



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

DIOGO SERAFIM SCHMIDT

TRADIÇÃO E MODERNIDADE CULTURAL NOS DESFILES DAS ESCOLAS DE
SAMBA DO RIO DE JANEIRO (1982-2019)

PORTO ALEGRE
2020

DIOGO SERAFIM SCHMIDT

TRADIÇÃO E MODERNIDADE CULTURAL NOS DESFILES DAS ESCOLAS DE
SAMBA DO RIO DE JANEIRO (1982-2019)

Tese apresentada como requisito parcial para
a obtenção do título de Doutor em
Sociologia no Programa de Pós-Graduação
em Sociologia da Universidade Federal do
Rio Grande do Sul.

ORIENTADOR: DANIEL GUSTAVO MOCELIN

PORTO ALEGRE
2020

CIP - Catalogação na Publicação

Schmidt, Diogo Serafim
TRADIÇÃO E MODERNIDADE CULTURAL NOS DESFILES DAS
ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO (1982-2019) / Diogo
Serafim Schmidt. -- 2020.
360 f.
Orientador: Daniel Gustavo Mocelin.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia,
Porto Alegre, BR-RS, 2020.

1. tradição. 2. modernidade. 3. hibridismo
cultural. 4. hegemonia. 5. escolas de samba. I.
Mocelin, Daniel Gustavo, orient. II. Título.

DIOGO SERAFIM SCHMIDT

TRADIÇÃO E MODERNIDADE CULTURAL NOS DESFILES DAS ESCOLAS DE
SAMBA DO RIO DE JANEIRO (1982-2019)

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Sociologia no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

APROVADA EM: 30/03/2020

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Daniel Gustavo Mocelin (orientador)
Programa de Pós-Graduação em Sociologia/UFRGS

Prof. Dr. Edson Silva de Farias
Programa de Pós-Graduação em Sociologia/UnB

Prof. Dr. Caleb Faria Alves
Departamento de Antropologia/UFRGS

Prof. Dr. Alex Niche Teixeira
Programa de Pós-Graduação em Sociologia/UFRGS

AGRADECIMENTOS

Os últimos cinco anos foram de grandes aprendizados. Não foi muito fácil chegar até aqui. O momento de maior dificuldade foi o adoecimento do meu pai Schmidt. Mesmo que hoje ele tenha a consciência extremamente reduzida sobre quem sou eu ou sobre o que faço profissionalmente, agradeço pelo amparo despendido ao longo da vida. Para a minha mãe, Teresinha, um reconhecimento todo especial por ser quem sempre esteve ao meu lado nos melhores e nos piores momentos. Às minhas irmãs, Nana e Léia, pelo cuidado, afeto e amizade sincera desde a mais tenra idade. *In memoriam* da minha vozinha Ermelinda, sempre presente nos pensamentos e no coração. Amo vocês imensamente!

Ao meu amado Jaime pelo incentivo em ir adiante com o árduo trabalho da tese escrevendo bilhetes motivadores, dando algumas broncas e dialogando sobre o fazer científico. Tenho absoluta certeza de que tu és e serás cada vez mais um excelente acadêmico na tua área.

Ao meu orientador, Professor Daniel Mocelin, por não podar o meu sonho de estudar os desfiles pelos quais sou apaixonado. Uma menção mais do que especial ao Professor Enio Passiani pela generosidade em me apontar os caminhos da Sociologia da Cultura e, assim, acessar as ferramentas necessárias para o desenvolvimento teórico do estudo. Ao meu colega Fernando de Gonçalves obrigado pelo auxílio precioso e abnegado sempre que necessário. Minha mais profunda admiração pela incontestável capacidade desses Sociólogos inspiradores!

Durante quase todo o período do doutorado fui bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). O recebimento da bolsa é uma segurança para o aluno desenvolver sua formação acadêmica. Me considero privilegiado pelas várias bolsas recebidas nos últimos 10 anos: Bolsa de Iniciação Científica, Bolsa de Mestrado, Bolsa de Desenvolvimento Tecnológico e Industrial e, por fim, Bolsa de Doutorado. Dado o cenário político atual bastante conturbado, com inúmeros ataques à educação superior e à ciência, sonho num futuro breve ver estes investimentos recuperados e expandidos para um número maior de estudantes terem a oportunidade de realizar sua formação com o devido amparo e incentivo do Estado brasileiro.

Serei sempre muito grato pela oportunidade em atingir este nível de desenvolvimento pessoal e profissional!

*Vejam só
O jeito que o samba ficou (e sambou)
Nosso povão ficou fora da jogada
Nem lugar na arquibancada
Ele tem mais pra ficar
Abram espaço nesta pista
E por favor não insistam
Em saber quem vem aí
O mestre-sala foi parar em outra escola
Carregado por cartolas
Do poder de quem dá mais
E o puxador vendeu seu passe novamente
Quem diria, minha gente
Vejam o que o dinheiro faz*

*É fantástico
Virou Hollywood isso aqui (isso aqui)
Luzes, câmeras e som
Mil artistas na Sapucaí*

*Mas o show tem que continuar
E muita gente ainda pode faturar
"Rambositores", mente artificial
Hoje o samba é dirigido com sabor comercial
Carnavalescos e destaques vaidosos
Dirigentes poderosos criam tanta confusão*

E o samba vai perdendo a tradição

*Que saudade
Da Praça Onze e dos grandes carnavais*

*Antigo reduto de bambas
Onde todos curtiram o verdadeiro samba*

(G.R.E.S. São Clemente, 1990)

RESUMO

Os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro surgiram nas primeiras décadas do século XX sob forte influência negra nos morros e favelas cariocas. De uma festa popular e tradicional os desfiles se modernizaram e se transformaram em um produto da indústria cultural propagandeado como “o maior espetáculo da Terra”. A mescla de tradição e modernidade produziu uma manifestação cultural híbrida que subsidia a seguinte questão de pesquisa: quais as combinações e disputas entre elementos tradicionais e modernos pela hegemonia dessa manifestação cultural popular? Para responder esta indagação, o estudo se ampara nas contribuições da teoria crítica sobre o fenômeno cultural. A partir dessa constatação de hibridização, mostra-se como estes elementos se combinam, disputam a hegemonia e reconfiguram os desfiles das escolas de samba. O objetivo teórico é superar o dualismo cultural/tradicional *versus* econômico/moderno e ressaltar conjugações entre cultura popular e indústria cultural, além de outras hibridizações possíveis. Nos estudos referenciados sobre os desfiles das escolas de samba sempre constatamos uma oposição – nem sempre declarada – entre o tradicional e o moderno. Com base nessa identificação, construiu-se indicadores de um desfile tradicional e de um desfile moderno, quase como tipos ideais de carnaval. Empiricamente, os desfiles das escolas de samba são hibridizações desses elementos tradicionais e modernos. Realizou-se uma análise audiovisual entre os anos de 1982 e 2019. Como recorte temporal escolhemos o ano de 1982, dois anos antes da inauguração do Sambódromo, com o desfile crítico do Império Serrano ao modelo de escolas de samba demasiadamente comerciais. Seleccionamos desfiles nos quais as próprias escolas de samba realizaram em alguma medida uma narrativa sobre o carnaval ou acerca de características do universo carnavalesco. A reflexividade das agremiações carnavalescas permitiu ver que elas também realizam uma crítica sobre os processos de mudança nos desfiles. Não é somente o olhar teórico que é crítico, mas também o objeto produz esse exercício de olhar para si mesmo e apontar perdas e ganhos no jogo híbrido entre tradição e modernidade. Os dados dos 42 desfiles selecionados foram analisados no *software NVivo 12* e categorizados de acordo com os indicadores temáticos do desfile tradicional e do desfile moderno. O propósito foi desvelar as combinações entre elementos tradicionais e modernos e as disputas decorrentes em torno de um modelo hegemônico de desfile. Os resultados corroboram, em grande parte, a hipótese de que a hibridização entre elementos tradicionais e modernos nos desfiles das escolas de samba propicia a renovação da festa popular e, simultaneamente, acarreta disputas por hegemonia.

Palavras-chave: tradição; modernidade; hibridismo cultural; hegemonia; escolas de samba.

ABSTRACT

The Rio de Janeiro samba schools' parades emerged in the first decades of the twentieth century under a strong black influence in the hills and favelas of this city. From a popular and traditional festival, the parades were modernized and transformed into a product of the cultural industry advertised as "the greatest show on Earth". The mixture of tradition and modernity produced a hybrid cultural manifestation that supports the following research question: what are the combinations and disputes between traditional and modern elements for the hegemony of this popular cultural manifestation? To answer this question, this study relies on the contributions of the critical theory about the cultural phenomenon. From this hybridization finding, it is shown how the mentioned elements combine, dispute the hegemony and reconfigure the samba schools' parades. The theoretical objective is to overcome cultural/traditional versus economic/modern dualism and to highlight the conjugations between popular culture and cultural industry, in addition to other possible hybridizations. In the studies referenced on the samba schools' parades, we have always noticed an opposition - not always declared - between the traditional and the modern. Based on this identification, indicators of a traditional parade and a modern parade were constructed, almost like ideal types of carnival. Empirically, the samba school parades are a hybridization of these traditional and modern elements. An audiovisual analysis was carried out between the years 1982 and 2019. As a time frame we chose the year 1982, two years before the opening of the Sambódromo, with the parade of the Império Serrano criticizing the model of overly commercial samba schools. We selected parades in which the samba schools themselves carried out, to some extent, a narrative about carnival or about characteristics of the carnival universe. The carnival associations reflexivity showed that they also criticize their processes of change in the parades. It is not only the theoretical view that is critical, but the object also produces this exercise of looking at oneself and pointing out gains and losses in the hybrid game between tradition and modernity. The data from the 42 selected parades were analyzed in the *NVivo 12* software and categorized according to the thematic indicators of the traditional parade and the modern parade. The purpose was to reveal the combinations between traditional and modern elements and the disputes arising around a hegemonic parade model. The results largely corroborate the hypothesis that the hybridization between traditional and modern elements in the samba schools' parades propitiates the renewal of the popular festival and, simultaneously, causes disputes for hegemony.

Keywords: tradition; modernity; cultural hybridism; hegemony; Samba schools.

RESUMEN

Los desfiles de las escuelas de samba en Río de Janeiro surgieron en las primeras décadas del siglo XX bajo una fuerte influencia negra en las colinas y favelas de esta ciudad. De un festival popular y tradicional, los desfiles se modernizaron y se transformaron en un producto de la industria cultural anunciada como "el mayor espectáculo en la Tierra". La mezcla de tradición y modernidad produjo una manifestación cultural híbrida que respalda la siguiente pregunta de investigación: ¿cuáles son las combinaciones y disputas entre elementos tradicionales y modernos para la hegemonía de esta manifestación cultural popular? Para responder a esta pregunta, el estudio se basa en las contribuciones de la teoría crítica sobre el fenómeno cultural. A partir de la constatación de la hibridación, se muestra cómo estos elementos se combinan, disputan la hegemonía y reconfiguran los desfiles de las escuelas de samba. El objetivo teórico es superar el dualismo cultural/tradicional *versus* económico/moderno y resaltar las conjugaciones entre la cultura popular y la industria cultural, además de otras posibles hibridaciones. En los estudios a los que se hace referencia en los desfiles de las escuelas de samba, siempre hemos notado una oposición, no siempre declarada, entre lo tradicional y lo moderno. Sobre la base de esta identificación, se construyeron indicadores de un desfile tradicional y un desfile moderno, casi como los tipos ideales de carnaval. Empíricamente, los desfiles de la escuela de samba son una hibridación de estos elementos tradicionales y modernos. Se realizó un análisis audiovisual entre los años 1982 y 2019. Como marco de tiempo, elegimos el año 1982, dos años antes de la apertura del Sambódromo, con el desfile crítico del Império Serrano al modelo de escuelas de samba excesivamente comerciales. Seleccionamos desfiles en los que las propias escuelas de samba llevaban a cabo una narración sobre el carnaval o sobre las características del universo del carnaval. La reflexividad de los gremios carnavalescos permitió ver que éstas también realizan una crítica sobre los procesos de cambio en los desfiles. No solo es crítico el punto de vista teórico, sino que el objeto también produce este ejercicio de mirarse a uno mismo y señalar ganancias y pérdidas en el juego híbrido entre tradición y modernidad. Los datos de los 42 desfiles seleccionados fueron analizados en el *software NVivo 12* y se clasificaron según los indicadores temáticos del desfile tradicional y el desfile moderno. El propósito era revelar las combinaciones entre elementos tradicionales y modernos y las disputas que surgen sobre un modelo de desfile hegemónico. Los resultados corroboran en gran medida la hipótesis de que la hibridación entre elementos tradicionales y modernos en los desfiles de las escuelas de samba propicia la renovación del festival popular y, simultáneamente, provoca disputas por la hegemonía.

Palabras clave: tradición; modernidad; hibridismo cultural; hegemonía; escuelas de samba.

Lista de Quadros

Quadro 1: Conceito, dimensões, indicadores temáticos	89
Quadro 2: Narradores e comentaristas dos desfiles analisados	307

Lista de Gráfico

Gráfico 1: Análise de Conteúdo – tradição e modernidade por grupo de identidade... 311

Lista de Figuras

Figura 1: Indicadores temáticos de um desfile tradicional	122
Figura 2: Indicadores temáticos de um desfile moderno	123
Figura 3: Carro alegórico do Império Serrano de 1982	127
Figura 4: Ala do Império Serrano de 1982	128
Figura 5: Elemento alegórico da Estação Primeira de Mangueira de 1983	130
Figura 6: Comissão-de-frente da Unidos de Vila Isabel de 1984	132
Figura 7: Martinho da Vila no desfile da Unidos de Vila Isabel de 1984	133
Figura 8: Ala de baianas da Unidos de Vila Isabel de 1984	134
Figura 9: Comissão-de-frente e carro abre-alas da Mocidade Independente de Padre Miguel de 1985	135
Figura 10: Bicheiro Castor de Andrade com a comissão-de-frente da Mocidade Independente de Padre Miguel de 1985	136
Figura 11: Ala das baianas da Mocidade Independente de Padre Miguel de 1985	137
Figura 12: Ala do Acadêmicos do Salgueiro de 1965	139
Figura 13: Ala do Acadêmicos do Salgueiro de 1986	139
Figura 14: Comissão-de-frente e carro abre-alas da Caprichosos de Pilares de 1986..	141
Figura 15: Carro alegórico da Caprichosos de Pilares de 1986	142
Figura 16: Imagens de sambistas famosos na Unidos da Ponte de 1987	143
Figura 17: Abertura do desfile da Unidos da Ponte de 1987	145
Figura 18: Abertura do desfile da Unidos de Vila Isabel de 1988	146
Figura 19: Ala da Unidos de Vila Isabel de 1988	148
Figura 20: Bonecos gigantes da União da Ilha do Governador de 1989	150
Figura 21: Nu frontal da modelo Enoli Lara na União da Ilha do Governador de 1989	152
Figura 22: Carro alegórico da Beija-Flor de Nilópolis de 1989	153
Figura 23: Carro alegórico da Beija-Flor de Nilópolis de 1989	154
Figura 24: Elemento cênico da Mocidade Independente de Padre Miguel de 1990	156
Figura 25: Carro alegórico da Mocidade Independente de Padre Miguel de 1990	158
Figura 26: Joãosinho Trinta em carro alegórico da União da Ilha do Governador de 1990	160
Figura 27: Comissão-de-frente da São Clemente de 1990	161
Figura 28: Ala da São Clemente de 1990	162
Figura 29: Ala da São Clemente de 1990	163
Figura 30: Elemento alegórico da São Clemente de 1990	164
Figura 31: Entrevista no Camarote da Cerveja Brahma durante a transmissão do desfile da Estácio de Sá de 1991 com a presença da modelo e atriz Luiza Brunet	165
Figura 32: Entrevista em rua próxima ao Sambódromo durante a transmissão do desfile da Estácio de Sá de 1991	166
Figura 33: Carro alegórico da Estácio de Sá de 1991	168
Figura 34: Elemento alegórico da União da Ilha do Governador de 1991	170
Figura 35: Carro alegórico da União da Ilha do Governador de 1991	171
Figura 36: Arquibancada durante o desfile da Estácio de Sá de 1992	172
Figura 37: Ala da Estácio de Sá de 1992	173
Figura 38: Casal de mestre-sala e porta-bandeira da Estácio de Sá de 1992	174

Figura 39: Ala das baianas da Estácio de Sá de 1992	176
Figura 40: Carro alegórico do Acadêmicos do Salgueiro de 1993.....	178
Figura 41: Comissão-de-frente do Acadêmicos do Salgueiro de 1993	179
Figura 42: Arquibancada durante o desfile do Acadêmicos do Salgueiro de 1993.....	180
Figura 43: Carro alegórico do Acadêmicos do Salgueiro de 1993.....	181
Figura 44: Carro alegórico da Imperatriz Leopoldinense de 1993.....	183
Figura 45: Carro alegórico da Imperatriz Leopoldinense de 1993.....	184
Figura 46: Ala da Unidos de Vila Isabel de 1994	186
Figura 47: Ala das baianas da Unidos de Vila Isabel de 1994	187
Figura 48: Comissão-de-frente da Portela de 1994	189
Figura 49: Ala da Portela de 1994	190
Figura 50: Ala da Portela de 1994.....	191
Figura 51: Carro alegórico da Portela de 1995.....	193
Figura 52: Carro alegórico da Portela de 1995.....	194
Figura 53: Paulinho da Viola no desfile da Portela de 1995	195
Figura 54: Carro alegórico da Unidos do Porto da Pedra de 1996.....	196
Figura 55: Ala da Unidos do Porto da Pedra de 1996	197
Figura 56: Carro alegórico da Unidos do Porto da Pedra de 1996.....	198
Figura 57: Carro alegórico da Unidos de Vila Isabel de 1997	200
Figura 58: Ala da Unidos de Vila Isabel de 1997	201
Figura 59: Comissão-de-frente da Unidos do Viradouro de 1998.....	203
Figura 60: Carro abre-alas com o cantor Djavan no desfile da Unidos do Viradouro de 1998	204
Figura 61: Mestre-sala e porta-bandeira da Unidos do Viradouro de 1998	205
Figura 62: Comissão-de-frente da Estação Primeira de Mangueira de 1999	207
Figura 63: Carro alegórico da Estação Primeira de Mangueira de 1999.....	209
Figura 64: Carro alegórico com a cantora Beth Carvalho no desfile da Estação Primeira de Mangueira de 1999	210
Figura 65: Modelo e atriz Susana Werner, rainha de bateria da Acadêmicos do Grande Rio de 2000.....	211
Figura 66: Porta-estandarte da Acadêmicos do Grande Rio de 2000.....	212
Figura 67: Ala da Acadêmicos do Grande Rio 2000.....	214
Figura 68: Comissão-de-frente do Acadêmicos do Salgueiro de 2003	215
Figura 69: Carro abre-alas com o cantor mangueirense Jamelão no desfile do Acadêmicos do Salgueiro de 2003	216
Figura 70: Carro alegórico do Acadêmicos do Salgueiro de 2003.....	219
Figura 71: Comissão-de-frente da Unidos da Tijuca de 2004.....	221
Figura 72: Carro alegórico da Unidos da Tijuca de 2004	222
Figura 73: Comissão-de-frente da Caprichosos de Pilares de 2005	223
Figura 74: Componente da comissão-de-frente da Caprichosos de Pilares de 2005....	224
Figura 75: Carro alegórico da Caprichosos de Pilares de 2005.....	225
Figura 76: Carro alegórico da Caprichosos de Pilares de 2005.....	226
Figura 77: Bonecos gigantes da Acadêmicos do Salgueiro de 2008.....	228
Figura 78: Carro alegórico da Acadêmicos do Salgueiro de 2008.....	229
Figura 79: Carro alegórico da Acadêmicos do Salgueiro de 2008.....	230
Figura 80: Comissão-de-frente da Imperatriz Leopoldinense de 2009	232
Figura 81: Elemento cênico da Imperatriz Leopoldinense de 2009	233

Figura 82: Elemento alegórico da Imperatriz Leopoldinense de 2009.....	234
Figura 83: Carro alegórico com a porta-bandeira Maria Helena no desfile da Imperatriz Leopoldinense de 2009.....	235
Figura 84: Comissão-de-frente da Unidos da Tijuca de 2010.....	236
Figura 85: Comissão-de-frente da Unidos da Tijuca de 2010.....	237
Figura 86: Carro alegórico da Unidos da Tijuca de 2010.....	238
Figura 87: Carro alegórico da Unidos da Tijuca de 2010.....	239
Figura 88: Carro alegórico da Unidos da Tijuca de 2010.....	240
Figura 89: Atriz Paola Oliveira, rainha de bateria da Acadêmicos do Grande Rio de 2010.....	241
Figura 90: Paola de Oliveira no Camarote da Cerveja Brahma no carnaval de 2010..	242
Figura 91: Astronauta no desfile da Acadêmicos do Grande Rio de 2010.....	243
Figura 92: Chiquinho e Maria Helena, casal de mestre-sala e porta-bandeira convidados para o desfile da Acadêmicos do Grande Rio de 2010.....	244
Figura 93: Carro alegórico da Acadêmicos do Grande Rio de 2010.....	245
Figura 94: Carro alegórico da Acadêmicos do Grande Rio de 2010.....	246
Figura 95: Carro abre-alas da Estação Primeira de Mangueira de 2011.....	247
Figura 96: Ala de baianas da Estação Primeira de Mangueira de 2011.....	249
Figura 97: Componente representando Nelson Cavaquinho no desfile da Estação Primeira de Mangueira de 2011.....	250
Figura 98: Bateria da Estação Primeira de Mangueira de 2012.....	251
Figura 99: Casal de mestre-sala e porta-bandeira da Estação Primeira de Mangueira de 2012.....	253
Figura 100: Comissão-de-frente da Portela de 2013.....	254
Figura 101: Dona Dodô, madrinha da comunidade portelense, no desfile da Portela de 2013.....	255
Figura 102: Carro alegórico da Portela de 2013.....	256
Figura 103: Paulinho da Viola no desfile da Portela de 2013.....	257
Figura 104: Comissão-de-frente da São Clemente de 2015.....	258
Figura 105: Ala da São Clemente de 2015.....	259
Figura 106: Carro alegórico da São Clemente de 2015.....	261
Figura 107: Carro abre-alas do Acadêmicos do Salgueiro de 2017.....	262
Figura 108: Carro abre-alas do Acadêmicos do Salgueiro de 2017.....	264
Figura 109: Comissão-de-frente do Acadêmicos do Salgueiro de 2017.....	265
Figura 110: Comissão-de-frente da Portela de 2017.....	266
Figura 111: Mestre-sala e porta-bandeira e carro abre-alas da Portela de 2017.....	268
Figura 112: Ala da Portela de 2017.....	269
Figura 113: Carro alegórico da Portela de 2017.....	270
Figura 114: Ala da Portela de 2017.....	271
Figura 115: Carro alegórico da Portela de 2017.....	272
Figura 116: Monarco no desfile da Portela de 2017.....	274
Figura 117: Passista Evelyn Bastos, rainha de bateria da Estação Primeira de Mangueira de 2018.....	275
Figura 118: Comissão-de-frente da Estação Primeira de Mangueira de 2018.....	276
Figura 119: Ala de baianas da Estação Primeira de Mangueira de 2018.....	277
Figura 120: Carro alegórico da Estação Primeira de Mangueira de 2018.....	278
Figura 121: Carro alegórico da Estação Primeira de Mangueira de 2018.....	279

