os protagonistas são planos e heróis. Os enredos assumem contornos épicos e seus personagens são sempre exemplos para a sociedade brasileira – como também para as populações de outros países –, com qualidades realçadas e defeitos ou fraquezas ignorados, no jogo entre memória e esquecimento.

A importância dada aos antagonistas cria o modo como o conflito é delineado em cada desfile. *Kizomba* e *Candaces* não citam nem apresentam alegorias ou figurinos sobre os europeus opressores, o inimigo em comum dos protagonistas nos dois enredos. Por isso, o conflito em ambos soa minimizado. Contraditoriamente, o caráter reivindicatório de *Kizomba* denuncia a existência do conflito político, social, econômico e cultural, encoberto na letra do samba e nos elementos estéticos, mas, ao mesmo tempo, tão explícito na construção de um

significado final. Em *Angola*, o conflito também é reduzido no colorido belo e alegre do carro do navio negro, aquele que melhor retrata o resultado negativo da colonização portuguesa para os negros africanos. Já em *Orfeu*, o perfil dramático do enredo acentua o conflito, adaptando a história para o Rio de Janeiro dos anos 1990. Porém, assim como os demais carnavalescos, Joãozinho Trinta reequilibra a dura realidade com a fantasia do carnaval, ao substituir a bala perdida pela hidra de lerna na alegoria da Viradouro. Talvez também seja o fato de *Orfeu* ser o único dos enredos que aborda um trauma brasileiro contemporâneo ao período do desfile, a violência nos morros cariocas, – diferente dos demais, que se referiam à escravidão, oficialmente encerrada há pelo menos 100 anos. A esta circunstância pode-se atribuir o recurso ao fantástico como forma de suavizar o impacto de um assunto tão sensível à população.

O ambiente construído em cada enredo varia conforme a construção estética de cada apresentação. *Kizomba* mostra uma África rústica, ancestral, valorizando tons neutros e pouco brilho, tendo as fantasias parecidas com figurinos reais. Em *Orfeu*, a arte grega e o barroco de Joãozinho se sobrepõem ao visual afro-brasileiro. *Candaces* também oferece uma visão opulenta, mesclando o luxo barroco aos elementos africanos, priorizando o vermelho e branco do Salgueiro e o dourado, além de tons próximos. Já *Angola* é influenciado pela arte contemporânea, valendo-se de estampas coloridas, que construíram a ideia de leveza, mas também sem abrir mão da palha, dos búzios e outros signos do continente.

Embora os desfiles lancem mão de variados recursos possíveis para a materialização do enredo, é possível notar que um ou outro elemento pode se sobressair na composição da narrativa. Assim, observa-se que o samba-enredo da Vila Isabel em 1988 foi o grande destaque naquela apresentação, contribuindo decisivamente para a apreensão da mensagem proposta, em versos como “Neste evento que congraça/ Gente de todas as raças/ Numa mesma emoção/ Esta Kizomba é nossa Constituição” (RODOLPHO; JONAS; DA VILA, 1987); Joãozinho Trinta e Renato Lage – cenógrafo por profissão – elegem as alegorias como elemento-chave da história que contam, de forma que a supressão da grande maioria das alas não traria prejuízo significativo para a compreensão da narrativa; já Rosa Magalhães, exímia figurinista, traduz em suas fantasias passagens relevantes do enredo que não estão representadas em elementos alegóricos, tais como nas alas em referência à Tia Ciata e ao orixás.

Os traços dionisíacos e apolíneos estão presentes em todas as apresentações, mas por vezes um desses elementos se sobressai. *Candaces* é essencialmente apolíneo, possuindo um conjunto de alegorias e fantasias dos mais belos que já passaram pelo Sambódromo,

encantando e emocionando público e componentes. Em *Kizomba* e *Angola*, os traços dionisíacos são destacados, apesar do bom efeito conquistado com simples recursos nos elementos visuais. Em ambos, a Vila Isabel despertava desconfiança no período de pré-carnaval, mas a força de seus sambas e enredos levaram público e componentes ao delírio, incorporando o sentindo das kizombas de celebrar a raça, com garra, alegria e superação. *Orfeu* promove um perfeito casamento entre dionisíaco e apolíneo, possuindo grande impacto estético, mas também sendo um momento de singular empolgação. Choro, suor, dança, contemplação, criatividade, beleza, artes plásticas, música, batucada, o previsto e o imponderável, quem sabe até uma cerveja gelada... Os deuses gregos se esbaldaram com a tragédia à brasileira. Entretanto, é perceptível que, regra geral, a redução da espontaneidade, a organização e o apuro estético tornaram o carnaval mais apolíneo e menos dionisíaco. Porém, mesmo mais escondido, qualquer instante Dionísio pode surgir de onde menos se espera, pronto para retomar a festa para si.

Os sambas-enredo analisados alternaram o discurso entre indireto livre na Vila Isabel de 1988 e de 2012, com variações entre narrador observador e personagem; e indireto na Viradouro de 1998 e no Salgueiro de 2007, sendo o narrador observador em ambos os casos. Nos últimos dois desfiles, os compositores optaram por respeitar a separação entre componente e personagens da narrativa: o desfilante canta e conta a história do outro. Já a utilização da primeira pessoa nas obras da Vila Isabel é um recurso que auxilia para que o folião se identifique e incorpore seu papel no enredo. Mais do que narrar os feitos de Zumbi, Njinga, Martinho e Ciata, o próprio componente se torna personagem do desfile, em outra fusão entre realidade e ficção. Afinal, quando ele entoia “Temos o sangue de Angola/ Correndo na veia” (BOCÃO; CRUZ; DINIZ; LEONEL; DAS FERRAGENS, 2011) – considerando os muitos negros descendentes de angolanos presentes –, ou “Nossa sede é nossa sede” (RODOLPHO; JONAS; DA VILA, 1987) – diante do desejo dos vilasabelenses de adquirirem uma quadra de ensaios –, ele não representa ninguém, senão a ele mesmo.

Os enredos se iniciam na ancestralidade africana. Traços culturais, ambientais e religiosos formulam uma África idealizada, uma civilização livre, rica e imponente – seja pelo aspecto da ostentação material ou por sua relevância cultural – cujos elementos vivem em harmonia. À exceção é *Orfeu*, que se ancora na mitologia grega e na celebração carnavalesca romana, mesclando-as a uma favela carioca dos anos 1990.

Passando-se pelo conflito provocado pela escravidão, o clímax dessas histórias se faz na resistência quilombola, conquista da liberdade e inserção do negro na sociedade brasileira através da elaboração de uma cultura afro-brasileira, fortemente relevante para a

identidade do país. A Viradouro, mais uma vez, percorre outros caminhos, tendo seu conflito na morte de Eurídice e o clímax na descida de Orfeu ao inferno para tentar trazê-la de volta à vida.

O desfecho, mesmo diante da morte de Orfeu, tem um viés otimista. A esperança em um futuro promissor, com a conquista efetiva da liberdade, da paz e da igualdade, o fim dos preconceitos e a promoção de uma democracia plena, bem como a constatação de um presente melhor que o passado perpassam os enredos. Seria o desejo do retorno à “idade do ouro”, como sugerido por Minois (2003, p. 97), a volta do equilíbrio alcançado pelas civilizações africanas, conforme apresentado na abertura dos desfiles. Por um momento, ao menos no carnaval, reviver a idade do ouro seria possível, através das escolas de samba.