Figura 122: Mestre-sala e porta-bandeira da Portela de 2019	280
Figura 123: Tia Surica no desfile da Portela de 2019	281
Figura 124: Ala da Portela de 2019	282
Figura 125: Ala da Portela de 2019	283
Figura 126: Carro alegórico da Portela de 2019	284
Figura 127: Turistas japoneses entrevistados durante a transmissão do desfile da Portela de 2019	285
Figura 128: Comissão-de-frente da São Clemente de 2019	286
Figura 129: Carro alegórico da São Clemente de 2019.....	287
Figura 130: Ala das baianas da São Clemente de 2019.....	288
Figura 131: Casal de mestre-sala e porta-bandeira da São Clemente de 2019.....	289
Figura 132: Encenação de um ringue de boxe de rainhas de bateria na São Clemente 2019	290
Figura 133: Ala da São Clemente 2019.....	291
Figura 134: Carro alegórico da São Clemente 2019.....	291
Figura 135: Nuvem de palavras – análise descritiva	292
Figura 136: As sambistas Leci Brandão e Dona Ivone Lara	305

Sumário

Apresentação	19
1. INTRODUÇÃO.....	23
2. REFERENCIAL TEÓRICO.....	28
2.1 De Marx à Indústria Cultural e à Sociedade do Espetáculo	28
2.2 Gramsci: uma visão mais elaborada da cultura.....	33
2.3 A hibridização da cultura	39
2.4. O hibridismo tradicional/moderno.....	46
2.5 Culturas Populares	50
2.6 A Concepção Carnavalesca de Bakhtin	53
2.7 O carnaval de malandros e heróis na moderna tradição brasileira.....	55
3. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	61
3.1 Desfiles e História.....	61
3.2 Desfiles de escolas de samba: entre o moderno e o tradicional.....	68
4. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	81
4.1 Dos meios às mediações	81
4.2 O recorte temporal do estudo.....	84
4.3 O material audiovisual	85
4.4 Emissoras	86
4.5 Os desfiles analisados	88
4.6 Identidade das Escolas de Samba	96
4.6.1 As Matriarcas da Avenida	97
4.6.2 As Três Irmãs Penetras.....	102
4.6.3 As Titias da Folia	107
4.6.4 As Primas Sapecas do Samba.....	113
4.6.5 Outras Parentes.....	118
5. ANÁLISE DESCRITIVO-IMAGÉTICA DOS DESFILES (1982 – 2019).....	121
5.1 Império Serrano – 1982 (Globo) – 1º Lugar	126
5.2 Estação Primeira de Mangueira – 1983 (Globo) – 5º Lugar.....	129
5.3 Unidos de Vila Isabel – 1984 (Manchete) – 5º Lugar	131
5.4 Mocidade Independente de Padre Miguel – 1985 (Manchete e Globo) – 1º Lugar	135
5.5 Acadêmicos do Salgueiro – 1986 (Manchete) – 6º Lugar	138
5.6 Caprichosos de Pilares – 1986 (Globo) – 9º Lugar.....	140

5.7 Unidos da Ponte – 1987 (Manchete) – 10º Lugar	143
5.8 Unidos de Vila Isabel – 1988 (Globo) – 1º Lugar	146
5.9 União da Ilha do Governador – 1989 (Manchete) – 3º Lugar	149
5.10 Beija-Flor de Nilópolis 1989 (Manchete) – 2º Lugar	153
5.11 Mocidade Independente de Padre Miguel – 1990 (Manchete) – 1º Lugar	155
5.12 União da Ilha do Governador – 1990 (Globo) – 7º Lugar	158
5.13 São Clemente – 1990 (Globo) – 6º Lugar	160
5.14 Estácio de Sá – 1991 (Manchete) – 5º Lugar	164
5.15 União da Ilha do Governador – 1991 (Manchete) – 9º Lugar	168
5.16 Estácio de Sá – 1992 (Manchete) – 1º Lugar	171
5.17 Acadêmicos do Salgueiro – 1993 (Globo) – 1º Lugar	177
5.18 Imperatriz Leopoldinense – 1993 (Globo) – 2º Lugar	182
5.19 Unidos de Vila Isabel – 1994 (Manchete) – 9º Lugar	184
5.20 Portela – 1994 (Manchete) – 7º Lugar	187
5.21 Portela – 1995 (Manchete) – 2º Lugar	192
5.22 Porto da Pedra – 1996 (Manchete) – 9º Lugar	195
5.23 Unidos de Vila Isabel – 1997 (Globo) – 9º Lugar	199
5.24 Unidos do Viradouro – 1998 (Globo) – 5º Lugar	202
5.25 Estação Primeira de Mangueira – 1999 (Globo) – 7º Lugar	206
5.26 Acadêmicos do Grande Rio – 2000 (Globo) – 9º Lugar	210
5.27 Acadêmicos do Salgueiro – 2003 (Globo) – 7º Lugar	214
5.28 Unidos da Tijuca – 2004 (Globo) – 2º Lugar	220
5.29 Caprichosos de Pilares – 2005 (Globo) – 11º Lugar	222
5.30 Acadêmicos do Salgueiro 2008 (Globo) – 2º Lugar	226
5.31 Imperatriz Leopoldinense – 2009 (Globo) – 7º Lugar	230
5.32 Unidos da Tijuca – 2010 (Globo) – 1º Lugar	235
5.33 Acadêmicos do Grande Rio 2010 (Globo) – 2º Lugar	240
5.34 Estação Primeira de Mangueira – 2011 (Globo) – 3º Lugar	246
5.35 Estação Primeira de Mangueira – 2012 (Globo) – 7º Lugar	250
5.36 Portela – 2013 (Globo) – 7º Lugar	253
5.37 São Clemente – 2015 (Globo) – 8º Lugar	257
5.38 Acadêmicos do Salgueiro – 2017 (Globo) – 3º Lugar	262
5.39 Portela – 2017 (Globo) – 1º Lugar	265
5.40 Estação Primeira de Mangueira – 2018 (Globo) – 5º Lugar	274
5.41 Portela – 2019 (Portela) – 4º Lugar	279

5.42 São Clemente – 2019 (Globo) – 12º Lugar.....	285
6. ANÁLISE DOS RESULTADOS	292
6.1 Os desfiles das escolas de samba entre o tradicional e o moderno.....	293
6.2 Hegemonia e contra-hegemonia na transmissão televisiva	306
6.3 Os grupos de escolas de samba por identidade entre o tradicional e o moderno	310
Considerações finais.....	319
Referências:	327

Apresentação

Como primeiro momento constitutivo da escrita falarei do meu envolvimento pessoal com o objeto pesquisado. Considero extremamente importante para qualquer estudo na área de humanas refletir sobre os valores norteadores da pesquisa, pois de alguma forma e em alguma medida são eles que movimentam o cientista na sua tarefa. Os valores auxiliam o pesquisador a situar e delimitar o seu objeto em uma realidade sociocultural. A escolha e o recorte sobre o objeto são decisões do cientista orientadas por valores culturais caros a ele. Uma das importantes lições da sociologia compreensiva de Max Weber é o pressuposto sobre a neutralidade axiológica, fundamentais para qualquer empreitada científica.

De forma bastante sintética o estudo apresentado versa sobre a combinação e disputa entre aspectos tradicionais e modernos que transformam a mais representativa manifestação cultural brasileira, o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro. A principal concepção mobilizada é a de culturas híbridas desenvolvida por Canclini (1998). Diferente de abordagens que privilegiam o elemento tradicional ou o moderno das manifestações culturais a noção de hibridismo cultural acentua a inter-relação tradicional/moderno. Julgo interessante trabalhar com essa visão conjugada para evidenciar tais cruzamentos socioculturais, e também pelo fato de o autor argentino se dedicar a uma realidade próxima à do nosso objeto, a latino-americana. O objetivo teórico é superar o dualismo tradicional/moderno para propor uma visão combinada do fenômeno.

Dito isto, cabe uma indagação para compreender as razões do estudo: e por qual motivo estudar os desfiles das escolas de samba? Sabe-se muito bem que a escolha por um objeto de estudo não é aleatória. Nesse sentido é importante explicitar alguns porquês. Na metade dos anos 1990 este pesquisador assistiu pela primeira vez a um desfile de escola de samba pela televisão. Talvez minha recordação mais remota com certa precisão nas lembranças seja a do ano de 1996. Nessa oportunidade a Unidos de Vila Isabel homenageou meu estado natal, o Rio Grande do Sul, com o enredo *A Heroica Cavalgada de um Povo*. Ali comecei a descobrir e desvendar um universo fascinante. Considero o desfile das escolas de samba uma arte das mais completas. Nele identificamos música, percussão, dança, artes visuais, circo, teatro, história, entre outras expressões artísticas e culturais.

Naquele período os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro pareciam muito distantes para uma criança de Porto Alegre. E, de alguma forma, junto à distância física, sentia um afastamento cultural. Afinal de contas o Rio Grande do Sul dos Centros de Tradição Gaúcha (CTG), ou das famosas festas germânicas e italianas, não tem no carnaval das escolas de samba uma manifestação culturalmente exaltada. A ânsia em saber mais sobre os desfiles das escolas de samba me fez garimpar discos de vinil de carnavais antigos e, assim, conhecer os sambas-enredos de outrora. Aguardava ansiosamente o final de cada ano para adquirir o CD dos sambas-enredos do carnaval que se aproximava para aprender as músicas que embalariam o próximo desfile.

Mas foi o acesso à rede mundial de computadores que fez diminuir a distância física e, de certa forma, a cultural. Entre muitas buscas e pesquisas descobri o site *Galeria do Samba*. Lá encontrei um espaço especial, o *Espaço Aberto*, um fórum de debate sobre os desfiles reunindo pessoas do Brasil todo. Não me sentia mais tão solitário. Os desfiles das escolas de samba reuniam fãs e admiradores de norte a sul – do Oiapoque ao Chuí. Ao ouvir os sambas e assistir desfiles dos anos 1980 e 1990, nutria um sentimento de que a manifestação perdera em tradição e tornara-se um tanto quanto “fria” e comercial. Se estamos falando de escolas de samba, perguntava-me: por que o samba e o sambista perderam espaço? Muitas vezes pensei que perdera a época de ouro dos desfiles. Um tempo em que a musicalidade e o ritmo eram os principais protagonistas da festa. Particularmente, considero a musicalidade da festa sua característica mais importante. Não é o ritmo e a malemolência do samba que atrai turistas do mundo todo para a cidade do Rio de Janeiro?

E este não era um sentimento somente meu. Muitos amantes dos desfiles compartilhavam dessa visão. De todo modo – saía e entrava ano – continuava acompanhando e aguardando aquele momento mágico em fevereiro ou março. A *internet* possibilitou seguir o processo de produção de um desfile de escola de samba. Assim que as escolas anunciavam o enredo já se sabia da informação. Pelos *sites* via as fotos dos desenhos e dos protótipos das fantasias planejadas para contar o enredo na avenida. Escutava os sambas concorrentes nas disputas internas das agremiações. Lia notícias contando sobre a troca dos profissionais no mercado carnavalesco das escolas de samba. Hoje, com o olhar de um saudosista, percebo que a *internet* me trouxe inúmeras facilidades, mas tirou o doce encanto da espera em saber tudo isso que agora posso acessar através de um clique.

Já adiantando um ponto relevante, no capítulo metodológico veremos como a *internet* foi uma ferramenta facilitadora para acessar os materiais que subsidiaram a análise. Novamente a *internet* trouxe vantagens, mas dessa vez foi no papel de pesquisador. O conteúdo disponível no quesito desfile de escola de samba é bastante vasto. Aproveitei desse acesso para realizar uma análise audiovisual das apresentações carnavalescas durante um período considerável de mais de 35 anos, a contar de 1982.

Agora voltemos à minha trajetória e como o estudo se delineou. Já cursando a graduação em Ciências Sociais a ideia de pesquisar sobre os desfiles das escolas de samba sempre rodeou os meus pensamentos. Na graduação, ao ingressar no Grupo de Pesquisa Sociedade, Economia e Trabalho (GPSET) da UFRGS, segui os passos da minha orientadora e pesquisei sobre inovação tecnológica. No mestrado – já com o atual orientador – adquiri maior autonomia e poder de escolha. Assim decidi estudar sobre empreendedorismo étnico no Rio Grande do Sul. Na experiência da dissertação tive a certeza de que devia investir o tempo estudando meus reais interesses. Foi com esse pensamento que, ao fazer a seleção para ingresso no curso de doutorado, decidi com a anuência do orientador, estudar sobre os meus amados desfiles de escolas de samba.

Do projeto para a seleção do doutorado, até a redação desta tese, ocorreram certas mudanças. O projeto entregue para a seleção tratava das indústrias culturais e criativas no carnaval. Após cursar as disciplinas obrigatórias, além das reuniões com o orientador no decorrer do processo, apresentamos para a banca de qualificação do projeto um estudo sobre o mercado profissional do carnaval. A banca de qualificação é um momento de reflexão e amadurecimento. Após sua ocorrência, em abril de 2017, decidi alterar a proposta. No fundo, o que sempre quis compreender verdadeiramente foi se os desfiles perderam o seu encanto, a sua magia. E o que seria esse encanto e magia? O olhar romântico diria que é a perda das tradições em função da modernidade. Será que a resposta está aí?

Todo esse envolvimento como sujeito social só fez sentido para o pesquisador ao embasar-se no arcabouço teórico e na bibliografia sobre o tema. Com as leituras identificamos grupos sociais concorrentes (tradicionalistas e modernizadores) que defendem um aspecto ou outro. Existem estudos marcantes sobre os desfiles das escolas de samba, como a tese da antropóloga Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, no início dos anos 1990, sobre a primazia do visual nos desfiles carnavalescos. Em todas as produções consultadas identificamos – de alguma maneira – o constante embate entre tradição e modernidade nos desfiles. Nossa proposta não segue nenhuma dessas direções

exclusivas, busca apontar um caminho intermediário: o hibridismo cultural. Também importante ressaltar que os desfiles são extremamente dinâmicos e, portanto, são necessários estudos frequentes para acompanhar seu desenvolvimento. O carnaval de 2019 está bastante modificado se comparado ao retratado por Cavalcanti (2006) ao analisar os preparativos para o desfile de 1992, da Mocidade Independente de Padre Miguel. Esperamos que ao final das páginas que seguem, o leitor tenha a impressão de que conseguimos desenvolver um estudo científico motivado por valores pessoais.

1. INTRODUÇÃO

Quais as combinações e disputas entre elementos tradicionais e modernos pela hegemonia de uma manifestação cultural popular? Para responder esta indagação, o estudo se ampara nas contribuições da teoria crítica sobre o debate do fenômeno cultural. No cerne da teoria crítica o pensamento de Marx é fundante ao desvelar as contradições da sociedade capitalista. O capitalismo se reformulou com o tempo, mas é ele quem continua produzindo a sociedade e o indivíduo por meio desse sistema. Por óbvio o capitalismo visto por Marx se modificou bastante do século XIX para cá. E também sua teoria sofreu revisões por outros autores que deram continuidade aos seus escritos. O fator econômico é central para a compreensão da sociedade para Marx. A infraestrutura econômica é condicionante, em última instância, para falar como Althusser, das demais camadas sociais e, entre elas, está a cultura.

Se a economia é o campo privilegiado de compreensão social para Marx, escolhamos como objeto de estudo uma representação cultural fortemente imbricada com a economia. O nosso objeto é considerado por DaMatta (1997) como o principal ritual nacional. Estamos nos referindo ao carnaval. São muitas as maneiras de se brincar o carnaval no Brasil: os blocos de rua se espalham por inúmeras cidades, o axé dos trios elétricos invade Salvador e o frevo marca presença em Recife e Olinda. Mas nossa lente lança seu foco sobre a representação cultural dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro. Na propaganda vendida internacionalmente o desfile das escolas de samba é qualificado como “o maior espetáculo da Terra”.

Espectáculo é uma palavra que está vinculada aos desfiles das escolas de samba e também um conceito presente na teoria crítica. Debord (1997) concebe a cultura como uma mercadoria em constante espetacularização na sociedade moderna. Duas décadas antes de Debord, Adorno e Horkheimer (1985) lançavam a ideia de mercantilização da cultura a partir da noção de indústria cultural. São tentativas de atualizar a crítica de Marx dando relevo ao elemento cultural na dinâmica capitalista. As concepções de sociedade do espetáculo e de indústria cultural são importantes subsídios para compreender o fenômeno da tradição e da modernidade nos desfiles das escolas de samba.

Nossa proposta é a de ir além de visões que avançam no pensamento proposto por Marx, mas ainda assim submetem quase que totalmente o domínio cultural ao econômico. Poderíamos buscar uma teoria concorrente e totalmente oposta a estas e seguir um outro caminho. Porém acreditamos que podemos percorrer um viés crítico de uma forma mais

equânime. Queremos mostrar as perdas e ganhos¹ que a espetacularização ou a formação de uma indústria cultural ocasionou nos desfiles das escolas de samba. Por outro lado, não é tão somente a preponderância do fator econômico que explica as mudanças ocorridas nos desfiles carnavalescos. Nessa esteira mais ponderada surgem as contribuições transversais² de Gramsci vislumbrando as relações entre economia e cultura de forma menos mecânica.

No seio cultural se pode intervir criticamente na sociedade e possibilitar modificações estruturais que consolidem uma nova hegemonia. Tal concepção defendida por Gramsci (1999, 2001) retira o caráter autômato de determinação da cultura pelas condições econômicas. Por esse motivo escolhemos analisar desfiles nos quais identificamos uma narrativa das próprias escolas de samba em relação aos contornos do carnaval. Isso é muito interessante, pois por mais que as escolas de samba desfilem sob a égide de um modelo hegemônico de base econômica, são essas mesmas instituições que criticam tal molde em suas apresentações. E para enfrentar o dualismo cultural/tradicional *versus* econômico/moderno mobilizamos a noção de hibridismo cultural (CANCLINI, 1998) para ressaltar tais conjugações. Aí está o conceito orientador do estudo contido no capítulo 1.

No capítulo teórico referenciamos autores como Mikhail Bakhtin e Roberto DaMatta para, respectivamente, discorrer sobre o carnaval na Idade Média e no Renascimento europeu e, posteriormente, sobre o carnaval brasileiro com ênfase nas escolas de samba. Para a teoria crítica a história é essencial na compreensão das transformações sociais e muitos aspectos do carnaval brasileiro são legados do período da colonização europeia. Conferindo a devida importância ao fator histórico realizamos no capítulo 2, o da revisão bibliográfica, uma reconstrução processual do carnaval. No primeiro século da colonização os portugueses trouxeram a brincadeira agressiva do entrudo. Já um pouco mais adiante, no século XIX, reinaram com a proposta de um ideário civilizatório os bailes de máscara aos moldes da França e da Itália.

Em um contexto de mescla cultural floresceram as sociedades carnavalescas, os ranchos, corsos, blocos e cordões até que, finalmente, brotaram as escolas de samba nas primeiras décadas do século XX. Nas escolas de samba, oriundas das classes subalternas

¹ O julgamento sobre tais perdas e ganhos ficará a cargo do leitor.

² Autores importantes no desenvolvimento do estudo como Canclini (1983), Crehan (2004), Hall (2003), Martín-Barbero (2015), Moraes (2010), Piccin (2010) e Williams (2000) referenciam constantemente a abordagem gramsciana e sua relevância para a compreensão do fenômeno cultural. Nos referimos as contribuições transversais de Gramsci por elas perpassarem vários autores acima elencados.

da população, encontramos elementos de outras representações carnavalescas em sua composição. É o caso das alegorias cuja inspiração foram os corsos, nos quais as pessoas se fantasiavam para desfilarem em carros decorados. Durante os períodos da história brasileira as escolas de samba também responderam ao ambiente político. No Estado Novo, por exemplo, os temas nacionalistas traduziam a regra dominante.

Nos estudos referenciados sobre os desfiles das escolas de samba sempre identificamos uma oposição – nem sempre declarada – entre o tradicional e o moderno. Com base nessa identificação construímos os indicadores de um desfile tradicional e de um desfile moderno, quase como tipos ideais de carnaval. Um desfile tradicional manteria a identidade da agremiação, refletiria uma expressão cultural mais autêntica da cultura popular, valorizaria a comunidade tradicional, os desfilantes seriam preponderantemente anônimos e haveria maior presença negra, o sentimento majoritário dos integrantes seria o afeto, a escola desenvolveria um enredo autoral, o desfile propiciaria muita interação com o público pela via musical, provavelmente o patrono da escola de samba seria um bicheiro, a maior parte dos recursos viria do patrono bicheiro somado ao da subvenção pública e, por fim, o desfile primaria pelos recursos técnicos tradicionais e pela musicalidade. Por seu turno, o desfile moderno seria inovador, adequando-se aos novos tempos, com presença considerável de uma comunidade eletiva e de pessoas famosas, não haveria tanta presença negra, haveria uma maior interação com o público pelas inovações apresentadas, o sentimento propulsor seria o econômico através da lógica de mercantilização industrial da cultura e a primazia estaria no aspecto visual.

Os desfiles das escolas de samba são hibridizações desses elementos tradicionais e modernos. Não há um único desfile que contemple todos os itens elencados acima inteiramente como tradicional ou moderno. Nosso intuito é, a partir da constatação de hibridização, mostrar como eles se combinam, disputam a hegemonia e reconfiguram os desfiles das escolas de samba. Um dos nossos principais referenciais (CAVALCANTI, 2006) realizou seu estudo de doutorado no início dos anos de 1990 acompanhando a confecção de um desfile de escola de samba. Nesses mais de 25 anos muitas mudanças aconteceram nos desfiles. Talvez aí resida a magia em analisar os desfiles das escolas de samba: é um fenômeno permanente e em constante transmutação.

A análise dos desfiles é também um convite para refletir sobre outros materiais para subsidiar um estudo. Com as tecnologias informacionais avançadas disponíveis atualmente há um vasto material a ser acessado na rede mundial de computadores. Na plataforma *YouTube* encontramos e selecionamos os desfiles analisados. Por se tratar de

um conteúdo produzido por emissoras de televisão tomamos o cuidado em, enquanto possível, intercalar vídeos das emissoras Rede Globo e Manchete. Visto que o material analisado é uma fonte secundária acreditamos que a opção por emissoras distintas nos possibilita não ficar atrelado a uma única forma de enquadramento, transmissão e comunicação do conteúdo dos desfiles. Martín-Barbero (2015) considera a televisão como a grande interlocutora da dinâmica cultural contemporânea podendo tanto fortalecer a cultura hegemônica quanto denotar a resistência da cultura subalterna. Essa afirmação ainda é válida hoje, pois a televisão continua ocupando esse papel central de difusora dos desfiles das escolas de samba.

Como recorte temporal escolhemos o ano de 1982, dois anos antes da inauguração do Sambódromo, com o desfile crítico do Império Serrano ao modelo de escolas de samba demasiadamente comerciais. Selecionamos desfiles nos quais as próprias escolas de samba realizaram em alguma medida uma narrativa sobre o carnaval ou acerca de elementos do universo carnavalesco. Dessa forma salientamos a reflexividade das agremiações carnavalescas para mostrar que elas também realizam uma crítica sobre os processos de mudança nos desfiles. Não é somente o olhar teórico que é crítico, mas também o objeto produz esse exercício de olhar para si mesmo e apontar perdas e ganhos no jogo híbrido entre tradição e modernidade.

Para ir um pouco mais além classificamos as escolas de samba por grupos de afinidade, de acordo com a coleção de livros *Família do Carnaval*, escrita por especialistas no tema. E como vocês poderão constatar no capítulo terceiro, o dos procedimentos metodológicos, lá estarão presentes *As Matriarcas* (Mangueira, Portela, Salgueiro e Império Serrano), *As Três Irmãs* (Beija-Flor de Nilópolis, Mocidade Independente de Padre Miguel e Imperatriz Leopoldinense), *As Titias* (Estácio de Sá, Unidos da Tijuca, Unidos de Vila Isabel e Unidos do Viradouro), *As Primas* (União da Ilha do Governador, Caprichosos de Pilares e São Clemente) e *Outras Parentes* (Unidos da Ponte, Unidos do Porto da Pedra e Acadêmicos do Grande Rio) por nós trazidas para qualificar a análise. Afinal de contas, alguns grupos de escolas de samba são mais responsáveis por preservar a tradição ou estimular a modernidade nos desfiles do que outros. Assim tentamos não somente enfatizar as pressões externas do sistema como também a agência das próprias agremiações na manutenção ou na modificação dos desfiles.

No capítulo seguinte compartilhamos com o leitor as impressões descritivas imagéticas dos 42 desfiles selecionados para o estudo. Optamos por ilustrar essa parte

com imagens representativas de pontos relevantes analisados. A imagem é central para os desfiles das escolas de samba e, com essa escolha, acreditamos apresentar o objeto com o recurso mais adequado possível e com grande poder de comunicação. Além disso, obras de autores importantes para o estudo como as de Néstor García Canclini e Stuart Hall nos inspiraram por seguirem esse estilo. Hall (2016), por exemplo, afirma que o significado da imagem é a soma dela com o discurso da linguagem escrita. É também um convite para o leitor assistir o material audiovisual disponível na plataforma *YouTube* e até mesmo comparar com a nossa análise. No intuito de complementar os dados recorreremos aos sambas-enredos compostos para os desfiles, assim como as sinopses disponíveis de cada enredo. O material do capítulo 4 foi inserido no *software NVivo 12* e categorizado de acordo com as dimensões de análise. Por fim, no capítulo 5 apresentamos a análise dos dados após o tratamento com o auxílio do *software*.

No encerramento do capítulo tecemos as considerações finais do presente estudo, cujo objetivo é desvelar as combinações entre elementos tradicionais e modernos e as disputas decorrentes em torno de um modelo hegemônico de desfile. Como já mencionado anteriormente, nosso estudo utilizou de material audiovisual para análise qualitativa dos desfiles. Assim conseguimos acompanhar um transcurso de 37 anos no intuito de discutir o seguinte problema: a hibridização entre tradição e modernidade e a disputa por hegemonia nos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro. A hipótese principal é a de que a hibridização entre elementos tradicionais e modernos nos desfiles das escolas de samba propicia a renovação da festa popular e, simultaneamente, acarreta disputas por hegemonia. Dessa dinâmica de combinação e disputa ao longo do tempo se estabelece dado modelo hegemônico no carnaval que pode vir a ser contra-hegemonizado e, assim, surgir uma nova hegemonia. Para refinar a análise também agrupamos as escolas de acordo com algumas características comuns. Com isso um outro objetivo é identificar quais grupos de escolas são mais responsáveis por manutenções ou mudanças nos desfiles. A hipótese secundária postula que as escolas de samba só superam a hegemonia de suas concorrentes realizando novas hibridizações ou inovações frente ao modelo hegemônico.

2. REFERENCIAL TEÓRICO

O referencial teórico inicia destacando a perspectiva clássica da sociedade capitalista proposta por Marx na qual a economia é a sua base estruturante. Como nosso interesse é o domínio cultural avançamos para o século XX destacando dois importantes conceitos da teoria crítica que conferem relativa ênfase à cultura: o de indústria cultural e o de sociedade do espetáculo, respectivamente cunhados pela Escola de Frankfurt e por Guy Debord. Indústria cultural e sociedade do espetáculo são conceitos subsidiários para o estudo. No decorrer do capítulo o leitor perceberá que o conceito central mobilizado para o estudo é o de hibridismo cultural, do autor argentino Néstor García Canclini. Ao hibridismo cultural se combina a disputa hegemônica gramsciana por consideramos uma visão mais elaborada de cultura que reflete uma leitura heterodoxa de Marx. Gramsci não se ateve somente à cultura dominante, mas também destacou a cultura subalterna e seus modos de enfrentamento, resistência e superação ao modelo hegemônico. Por fim, realizamos uma primeira aproximação com o nosso objeto empírico por meio dos autores Mikhail Bakhtin e Roberto DaMatta.

2.1 De Marx à Indústria Cultural e à Sociedade do Espetáculo

Karl Marx é considerado o pensador do sistema capitalista. Em sua obra a economia possui um destaque central. No decorrer do desenvolvimento histórico os modos de produção são concebidos como forjadores das relações sociais. Do relacionamento com os seus iguais o homem faz surgir as relações de produção. Destas relações resultam modos de produção específicos em cada período da história, tal qual o capitalismo contemporâneo. De maneira sintética, podemos afirmar que o motor de transformação de um estágio econômico para o próximo ocorre quando entram em conflito as forças produtivas e as relações de produção existentes.

Na visão estruturante de sociedade proposta por Marx, o modo de produção – ou a forma como se organiza a produção social – é determinante nos mais variados níveis: desde os valores sociais e culturais, até o Estado, são controlados pelos dominantes economicamente. A cultura foi mecanicamente vinculada a um produto da base material da existência, sem aprofundar a sua complexa imbricação. Em uma leitura dogmática de Marx a complexidade da cultura é restrita “a efeitos diretos da economia que a precede e controla” (CEVASCO, 2003, p. 66).

Em um período³ posterior do desenvolvimento capitalista, já no século XX, a industrialização da cultura é tema central para um grupo de pensadores alemães. A denominada Escola de Frankfurt é marcada por um viés crítico que enxerga a deterioração da cultura frente às imposições de um mercado massivo. Essa visão da realidade social no sistema capitalista é fortemente embasada nos escritos de dois autores: Theodor Adorno e de Max Horkheimer a partir da propagada concepção de indústria cultural. Os autores entendem que “a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança” (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p.99) em função da técnica dessa indústria ser voltada à padronização e à produção em série, ou seja, à massificação.

No livro *A Dialética do Esclarecimento*, escrito por Adorno e Horkheimer, encontramos a discussão seminal sobre o conceito de indústria cultural. A obra foi escrita nos Estados Unidos no período da Segunda Guerra Mundial e reflete a postura crítica dos autores frente às modernas sociedades de massa, qualificadas como destruidoras da razão através das relações de produção capitalista, da qual a americana é o seu modelo mais avançado (FREITAG, 1990). O maior apontamento crítico se direciona à transformação da cultura em mercadoria, tornando-se simplesmente um valor de troca criado para o consumo visando atender às necessidades de crença e aprisionamento no sistema para gerar mais acumulação.

Em seu famoso e difundido livro, *Indústria Cultural e Sociedade*, Adorno e Horkheimer (2002) caracterizam as artes industrializadas como totalmente submetidas à economia. Partindo desse raciocínio tudo faz parte de um grande e incontrolável sistema que articula economia e cultura. A indústria cultural, assim concebida, é estandardizada e voltada à produção em série. Essa lógica acaba com a distinção das artes em relação ao sistema social. A indústria cultural serve de instrumento ideológico e de dominação para legitimar o próprio capitalismo.

Não considerando a arte como algo distinto, ela é caracterizada como um negócio orientado para a comercialização. No exemplo apresentado por Adorno e Horkheimer (1985, p.100), o cinema e o rádio legitimam o lixo cultural de sua própria produção. Os indivíduos que a indústria cultural forma não possuem autonomia, independência, capacidade de julgamento e de decisão consciente. A indústria cultural uniformizaria as

³ Cronologicamente a dimensão cultural adquire relevância em uma linhagem heterodoxa descendente de Marx com os escritos de Antonio Gramsci, conforme desenvolveremos no tópico seguinte a este. Optamos por discorrer primeiro sobre a Escola de Frankfurt e Guy Debord, mesmo sendo posteriores ao autor italiano, por entendermos ordenar o texto de forma mais coerente com o nosso propósito.

subjetividades não deixando espaço para a formação de um sujeito crítico-reflexivo, ou seja, mantendo-o alienado sobre as condições das relações de produção do sistema capitalista.

E, no final das contas, àqueles que tentam resistir aos imperativos da indústria cultural só lhes resta uma opção para sobreviver: a integração. Segundo Freitag (1990, p. 66), Adorno reconhece a música como produto específico de relações de produção capitalista, mas também evidencia a sua dimensão contestatória. São fortes as palavras dos autores (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p.108 e 109) ao dizer que, quando conteúdos e categorias diferentes são registrados pela indústria cultural, seu pertencimento a ela é comparável à incorporação do participante da reforma agrária ao capitalismo.

O entendimento sobre a cultura desenvolvido pelos frankfurtianos segue a interpretação da teoria da dominação de Karl Marx combinada à de Max Weber. Denuncia-se a exacerbada racionalização técnica na sociedade moderna se espalhando para além da esfera econômica, dominando também os espaços da subjetividade e do espírito (SETTON, 2001). Como é orientada pela dinâmica da produção industrial competitiva, a indústria cultural se adapta às demandas do mercado fazendo produtores e consumidores perderem a autonomia da criação. Por produzir bens espirituais em série as mentes são homogeneizadas e as possibilidades de resistência são afastadas mediante o processo de alienação.

Na sociedade capitalista os indivíduos estariam atomizados, portanto a indústria cultural surge como elemento capaz de direcionar a ação deles. Determina-se o consumo para manter a própria sociedade, fabricando produtos adaptados a serem digeridos pelas massas. Seguindo uma tradição advinda de Marx, o indivíduo aparece como objeto dessa indústria (MACHADO, 2009). Morin (2011, p. 7) identifica que a crítica marxista considera a cultura de massa como uma mercadoria ordinária para recrear e divertir. É o novo ópio do povo voltado ao lazer com objetivo de desviar e alienar as massas dos seus reais problemas. A crítica à massificação realizada pelos frankfurtianos é pertinente, porém tem seus limites.

Se, por um lado, a indústria cultural tem uma tendência de padronizar comportamentos e valores difundidos; por outro, existe uma resistência à homogeneização cultural, principalmente se visualizarmos os tempos de globalização em que identidades locais são fortalecidas ou novas possibilidades de escolha são criadas. Os mais bem remunerados roteiristas de Hollywood desenvolveram em suas criações uma

contestação ao consumo do produto-padrão capitalista. Para Morin (2011, p. 17) “a criação cultural não pode ser totalmente integrada em um sistema de produção industrial”. Assim o cinema consegue se manter como arte questionando a própria cultura industrializada, preservando certa liberdade de criação e autenticidade.

Tenta-se equacionar a liberdade artística e as demandas da indústria. O ponto médio entre a padronização completa e a total liberdade é uma autonomia relativa da criação no ambiente produtivo que permite o funcionamento positivo da indústria cultural. Destaca-se também que a indústria cultural permite a comunicação entre diferentes estratos e classes sociais pela imagem, pelo som musical, pela palavra e pela escrita: “o operário e o patrão cantarolarão Piaf ou Dalida, terão visto o mesmo programa na TV” (MORIN, 2011, p. 31). Com esse tipo de estratégia a mídia de massa aplaina as diferenças entre as classes sociais para atingir o maior número de pessoas.

Nessa esteira das teorias críticas à sociedade capitalista, Debord (1997) caracteriza a sociedade moderna expressada pelo espetáculo, seu principal produto. É uma tentativa de compreender uma característica específica da sociedade capitalista: a acumulação de espetáculos. O espetáculo é um conceito histórico que define uma relação social entre indivíduos mediada por imagens. É resultado e projeto do modo de produção existente na formação socioeconômica. Os meios de comunicação de massa são sua manifestação superficial mais esmagadora para fabricar alienação. São os meios de comunicação os responsáveis por propagar com rapidez os produtos como, por exemplo, um estilo de roupa nos filmes ou os lugares da moda nas revistas.

Segue uma interpretação materialista da sociedade acrescentando “a presença das imagens nas relações sociais de produção” (COELHO, 2006, p. 16). Coelho (2006) aponta uma aproximação de Guy Debord com a perspectiva frankfurtiana. Assim como os frankfurtianos, Debord tenta compreender um momento particular da sociedade capitalista no qual a mercantilização estende-se por todas as dimensões sociais. A sociedade do espetáculo é repleta de imagens coloridas, criativas e sedutoras para entreter e divertir o espectador. O sentido mais estimulado é a visão, já que a vida humana é reduzida à aparência.

Na cultura do espetáculo a mercadoria se torna a atração principal e tudo é comercializado. Os meios de comunicação reforçam uma cultura industrial de massa voltada ao entretenimento e à diversão. O principal veículo de divulgação da cultura material e simbólica é a mídia. A máquina econômica move a engrenagem da cultura do

espetáculo, principalmente com o auxílio dos meios de comunicação de massa que aproximam visualmente a mercadoria do consumidor. De acordo com Castro:

O “júbilo carnavalesco”, na expressão de Debord, que impera na mídia, influencia a política, a educação, as artes, a religião, os programas de televisão de cunho cultural etc., e provoca inusitadas mudanças de papéis sociais. Celebidades, atores, políticos, personalidades, gurus, mensagens publicitárias, tudo transmite uma sensação de permanente aventura, felicidade, grandiosidade e ousadia. Tudo o que está ligado ao lazer torna-se também parte da ideologia do espetáculo (2006, p. 115).

O consumo cultural na sociedade do espetáculo é um projeto capitalista intermediado pelo acúmulo de imagens. O mercado prioriza a imagem sobre a coisa em si para direcionar o consumo dos objetos e das mercadorias espetaculares. São as imagens que criam os elos entre os seres humanos, tornando-os consumidores passivos do espetáculo produzido. O poder econômico impulsiona os meios de comunicação de massa com objetivo de criar necessidades artificiais de consumo. A fusão entre negócios e entretenimento organiza as experiências e a realidade cultural espetacularizada. A intenção é mercantilizar e dominar a totalidade das relações sociais. Conforme Saisi (2006, p. 174): “Se, antes, a hegemonia das culturas regionais e nacionais era protegida pela distância e por barreiras geográficas, agora as identidades culturais podem ser moldadas pelas transmissões via satélite”.

A cultura, esfera geral do conhecimento e das representações do vivido, torna-se mercadoria na sociedade espetacular dividida em classes. Há uma ilusão ideológica de que a cultura seja autônoma. No desenvolvimento interno da cultura a inovação triunfa sobre a tradição. Importante esclarecer que tal inovação possui limites, pois a novidade nada mais é do que a apresentação do antigo travestida como algo moderno. A característica do homem moderno é a de ser extremamente espectador. A mídia capta e enche a sociedade de imagens e, assim, com todo seu exagero produz o espetáculo. São as mídias que produzem as imagens do espetáculo. A teoria crítica também é difundida na concepção de sociedade do espetáculo.

Debord (1997) promove uma atualização do conceito de fetichismo da mercadoria de Marx vinculando-o às imagens associadas às mercadorias. Na perspectiva do autor, a cultura mercantilizada é a principal responsável por disseminar o modo de produção capitalista para todo o globo terrestre. A sociedade do espetáculo é onipresente, pois evidencia a dominação espetacular em todos os âmbitos do capitalismo. Todas as

dimensões da vida social são direcionadas ao consumo de imagens. A perspectiva da sociedade do espetáculo é a da dominação condicionada pelo modo de produção capitalista. Em nosso estudo apresentamos a noção de sociedade do espetáculo como um aporte, mas não ficamos atrelados ao seu caráter exclusivo de alienação, dominação e manipulação. Como veremos na sequência, há uma interpretação ativa sobre a produção do espetáculo pelos agentes e instituições culturais. Mesmo que sua finalidade seja manipular o público para entreter as massas, nem sempre isso ocorre. A visualidade espetacular tão presente em nossa sociedade pode tanto ser criticada quanto transformada ativamente.

Para Honneth (1999), se a teoria crítica tivesse se aberto à possibilidade de investigações empíricas sobre costumes morais e estilos de vida, como expressão da prática comunicativa diária dos grupos sociais, teria percebido uma participação ativa dos sujeitos socializados na interpretação do complexo processo de integração social, para além de um direcionamento passivo advindo das estruturas do sistema capitalista, conforme enfocado por seus autores.

2.2 Gramsci: uma visão mais elaborada da cultura

Até certo momento o marxismo clássico ortodoxo e os estudos culturais tinham dificuldade de comunicação em função do primeiro não conferir importância à cultura, ideologia, linguagem e ao simbólico. Na visão ortodoxa, em cada período histórico as ideias dominantes são as ideias da classe dominante, como aponta a famosa passagem de Marx. Em outros termos, quem domina materialmente também comanda a arena cultural e seus valores. Com Gramsci a cultura adquiriu destaque no debate marxiano pela via da análise da luta hegemônica entre a formação cultural dominante e a subordinada. O conceito de nacional-popular como espaço de luta cultural e hegemônica, e com relativa autonomia, auxiliou a enfrentar o simplismo vigente na perspectiva marxiana:

Tanto cultura quanto classe, para o autor, têm suas raízes nas mesmas relações básicas de poder, por assumir integralmente a tese de Marx de que são as relações econômicas na sociedade que conferem dinâmica à história. Mas não via correspondências mecânicas entre estrutura econômica e as realidades socioculturais que se desenvolvem em determinada sociedade e em cada época. Pelo contrário, foi contra a simplificação dessas relações que Gramsci se insurgiu intelectualmente, referindo-se a esta como representante de uma fase infantil do marxismo, da filosofia da práxis (PICCIN, 2010, p. 35 e 36).

Gramsci é um dos autores mais originais na contribuição ao prolongamento da teoria de Marx. A realidade social, com todas as suas contradições, não é explicada somente pela face econômica, política ou cultural. A contribuição do pensador italiano foi trazer para o debate outros âmbitos sociais, principalmente o cultural. A cultura é local privilegiado de desenvolvimento do senso crítico para intervir na realidade. No capitalismo se produz a cultura dos dominantes e a dos subalternos. E as classes subalternas possuem capacidade crítica de intervir na realidade frente ao aparato cultural dominante. A hegemonia não é pura e simplesmente um ato coercitivo, mas envolve um jogo de consenso e dissenso (MORAES, 2010). Alcançar a hegemonia também é uma luta por conquista de consenso no campo da cultura para se afirmar diante do conjunto da sociedade.

Gramsci revisou, renovou e refinou a teoria marxiana tornando as teorias e problemas atuais mais complexos. O autor italiano tinha clareza de desenvolver a teoria de Marx considerando as condições históricas e os desenvolvimentos sociais contemporâneos. Gramsci se opõe ao economicismo do marxismo clássico e ortodoxo que coloca a economia como a única estrutura dominante e determinante de todas as instâncias sociais. A dominação não é simplesmente imposta, mas envolve a conquista do consentimento popular para disseminar uma vontade coletiva em vários níveis. Estes são configurados e compostos por uma formação hegemônica complexa e heterogênea, diferente da simples descrição do antagonismo da luta entre duas classes. Na perspectiva gramsciana há novas áreas de antagonismo e luta. A ética, a cultura e a moral extrapolam a luta industrial e são dotadas de forças materiais próprias. Cada uma delas possui “seus locais específicos de desenvolvimento, seus processos específicos de transformação, suas práticas específicas de luta” (HALL, 2003, p. 323).