Observa-se, ainda, que os desfiles de *Orfeu e Candaces* se encerram defendendo a imortalidade como destino certo para seus heróis. Em *Angola e Kizomba*, por sua vez, propõe-se a celebração da vida. A vida seria, afinal, o maior desafio do negro africano e de seus descendentes brasileiros, diante da imensa taxa de mortalidade da qual são vítimas, da escravidão até a atualidade. Sendo um privilégio retirado de tantos ancestrais, tão escassa e escorregadia, a vida merece ser festejada à exaustão – por nós mesmos e por aqueles que não estão mais neste mundo –, e a imortalidade é a recompensa justa àqueles que deixaram como herança seus talentos, bravuras e exemplos, e o conforto possível ao corpo social traumatizado com suas perdas históricas. As escolas, afinal, enfrentam a morte celebrando a vida. Carnavalizam, travestem a morte de vida, como forma de enxergar um futuro diferente daquele proposto ao longo do ano pela cética sociedade, que com seus abismos nutre visões pessimistas.

Dessa forma, as agremiações cumpririam o seu papel de terapeutas culturais, a desencavarem das profundezas da sociedade brasileira seus traumas. Como afirmaram Joãosinho Trinta (2008, p. 52) e Paul Ricoeur (2007, p. 91), a alegria seria não uma alienação, mas um recurso para lidar com a realidade, promovendo uma economia psíquica e a possibilidade de tratar de temas que, no dia-a-dia, tendem a ser evitados pelo alto grau de sofrimento que trazem à memória.

Até 1959, poderíamos dizer que os enredos estavam no estágio da “memória impedida” (RICOEUR, 2007), quando a aproximação temporal com a escravidão fazia com que sambistas e carnavalescos negassem a temática afro-brasileira no carnaval. Inconscientemente deixavam no esquecimento a dura realidade do passado e do presente, fantasiando-se de nobres europeus, venerando seus “algozes”. O sucesso das chamadas fantasias *Luís XV* podem ser compreendidas como *sintoma* dessa fase. O fato do negro

preferir se vestir como branco, rejeitando os trajes afro-brasileiros, denunciava a ausência de autoestima, que pode ser compreendido como *melancolia*, nos termos apontados por Freud (1969). O esforço dos sambistas em agradar, ganhar reconhecimento e apoio dos órgãos públicos e setores sociais privilegiados esboçam traços de ressentimento. Ao se submeterem às regras e às narrativas dos outros, valorizavam a disposição paternalista desses grupos, sob a qual pediam proteção.

A partir de *Quilombo dos Palmares*, em 1960, se inicia o trabalho de luto, removendo as amnésias da história brasileira e um esforço pelo fortalecimento do ego. Ainda assim, pode-se observar aspectos identificados como ressentimento por Maria Rita Kehl (2011), a exemplo dos enredos retratarem o negro invariavelmente como herói, dotado apenas de qualidades e incorruptível, características que lhe oferecem superioridade moral para reivindicar reparação e justiça.

A recorrência dos enredos afro-brasileiros desde então demonstra que a reelaboração do trauma têm alcançado algum êxito. Os componentes não têm mais a vergonha de cantarem a si próprios, pelo contrário, são desfiles geralmente repletos de garra e animação. Além do conhecimento que cada agremiação transmite com a sua narrativa – e ainda que os foliões não a compreendam em sua totalidade – a mensagem principal que perpassa essas apresentações é a da autoestima. O nível de entendimento de um enredo pelo público varia obviamente conforme seu repertório, e dependem da forma como carnavalesco e compositores o traduzem. Mas a autoestima é, acima de tudo, uma sensação aflorada por meio da experiência dionisíaca. Os tambores ancestrais, a dança, a música, a poesia, as artes plásticas e a teatralidade, todos os elementos auxiliam na construção deste sentimento. O orgulho do negro em ver sua escola – ou o carnaval que ele admira – produzindo um espetáculo de imensa riqueza, complexidade e qualidade, às vistas do mundo, contando a sua história e a de seus antepassados, é parte fundamental do trabalho de luto da sociedade nas últimas seis décadas.

Inegavelmente, são muitos e profundos os problemas enfrentados pelos brasileiros, que precisam ser solucionados em várias instâncias. Mas quando o componente da Vila Isabel, em 2012, bate com a mão sobre as veias para indicar feliz que o sangue angolano por elas corre, percebemos a contribuição social e cultural das escolas de samba. O carnaval transforma o Brasil. Por meio de sua lente invertida, dá curso a sua sina de festejar, exaltar, refletir e contestar o país em suas narrativas.

6 REFERÊNCIAS

- ADAMS, Will; CLESTIN, Herry; DUPLESSIS, Jerry; JEAN, Wyclef; MARTINO, Roberto; MERCURY, Daniela; QUINTANILHA, Marcelo. **É Carnaval**. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/daniela-mercury/e-carnavali-its-carnivali.html>>. Acesso em: 26 jan. 2016.
- ARAÚJO, Hiram. O Rei do Carnaval. In: GOMES, Fábio; VILLARES, Stella (Eds). **O Brasil é um luxo: Trinta carnavais de Joãozinho Trinta**. São Paulo: Pacrom Indústria Gráfica Ltda, 2008.
- AUGRAS, Monique. **O Brasil do samba-enredo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Fratesch Vieira. São Paulo: Editora Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BARRETO, Lima. **CLÓ**. Disponível em: <<http://www.spectroeditora.com.br/fonjic/barreto/sonhos/03.php>>. Acesso em: 07 out. 2016
- BEIJA-FLOR, Neguinho da; GILSON DR.; MAZINHO. A criação do mundo na tradição nagô. Intérprete: Neguinho da Beija-Flor. **Sambas de enredo 1978**. Rio de Janeiro: BMG/RCA, 1977. Faixa 1A.
- BELCHIOR, Douglas. **O dia seguinte ao fim da escravidão**. Disponível em: <<http://negobelchior.cartacapital.com.br/2015/05/14/o-dia-seguinte-ao-fim-da-escravidao-2/>>. Acesso em: 29 mai. 2015.
- BENJAMIM, 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.
- 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**. Disponível em: <http://www.africaeaficanidades.com.br/documentos/Discursos_representacoes_sociais_da_Africa_nos_enredos_das_Escolas_de_Samba.pdf>. Acesso em: 03 out. 2016.
- BITTENCOURT, Renato Nunes. Carnaval: a festa de Dionísio. In: **Revista Filosofia, Ciência e Vida**. Editora Escala, n. 103, p. 53-60.
- BOCÃO, Evandro; CRUZ, Arlindo; DINIZ, André; LEONEL; DAS FERRAGENS, Artur. Você semba lá... que eu sambo cá! O canto livre de Angola. Intérprete: Tinga. **Sambas de enredo 2012**. Rio de Janeiro: Universal Music, 2011. Faixa 4.
- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. Vol. II. São Paulo: Senac, 2005.

BOTELHO, Dudu; MOTTA, Marcelo; ZÉ PAULO; PIÃO, Luiz. Candaces. Intérprete: Quinho. **Sambas de enredo 2007**. Rio de Janeiro: Universal Music, 2006.

CABRAL, Sérgio. **Escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2011.

CANDEIA. **Dia de graça**. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/candeia/95696/>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

CAVACO, Luiz Carlos do; MACHADO, Aluísio; NÓBREGA, Jorge. Eu Quero. Intérprete: Quizinho. **Sambas de enredo 1986**. Rio de Janeiro: BMG/RCA, 1985. Faixa 4A.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

_____. **O rito e o tempo: ensaios sobre o Carnaval**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CEIA, Carlos. Caricatura. In: _____. **E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia**. Disponível em <<http://www.edtl.com.pt/business-directory/6639/caricatura/>>. Acesso em: 06. dez. 2015a.

_____. Paródia. In: _____. **E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia**. Disponível em <<http://www.edtl.com.pt/business-directory/6494/parodia/>>. Acesso em: 03. dez. 2015b.