Os fenômenos sociais são alterados e transformados por contextos de desenvolvimento histórico específicos. Na análise gramsciana desse desenvolvimento o elemento cultural é central para sublinhar modificações na sociedade. Em sua definição de cultura, Hall acrescenta a concepção de Gramsci referente à construção de uma hegemonia popular:

Por cultura quero dizer o terreno das práticas, representações, linguagens e costumes concretos de qualquer sociedade historicamente específica. Também inclui as formas contraditórias do “senso comum” que se enraízam e ajudam a moldar a vida popular. Eu incluiria ainda

toda a gama de questões distintivas que Gramsci associa ao termo “nacional-popular” (2003, p. 332).

Com Gramsci a noção de hegemonia, a relação entre estrutura e superestrutura, se tornou mais complexa e adequada para pensar as relações sociais. A hegemonia cultural é ligada à mudança das disposições e configurações no equilíbrio de poder nas relações culturais. São as estratégias culturais que fazem diferença e deslocam as disposições de poder. Na cultura global a cultura popular industrializada, constituída por tradições e práticas culturais, é sua forma dominante nos circuitos do poder e do capital. A cultura popular moderna é mista, contraditória e hibridizada: de um lado, fixa a autenticidade das formas populares baseada em experiências, prazeres, memórias e tradições do povo; e, de outro lado, é estereotipada para ser mercantilizada diretamente nos circuitos de uma tecnologia dominante (HALL, 2003). Elementos da cultura de massa, da cultura tradicional e das práticas atuais de produção e consumo culturais são constitutivas da cultura popular moderna.

A hegemonia cultural se estabelece através de grupos que tentam estabelecer o que é considerado “normal”. Assim a proeminência de um grupo faz com que os outros grupos consintam com o parâmetro estabelecido de normalidade. O poder de um grupo sobre o outro não é realizado somente pela exploração econômica ou pela coerção física, mas acontece também em “termos simbólicos ou culturais mais amplos” (HALL, 2016, p. 193). Com esse tal poder se pode representar alguém ou alguma coisa de certo modo.

O interessante do conceito de hegemonia cultural é de que ele está tanto ao alcance dos dominantes quanto dos subalternos. A hegemonia e a contra-hegemonia são construídas em um espaço indeterminado no qual dominantes e dominados estão inseridos. Inclusive os grupos subalternos podem fazer prevalecer seus pontos de vista se opondo as visões sociais dominantes. Neste ponto já destacamos um acréscimo ao pensamento maniqueísta e de poder unilateral da teoria marxista ortodoxa apresentada anteriormente. A existência de uma cultura dominante não significa um consumo unívoco dos subalternos através de uma falsa consciência. Eles produzem sua própria cultura e, em muitos casos, se contrapõem aos valores hegemônicos.

Gramsci se preocupou em combater o economicismo dogmático. Sem absorver a vontade humana, a visão mecanicista possui um fundo religioso de predestinação. É como se a economia operasse independente da vontade e da luta fabricada pelos indivíduos. Pode até ser que a história não se mova exatamente na direção almejada pelos homens,

mas a materialidade da história também depende, em certa medida, do desejo humano. A cultura é produto de relações de poder entre os dominantes e os subalternos. Por ora, os subalternos enxergam o mundo a partir do relato hegemônico, em outro momento há a possibilidade deles reorganizarem a cultura, suas visões e modos de compreensão do mundo opostas ao discurso hegemônico (PICCIN, 2010).

A forma como as pessoas enxergam o mundo e seu modo de viver nele são aspectos da cultura. A cultura é uma forma concreta que permite ao indivíduo compreender ativamente o seu lugar social. Esse lugar engloba a interação de múltiplos processos históricos em dadas conjunturas. Esse apontamento mostra que Gramsci, diferente de Marx, não possuía uma visão teleológica da história. O desenvolvimento de novas formas de consciência não é algo inevitável: a história avança, mas também retrocede. O fim nunca é totalmente conhecido e previsível. Por que tais modos culturais persistem ou são transformados? Essa resposta só pode ser dada por meio de formações sociais concretas em momentos igualmente concretos.

A cultura também é uma elaboração crítica e consciente da nossa própria concepção de mundo. Contradições, conflitos e coerências integram os conjuntos culturais das sociedades. Qual a chance dos subalternos superarem e consolidarem uma visão de mundo distinta e uma maneira de vida diferente da hegemônica? A cultura subalterna se encontra historicamente defensiva na luta hegemônica (CREHAN, 2004). A cultura popular, entendida genericamente como o espírito do povo, é a alma da nação refletindo a moderna noção de nacionalismo. Em muitas situações elementos da cultura dominante são absorvidos pela cultura tradicional. Parte da visão de mundo da cultura subalterna é modelada por concepções hegemônicas:

Una consecuencia de ello es que la forma que tienen los subalternos de ver el mundo es en parte un producto de su posición subordinada y dominada. Su visión del mundo se forja necesariamente en el contexto de unas vidas vividas en condiciones de subordinación y de unas concepciones hegemónicas que reflejan la visión del mundo desde la perspectiva de los grupos dominantes de la sociedad. Pero es a partir de la experiencia vivida de la subordinación que con el tiempo pueden emerger las concepciones contrahegemónicas de la realidad, aunque al principio solo de forma embrionaria (CREHAN, 2004, p. 137 e 138).

A construção, reconstrução e destruição cultural são processos contínuos envoltos em lutas sociais. A base econômica, para Gramsci, não é exterior à cultura. A cultura é parte integral da dinâmica social, é resultado de relações de poder entrecruzadas com a

economia e com a política que atingem o *status* hegemônico. A cultura popular não deve ser concebida como uma tradição fossilizada no tempo e no espaço. Ela se altera com o contexto histórico e possibilita ver a hierarquia social vigente. Podemos inferir que o autor italiano enfrenta a oposição entre tradição e modernidade e tem nela uma relação essencial entre subordinados e dominantes. A cultura popular poderia propiciar a construção de uma hegemonia alternativa. Assim Gramsci refuta a noção de falsa consciência dos subordinados:

É importante assinalar que Gramsci se afasta da fórmula da “falsa consciência”, que deposita na “vanguarda” o conhecimento da verdadeira consciência que as massas deveriam assumir. Para ele, essa concepção desconsiderava os processos e particularidades históricas das formações sociais, o que impedia a constituição de relatos pelos subordinados que identificassem corretamente as causas de suas privações e, portanto, da mobilização e a constituição de uma hegemonia alternativa (PICCIN, 2010, p. 29).

É evidente que há a incorporação de sistemas de pensamento dominantes pelos subordinados. A televisão é um caso emblemático com sua abrangência e impacto nas bases sociais. Ela globaliza informações, conhecimentos e valores em milhões de pessoas ao redor do globo para consolidar projetos hegemônicos. Os veículos de comunicação dão os limites ideológicos das incursões hegemônicas, “elevando o mercado e o consumo a instâncias máximas de representação de interesses” (MORAES, 2010, p. 61). Os meios de comunicação são aparelhos da luta hegemônica para organizar e disseminar certos tipos de cultura para formar o consenso.

A mídia contemporânea através do seu discurso difunde concepções dominantes sobre a realidade ao criar uma agenda com temas que merecem ênfase, incorporação, esvaziamento ou extinção. Assim, a opinião pública é organizada e unificada ao redor de princípios e medidas de valor para delinear os contornos hegemônicos da mercantilização dos bens simbólicos (MORAES, 2010). Obviamente a mídia não é uma totalidade harmoniosa e homogênea. Ela está permeada, segundo Moraes (2010, p. 71), por “sentidos e contrassentidos, imposições e refugos, aberturas e obstruções”. Ou, em outros termos, a contra-hegemonia para instituir o contraditório e criar novas formas ético-políticas de resistência aos discursos hegemônicos da grande mídia monopolista. Os meios de comunicação contra-hegemônicos podem valorizar a consciência social, as causas humanitárias, os direitos cidadãos, o respeito às tradições culturais, entre outros.

Outro ponto de destaque na teoria marxiana a ser criticado é seu caráter essencialmente eurocêntrico. Somente se considerava o desenvolvimento do capitalismo centrado na Europa, como capturado por Marx no caso inglês. E como pensar as especificidades históricas visto que em várias partes do globo o relacionamento entre sociedade, economia e cultura se deu pelas vias da conquista e da colonização. Esse é o caso do continente latino-americano conquistado e colonizado por europeus. A cultura tem um caráter particular dependente de um certo lugar e momento histórico situado no tempo e no espaço.

A contribuição gramsciana sublinha as contradições de dominação e subordinação sobre as quais ocorre o desenvolvimento dos processos culturais. A hegemonia é vinculada ao problema da produção e reprodução do poder. São forças ativas sociais e culturais que constituem os elementos básicos do poder e da influência hegemônica. A hegemonia alternativa surge por diferentes formas de luta contra as pressões e limites de uma hegemonia dominante. A hegemonia nunca é total e exclusiva. Conforme aponta Williams (2000), é sempre um processo de experiências, relações e atividades, que possui limites e pressões específicas mutáveis. O principal problema teórico do conceito de hegemonia está em diferenciar as iniciativas e contribuições alternativas e de oposição produzidas contra uma hegemonia específica.

Historicamente, o pensamento cultural marxista rechaçou o conceito de tradição. Sobre a tradição, como uma força pressionando os limites dominantes e hegemônicos, Williams enfatiza a compreensão de uma tradição seletiva:

(...) una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social (2000, p. 137).

Esse processo de seleção é detectado nas culturas particulares em que certos significados e práticas, principalmente por seu passado significativo, são selecionados e acentuados em detrimento de outros. A eleição de uma tradição seletiva é complexa: relaciona-se às instituições culturais, políticas e econômicas formais, mas também agrega uma socialização específica e internalizada nas inter-relações. A tradição é uma versão do passado que busca conexão com o presente, oferecendo uma autenticidade cultural e histórica em uma ordem contemporânea. Uma das vulnerabilidades das tradições são as

coações dos tempos modernos. É uma parte fundamental da atividade cultural contemporânea.

2.3 A hibridização da cultura

A América Latina é uma “invenção” europeia a partir do processo de conquista e colonização. Inicialmente comandada por Espanha e Portugal, foi reelaborado por França, Inglaterra e outras nações metropolitanas forjando a cidadania no continente. Posteriormente, já no século XX, os Estados Unidos é quem ocuparam esse espaço de relação dependente com os países da região, tornando os latino-americanos consumidores. Para Canclini (2008), a cultura latina se encontra em um processo de globalização protagonizado pela cultura norte-americana, principalmente através das indústrias de comunicação em detrimento da literatura, das artes visuais e da cultura tradicional. Em uma época de globalização se acentua a hibridação e a heterogeneidade das identidades étnicas e nacionais.

De acordo com Canclini (2004), a cultura se apresenta como um processo social que contempla produção, circulação e consumo da significação da vida social. Tal definição enfrenta o dualismo entre o econômico e o cultural. Este processo não ocorre sempre da mesma maneira, portanto daí decorre a importância de estudos sobre a transformação da cultura através de seus usos e reapropriações sociais. Uma concepção processual e mutante da cultura se atém às novas relações sociais e simbólicas. Quem detém mais poder possui maior força para alterar a significação dos objetos. Os circuitos globais, ultrapassando fronteiras, possibilita o trânsito de outros repertórios culturais disponíveis no mundo.

O cultural é uma zona de disputa entre sistemas socioculturais diferentes (locais e globais) por meio de processos de interação, confrontação e negociação:

No vamos a ocultar las semejanzas entre las nociones de cultura em todas las etapas de capitalismo. Siempre, dentro de este modo de producción, un gran sector de los bienes simbólicos fue considerado como mercancía, sus expresiones más valoradas tuvieron sentido suntuário y los comportamientos culturales operaron como procedimientos para diferenciar y distinguir, incluir y excluir. No obstante, en el proyecto de la primera modernidad, sobre todo desde el giro que le imprimió el saber antropológico, y la apreciación del arte y la cultura en la formación de las naciones, se asignó valor cultural a la producción simbólica de todas las sociedades. Se quiso que - a través de la educación, luego de los médios - las manifestaciones juzgadas más

valiosas fueran conocidas y comprendidas por todas las sociedades y todos los sectores (CANCLINI, 2004, p. 42).

Os rituais, festas e danças de uma cultura mesclam recursos tradicionais e modernos com comunicação local, nacional e global articulada à economia capitalista. Coexistem interações comunitárias e intercâmbios mercantis no repertório simbólico e material produzindo uma cultura híbrida tradicional-moderna. Os grupos tradicionais se apropriam das inovações modernas utilizando-as para preservar a sua cultura, sem com isso, necessariamente, desvirtuar suas características. O processo de globalização na modernidade, e suas relações sociais desiguais, não é obrigatoriamente homogeneizador das culturas locais. Pode se combinar o trabalho pago com o comunitário, a reciprocidade com a competência mercantil, promovendo desenvolvimento sem ser um obstáculo às diferenças culturais (CANCLINI, 2004).

Nos estudos culturais as categorias de contradição e conflito são primordiais para compreender a estrutura atual e a dinâmica possível do mundo globalizado. A globalização se relaciona com as culturas locais e regionais não apenas de forma homogeneizadora. Em muitos casos as diferenças nacionais persistem. Uma das perguntas pertinentes de Canclini (2008) sobre o novo cenário sociocultural reflete acerca da subsistência das culturas urbanas definidas por tradições locais com a reordenação das cidades em sistemas transnacionais de informação, comunicação, comércio e turismo. Há uma tendência de recolocar a cultura local nas redes de globalização, mas isso não acaba com as contradições e conflitos:

A coexistência atual das tradições indígenas e indústrias comunicacionais, do local e global, não suprime as lutas e discriminações: ao querer amalgamar em um só programa o culto e o popular, o mexicano e o estrangeiro, o festival descobriu que os roqueiros repudiavam com assobios quando se anunciava a música romântica de Marco Antônio Muñoz, ou que muitos amantes do balé ou do folclore indígena negavam legitimidade ao rock para integrar o mesmo programa artístico. Conflitos análogos se produzem entre os que defendem as culturas locais e os agentes que buscam transnacionalizar ou mercantilizar a cidade (CANCLINI, 2008, p.89).

As megalópoles latino-americanas, Cidade do México, São Paulo e Buenos Aires, ou as cidades médias com mais de dois milhões de habitantes (Santiago do Chile, Rio de Janeiro, Lima, Caracas, Bogotá, Monterrey, Guadalajara), ao combinar a chegada de migrantes e turistas com o desenvolvimento industrial, comunicacional e financeiro

transnacionalizado, desterritorializam, em certa medida, a cultura local. Esse quadro dissolve as monoidentidades e tira importância das culturas tradicionais-locais (CANCLINI, 2008). São Paulo, com seu contingente expressivo de nordestinos e migrantes de outras partes do Brasil, acentua a heterogeneidade de sua população.

O cinema e a televisão para alcançar públicos extensos torna as referências nacionais e os estilos locais cada vez mais parecidos em diferentes cidades do mundo, construindo uma simbologia transnacional. As festas populares são assistidas de dentro dos lares apontando para uma reorganização dos hábitos culturais, cada vez mais ligados às mensagens audiovisuais. As políticas culturais mais democráticas e populares são as que se detêm nas necessidades e demandas da população por meio de ações culturais diferenciadas. Políticas culturais com o intuito de resistir à modernização e à globalização podem reforçar a xenofobia. Em um cenário de preponderância do consumo dos meios de comunicação de massa, as culturas tradicionais só adquirem sentido e eficácia se conectadas às novas condições de internacionalização (CANCLINI, 2008). Para Ortiz (1994), a questão nacional/estrangeiro é marcante na discussão cultural presente na literatura sobre a indústria cultural e os meios de comunicação de massa. A pergunta proposta pelo autor (ORTIZ, 1994, p. 190) é a seguinte: “Em que medida o advento de uma sociedade moderna no Brasil recoloca a questão nacional/estrangeiro?”.

As identidades são concebidas nas ciências sociais e nas humanidades como historicamente constituídas, imaginadas e reinventadas em processos contínuos de hibridização e transnacionalização, acarretando diminuição de seus antigos vínculos territoriais. Por outro lado, movimentos fundamentalistas – alicerçados no romantismo folclórico e no nacionalismo político – defendem a pureza identitária de um país ou de uma nação como se seus membros pertencessem a uma só cultura homogênea. Há um subsídio na literatura, filosofia e antropologia para embasar a noção de que tal identidade distintiva e coerente é o que torna o habitante parte da nação. O intuito é enfrentar o conceito moderno de relativização das características específicas de cada etnia e nação com a finalidade de “construir formas democráticas de convivência, complementação e governabilidade multiculturais” (CANCLINI, 2008, p.114).

É uma locomoção das monoidentidades nacionais para o multiculturalismo global para situar a heterogeneidade cultural latino-americana. Canclini (2008) destaca o papel dos estudos culturais em compreender a articulação das indústrias culturais e a massificação urbana ao, simultaneamente, preservar a cultura local e fomentar sua abertura e transnacionalização:

A identidade surge, na atual concepção das ciências sociais, não como uma essência intemporal que se manifesta, mas como uma construção imaginária que se narra. A globalização diminui a importância dos acontecimentos fundadores e dos territórios que sustentavam a ilusão de identidades a-históricas e ensimesmadas. Os referentes de identidade se formam, agora, mais do que nas artes, na literatura e no folclore – que durante séculos produziram os signos de diferenciação das nações –, em relação com os repertórios textuais e iconográficos gerados pelos meios eletrônicos de comunicação e com a globalização da vida urbana. O que significam, dentro deste processo, as construções imaginárias que o contradizem? (CANCLINI, 2008, p. 117).

Em cada período histórico os grupos hegemônicos selecionam, combinam e encenam certa experiência de unidade para representar o compartilhamento de uma vida comum. Os meios de comunicação auxiliaram na primeira metade do século XX a organizar as identidades nacionais através do cotidiano: hábitos, gostos comuns, modos de falar e se vestir. Os habitantes das várias regiões de um país tiveram a oportunidade através dos meios de comunicação de se reconhecerem como membros de uma totalidade social. Novas sínteses eram propostas para renovar a identidade nacional. Até os anos 1980 a televisão e a publicidade aderiram à ideologia desenvolvimentista nos países latino-americanos, incentivando a população a comprar produtos nacionais e difundindo o conhecimento do próprio.

A partir dos anos 1980 a lógica de globalização, da abertura das economias nacionais, reduziu o papel das culturas nacionais. Estados Unidos e Europa exercem grande influência na produção cultural dos países periféricos diminuindo a importância dos referenciais tradicionais de identidade (CANCLINI, 2008). No momento em que nos relacionamos com muitas culturas, nossa identidade já não é unicamente nacional, mas, sim, híbrida. A hibridização da identidade é dada pela interpenetração e cruzamento de diversos sistemas culturais. A identidade nacional é a mescla de elementos de várias culturas.

Canclini (2008, p.131) aponta um desafio neste cenário: “entender simultaneamente as formações pós-nacionais e a remodelação das culturas nacionais que subsistem”. A globalização cultural tenta eliminar aspectos nacionais e regionais para se direcionar ao mercado de escala mundial. A linguagem é construída para ser inteligível ao cidadão do mundo, independentemente de sua cultura, formação educacional, recursos econômicos, da história ou do regime político do seu país. Mesmo com esse impulso da globalização, as culturas regionais persistem e conseguem ser inseridas nas indústrias

culturais de alto rendimento financeiro. Portanto, a globalização possui um duplo caráter: homogeneiza para maximizar o lucro, mas também reconhece diferenças locais e regionais.

Os processos de hibridização cultural reconstróem as identidades étnicas, regionais e nacionais no mundo globalizado. A identidade nacional com influências globais se reconstrói incessantemente em um processo de coprodução com os outros. Cabe atentar que a coprodução reflete condições desiguais para os diferentes atores e poderes intervenientes. Por outro lado, também há muitos conflitos sociais atrelados às identidades étnicas e nacionais diretamente afetados pela globalização do trabalho e do consumo.

As inovações tecnológicas modernas não são antagônicas às tradições da América Latina. Elas reorganizam identidades, crenças e formas de pensar. Nem tampouco seu entendimento se dá pelo viés antagonista entre dominantes e dominados. É o caso de hábitos de consumo tradicionais representativos de formas alternativas de desenvolvimento unindo as tradições com a modernização. A autonomia cultural pode ser resguardada mesmo se apropriando de conhecimentos, recursos tecnológicos e culturais modernos para se inserir no desenvolvimento socioeconômico.

Bens e mensagens são produzidos e difundidos por um sistema transnacional desterritorializado. Os meios de comunicação eletrônicos são o principal acesso aos bens culturais. Juntamente às indústrias culturais eles são instâncias de criação da ilusão de uma conectividade global. As informações e o entretenimento priorizados muitas vezes relegam a representação da diversidade das culturas nacionais ao segundo plano favorecendo o conteúdo estrangeiro, principalmente seriados, filmes e músicas americanos que tendem à homogeneizar tais linguagens narrativas. Quanto maior a dependência cultural e científica das tecnologias comunicacionais avançadas, mais vulneráveis as nações serão aos capitais transnacionais e às orientações culturais exógenas (CANCLINI, 2008). As necessidades sociais de informação, recreação e informação não devem visar unicamente o lucro para se integrar a economia mundial.

Os conflitos e as negociações transnacionais interferem na constituição das identidades culturais populares. Os ideais românticos e nacionalistas concebendo uma identidade nacional distinta e coerente são enfraquecidos pela economia e pelos símbolos transnacionalizados. Alguns setores acreditam que as culturas populares seriam o último espaço de resistência das tradições ao processo de globalização que desconhece particularidades étnicas e regionais. A América Latina interage há séculos com processos

de internacionalização moderna apropriando-se de conhecimentos e de recursos tecnológicos e culturais.

Preservar as tradições nem sempre é o caminho mais vantajoso para os indivíduos garantirem sua reprodução e melhorarem sua situação. De acordo com Canclini,

O consumo multicultural, com que procuram satisfazer suas necessidades aproveitando os seus recursos tradicionais e os de diferentes sociedades modernas, confirma esta reorientação sutil dos setores populares (2008, p. 198).

Os países latino-americanos não podem ser definidos por um esquema que leve em conta somente a relação de dominação e subordinação. Essas sociedades são híbridas, ou seja, o cruzamento de distintas formas de disputa e negociação entre as culturas hegemônicas e populares produzem o sentido de modernidade no continente. Na América Latina a negociação entre o tradicional e o moderno, o popular e o culto, o subalterno e o hegemônico, denota interações complexas de seus componentes culturais híbridos.

Canclini (2008) define a cultura contemporânea como uma tensão entre a modernidade acelerada e a crítica à modernidade. A hibridização tradicional/moderno, proposta pelo autor, é desigual. Qualquer criação cultural acomoda a oscilação entre a integração pela informação internacional e a desconexão de se deter no específico. Nesse cenário híbrido necessidades locais são conjugadas em meio à globalização. O debate sobre indústria cultural foi reintroduzido pela emergência do tema da globalização. As ações econômicas globalizadas transformam a cultura em uma simbiose do local e do global. Os meios de comunicação são transmutados por movimentos na sociedade e na política global. O mercado norte-americano é o principal mercado exportador e consumidor de produtos culturais industrializados.

Transformações na cultura popular são desencadeadas por fatores internos ou externos? Cultura popular está associada às questões da tradição e das maneiras tradicionais de se viver. Ao longo do tempo estilos de vida específicos são destruídos para se transformarem em algo novo. A transformação é central para os estudos sobre cultura popular. Transformar as tradições propicia sua reconfiguração e o surgimento de algo diferente do existente. A cultura popular, para Hall (2003, p. 249), “é o terreno sobre o qual as transformações são operadas”. No período pós-guerra a revolução tecnológica ocasionada pelas modernas indústrias culturais adquire tal importância que não há como escrever a história da cultura popular sem considerar esse elemento.

Para Hall (2003), a cultura popular é baseada em relações culturais de dominação e subordinação. Enfrentando visões polarizadas, essa cultura não é tão somente manipulada pelas indústrias culturais capitalistas e, na outra ponta, também não é totalmente íntegra, autêntica e autônoma. De um lado, o total encapsulamento pelas indústrias culturais e, de outro, a autonomia pura da cultura popular. As indústrias culturais com seu poder reforçam a cultura dominante ou preferencial:

Creio que há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confiar suas definições e formar dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de resistência e momentos de superação. Esta é a dialética da luta cultural (HALL, 2003, p. 255).

Quando superamos os estereótipos das formas culturais como inteiramente corrompidas ou completamente autênticas, percebemos uma batalha contraditória feita de conquistas e perdas. O campo cultural se estrutura e se articula na dialética dominação/subordinação. Nesse processo antagônico e instável algumas coisas serão hegemônicas sobre outras. Em cada época algo é incorporado à tradição hegemônica daquele momento histórico. Para Hall (2003, p. 259) a tradição não reflete a persistência de velhas formas, mas sim “às formas de associação e articulação de elementos”. Os arranjos da cultura nacional-popular não são fixos ou determinados. As culturas são formas de luta; são produtos do encontro ou cruzamento de tradições distintas e antagônicas para conferir uma nova ressonância ou valência cultural.

O termo popular nos remete à cultura dos oprimidos, enquanto o poder cultural aos dominantes, ou seja, a força popular *versus* o bloco de poder: eis a contradição no campo da cultura. Não concebemos as culturas nacionais e populares como autênticas, mas sim como um processo de *hibridação* em que cruzamentos socioculturais tradicionais e modernos se misturam. A hibridação se refere às variadas misturas interculturais como um contraponto às ideologias modernizadoras que:

(...) acentuaram essa compartimentação maniqueísta ao imaginar que a modernização acabaria com as formas de produção, as crenças e os bens tradicionais. Os mitos seriam substituídos pelo conhecimento científico, o artesanato pela expansão da indústria, os livros pelos meios audiovisuais de comunicação (CANCLINI, 1998, p.21 e 22).

A visão atual sobre as relações entre tradição e modernidade se complexificaram. A industrialização não é pintada tão somente como destruidora do culto tradicional e dos seus bens simbólicos. Seguindo essa argumentação, o foco da análise não se localiza na extinção da cultura popular, mas sim na sua transformação e consequente profissionalização. O termo híbrido é pertinente para investigar as realidades latino-americanas no intuito de verificar “as relações entre tradição, modernismo cultural e modernização socioeconômica” (CANCLINI, 1998, p.24).

Por fim, quando dizemos que uma manifestação cultural é popular se tem a ideia de algo pré-moderno ou subsidiário. A oposição maniqueísta ao popular é o culto, tal qual do tradicional é o moderno, e do subalterno é o hegemônico. Quando a cultura popular se moderniza, os grupos hegemônicos confirmam a sua ideia de que não há saída para o tradicionalismo; já para os defensores das causas populares isso demonstra o caráter de dominação impedindo os atores de expressar a sua identidade. A antropologia e a sociologia, ao estudarem a cultura, localizam “os produtos populares em suas condições econômicas de produção e consumo” (CANCLINI, 1998, p.219).

A abordagem proposta por Canclini (1998) coloca especial atenção na lógica das culturas populares para refletir sobre aspectos tradicionais e modernos na cultura latino-americana. O hibridismo destacado pelo autor diz respeito às combinações imprevistas entre as tradições culturais e a modernidade produzindo culturas híbridas. Para a compreensão de fenômenos dessa natureza o autor propõe a combinação da sociologia com a antropologia para, entre outros, verificar as contradições do processo de modernização na cultura urbana da América Latina com vistas a superar os paradigmas binários (tradicional/moderno).

2.4. O hibridismo tradicional/moderno

Canclini (1998) desenvolve a noção de culturas híbridas ou de hibridismo cultural para acentuar os cruzamentos socioculturais em que aspectos tradicionais e modernos se conjugam. Um ponto a ser destacado nesta obra é a visibilidade conferida ao contexto latino-americano. É notória em nossa formação, como sociólogos no Brasil, a recorrente utilização de teorias e modelos explicativos pensados para as sociedades europeias e norte-americana. Percorrer as páginas de um livro dedicados a pensar as sociedades latino-americanas auxilia de forma contundente nosso estudo. Em várias passagens

encontramos referências explícitas ao objeto estudado e a autores brasileiros de relevância reconhecida nesse campo, tais como Renato Ortiz e Roberto DaMatta.

São inúmeros os exemplos retratados por Canclini para corroborar a mistura e o convívio entre o moderno e o tradicional: são imigrantes do campo adaptando seus saberes para a vida na cidade e para a venda do seu artesanato aos consumidores urbanos; a reformulação da cultura do trabalho operária em decorrência da implementação de inovações tecnológicas na produção, mas sem a perda de suas crenças antigas; ou quando movimentos sociais realizam suas reivindicações por meio das plataformas de comunicação utilizando das novas tecnologias midiáticas. A explicação de tais fenômenos residiria nos circuitos híbridos que combinam, por exemplo, culturas étnicas e novas tecnologias ou formas de produção artesanal e industrial.

Canclini (1998) distingue dois grupos sociais disputando a noção de cultura na América Latina: tradicionalistas e modernizadores. Os tradicionalistas pensam em termos de culturas nacionais e populares “autênticas” nas quais a industrialização representa um perigo. Por seu turno, os modernizadores concebem a arte ou o saber ligados a uma noção de progresso que rompe as fronteiras do local e apresenta um caráter inexorável e universalista. Porém, há um caminho no qual o moderno e o tradicional – antes de simples oposições – se entrecruzam. Em síntese, estamos nos referindo a relação entre mercado e cultura. E a grande chave para essa interpretação combinada é a transformação complexa dos fenômenos. De que forma as tradições culturais são redimensionadas com o processo de modernização socioeconômica?

As estratégias dos atores frente a esse contexto de mudanças são instáveis e diversas e não seguem uma lógica unicamente de mercado. Canclini (1998, p.28) pinta um quadro da América Latina no qual o continente é matizado em uma articulação complexa de diversas e desiguais tradições e modernidades: “um continente heterogêneo formado por países onde, em cada um, coexistem múltiplas lógicas de desenvolvimento”. Não advogamos nem pela separação do tradicional de outros condicionamentos sociais, nem tampouco a corrosão do social pelas imposições de forças advindas do mercado. A chave de entendimento para tais fenômenos sociais está na complementaridade dos mundos da cultura e da economia.

Nas sociedades latino-americanas, diferente das europeias, não haveria uma separação clara entre a cultura artística e o mercado massivo. Nessa linha argumentativa, indaga-se como “é possível impulsionar a modernidade cultural quando a modernização socioeconômica é tão desigual” (CANCLINI, 1998, p.70)? Tais formações híbridas

envolvendo o tradicional e o moderno se organizam em torno da articulação do local e do cosmopolita/global, das promessas da modernidade e da inércia das tradições, principalmente se levarmos em consideração que vivemos em um tempo no qual a cultura e a economia são transnacionais. E mesmo que vivamos sob a égide de um mundo globalizado, com enorme fluxo de pessoas e de informação, não caímos na simplificação de que a cultura tradicional é simplesmente solapada por um movimento verticalizado de quem detém a hegemonia (países, grupos, indivíduos), seja no âmbito que for.

No desenvolvimento do seu argumento sobre as transformações estruturais decorrentes do hibridismo tradicional/moderno das sociedades latino-americanas, Canclini enfatiza a importância de averiguar como os diversos agentes culturais redimensionam suas práticas em consequência das contradições enfrentadas, ou questioná-los como imaginam que poderiam fazê-lo. O autor também alerta que são poucos os estudos empíricos na América Latina em relação à reorientação dos agentes, tanto em termos de adaptações e resistências, como sobre suas práticas face às transformações da modernidade.

É comum o ressoar do discurso do mito do retorno da idade de ouro, como se houvesse em algum período longínquo da história daquele povo uma antiguidade idealizada e tolerável, intocada das impurezas da industrialização massificadora. Muitas vezes tal operação é realizada por cientistas sociais que isolam seus objetos de estudo do contato e da interação com traços modernos: este é o caso de grupos indígenas retratados sem alusão à “produção industrial e consumo de massa que com frequência vemos hoje em seus povoados” (CANCLINI, 1998, p.187). Esse cenário alça a cultura como algo natural sem conferir possibilidade de interações fluídas de elementos tradicionais e modernos.

Diferente de quem defende o mito da originalidade é inegável que a sociedade, como um ente instável e dinâmico, é renovada ao misturar o tradicional com o desenvolvimento socioeconômico e cultural capitalista. O selo de autenticidade de um passado sacralizado é transitório e se encontra em constante mutação por seu caráter de combinação e seleção. Os grupos hegemônicos enxergam a modernização da cultura popular como um caminho inevitável pelo qual o tradicionalismo há de passar. Essa visão de etapas para se atingir um dado estágio de desenvolvimento nos remete às teorias evolucionistas do século XIX. Para os defensores das causas populares a dominação exercida pelas pressões dos grupos hegemônicos é uma barreira ao modo de vida e à cultura tradicional. Mais uma vez rompendo com tal antagonismo cabe a indagação de

como a cultura popular adere à modernidade. Ao invés da extinção ou de uma substituição abrupta do tradicional pelo moderno ocorre um processo de reformulação no qual os dois elementos se misturam, gerando formas híbridas.

Nesse processo de transformação cultural a interação com forças da modernidade – caso das indústrias culturais – mostra que o popular não é um campo exclusivo dos setores populares ou então que as forças econômicas eliminariam os resquícios de um passado tradicional. A cultura tradicional sob este prisma híbrido pode simultaneamente se reafirmar simbolicamente e prosperar economicamente: “Nem a modernização exige abolir as tradições, nem o destino fatal dos grupos tradicionais é ficar de fora da modernidade” (CANCLINI, 1998, p.239).

A produção artística tradicional pode ser compreendida pelos seus referentes culturais e simbólicos sem suprimir os vínculos com o mercado. Nesse sentido, sustentamos que não há uma exclusão de abordagens. Não é necessário o pesquisador optar por um viés tradicional, em que os indivíduos ou grupos estudados são autossuficientes e estão em situação de isolamento dos agentes econômicos, ou escolher uma perspectiva modernizante para compreender os processos de desenvolvimento social e econômico. Essas concepções sobre o tradicional e o moderno, como aponta Canclini (1998), estão no cerne da formação dos campos de saberes da antropologia e da sociologia. A primeira se especializou no arcaico e no local⁴, já a segunda em problemas macrossociais e processos de modernização.

Quando introduz o tema das indústrias culturais, Canclini (1998, p.257) reforça a ideia de que os bens culturais cada vez mais são gerados por meio de “procedimentos técnicos, máquinas e relações de trabalho equivalentes aos que outros produtos na indústria geram”. Uma das lacunas dos estudos com enfoque na cultura está em mostrar novos tipos de recepção e apropriação sobre o que é produzido. Há uma carência de estudos sobre a recomposição do sentido social das tradições reformuladas sem denotar o tom apocalíptico da massificação da ótica frankfurtiana.

Um dos exemplos de festa popular na América Latina apresentado pelo autor é o carnaval. No início de sua composição se tratava de uma festa comunitária. Mas, em dado momento, os intercâmbios modernos começam a operar com a chegada de turistas e o interesse da mídia (jornal, rádio, televisão, *internet*) pela sua realização. Não é somente o peso do econômico que remodela a cultura, mas todo um tecido complexo em escala

⁴ Canclini (1998) critica os antropólogos que idealizam os grupos estudados e, portanto, parecem ter maior dificuldade de adentrar na modernidade do que os seus próprios interlocutores.

micro e macrossocial no qual múltiplos agentes, com posições e poderes desiguais, se combinam. Já se perguntaram, nessa interação entre tradição e modernidade, o quanto os indivíduos dos grupos populares desejam ou não se modernizar?

Canclini aponta uma conclusão um tanto indigesta e sem romantismos sobre o popular:

(...) conglomerado heterogêneo de grupos sociais, não tem o sentido unívoco de um conceito científico, mas o valor ambíguo de uma noção teatral. O popular designa as posições de certos agentes, aquelas que os situam frente aos hegemônicos, nem sempre sob forma de confrontos (1998, p.279).

Com essa noção se devolve aos indivíduos situados em espaços hierarquicamente inferiores da dramaturgia social, aqui caracterizados como populares, a complexidade em sua elaboração para alterar o curso da obra. Ou seja, em outras palavras, não há uma unidirecionalidade fatalista sustentada pelas oposições convencionais: subalterno/hegemônico ou tradicional/moderno. Esses termos simplificam e escondem os sentimentos de afeto entre os homens, mesmo que estes estejam situados em posições diferentes e distantes no tecido social. A hibridação da modernização econômica e das tradições persistentes dinamiza a organização da cultura através de seus cruzamentos para reforçar a pergunta de Canclini (1998, p.284): “como mudaram os carnavais do Rio ou de Veracruz?”.

2.5 Culturas Populares

O ponto de partida sobre o que é cultura popular é a indagação se é a criação espontânea de um povo, a sua memória transformada em mercadoria ou a passagem reduzida, via indústria, de um espetáculo exótico a uma curiosidade turística? A ideia romântica, de uma autenticidade ilusória, tenta isolar a cultura popular como se esta não tivesse contato com o desenvolvimento capitalista, absorvendo ideologias dominantes juntamente às próprias contradições das classes subalternas. Já o mercado vê no popular o sinônimo de primitivo, valorizando apenas o lucro gerado por formas de produção pré-capitalistas. Por seu turno, a definição estrita desenvolvida pelo autor é a seguinte:

As culturas populares (termo que achamos mais adequado do que a cultura popular) se constituem por um processo de apropriação desigual

dos bens econômicos e culturais de uma nação ou etnia por parte dos seus setores subalternos, e pela compreensão, reprodução e transformação, real e simbólica, das condições gerais e específicas do trabalho e da vida. (CANCLINI, 1983, p. 42).

A cultura é entendida como um instrumento dirigido para a compreensão, reprodução e transformação do sistema social, por meio do qual a hegemonia de cada classe é elaborada e construída. A disputa por hegemonia, permeada por desigualdade e conflito, é uma das características da cultura. O capitalismo se apropria, reestrutura e reorganiza “o significado e a função dos seus objetos e das suas crenças e práticas” (CANCLINI, 1983, p. 13). Por outro lado, as comunidades tradicionais oferecem respostas diante da situação de dominação: adaptando-se, resistindo ou encontrando lugar para sobreviver.

Em muitas situações, com o desenvolvimento capitalista, se é obrigado a optar entre costumes e valores antagônicos. É o caso de festas tradicionais de celebração comunal que são diluídas pela lógica mercantil. Nessa frase, descobrimos a Sociologia Econômica de Canclini (1983, p. 31): “Na realidade a economia e a cultura caminham imbricadas uma na outra”. Toda prática combina o econômico e o cultural compondo uma totalidade indissolúvel. Qualquer processo de produção material possui elementos ideais ativos. Há uma estrutura intermediária entre o materialismo e o idealismo, ou seja, entre a realidade social e a representação ideal. A hegemonia não se sustenta somente pelo poder econômico, mas necessita também do poder cultural.

As culturas populares são construídas no âmbito da organização da vida (práticas profissionais, familiares, comunicacionais etc) dos membros do sistema capitalista, e na concepção e expressão dos setores populares sobre a sua própria realidade subalterna da produção, circulação e consumo. Cultura hegemônica e popular são interpenetráveis. Um exemplo dessa interpenetração são os meios de comunicação de massa que desenvolvem uma linguagem hegemônica, mas também levam em conta expressões populares para se comunicar. O hegemônico e o subalterno são modalidades ambíguas e transitórias de conflitos que também abrangem integração, interpenetração, encobrimento e dissimulação das contradições do sistema social.

A transformação das festas, uma manifestação das culturas populares, aponta para o exame da função econômica dos fatos culturais. Elas se relacionam com o mercado capitalista, com o turismo, com a indústria cultural e com as formas atuais de arte, comunicação e lazer. A festa reproduz as contradições, as diferenças sociais e

econômicas. A festa congrega solidariedade coletiva com desigualdades sociais. Para Ortiz (1994, p.147), “a cultura popular de massa é produto da sociedade moderna” na qual coexistem desconcertantes e múltiplas combinações das culturas populares com o capitalismo.

Canclini (1983) defende a tese de que a subsistência e o crescimento das manifestações populares se dá por suas funções na reprodução social e na divisão do trabalho essenciais para a expansão capitalista. Essas manifestações não são contrárias à lógica capitalista, mas integram-na. Com a expansão do mercado capitalista há uma tentativa de se criar um sistema homogêneo monopolista e transnacional, “uniformizando” as crenças e representações de cada país pela iconografia dos meios de comunicação. Mas simultaneamente a standardização abre espaço para a introdução de inovações com vistas a renovar a demanda. Uma estrutura aparentemente contraditória que implica reciprocamente a tradição e a modernidade, “a cultura popular transformada em espetáculo” (CANCLINI, 1983, p. 67).

As festas populares, atrações econômicas e de lazer, possuem importância em termos do desenvolvimento atual. O capitalismo não necessita eliminar as forças produtivas e culturais que não lhe servem diretamente ao seu desenvolvimento. Elas podem cumprir um papel de coesão a um setor numeroso da população contribuindo para o avanço econômico e para a reelaboração da hegemonia. Os dominantes não exercem sua força arbitrariamente, exclusivamente de cima para baixo. São processos socioculturais resultantes do conflito entre forças de origem diversa:

Uma delas é a persistência de formas de organização comunitária da economia e da cultura, ou sobras da que existiu anteriormente, cuja interação com o sistema dominante é muito mais complexa do que supõem os que falam unicamente da penetração e da destruição das culturas autóctones (CANCLINI, 1983, p. 72).

No capitalismo há uma interdependência entre o material e o ideal que articula as suas partes e se mistura nas relações sociais. O capitalismo reunifica e recompõe as partes desintegradas em uma organização transnacional da cultura que abrange o conflito e a coexistência entre sistemas sociais e simbólicos distintos. Por mais que o capitalismo tenda a absorver e tornar parecidos os modelos econômicos e culturais que o antecederam, há uma resistência das culturas subalternas em defender a sua identidade. Aquilo que não pode ser anulado ou reduzido é readaptado para se alinhar ao crescimento capitalista. Para se opor ao sistema hegemônico o movimento contrário, em defesa da cultura popular,

deve ter por estratégia o reconhecimento de suas festas “como símbolos de identidade que propiciam a sua coesão” (CANCLINI, 1983, p. 110). Nesse caso, a cultura popular seria uma reconstrução crítica da experiência vivida em que as classes populares, pela via democrática, tornar-se-iam protagonistas do controle econômico e cultural da sua produção.

A festa é uma parte das fissuras híbridas entre o tradicional e o moderno. Nas cidades as festas se tornaram espetáculos a serem admirados, concebidas em função do consumo. São processos de penetração capitalista em dadas tradições culturais que o desenvolvimento social mercantiliza, mas sem substituí-las. O espetáculo pode possuir um alcance turístico que vai do interurbano ao internacional. Os empresários teriam convertido as festas comunitárias “em festas para os outros” (CANCLINI, 1983, p. 125). A organização das festas está cada vez mais profissionalizada. Técnicos preparam cenário, alto-falantes, iluminação, colocam o espetáculo em cena. As festas são mercantilizadas pela economia e pela cultura capitalista:

Como um fenômeno global, que abrange todos os aspectos da vida social, a festa mostra o papel do econômico, do político, do religioso e do estético no processo de transformação-continuidade da cultura popular (CANCLINI, 1983, p. 128).

O plano simbólico e as condições materiais das festas não são dissociadas. As crenças não são totalmente diluídas por determinações econômicas. Tenta-se padronizar a produção e o consumo, mas estes encontram limites na formatação singular de cada cultura e no interesse do próprio sistema em preservar formas tradicionais de organização social e representação. As grandes companhias tentam amealhar o espaço e o significado das festas. O capitalismo absorve, integra, ressemantiza as mensagens e refuncionaliza os objetos das culturas populares colaborando para o desenvolvimento do sistema hegemônico. Daí resultam formações culturais mistas: nem somente uma concepção romântica e conservadora da cultura popular, nem tampouco o tecnocratismo desenvolvimentista da modernização da produção.