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, Milton. **Agudás: Os que Levaram a África no Coração e Trouxeram para o Coração da África, o Brasil!**. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/carnavais/unidos-da-tijuca/2003/26/>>. Acesso em: 03 jun. 2016a.

_____. **A narrativa de carnaval**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TuFKQkq_vUQ&t=226s>. Acesso em: 18 out. 2016b.

_____. **Fatumbi, a Ilha de Todos os Santos**. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/carnavais/uniao-da-ilha-do-governador/1998/25/>>. Acesso em: 03 jun. 2016c.

_____. 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 JUNIOR, Milton Reis. **Paraísos e infernos: na poética do enredo escrito de Joãozinho Trinta**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

_____. **Rapsódia brasileira de Joãozinho Trinta: um grande leitor do Brasil!**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DIEGUES, Cacá. **Cacá Diegues sonha com Orfeu há 40 anos**. Entrevista feita por José Geraldo Couto. Disponível em: <<http://www.diariodecuiaba.com.br/arquivo/230499/dc2.htm>>. Acesso em: 27 set. 2016.

DINIZ, André. **Almanaque do carnaval: a história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

DUARTE, João Ferreira. **Carnavalização**. In: CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia**. Disponível em <<http://www.edtl.com.pt/business-directory/6080/carnavalizacao/>>. Acesso em: 03 jan. 2016.

FABATO, Fábio; SIMAS, Luiz Antonio. **Pra tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos**. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

FARIAS, Julio Cesar. **O enredo de escola de samba**. Rio de Janeiro: Litteris, 2007.

FERREIRA, Felipe. **O livro de outro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FERREIRA, Manoel; OLIVEIRA, Silas de; VIOLA, Mano Décio da. **Heróis da Liberdade**. Intérpretes: Joel Teixeira e Júlia. **Sambas de enredo 1969**. Rio de Janeiro: Top Tape, 1968. Faixa 1A.

FERREIRA, Mauro. **Musical que juntou Tom com Vinicius, ‘Orfeu da Conceição’ faz 60 anos**. Disponível em: <<http://g1.globo.com/musica/blog/mauro-ferreira/post/musical-que-juntou-tom-com-vinicius-orfeu-da-conceicao-faz-60-anos.html>>. Acesso em: 26 set. 2016.

FREUD, Sigmund. **Fixação em Traumas – O inconsciente**. 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

_____. **Luto e Melancolia**. In: _____. **Obras Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2006.

GIGI; KATIMBA, Zé. **Martim Cererê**. Intérprete: Coro da escola. **Sambas de enredo 1972**. Rio de Janeiro: Top Tape, 1971. Faixa 2A.

GIL, Gilberto. **O Brasil é um Luxo**. In: GOMES, Fábio; VILLARES, Stella (Eds). **O Brasil é um luxo: Trinta carnavais de Joãozinho Trinta**. São Paulo: Pacrom Indústria Gráfica Ltda, 2008.

GINZBURG, Jaime. **Diálogos Latinoamericanos, N.3**. In: _____. **Escritas da tortura**. Dinamarca: Aarhus Universitet, 2001.

GÓES, Fred. **A imagem do carnaval brasileiro**: do entrudo aos nossos dias. Disponível em <http://www.universidadedasquebradas.pacc.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/09/Pre-Leitura_A-IMAGEM-DO-CARNAVAL-BRASILEIRO.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2016.

_____. (Org.). **Brasil, mostra a sua máscara**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

GOMES, Fábio. Orfeu, O Negro do Carnaval. In: _____; VILLARES, Stella (Eds). **O Brasil é um luxo**: Trinta carnavais de Joãozinho Trinta. São Paulo: Pacrom Indústria Gráfica Ltda, 2008.

GOMES, Gilberto; MOCOTÓ, R.; GUSTAVO; PORTUGAL, P.C.; DADINHO. Orfeu, o negro do carnaval. **Sambas de enredo 1998**. Rio de Janeiro: BMG, 1997. Faixa 1.