2.6 A Concepção Carnavalesca de Bakhtin

Mikhail Bakhtin é um autor que desenvolveu uma teoria crítica sobre a cultura popular medieval e renascentista europeia. O foco de sua análise foi o carnaval desse

período a partir da obra de François Rabelais. As festividades carnavalescas estavam principalmente ligadas ao período das colheitas. O carnaval oportuniza aos indivíduos se integrar ao corpo social de maneira concreta. Era o local privilegiado da inversão para derrubar com absoluta liberdade as hierarquias e desigualdades em todos os níveis (social, política, econômica).

Os festejos carnavalescos representam atos e ritos importantes na era medieval. São ritos e espetáculos alternativos “às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal” (BAKHTIN, 2010, p. 4). A visão de mundo oferecida pelas festas carnavalescas era não-oficial frente à versão da Igreja e do Estado, uma espécie de “segundo mundo e segunda vida”. O carnaval se formata em uma esfera autônoma ao poder religioso e estatal. O carnaval se aproxima de uma forma de espetáculo teatral sem adentrar no domínio da arte. Segundo Bakhtin (2010, p. 6), o carnaval se localiza “nas fronteiras entre a arte e a vida”. No carnaval a vida cotidiana é apresentada com os elementos típicos da representação.

Podemos compreender o período carnavalesco como uma representação da vida cotidiana e festiva do povo. As festividades são uma forma original e inextinguível da civilização humana expressar sua concepção de mundo. Elas emanam do mundo das ideias e têm sempre uma relação marcada com o tempo natural, biológico e histórico (BAKHTIN, 2010). O tempo carnavalesco é uma segunda vida caracterizada pela utopia da universalidade, liberdade, igualdade e abundância. É uma festa que se opõem ao regime vigente e dominante em seus dias de celebração. No carnaval há a possibilidade de libertação da verdade hegemônica e da quebra das relações hierárquicas. Na festa carnavalesca as hierarquias são quebradas e pessoas de distintas classes e origens sociais interagem. Era o tempo de desalienação do indivíduo no qual os seres humanos se produziam a si próprios e se sentiam iguais entre seus semelhantes.

Formas e símbolos carnavalescos são utilizados para expressar a percepção carnavalesca do povo sobre o mundo. Nessas formas e símbolos estão contidos o “lirismo da alternância e da renovação, da consciência da relatividade das verdades e autoridades no poder” (BAKHTIN, 2010, p. 10). A lógica imperante é a do mundo “ao avesso”, da troca entre o alto e o baixo, entre quem está atrás e quem está à frente, o contrário da ordem estabelecida nos outros dias do ano. Esse mundo da cultura popular é construído parodiando a vida ordinária.

O carnaval é um rito no qual regras habituais da vida em sociedade podem ser violadas com dada liberdade. Os elementos do carnaval são os “ritos, atributos, efígies,

máscaras” (BAKTHIN, 2010, p. 190). A festa popular do carnaval se desenvolveu em diferentes épocas, países e cidades. Roma, na Itália, Paris, na França, e Nuremberg e Colônia, na Alemanha. Nesses locais o processo aconteceu de um modo mais ou menos clássico. Cabe destacar que o rito carnavalesco se enriqueceu de formas culturais decadentes desses lugares. Um fator comum entre todas as festas carnavalescas é a relação essencial com o tempo alegre. O carnaval é uma festa independente da religião e do Estado no qual as pessoas se fantasiam para enganar umas às outras. As hierarquias de toda ordem são derrubadas e as diferenças de todos os tipos ficam suspensas:

Toda hierarquia é abolida no mundo do carnaval. Todas as camadas sociais, todas as idades são iguais. (...) É um todo popular, organizado à sua maneira, à maneira popular, exterior e contrária a todas as formas existentes de estrutura coercitiva social, econômica e política, de alguma forma abolida enquanto durar a festa (BAKTHIN, 2010, p. 219 e 222).

No carnaval se liberta da rotina habitual e das ideias religiosas de piedade e de temor à Deus. Os participantes podem assumir papéis totalmente distintos dos ocupados durante o ano adentrando na utopia da igualdade e da liberdade plenas. Lança-se um olhar crítico sobre o mundo, sobre a imutabilidade da ordem existente, carnavalizando-o para além da concepção oficial. É também o carnaval um momento de aproximação dos contrários: do sagrado e do profano, do oficial e do revés, e do hierárquico e do libertário.

2.7 O carnaval de malandros e heróis na moderna tradição brasileira

Segundo Ortiz (1994), somente nos anos 1940 inicia o desenvolvimento de uma cultura popular de massa brasileira com a consolidação de uma sociedade urbano-industrial nas grandes cidades. Em função de uma industrialização tardia a “indústria cultural” e a cultura popular de massa são incipientes naquele momento. As cidades de São Paulo e Rio de Janeiro são as primeiras a terem a televisão introduzida no início dos anos 1950. Um dado que reforça a incipiência da industrialização brasileira é o de que, durante quase toda a década de 1950, os aparelhos de televisão não eram produzidos aqui. O estágio de desenvolvimento capitalista no Brasil dificultava o crescimento de uma cultura popular de massa.

Nesse período, portanto, seria bastante difícil utilizar o conceito de indústria cultural dos frankfurtianos. Não havia um caráter integrador que estendesse “as fronteiras

da racionalidade capitalista para a sociedade como um todo” (ORTIZ, 1994, p.49). É o Estado Novo quem ocupa papel centralizador na época com vistas à integrar as partes da nação para construir um sentimento de nacionalidade. O Estado concentrou toda a discussão sobre a integração nacional já que não possuíamos uma indústria cultural consolidada. Os meios de comunicação de massa estavam submetidos ao caráter autoritário do Estado Novo cujo objetivo era utilizar “formas de ação política orientada para galvanizar o grande público” (ORTIZ, 1994, p. 51).

A sociedade de consumo se consolidará somente nos anos 1960 e 1970, período ditatorial no qual o “capitalismo tardio”⁵ se desenvolve fortalecendo um “parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais” (ORTIZ, 1994, p. 114). Nesse contexto de ditadura militar a cultura foi tanto reprimida quanto disciplinada/incentivada pelo Estado. Com investimento estatal em um sistema de redes, a televisão se transforma no principal meio de comunicação de massa. Ela é a maior responsável por consolidar a indústria cultural brasileira ao criar estados emocionais coletivos para a massa consumir na economia de mercado.

Para unificar os mercados locais, a indústria cultural brasileira, sobremaneira alicerçada na televisão, tentou reinterpretar a identidade nacional em termos mercadológicos com o objetivo de integrar os possíveis consumidores localizados em todo o vasto território do país. Importante salientar que, de acordo com Ortiz (1994), a cultura em seu caráter industrial não se torna exclusivamente uma mercadoria, pois há um “valor de uso” intrínseco à manifestação cultural tornando-a única, mesmo quando padronizada.

Ortiz (1994, p. 183) também aponta que não há uma única identidade nacional, “mas uma história da ‘ideologia da cultura brasileira’” variando ao longo do tempo através dos interesses políticos dos grupos à frente de sua elaboração. O projeto de construção de uma identidade nacional é uma realidade presente em toda a América Latina. No momento em que se consolida uma sociedade moderna e o Brasil passa a integrar o mercado internacional a sua cultura popular, principalmente a telenovela, é exportada. Nessa esteira de pensamento podemos colocar os desfiles carnavalescos das escolas de samba nos seguintes termos: manifestação da cultura popular brasileira

⁵ Para ilustrar o “capitalismo tardio” brasileiro um dado interessante é o número de cinemas no Brasil comparado aos Estados Unidos. O ápice brasileiro é atingido em 1975/1976, 30 anos após os Estados Unidos.

integrada e interpenetrada com a indústria cultural, elaborada como um produto nacional ajustado aos padrões internacionais.

Há uma ideologia sobre o carnaval brasileiro concebendo-o “como algo duradouro, perene e constante como a própria sociedade” (DaMATTA, 1997, p. 29). Um momento do ano marcado pela inversão do tempo e espaço habituais permitindo aos brasileiros experienciarem sua vida com maior liberdade e individualidade. Para DaMatta (1997), os conflitos de classe seriam compensados e abrandados no carnaval. São dias de glória nos quais se esquece o trabalho cotidiano e os “pobres” podem mudar de posição por alguns instantes. No Brasil o carnaval é um ritual nacional que dramatiza “valores globais, críticos e abrangentes da nossa sociedade” (DaMATTA, 1997, p. 46). E da combinação e recombinação de fatores sociais e históricos se produz um carnaval com traços tradicionais e/ou modernos.

O carnaval é um evento extraordinário fundado no princípio social da inversão, além de ser marcado pelo sentimento de alegria e por valores tidos como altamente positivos. Outra característica importante do carnaval é a de ser uma festa da sociedade civil enquanto povo ou massa. As camadas mais baixas e marginalizadas da sociedade têm relevante contribuição na organização do carnaval. No caso brasileiro, o carnaval é um fenômeno generalizado em que liberdade e anonimato propiciam um encontro entre classes sociais e grupos étnicos. As formas de ritualização típicas do carnaval são os bailes e os desfiles populares (escolas de samba e blocos). No caso dos desfiles das escolas de samba há um sorteio público para definir a ordem de apresentação no dia da competição. O desfile competitivo reúne toda sorte de pessoas:

As escolas reúnem pobres e milionários, astros de futebol e do rádio, televisão e cinema, e a população do Rio fica segmentada e dividida segundo suas preferências por essa ou por aquela escola, como acontece com o futebol (DaMATTA, 1997, p. 58).

Ao analisar comparativamente os rituais do carnaval e da parada militar do Dia da Pátria, DaMatta (1997) faz a seguinte caracterização: a parada militar é uma marcha e o desfile de escola de samba uma dança. A fantasia carnavalesca é heterogênea, abrange desde reis e rainhas até marginais e prostitutas. Nos dias de folia se veste a fantasia para ser o antagônico do seu papel no tempo ordinário. As classes sociais se relacionam de forma invertida durante o reinado momesco e a humanidade se sobressai sem as ordens sociais pré-estabelecidas.

DaMatta (1997) ressignifica a noção de ideologia de Marx, “plano da realidade social que reflete o mundo” (DaMATTA, 1997, p.88), colocando o carnaval como reprodutor dos conflitos sociais brasileiros. Mas esta é uma reprodução dialética de múltiplas determinações. Identificamo-nos bastante com a passagem do autor em que ele afirma que sua sociologia não “apenas confirma o poder dos poderosos, a morte dos índios e a emergência geral do mundo em que vivemos” (DaMATTA, 1997, p. 89). O carnaval é um acontecimento de todos no qual não há um único dono da festa. Nos versos da União da Ilha de 1982 havia uma indagação nesse sentido: “Será que eu serei o dono desta festa?”. A resposta de DaMatta (1997) é a de que cada um brinca como pode, afinal o carnaval é de todos, ele é do povo. Quando optamos por desenvolver o viés de uma sociologia crítica não pretendíamos simplesmente acentuar o lado opressivo das forças econômicas, mas sublinhar as mudanças possíveis apesar do peso estrutural do fator econômico.

Nas sociedades industriais o processo ritual cria símbolos dominantes. No Rio de Janeiro a forma dominante de carnaval são os desfiles das escolas de samba. Tanto que há uma visão difundida de que o carnaval na cidade é sinônimo dos grandes desfiles das escolas de samba. As escolas estão divididas internamente em grupos hierarquizados e de acordo com a colocação uma agremiação pode ascender ou descer de grupo de um ano para o outro. As agremiações carnavalescas são constituídas por um agrupamento de indivíduos cantando, dançando e se vestindo de maneira estruturada, “com o dinamismo e o movimento apropriados à festividade” (DaMATTA, 1997, p. 126). No início os sambistas eram pessoas destituídas de saber formal que ensinavam o canto e a dança do samba, professores em sua arte.

DaMatta (1997), em seu estudo nos anos 1970, já aponta que as escolas de samba não são tão afeitas à tradição carnavalesca: estão repletas de pessoas de outros bairros e segmentos sociais, além de produzirem um desfile espetacularizado para os turistas consumirem. O carnaval das escolas de samba mistura o pobre e o rico, o morador da classe baixa da favela e o da classe média e alta da zona sul em um mesmo ambiente. Poderíamos afirmar que há uma integração de classes sociais e etnias no desfile carnavalesco. Lá estão ricos e pobres, brancos e negros, patrões e operários, sambistas (os do mundo interior) e sambeiros (os do mundo exterior) ou, em outros termos, hegemônicos e subalternos. Ao se abrir para o maior número de pessoas, com interesses sociais e políticos contrários, muitos oriundos da classe dominante, as escolas de samba deixam de ser essencialmente populares.

Nas escolas de samba se combinam as classes hegemônicas e subalternas, ou seja, a elite da zona sul com os periféricos da zona norte. O carnaval dá oportunidade dos pobres se vestirem de nobres e, assim, confundirem as regras de hierarquia. Vale lembrar que o samba e suas variantes, entre eles o samba-enredo, é oriundo da pobreza negra dos habitantes das favelas cariocas. Nos ensaios das agremiações e durante a apresentação oficial são os negros e pobres os “doutores” e “professores” no assunto. Como uma representação vinda dos lugares mais baixos da sociedade, tanto o samba:

(...) quanto os grupos do carnaval (sobretudo as escolas de samba) estão voltados *para cima*, na busca da conversão, aprovação e legitimação dos seguimentos superiores da sociedade (DaMATTA, 1997, p. 144).

A superioridade das classes baixas quando estamos no domínio carnavalesco propicia uma inversão na posição hierárquica da estrutura social. É o momento de mostrar o seu domínio no talento carnavalesco em contraste com sua posição subalterna no dia-a-dia. Formadas principalmente por marginais anônimos do subúrbio, as escolas de samba fazem com que seus integrantes possam ensinar a dança e o ritmo para os indivíduos das classes média e alta. DaMatta (1997) já apontava uma tendência das escolas de samba incluírem cada vez mais os moradores da zona sul da cidade e as celebridades entre seus integrantes. Isso daria uma característica inclusiva, aberta e “democrática” aos desfiles das escolas de samba.

No presente capítulo desenvolvemos uma linha argumentativa com os principais teóricos mobilizados. Partimos de Karl Marx e sua ampla análise sobre o sistema capitalista, com ênfase nas condições materiais de existência, para delimitar um percurso no qual suas ideias foram seminais. Logo após, evidenciamos os conceitos de indústria cultural e sociedade do espetáculo, respectivamente assinalados pela Escola de Frankfurt e por Guy Debord, para compreender a dinâmica cultural na sociedade industrial. Se seguíssemos uma ordem cronológica, anterior/contemporâneo à Escola de Frankfurt e antecedente à Guy Debord, apresentaríamos Antonio Gramsci. Mas por ser um autor que, ao nosso ver, confere uma relevância especial ao domínio cultural realçando os embates hegemônicos e contra-hegemônicos, separamos um tópico dedicado a sua contribuição.

A transversalidade do pensamento gramsciano é notória na leitura de Néstor García Canclini, Kate Crehan, Raymond Williams, Stuart Hall etc. De Canclini sublinhamos o conceito central de hibridismo cultural (tradicional/moderno) em parte considerável do desenvolvimento teórico. Também, destacamos seu olhar atento para as

culturas populares na sociedade latino-americana. Interessante notar a alteração na perspectiva teórica de Canclini quando produz estudos sobre as culturas populares no final dos anos 1970 e, mais recentemente, sobre o hibridismo cultural. Quando escreve sobre as culturas populares o autor está situado no campo gramsciano/marxiano e, por seu turno, nas culturas híbridas a aproximação é com o pós-modernismo. E, por fim, sendo o nosso objeto de cunho nacional, chegamos aos autores brasileiros Renato Ortiz e Roberto DaMatta. A intenção foi partir do nível mais abstrato e distante do objeto até atingirmos uma aproximação mais concreta com a nossa realidade empírica. Na sequência revisitaremos a produção bibliográfica sobre o nosso objeto empírico: os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro.

3. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

A revisão bibliográfica é apresentada em duas seções. A primeira seção acentua o caráter processual dos desfiles carnavalescos. O carnaval no Brasil foi introduzido no século XVI com o entrudo português. Três séculos depois são acrescentados os bailes de máscaras ao estilo parisiense e veneziano. Logo após, a elite cria as sociedades carnavalescas transpondo os bailes de máscaras para as ruas da cidade do Rio de Janeiro. De origem popular, os ranchos contribuem com fantasias de luxo, esplendores, mestresala e porta-estandarte, divisão em alas e enredo, elementos posteriormente incorporados pelas escolas de samba. No início do século XX surgem os corsos carnavalescos nos quais indivíduos da elite e da classe média alta carioca desfilavam fantasiados em carro aberto. Como expressão popular e antecedente às escolas de samba encontramos os blocos tomando conta das ruas. Já as escolas de samba datam da década de 1920 mesclando elementos dessas inúmeras manifestações culturais referidas. Realizado o apanhado histórico, a segunda seção é dedicada a revisar os principais estudos desenvolvidos sobre as escolas de samba auxiliando-nos a identificar os elementos tradicionais e modernos que compõem os desfiles carnavalescos.

3.1 Desfiles e História

O carnaval serviu de objeto sociológico para uma obra de destaque nas Ciências Sociais brasileiras. Roberto DaMatta escreveu *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro* para responder a seguinte questão: “o que faz o Brasil, Brasil?” (DaMATTA, 1997, p.17). O autor destaca o carnaval como uma instituição perpétua nos permitindo sentir a nossa continuidade enquanto grupo social. O carnaval é a festa da inversão dos papéis e das hierarquias dispostas socialmente.

Nos dias de folia o povo subalterno pode desfrutar da alegria de se fantasiar e tornar-se, por exemplo, rei por alguns instantes. A escola de samba União da Ilha do Governador, em 1982, indagava se durante os dias de folia seríamos reis “no meio de uma gente tão modesta”. Produto da diversidade brasileira, há vários tipos de carnavais celebrados em um país de dimensões continentais. Entre os mais conhecidos destacamos o carnaval fluminense, da cidade do Rio de Janeiro, o carnaval baiano, de Salvador, e o carnaval pernambucano, de Olinda e Recife. Quando nos referimos ao carnaval carioca os dois grandes momentos são: os blocos carnavalescos tomando conta das ruas e os

desfiles das escolas de samba na Marquês de Sapucaí. É importante destacar isto, pois toda referência ao carnaval como objeto deste estudo é sinônimo de desfiles de escolas de samba no Rio de Janeiro.

O carnaval é uma das marcas da identidade nacional brasileira. Esta é uma frase bastante difundida para representar e divulgar o Brasil como um destino a ser visitado. No Rio de Janeiro os desfiles de escolas de samba são apropriados como representação usual da cidade e da nação, afinal de contas “somos o país do carnaval”. E o desfile de escolas de samba na Marquês de Sapucaí é propagandeado como um dos maiores – senão “o maior” – espetáculo da Terra. Este evento festivo anual, oscilando sua realização entre os meses de fevereiro e março, de acordo com o calendário cristão para celebração da Páscoa, desenvolveu-se nos morros e favelas cariocas com forte influência negra.

Viscardi *et alia* (2013) perguntam se o carnaval é um momento de igualdade social ou reflete a estrutura classista da sociedade brasileira? O carnaval é um elemento tão peculiar da cultura brasileira que muitos pensam se tratar de uma festa tipicamente nacional. No Brasil, a introdução data do século XVI, com a brincadeira do entrudo lusitano (OLIVEIRA, 2012). O entrudo representava, na visão da elite, uma maneira bárbara de brincar carnaval. Com o objetivo de pregar peças, os indivíduos se sujavam até mesmo com água da sarjeta ou excrementos. Considerado um costume selvagem, o entrudo foi proibido, em 1853, no Rio de Janeiro.

É no século XIX, com o intuito de implantar um modelo civilizador, que são introduzidos os bailes de máscaras ao estilo europeu (parisiense e veneziano), e com eles a fantasia e a música. Os bailes são caracterizados pelo elitismo e exclusivismo em função do preço elevado para participar deles. O primeiro baile de máscaras no Rio de Janeiro aconteceu, em 1840, por iniciativa do casal de proprietários do Hotel Itália, localizado no centro da cidade (OLIVEIRA, 2012).

A instituição da República tinha como uma de suas premissas introduzir o Brasil na dita modernidade. No campo cultural o projeto era extinguir as manifestações populares, resquícios de um passado de heranças culturais classificadas como atrasadas. A rua deveria ser remodelada, sem a sujeira habitual, para o usufruto dos grupos hegemônicos. Para barrar a permanência do entrudo no espaço público, brincado pelos menos favorecidos socialmente, a elite cria as sociedades carnavalescas. O desfile das sociedades carnavalescas se concentrava no centro do Rio de Janeiro transpondo os bailes de máscara dos clubes para as ruas. Uma separação entre os grupos hegemônicos, que podem brincar o carnaval, enquanto os subalternos no máximo podem assistir o

acontecimento. Este momento institucionaliza o chamado carnaval-desfile com a utilização de carros alegóricos (OLIVEIRA, 2012). As sociedades mais destacadas foram os *Tenentes do Diabo*, o *Clube dos Democráticos* e o *Clube dos Fenianos*.

Outra manifestação surgida no período, mas desta feita de origem popular, são os ranchos. Diferentemente do também popular entrudo, os ranchos são caracterizados pelo luxo das suas fantasias. Aí podemos observar o traço de inversão social. Quem veste as ricas fantasias são indivíduos das camadas baixas da sociedade. Dos ranchos, Oliveira destaca que tais grupos:

(...) apresentavam, entre os seus participantes, uma grande solidariedade, uma verdadeira paixão por suas cores e por seus símbolos. Devemos considerar que várias características dos Ranchos, tais como: cores, símbolos, fantasias de luxo, esplendores, mestre-sala e porta-estandarte, divisão em alas, enredo, dentre outras, foram aproveitadas, mais tarde, tanto pelos blocos como pelas Escolas de Samba (2012, p.69).

No início do século XX, já na era do automóvel, carros desfilavam com pessoas fantasiadas jogando confetes, serpentinas e lança-perfume uns nos outros. Essa nova modalidade carnavalesca foi denominada de curso. Obviamente por depender da posse de um automóvel, a elite e a classe média alta eram quem dispunham de recursos para o desfile de curso carnavalesco. Diferentemente dos ranchos, nos blocos o luxo das fantasias era ausente. Entre as lideranças dos blocos encontramos os nomes de Paulo da Portela e Cartola, fundadores, respectivamente, das escolas de samba Portela e Mangueira. Os blocos, compostos por mulatos e negros das camadas baixas, contrapunha o carnaval da elite branca aos moldes europeus.

Nesse período são as grandes sociedades, os cursos e os bailes de salão, apoiados pela imprensa e pelo comércio, os representantes do carnaval legítimo e legitimado na sociedade carioca (IPHAN; CENTRO CULTURAL CARTOLA, 2006). Paralelo a essa legitimidade social assegurada pelo Estado, por meio de sua força repressiva para barrar ou tornar tímida a inserção de certos grupos, foi no campo popular com a participação do negro, ainda desprivilegiado na sociedade, mas já liberto, que o carnaval adquiriu formas e contornos que só floresceram em solo brasileiro.

A gravação, em 1917, do samba *Pelo Telefone* é considerada a primeira a atingir grande sucesso, ofertando nova substância ao carnaval daquele ano. A composição de Ernesto dos Santos, vulgo Donga, articulava ritmos negros como lundu, maxixe e samba

(IPHAN; CENTRO CULTURAL CARTOLA, 2006). O surgimento das escolas de samba no Rio de Janeiro ocorre, logo após, na década de 1920, em um cenário estratificado: “a cada camada social, um grupo carnavalesco, uma forma particular de brincar o Carnaval” (CAVALCANTI, 2006, p. 39).

A camada marginalizada social, econômica e etnicamente, expressão da heterogeneidade social, nunca deixou de ocupar as ruas e a festejar, ao seu modo, o carnaval. Enfrentando até mesmo a repressão policial. No século XX, essas novas formas de brincar o carnaval, baseadas no ideário modernista, são caracterizadas como carnaval popular. E são as escolas de samba, surgidas na década de 1920, as responsáveis por integrar distintas camadas sociais e bairros da cidade do Rio de Janeiro (VISCARDI *et alia*, 2013).

São as chamadas “tias” baianas, consideradas as guardiãs da cultura popular, que disseminam as tradições de Salvador na cidade do Rio de Janeiro. As baianas transmitiam esses conhecimentos para os seus descendentes, assim como para aqueles que se aproximavam delas na nova cidade. O nome de maior destaque é o de Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata. Em sua casa, religiosidade e samba transbordavam para a sociedade carioca e se espalhavam para os bairros populares. As marcas tradicionais do continente africano, tais como: cantigas e danças, festas religiosas e profanas, com comidas, sambas de roda e capoeira, lá estavam presentes. A casa de Tia Ciata foi transformada em um centro aglutinador da *Pequena África* (MOURA, 1995), onde o samba é o símbolo da identidade e valorização cultural das tradições negras.

As “casas de macumba” foram espaços nos quais os subalternos puderam manifestar sua cultura, com auxílio da atuação de alguns políticos. Nesses espaços religiosos aconteciam rodas de samba, após o culto de candomblé. O samba propiciou às classes subalternas, essencialmente composta por pessoas pobres e negras, uma relevância social para se integrarem ao espaço da cidade do Rio de Janeiro. E, inclusive, melhorando a condição simbólica dos morros e favelas cariocas, “tão estigmatizados como lugares de selvageria e incultura” (AGOSTINHO, 2014, p. 79).

Em 1928, no bairro do Estácio de Sá, um grupo de sambistas cria o bloco carnavalesco Deixa Falar, para sair pela cidade cantando seus sambas. Nesse contexto surge a denominação de escola de samba, pois entre os fundadores do bloco havia sambistas considerados “professores” do novo gênero musical. Além disso, o termo escola conferia respeito e responsabilidade para os seus integrantes, que enfrentavam resistência, sendo discriminados social e politicamente. Assim nasceu a primeira escola

de samba do Brasil – a Deixa Falar – que, atualmente, é o Grêmio Recreativo Escola de Samba (G.R.E.S.) Estácio de Sá.

A denominação de escola de samba surge para os indivíduos situados nas camadas baixas da hierarquia social “demonstrarem uma noção de organização e seriedade à sociedade como um todo” (OLIVEIRA, 2012, p. 72). Conta a história mais aceita que os sambistas do bloco Deixa Falar, do bairro do Estácio, se reuniam próximos a uma antiga Escola Normal da Corte. Escola era uma palavra para possibilitar ascensão social. Por se intitular “Mestres do Samba” o bloco passou a se chamar Escola de Samba Deixa Falar. Entre estes sambistas encontramos o nome de Ismael Silva. Cavalcanti (2006, p. 40) destaca que “nunca houve um modelo de escola de samba pronto”, assim, dessa maneira podemos afirmar que a vitalidade dos desfiles reside na sua capacidade de absorção de elementos e de inovações.

O primeiro desfile ocorreu em 7 de fevereiro de 1932 e contou com a participação de dezenove escolas de samba. Entre elas, destacamos escolas de renome ainda hoje: Estação Primeira de Mangueira, campeã daquele carnaval, Vai como Pode (atual Portela) e Unidos da Tijuca. A disputa foi criada pelo jornalista Mário Filho, proprietário do jornal *Mundo Sportivo*. Os desfiles aconteceram na Praça Onze de Junho e foram criados “para suprir a falta de notícia nas entressafas dos campeonatos de futebol” (OLIVEIRA, 2012, p.73). Já no ano seguinte quem assume a organização dos desfiles foi o jornal *O Globo*. Com o sucesso dos desfiles o governo se utilizou deles como canal de comunicação com os setores de baixa renda da cidade, habitantes das favelas e dos subúrbios cariocas. Os desfiles foram oficializados pelo prefeito Pedro Ernesto, em 1935. Assim as escolas de samba começaram a concorrer entre si e também com as festas carnavalescas de elite.

No período do Estado Novo os enredos com temática nacional são obrigatórios. As agremiações “se transformam em um dos principais agentes divulgadores e louvadores dos vultos da historiografia oficial” (OLIVEIRA, 2012, p.75). Em 1938, a escola de samba Vizinha Faladeira foi desclassificada por apresentar tema internacional, *Branca de Neve e os sete anões*. Tal proibição, constante no regulamento, estendeu-se até os anos 1990. Para simbolizar a relação amigável entre Estados Unidos e Brasil, Walt Disney, inspirado no sambista Paulo da Portela, cria o personagem tipicamente brasileiro em seus desenhos: o Zé Carioca. Essa situação pode ser vista sob a perspectiva da dominação imperialista americana ou uma estratégia dos sambistas para adquirir maior prestígio com a elite e com o próprio povo (FERNANDES, 2012).

No período da ditadura os governos militares utilizam da imagem dos desfiles das escolas de samba para promover o Brasil internacionalmente. Vende-se a imagem de um grande país em desenvolvimento, “com um povo ordeiro, feliz, bonito e bem alimentado” (OLIVEIRA, 2012, p.76). Sem dúvida, o carnaval não passaria incólume por esse período. Compositores do Império Serrano foram chamados à Delegacia de Ordem Pública e Social (DOPS) para prestar esclarecimentos sobre o samba-enredo *Heróis da Liberdade*, composto para o carnaval de 1969. Para o órgão a letra do samba, contendo quatro vezes a palavra *liberdade*, tinha caráter altamente subversivo e lembrava a manifestação contra a ditadura.

Na década de 1960 foi de extrema relevância a integração de profissionais da Escola de Belas Artes e de artistas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro com as escolas de samba. O trabalho estético das agremiações ficou mais apurado com o ingresso de tais profissionais, elos entre a cultura erudita e a popular que causaram mudanças profundas na festa. Sobre a figura do carnavalesco, Agostinho pontua sua função:

(...) chega para atender aos anseios das classes dominantes no que diz respeito àquilo que elas desejavam ver, a seus padrões estéticos de “bom gosto”, fazendo com que as escolas de samba passassem a se adequar ao novo público que se formava e estava disposto a pagar para poder assistir a seus desfiles (2014, p. 84).

Outro momento de destaque nessa história dos desfiles foi a aproximação dos bicheiros do jogo do bicho tornando-se patronos em várias escolas de samba⁶. De acordo com Luna (2007), pode-se dividir a história das escolas de samba em dois momentos: anterior e posterior à década de 1970. Em um primeiro momento os sambistas eram as estrelas da festa. Nomes como Paulo da Portela, Paulinho da Viola, Nelson Cavaquinho, Cartola, Martinho da Vila, Candeia, Silas de Oliveira ou Mano Décio da Viola eram os grandes baluartes do Carnaval. Posteriormente, quem assume lugar de destaque são os carnavalescos⁷, os artistas de TV e as modelos internacionais.

Os desfiles das escolas de samba ocorreram em diversos locais⁸ até que, em 1983, foi construída a atual estrutura da Marquês de Sapucaí, popularmente conhecida como

⁶ Castor de Andrade, patrono do G.R.E.S. Mocidade Independente de Padre Miguel, foi o mais conhecido deles.

⁷ É nos anos 1970 que Joãozinho Trinta desponta na Beija-Flor de Nilópolis como um dos maiores artistas da festa. Ao ser questionado pela mídia sobre os desfiles luxuosos e os carros alegóricos enormes que produzia, Joãozinho respondeu: *Quem gosta de miséria é intelectual, pobre gosta de luxo.*

⁸ O principal, onde os desfiles foram realizados durante largo período, foi na Avenida Presidente Vargas.

Sambódromo, projetada por Oscar Niemeyer, na gestão do então governador Leonel Brizola. Tal arranjo reforça a relação político-econômica incidindo sobre os fenômenos culturais. Construiu-se o Sambódromo para solucionar o problema da montagem das arquibancadas, ocorridas anualmente, e para haver uma maior proximidade do povo com o desfile. Outra modificação que o novo local trouxe foi o aumento do dia de desfiles do Grupo Especial para dois. Desde então os desfiles sempre ocorrem no domingo e na segunda-feira. Conforme relata Cavalcanti (2006, p. 43), a Passarela do Samba veio coroar o processo de evolução das escolas de samba reconhecendo a “extraordinária ampliação do potencial econômico dos desfiles”.

Há uma forte crítica advinda de setores mais tradicionais do mundo do samba sobre os rumos que o carnaval tomou. É como se a festa mais popular do país tivesse se transformado em *show business* com a construção do Sambódromo e, recentemente, da Cidade do Samba. As escolas de samba estariam se descaracterizando, perdendo sua identidade e deixando de lado suas tradições. Ao se relacionarem mais diretamente com o mercado, fomentado pela indústria cultural, valorizariam excessivamente o lado estético em prejuízo da musicalidade.

Por outro lado, há os otimistas em relação às mudanças em curso que enxergam nessas iniciativas possibilidades de desenvolvimento social e econômico no carnaval, com sua inserção pungente no mercado. Para ilustrar esse argumento, entre o final de julho e o começo de agosto de 2014, ocorreu no Rio de Janeiro a primeira feira de empreendedorismo e negócios do carnaval: a Carnavália-Sambacon. Os presentes na feira integram a cadeia produtiva da festa e o encontro propiciou um local de debate sobre a sua vinculação com a economia, com a sociedade, com a cultura e com o turismo. O depoimento do secretário de Turismo do Estado do Rio de Janeiro daquele período enfatiza a importância da inserção do carnaval na indústria cultural. Para Cláudio Magnavita⁹ seria impensável, no exterior, o Brasil não possuir um evento deste porte.

A Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA) também pensa em formas de deixar os desfiles cada vez mais dinâmicos. Tais sugestões não representam um modelo a ser copiado por todas as escolas. Em curso realizado sobre o julgamento do carnaval 2008, o presidente da entidade frisou que os desfiles devem seguir o regulamento, mas sem tirar a liberdade dos componentes. As escolas devem priorizar um carnaval menos robótico e de maior espontaneidade no qual o folião possa brincar e se

⁹ Disponível em: <<http://www.radioarquibancada.com.br/site/carnavalia-sambacon-gerou-r-14-mi-em-negocios/>>. Acesso em: 24 de janeiro de 2020.

divertir mais. Ilclemar Nunes, julgador antigo do quesito de mestre-sala e porta-bandeira, criticou o excesso de coreografias apresentados pelos casais que descaracterizam o bailado tradicional da dança¹⁰. Atualmente os desfiles começam às 21h30, porém em função da grade de programação da Rede Globo o desfile só é televisionado, em rede nacional, a partir da segunda escola de samba¹¹.

Se de um lado temos uma visão pessimista no que tange à relação entre modernidade e tradição cultural salientando a deterioração da festa e da identidade dos sambistas, há os que enxergam nessa incrustação uma parte ativa e importante do desenvolvimento capitalista atual. A cultura é vista como um recurso social e como um ativo econômico gerador de novas formas de riqueza através de produções artístico-culturais, de novas mídias, do *design*, da arquitetura etc. O desfile está neste escopo ao mesclar várias áreas e linguagens para compor uma produção que apresenta música e teatro, passando pela dança e pelo circo, configurando um bem simbólico. Uma última informação interessante para reforçar a imbricação econômico-cultural no carnaval e ilustrar o cenário atual é a seguinte: o Plano da Secretaria da Economia Criativa do Brasil (BRASIL, 2012) apresenta a classificação da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), dos setores criativos nucleares, em que o principal processo produtivo é uma atividade criativa, e o carnaval faz parte do setor de espetáculos e celebrações.

3.2 Desfiles de escolas de samba: entre o moderno e o tradicional

Para receber a denominação de “maior espetáculo da Terra” foi necessário transformar o carnaval em um produto da indústria cultural. O desfile das escolas de samba é um espetáculo dominado por luzes, câmeras, sons, movimentos e efeitos visuais. E com todo esse aparato não podemos ignorar a importância das emissoras de televisão. São elas as responsáveis por transmitir e, assim, divulgar o desfile para diversos lugares do planeta. Toda essa visibilidade fez com que muitos estrangeiros se interessassem em conhecer os desfiles de carnaval no Rio de Janeiro. Não é coincidência os turistas estrangeiros ocuparem os setores mais caros e privilegiados na Marquês de Sapucaí.

¹⁰ Disponível em: <<http://www2.sidneyrezende.com/noticia/12051>>. Acesso em: 1º de março de 2020.

¹¹ A exceção fica por conta do estado do Rio de Janeiro. Lá a transmissão ocorre desde a primeira escola. Para o restante do Brasil a primeira escola é a última a ser televisionada, ou seja, não é transmitida ao vivo.

Alguns autores (VISCARDI *et alia*, 2013, p.20) tentam mostrar a “incorporação dos desfiles tradicionais pelo capital econômico-midiático” distinguindo dois pontos de vista:

À visão possivelmente romântica de um momento do ano em que todos são iguais e o que se expressa é pura cultura, contrapõe-se, na contemporaneidade, um festejo com diversas nuances capitalistas, em especial a sua invasão pela lógica mercantil da Indústria Cultural. (VISCARDI *et alia*, 2013, p.13)

As festas populares no Brasil integram o capitalismo cultural do país (ALVES; SOUZA, 2012). O carnaval não é mais somente uma festa popular e de manifestação livre, mas se percebe que os desfiles das escolas de samba, principalmente no seu maior expoente, o Rio de Janeiro, adaptaram-se às demandas da mídia (PRESTES FILHO, 2009). Cabe mencionar que, até o ano de 1998, a Rede Globo de Televisão e a Rede Manchete de Televisão¹² eram as emissoras que transmitiam os desfiles. Após a extinção da TV Manchete, em 1999, a Globo se tornou a única emissora a transmiti-los. Uma das solicitações da Rede Globo foi, a partir de 2008, diminuir o número de escolas para 12 para não interferir em sua grade de programação. Com essa redução, dificilmente acontecem desfiles sob a luz do dia, o que era considerado um diferencial da festa, já que praticamente todos ocorrem à noite e com o uso de iluminação artificial¹³.

A mídia influenciaria na espetacularização dos desfiles com a projeção da centralidade das alegorias. Cavalcanti (2015), por outro lado, destaca a evolução das tradições populares e culturais em um ambiente midiático e mercadológico. As alegorias, voltados ao consumo ritual expressam uma visualidade espetacular. As alegorias com seus elementos visuais servem para pontuar os principais tópicos abordados no enredo. A monumentalidade das alegorias é seu principal recurso visual. Caracterizadas pela singularidade e transitoriedade, as alegorias refletem um tipo de experiência urbana da modernidade.

O desfile das escolas de samba possui regras de descenso e ascensão entre as agremiações carnavalescas. No modelo vigente a última colocada do Grupo Especial é rebaixada à Série A. Por sua vez, a campeã da Série A desfilará na elite do carnaval no ano seguinte. Cavalcanti (2002) identifica nesse mecanismo a possibilidade de adicionar

¹² No ano da inauguração do Sambódromo, em 1984, a Rede Globo decidiu não transmitir os desfiles e, portanto, somente a TV Manchete o fez. Com a transmissão dos desfiles a Manchete assumiu a liderança no Ibope destronando, pela primeira vez, em 11 anos no ar, o programa Fantástico, da Globo.

¹³ Um desfile de dia tem de ser pensado e projetado pelo profissional de forma diferenciada em seus materiais e cores em função da luz natural.

ou segregar, respectivamente, novos e antigos valores aos desfiles. Uma apresentação de sucesso é caracterizada pela simbiose entre desfilantes na avenida e público na arquibancada. O público na arquibancada é motivado a cantar e a dançar durante todo o desfile como se estivesse na pista. Um dos fatores para medir o sucesso do desfile é a interação entre espectadores e desfilantes. Desfiles exitosos teriam grande interação de canto e dança nas arquibancadas.

Um desfile é totalmente marcado pelo tempo. O ciclo anual de preparação de um desfile começa logo após o resultado final na Quarta-feira de Cinzas para ter seu momento derradeiro, na mesma Quarta-feira de Cinzas, no ano seguinte. Assim o tempo carnavalesco das escolas de samba se sucede anualmente, desde os anos 1930, marcando o calendário cultural brasileiro. Já quando chega o grande dia do desfile oficial, após o longo processo de produção, o relógio é um critério de controle. As agremiações possuem um limite de tempo mínimo e máximo para se apresentar na Marquês de Sapucaí. Se percorrerem os 700 metros de pista antes de 60 ou acima de 70¹⁴ minutos perderão preciosos pontos na apuração oficial.

O carnaval-espetáculo é direcionado a causar impacto aos olhos de quem assiste aos desfiles na avenida, assim como pela televisão. Os efeitos visuais de luz e cor são cada vez mais imprescindíveis para cumprir a função de impactar o público. Os carros alegóricos crescem em tamanho e volume. Cada vez mais altos, largos, compridos, repletos de esculturas enormes e com muito movimento, as alegorias são um momento de verdadeiro *show* à parte nas apresentações. As alegorias são intercaladas por alas para destacar momentos importantes para o desenvolvimento do enredo da agremiação. A finalidade das alegorias, segundo Cavalcanti (2012), é a fruição do desfile na avenida. As alegorias cumprem uma função voltada ao consumo ritual que, após o término daquele desfile, tem sua “morte” decretada com o desmonte delas.

Geralmente carregadas de elementos e informações, os olhares dos espectadores na avenida captam os sentidos alegóricos a partir de sua localização no Sambódromo. Já o espectador da televisão tem esse olhar mediado pela transmissão. Mas em ambos os casos são percepções específicas e parciais. Muitos carnavalescos se consagram pelas suas criações alegóricas. É o caso que veremos logo a seguir. Mas as alegorias, cada vez com maior emprego de tecnologia, também estão sujeitas a riscos e falhas, podendo comprometer toda a apresentação. Uma das críticas aos moldes atuais dos desfiles é o

¹⁴ Este foi o tempo mínimo e o máximo estipulados para os desfiles de 2020.

tamanho das alegorias. Prioriza-se os elementos visuais e estéticos da festa em detrimento das tradições do samba e da musicalidade, relegando os aspectos identitários dos sambistas ao segundo plano.

O desfile das escolas de samba é tensionado por seu caráter cultural e seu aspecto econômico. Quando o capital incrusta na cultura alega-se que ele se distancia “da produção concreta dos sujeitos” (VISCARDI *et alia*, 2013). Prestes Filho (2009) enfatiza que vivemos o momento das Escolas de Samba S/A (Sociedade Anônima). Uma festa popular transformada em negócio mercantil, marcada pela hegemonia dos carnavalescos e na qual a classe média toma o lugar da comunidade nos desfiles. Este tipo de afirmação não é novidade no carnaval. Em 1982, o G.R.E.S. Império Serrano foi campeão dos desfiles com um enredo fazendo alusão a pensamentos similares traduzidos nos seguintes versos de seu samba:

*Super Escolas de Samba S/A
Super-alegorias
Escondendo gente bamba
Que covardia!*

Um ponto que afeta a comunidade original das agremiações diz respeito à crescente difusão dos desfiles e à conseqüente expansão dos limites geográficos das escolas de samba. Nesse contexto, a palavra *comunidade*, bastante recorrente no vocabulário do sambista, adquire novos contornos espaciais. Será que a comunidade de uma agremiação é formada exclusivamente pelos moradores que evocam a memória coletiva do bairro para se afirmarem como “verdadeira comunidade”? Ou junto a esta comunidade tradicional há também uma de caráter “eletivo”? Conforme Pavão (2009), existe tal comunidade eletiva formada por indivíduos de outras partes da cidade, do estado, do país, ou até mesmo de outros cantos do mundo. Alguns cliques na rede mundial de computadores e qualquer pessoa, independente da proximidade física com a escola de samba, compra uma fantasia e se torna um componente para o desfile oficial. Assim pessoas distantes geograficamente podem se sentir pertencentes à sua agremiação. A configuração do desfile como um espetáculo atraiu um novo público com maior poder aquisitivo.