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.

GRAÚNA; RODOLPHO; VILA, Martinho da. Sonho de um Sonho. Intérpretes: Marcos Moran e Zé Carlos. **Sambas de enredo 1980**. Rio de Janeiro: Top Tape, 1979. Faixa 2B.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

_____. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IVANCUÉ; INSPIRAÇÃO, Cláudio; GUIMARÃES, Marcelo; SANTOS, Aloísio. Sou negro, do Egito à liberdade. Intérprete: Neguinho da Beija-Flor. **Sambas de enredo 1988**. Rio de Janeiro: RCA Gravadora Escola de Samba, 1987. 2 LPs, faixa 3.

KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2011.

LAGE, Renato; LÁVIA, Márcia; DIRETORIA CULTURAL. **Candaces**. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/carnavais/academicos-do-salgueiro/2007/3/>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

LAPA, Hugo. **A catarse**. Disponível em: <<https://hugolapa.wordpress.com/2011/10/21/a-catarse/>>. Acesso em: 12 jan. 2017.

LIESA. **Manual do Julgador**: carnaval 2016. Disponível em: <<http://liesa.globo.com/material/carnaval16/julgador/Manual%20do%20Julgador%20-%20Carnaval%202016.pdf>>. Acesso em: 23 out. 2016.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da História Social do Samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____. **História e cultura africana e afro-brasileira**. São Paulo: Barsa Planeta, 2008.

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.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e o renascimento do trágico**. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-512X2005000200003&script=sci_arttext>. Acesso em: 13 jan. 2016.

MAFFESOLI, Michel. **A sombra de Dionísio**: Contribuição a uma sociologia da orgia. Tradução de Aluizio Ramos Trinta. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

_____. **O tempo das tribos**: O declínio do individualismo nas sociedades de massa. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MAGALHÃES, Luis Carlos. O rei do carnaval. In: **Revista da Vila**, n. 05. Rio de Janeiro: 2012.

MELO, João Gustavo. Candaces: o desfile que não terminou. In: FABATO, Fábio (Org.). **As matriarcas da avenida**: quatro grandes escolas que revolucionaram o maior show da Terra. Rio de Janeiro: Novaterra, 2016.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Unesp, 2003.

MORAES, Vinícius; POWELL, Baden. **Samba da bênção**. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/vinicius-de-moraes/86496/>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Universidade de Brasília, 2013.

MOURA, Clóvis. **Quilombos**: resistência ao escravismo. São Paulo: Ática, 1987.

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

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, 2014a.

_____. Uma “momagem” caipira. In: _____. Rio de Janeiro: Novaterra, 2014b.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**: ou Helenismo e pessimismo. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

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. **O encarnado e o branco**. Rio de Janeiro: Nova Terra, 2013.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RICOEUR, Paul. Da memória e da reminiscência. In: _____. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alai François et. al. Campinas: Unicamp, 2007.

RIO, João do. **Cordões**. Disponível em:

<<http://www.blocosonline.com.br/literatura/prosa/temdomes/2015/02/carnaval/tempro01.php>>. Acesso em: 06 out. 2016

RODOLPHO; JONAS; VILA, Luiz Carlos da. Kizomba, festa da raça. Intérprete: Gera. **Sambas de enredo 1988**. Rio de Janeiro: RCA Gravadora Escola de Samba, 1987. 2 LPs, faixa 7.

SANTAELLA, Lucia. **Cultura das Mídias**. São Paulo: Experimento, 1992.

SANTOS, Maria Gilda Antas dos. **A escravidão no Brasil: uma análise a partir dos livros didáticos de história**. Disponível em: <<http://www.webartigos.com/artigos/a-escravidao-no-brasil-uma-analise-apartir-dos-livros-didaticos-de-historia/114476/>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: Cultura da memória e guinada subjetiva**. Tradução de Rosa Freire d'Aguar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SILVA, Eduardo Pires Nunes da. **As vozes da Kizomba: o carnaval da Vila Isabel como manifesto negro (1988)**. 2011. Trabalho de conclusão de curso e obtenção do título de Bacharel/Licenciatura em História da Universidade Federal Fluminense, 2011.

SIMAS, Luiz Antonio. **A gramática dos tambores**. Disponível em:

<<http://www.pedromigao.com.br/ourodetolo/2015/07/a-gramatica-dos-tambores/>>. Acesso em: 08 jul. 2015a.

_____. **Espaços de encantamento**. Disponível em: <<http://odia.ig.com.br/opiniaio/2016-03-16/luiz-antonio-simas-espacos-de-encantamento.html>>. Acesso em: 16 mar. 2016a.

_____. **Firma o ponto na avenida: tem macumba no samba**. Disponível em:

<<http://www.radioarquibancada.com.br/site/firma-o-ponto-na-avenida-tem-macumba-no-samba/>>. Acesso em: 07 abr. 2016b.

_____. **O samba cordial?**. Disponível em: <<http://hisbrasileiras.blogspot.com.br/2015/05/o-samba-cordial.html>>. Acesso em: 27 mai. 2015b.

_____. **Tempo virou**. Disponível em: <<http://www.radioarquibancada.com.br/site/tempo-virou/>>. Acesso em: 23 jul. 2016c.

SODRÉ, Muniz. **A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento**. Petrópolis: Vozes, 2009.

TRINTA, Joãozinho. **Joãozinho Trinta: 'O povo gosta de luxo, quem gosta de miséria e intelectual'**. Leia outras frases. Disponível em: <<http://extra.globo.com/noticias/rio/joaosinho-trinta-povo-gosta-de-luxo-quem-gosta-de-miseria-intelecual-leia-outras-frases-3470006.html>>. Acesso em: 28 dez. 2016.

_____. De Joãozinho Trinta. In: GOMES, Fábio; VILLARES, Stella (Eds). **O Brasil é um luxo: Trinta carnavais de Joãozinho Trinta**. São Paulo: Pacrom Indústria Gráfica Ltda, 2008.

_____. Orfeu, o negro do carnaval. Anexo 11. In: CUNHA JUNIOR, Milton Reis. **Rapsódia brasileira de Joãozinho Trinta: um grande leitor do Brasil!**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

TURCO, Hélio; JURANDIR; ALVINHO. 100 anos de liberdade, realidade ou ilusão? Intérprete: Jamelão. **Sambas de enredo 1988**. Rio de Janeiro: RCA Gravadora Escola de Samba, 1987. 2 LPs, faixa 9.

VARELA, Alex. Justificativa do enredo (Vila Isabel, carnaval 2012). In: LIESA (Org.). **Livro Abre-Alas**. Disponível em: <<http://liesa.globo.com/2012/por/03-carnaval12/abrealas/Abre-Alas%20-%20Domingo%20-%20Carnaval%202012.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2016.

_____; MAGALHÃES, Rosa. Você semba lá... que eu sambo cá! O canto livre de Angola. In: _____. Disponível em: <<http://liesa.globo.com/2012/por/03carnaval12/abrealas/Abre-Alas%20-%20Domingo%20-%20Carnaval%202012.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2016.

VIANNA, Hermano. Prefácio. In: DINIZ, André. **Almanaque do carnaval: a história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

_____. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

VILA, Martinho da. **Kizombas, Andanças e Festanças**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial Ltda, 1992.

VITOR DANIEL; NADER, Tais. A vida é um carnaval. Intérprete: Daniela Mercury. **Canibália**. Rio de Janeiro: Sony Music, 2009. Faixa 12 (capa Sol do Sul).

WISNIK, José Miguel. **Veneno remédio: o futebol e o Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

WOTLING, Patrick. **Vocabulário de Nietzsche**. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.