Pavão (2009) relata uma situação ocorrida na Portela, em 2004. Envoltos por uma disputa interna contra a gestão atual, um grupo de opositores fixou uma faixa na sede da agremiação com a seguinte frase: “Hoje a Portela está voltando para a sua verdadeira

comunidade”. Em certa situação, presenciada pelo antropólogo, um antigo membro da bateria exclamou em uma conversa informal de mesa de bar: “Eu sou da comunidade! Eu nasci na Portela! Minha família é toda da Portela!”. A mensagem sublinhava as relações de vizinhança e os laços históricos para rogar a sua condição de “verdadeiro portelense”. Em contrapartida, um morador de Magé, município da Região Metropolitana do Rio de Janeiro, portelense desde a infância, sentia-se excluído pelos ditos portelenses tradicionais por não morar próximo à sua amada Portela.

Na escola de samba União da Ilha do Governador, Cavalcanti (2015) relata existir uma distinção entre os componentes “ilhéus” (pessoas e famílias moradoras tradicionais do bairro) e o “pessoal de fora”. Aparentemente não há maiores barreiras, ou uma visão pejorativa, à participação de indivíduos que não são da comunidade. A vantagem das alas formadas por componentes “ilhéus” estaria na maior união entre eles, pelo fato de compartilharem um cotidiano semelhante. A União da Ilha, caracterizada pelo estilo “bom, bonito e barato”, teve de se adequar nos anos 1980 para concorrer com as grandes escolas, apostando no luxo. Naquele período as escolas representativas do ideal de luxo e de tradição seriam, respectivamente, Beija-Flor de Nilópolis e Mangueira:

O luxo opõe-se ao samba, à tradição. A Beija-Flor é o paradigma do primeiro, a Mangueira do segundo, e representam ambas excessos opostos. A Beija-Flor simboliza nesse universo discursivo o luxo excessivo, em que “o visual supera o samba” pelo “excesso de mulher nua, de carro”, num esquema voltado sobretudo “para fora”. A Mangueira, uma recusa à evolução, ao se voltar, para dentro, para a tradição da escola (CAVALCANTI, 2015, p.73).

O dia do desfile finda um ciclo para, logo a seguir, reiniciar outro. O processo de confecção de um carnaval se estende durante um ano inteiro. Cavalcanti (2015) distingue duas partes dessa totalidade: o desfile competitivo, exterior à escola; e o samba, interior à agremiação. É nesse sentido que na Beija-Flor a exterioridade seria preponderante, enquanto na Mangueira o caminho é inverso, ou seja, a interioridade prevaleceria. No caso da União da Ilha, uma escola modesta comparada às duas citadas, investir no luxo seria uma adequação aos novos tempos e representaria uma ascensão social no desfile competitivo.

A identidade e o vínculo comunitário também são testados quando funções importantes dentro de uma escola de samba se profissionalizam. As trocas de casais de mestre-sala e porta-bandeira ou de intérpretes de um ano para o outro são recorrentes. O

reconhecimento do desempenho artístico deles é auferido pelo júri oficial através das notas. Quanto mais notas máximas conquistadas maiores são as chances de receber propostas de agremiações coirmãs. O desempenho de um profissional julgado é comparado a um técnico de futebol, pelo carnavalesco Geraldo Cavalcante: “se o time não ganhar não é um bom técnico” (CAVALCANTI, 2015, p.77). Os profissionais também têm suas predileções, suas escolas do coração, mas quando vestem a camisa de uma agremiação a ligação afetiva fica em segundo plano.

A crítica aos rumos dos desfiles excessivamente profissionalizados descrita por Prestes Filho faz referência a uma série de mudanças ocorridas no Carnaval:

A era romântica ficou para trás. Os barracões das escolas de samba funcionam hoje como linhas de produção de uma moderna fábrica. *Softwares* sofisticados garantem carros alegóricos com estruturas mais leves e resistentes. O computador controla os efeitos luminosos que encantam o público no Sambódromo. Os carnavalescos descobrem novos materiais para confecção de fantasias, alegorias e adereços. Não há mais espaço para amadorismo e improvisado. (2009, p. 28).

Ao ler essa passagem se tem a impressão de que as inovações pelas quais o carnaval passou foram prejudiciais ao samba. O lado comercial penetrou na festa de tal forma que corrompeu os preceitos tradicionais do samba e da identidade dos sambistas, pois “mais vale grana no bolso do que samba no pé” (PRESTES FILHO, 2009). Para aqueles que compartilham dessa visão, o espetáculo perde no seu aspecto musical para privilegiar o visual com altos investimentos em carros alegóricos cada vez maiores, na contratação de coreógrafos profissionais para as comissões-de-frente¹⁵ ou com as celebridades que desfilam nas escolas em detrimento, em muitos casos, dos sambistas das comunidades.

Um dos especialistas sobre a temática das escolas de samba, Sérgio Cabral, autor do livro *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, enxerga uma decadência no gênero samba-enredo. Cabral (2011) afirma que muitas escolas de samba têm a palavra samba simplesmente na denominação oficial. O gênero musical se tornou uma marcha para possibilitar o desfile de um contingente enorme de pessoas. A velha-guarda das escolas é o expoente mais autêntico que ainda tenta manter a tradição dos grandes compositores

¹⁵ A tradição das escolas de samba era colocar seus membros mais antigos e importantes, a chamada velha-guarda, para abrir os desfiles. Com o passar do tempo e, principalmente após a criação do Sambódromo, as escolas começaram a investir na contratação de profissionais renomados para compor as comissões-de-frente.

nas quadras. Sugere ainda realizar um teste solicitando para alguém cantar um samba do carnaval passado. Provavelmente os sambas lembrados são de algumas décadas passadas. Esses fatores denotam a decadência do elemento musical nas escolas de samba.

Os desfiles das escolas de samba vivem uma tensão constante entre “uma pureza imaculada e um poder malévolo de corrupção” (CAVALCANTI, 2015, p.138). Na concepção da autora, o carnavalesco ocuparia um papel de mediador cultural na dialética entre cultura de elite e cultura popular. O carnavalesco é quem transita por mundos diversos e ocupa uma posição ambígua. O maior exemplo dessa situação se dá nas décadas de 1960 e 1970 no Acadêmicos do Salgueiro. Fernando Pamplona, e outros intelectuais politicamente engajados, implementaram a temática racial do negro nos desfiles. Os enredos desenvolvidos foram os seguintes: 1960, *Quilombo dos Palmares*; 1963, *Chica da Silva*; 1969, *Bahia de Todos os Deuses*; 1971, *Festa para um Rei Negro*. Conforme Agostinho, a adoção da temática negra gerou conflito na escola tijuicana:

Outra proposta feita por Pamplona foi o desenvolvimento de um enredo sobre Zumbi dos Palmares, proposta prontamente aceita por Nelson de Andrade. O que parecia ser apenas mais um enredo, na verdade gerou um conflito entre os salgueirenses e os artistas plásticos, pois segundo as palavras do próprio Fernando Pamplona, era muito difícil convencer a maioria negra da escola a contar sua própria história, a se fantasiar de escravos, já que o carnaval era um dos raros momentos nos quais eles se podiam tornar reis, príncipes, nobres, etc. Persistia aqui uma tentativa de manter a inversão possibilitada pela festa, inverter a hierarquia, ainda que momentaneamente (2014, p. 85).

A incursão dos artistas de classe média no Salgueiro, nesse papel de mediadores culturais, conferiu protagonismo ao negro produzindo uma versão negra dos enredos. Anos mais tarde, em 1988, centenário da abolição da escravatura, uma série de eventos em torno da figura do negro e de suas vertentes culturais marcou a data. Para não fugir desse momento de celebração e/ou de contestação quatro escolas de samba resolveram desenvolver seus enredos para o desfile daquele ano a partir dessa temática: Tradição, Beija-Flor de Nilópolis, Vila Isabel e Mangueira.

Farias (2015) reconhece nas figuras dos carnavalescos Joãosinho Trinta e Paulo Barros expoentes na realização do carnaval-espetáculo. Barros é considerado o herdeiro contemporâneo de Joãosinho. O precursor foi tachado negativamente pelo luxo demasiado e gigantismo dos seus desfiles. Já seu sucessor é criticado pelo excesso de coreografia em alas e alegorias. A festa perderia em tradição e espontaneidade com a

utilização de tanta coreografia. É comum em seus desfiles referências ao cinema e à música norte-americana. A representação do cantor Michael Jackson, considerado o rei do *pop*, esteve presente em inúmeras apresentações comandadas por Barros.

Ao ocupante do cargo de carnavalesco cabe a concepção do enredo e da parte estética da agremiação. É ele quem projeta o desfile que acontecerá na avenida. A escolha do enredo demandará um trabalho de pesquisa que resultará em um texto escrito, a sinopse. A sinopse é disponibilizada aos compositores para transformar o texto em música. É o carnavalesco, com sua centralidade artística, quem possui voz autorizada para responder sobre o projeto de carnaval da agremiação. Farias (2013) identifica os anos 1970, cujo maior expoente foi o carnavalesco Joãosinho Trinta, o período de proeminência dessa figura no comando estético da escola de samba, assumindo o lugar ocupado até então pelo diretor de harmonia:

Foi justamente a valorização do aspecto estético que sofreu a maior parte das críticas por parte dos componentes das escolas e da imprensa, pois, de acordo com suas opiniões, o que estava sendo avaliado era o trabalho artístico do carnavalesco e não a manifestação da cultura popular (AGOSTINHO, 2014, p. 86).

Esse foi um processo iniciado com a inserção de membros do Theatro Municipal e da Escola de Belas Artes no ofício de carnavalesco nas escolas de samba. Segundo Farias (2013, p.164), as duas instituições são produtos “da modernização dos fazeres estéticos no país”. Não é coincidência que, nos anos 1960, foi no Theatro Municipal que aconteceu o encontro entre Fernando Pamplona e Joãosinho Trinta, dois dos mais importantes nomes das artes plásticas e visuais do carnaval. Seguindo uma visão modernista, os intelectuais nas escolas de samba tinham o propósito de potencializar a tradição nacional-popular do samba criando novas direções para os desfiles. Os pioneiros fizeram uma revolução no Acadêmicos do Salgueiro tornando-o “modelo de “modernidade” no carnaval carioca” (FARIAS, 2003, p.167).

Para mostrar seu descontentamento contra o modelo profissionalizado e de primazia do visual, o consagrado sambista Candeia funda, em 1975, o Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo. Uma tentativa contra-hegemônica de manter a autenticidade das escolas de samba e preservar a cultura negra em face das modificações em curso. Já os carnavalescos, segundo Agostinho (2014), se defendem argumentando não ser mais possível retornar à época da “pureza”.

Quando Joãozinho Trinta prepara o carnaval de 1976, da Beija-Flor de Nilópolis, entrou em cena o especialista em gerar impacto visual. O desfile é pensado como um espetáculo de grandes proporções para impressionar o olhar de quem assiste à apresentação. Vale lembrar que o enredo da agremiação de Nilópolis, *Sonhar com rei dá leão*, foi uma homenagem ao jogo do bicho. Os patronos da Beija-Flor, assim como de outras agremiações, eram os irmãos bicheiros Nelson e Anísio Abraão David.

Cada vez mais o ofício de carnavalesco, cujos rendimentos atingem até a cifra de 1 milhão de reais anualmente, segue a lógica da nova economia em que a inovação e a criatividade são exigências constantes (FARIAS, 2015). O interessante dessa profissão é o seu processo de aprendizado: um carnavalesco floresce ao frequentar os barracões¹⁶ das escolas de samba. Paulo Barros, o carnavalesco mais badalado da atualidade, considerado símbolo de inovação e de criatividade, relata que sua iniciação foi aos 15/16 anos de idade “fuçando” no barracão da Beija-Flor de Nilópolis nos áureos tempos de Joãozinho Trinta.

Muitas vezes o aporte necessário para desenvolver o projeto visual do carnavalesco é viabilizado pela injeção de recursos via patronato. Para Cavalcanti (2015), a compreensão do carnaval carioca passa pelo papel do mecenato do jogo do bicho na ocupação dos vazios administrativos deixados pelo poder público no subúrbio. A ligação dos bicheiros com as escolas de samba começou nos anos 1970 e alcança seu auge duas décadas após. Em 1984, a LIESA¹⁷ foi fundada pelos dirigentes das seguintes agremiações: Acadêmicos do Salgueiro, Beija-Flor de Nilópolis, Caprichosos de Pilares, Estação Primeira de Mangueira, Imperatriz Leopoldinense, Império Serrano, Mocidade Independente de Padre Miguel, Portela, União da Ilha do Governador e Unidos de Vila Isabel. A maioria deles pertencentes à cúpula do jogo do bicho na cidade do Rio de Janeiro.

A construção das arquibancadas, em 1962, muda o ângulo de apreciação da apresentação. Isso faz com que as agremiações produzam alegorias mais altas e expressivas. Joãozinho Trinta, ao se tornar carnavalesco da Beija-Flor de Nilópolis, e com os recursos injetados pelo patrono-bicheiro, Anísio Abraão David, extravasou seu potencial artístico com alegorias suntuosas. Cavalcanti (2015) conta que, em 1988, quando jurada do desfile, aplaudiu o carnavalesco e o bicheiro da Beija-Flor quando estes

¹⁶ O barracão é o local de produção das alegorias e das fantasias das agremiações.

¹⁷ A LIESA é a representante legal das escolas de samba do Grupo Especial e promotora dos desfiles oficiais. Foi fundada no intuito de melhorar a qualidade do espetáculo em função do descontentamento com os rumos ditados pela Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro.

passavam, pedindo aplausos, pela avenida. Essa situação ilustra a visibilidade e o prestígio angariados pelos marginalizados bicheiros na sociedade graças às escolas de samba.

A participação dos bicheiros no mundo do samba é classificado como um mal menor, afinal eles nutrem um sentimento pela escola e por sua comunidade. Também há o argumento de que as escolas sem patronos bicheiros podem cair nas mãos do tráfico armado de drogas ou das milícias. Cabe lembrar o fato de a LIESA, entidade representativa das escolas de samba, ter ligação oficial com a Prefeitura do Rio de Janeiro na gestão do carnaval. À LIESA, comandada pelos bicheiros, são conferidas algumas mudanças benéficas aos desfiles:

Entre elas a organização geral do evento, a divisão do Grupo Especial em duas noites, a racionalização, digamos assim, do espetáculo, com um rigoroso controle do tempo e com a redução do número de escolas para 12 em 2008; a estipulação dos direitos de transmissão para as emissoras de rádio e TV; a arrecadação dos direitos autorais dos CDs dos sambas-enredo com o repasse aos compositores, que veriam, com ela, a cor do dinheiro em suas mãos (...) (CAVALCANTI, 2015, p.186).

A Mocidade Independente de Padre Miguel é um caso explícito de uma agremiação modesta, da zona oeste, que ascendeu entre as grandes via patrono do jogo do bicho. O bicheiro Castor de Andrade modernizou a administração da escola para competir e conquistar o título de campeã do carnaval carioca. Não por coincidência, a ideia de modernização e comercialização dos desfiles é assumida como mote central da LIESA para superar o amadorismo. Estima-se que 40% dos recursos investidos na confecção das alegorias do carnaval de 1992 da Mocidade Independente de Padre Miguel vinham do patrono Castor de Andrade.

O ano que marca de forma incisiva a articulação dos desfiles com a indústria cultural, segundo Prestes Filho (2009), é 1984, com a inauguração do Sambódromo. Mas o autor também destaca outro momento importante na ligação do carnaval com a indústria cultural: a inauguração da Cidade do Samba, em 2006. A Cidade do Samba é uma área de 72.000 m² em um terreno de 92.000 m², equivalente a dez campos oficiais de futebol. Neste espaço abrigam-se as 12 escolas de samba do Grupo Especial para construir seus carros alegóricos e confeccionarem suas fantasias. O objetivo da construção é criar uma fábrica do carnaval para que os eventos da festa se estendam durante o ano para funcionar, além da sua data anual, em fevereiro ou março. Sobre a inauguração da Cidade do Samba,

Cavalcanti (2006, p.14) revela que “foi saudada nos meios carnavalescos como uma nova “revolução” no Carnaval carioca”.

A Cidade do Samba, apelidada de “Fábrica dos Sonhos”, é um complemento profissional e turístico ao Sambódromo da Marquês de Sapucaí. As escolas de samba do Grupo Especial ocupam galpões individuais de quatro andares com salas de criação, depósitos de fantasias, refeitórios, vestiários e salas das direções de cada agremiação. Lá os artesãos e artistas produzem os carros alegóricos e as fantasias para o desfile oficial. Também é possível a visita de turistas e público em geral para conhecer as dependências.

Para Blass (2008, p.79), a Cidade do Samba sublinha a tensão entre elementos tradicionais e modernos “na medida em que o velho é recriado e ressignificado sob outras condições históricas”. A Cidade do Samba propicia condições para agregar valor aos recursos tecnológicos do *modus operandi* tradicional de artistas e artesãos. A autora defende que as características modernas do local não interferem nas práticas de trabalho. Estas permanecem basicamente artesanais e manuais. Os novos barracões vieram atender às demandas de produzir alegorias maiores em largura e altura e confeccionar fantasias mais volumosas para os desfiles. Antes da Cidade do Samba, pela falta de condições adequadas, os esforços dos artistas e artesãos para executar as soluções estéticas eram árduos.

Um indicativo de como tradição e modernidade se combinam foi a escolha do bairro da Gamboa, zona portuária do Rio de Janeiro, para sediar a Cidade do Samba. Levou-se em conta “o reconhecimento das tradições culturais, da experiência histórica dos africanos e da presença urbana dos negros” na cidade (BLASS, 2008, p.89). Mas também o local insere consumidores, principalmente turistas, no mercado cultural e artístico local.

O entendimento sobre a festa carnavalesca varia de acordo com a posição ritual no desfile, configurando “horizontes próprios de questões e conformam pontos de vista peculiares” (CAVALCANTI, 2015, p.201). Cada grupo possui funções específicas na estrutura da agremiação. Mestre-sala, porta-bandeira, passistas, componentes de alas, carnavalesco, intérprete, diretor de harmonia, diretor de bateria, ritmistas, baianas, velha-guarda, e outros mais, configuram o tecido complexo de uma escola de samba. Entre esses segmentos, os dois últimos citados – a ala das baianas e a velha-guarda –, são onde há a concentração de pessoas mais idosas, geralmente com uma trajetória de longa data no carnaval.

Composta por mulheres mais maduras, as baianas, com o seu giro corporal característico durante a exibição, estão sempre a rodar. E isso acontece independente das modernizações no carnaval. A imagem de uma baiana encarna a tradição das mães do samba, desde sua precursora, Tia Ciata. As fantasias de baianas remetem ao traje típico de uma baiana quituteira. Nos eventos festivos das escolas de samba, quem fica a cargo de preparar quantias substanciais de comida são elas. A baiana pode ser lida como a última posição ritual de uma mulher na agremiação. Em alguns casos, já não conseguindo mais desfilar com as pesadas fantasias de baianas, elas se transferem para a velha-guarda.

Se até o início dos anos 1990 algumas escolas de samba persistiam em colocar os componentes ilustres da velha-guarda para abrir a apresentação na comissão-de-frente, usualmente agora eles se apresentam ao final do desfile. Na velha-guarda estão personagens centrais para o desenvolvimento musical de cada instituição, no intuito de valorizar “a autenticidade do samba no ambiente carnavalesco” (CAVALCANTI, 2015, p.214). A velha-guarda foi uma forma de preservar elementos tradicionais do desfile na tensão gerada por inclinações modernas, sobretudo nos anos 1970:

(...) uma tendência identificada com a ideia de “tradicional”, associada aos compositores e ao mundo do samba como gênero musical, e outra identificada com a ideia de “moderno”, ligada especialmente à nova direção associada à centralidade do carnavalesco e à ênfase crescente nos aspectos plásticos e visuais do desfile (CAVALCANTI, 2015, p.214).

A instituição da velha-guarda valorizou os compositores populares das agremiações como um patrimônio de cada escola de samba. Tanto que encontramos discos gravados e lançados pela velha-guarda da Portela, da Mangueira, do Império Serrano, do Salgueiro, entre outras, disseminando nacionalmente seus compositores. Mas a velha-guarda comporta, além dos compositores e instrumentistas, pessoas importantes para a história da agremiação. A velha-guarda não passa incólume às tendências modernizantes: a indústria fonográfica, o reconhecimento do talento individual e os ganhos monetários. A escola de samba também propiciou a oportunidade de seus componentes viajarem a outros países levando a arte do samba.

Um especialista em áreas como a música e as manifestações de massa, Waldenyr Caldas, professor e pesquisador na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), classifica o carnaval como um produto da indústria cultural, assim como o futebol, a telenovela e o *shopping center*. Para o pesquisador (HEBMÜLLER,

2012) é na década de 1950 que o carnaval começa a se transformar em um produto dessa indústria. Logo após, já no período da ditadura militar, o modelo das escolas de samba passa a ser estritamente profissional. Segundo palavras do docente:

Hoje as escolas são grandes empresas que trabalham o carnaval com objetivos mercantis. É importante o registro histórico, mas não tem sentido que ele se mantenha como uma coisa artesanal. Se tudo muda, por que o carnaval tem que continuar sendo aquela coisa tradicional?
(HEBMÜLLER, 2012)

Se hoje vivemos na era digital, período no qual as inovações tecnológicas ocupam papel central na vida social, é improvável pensar o carnaval da forma como era concebido e realizado na primeira metade do século passado. Não é de se estranhar, portanto, em um espetáculo de dimensões globais que países, estados ou cidades patrocinem desfiles exaltando os seus territórios. No período de dez anos, entre 2010 e 2019, assistimos homenagens às cidades¹⁸ de Brasília/DF, Florianópolis/SC, São Luís/MA, Londres (capital do Reino Unido), Cuiabá/MT, Maricá/RJ, Sorriso/MT, Santos/SP e Petrópolis/RJ; aos estados do Pará e de Pernambuco; e aos seguintes países: México, Angola, Alemanha, Coreia do Sul, Guiné Equatorial, Suíça, Marrocos, Índia e China. Nessa corrida por patrocínio surgem situações polêmicas, como a homenagem prestada, em 2014, pela Beija-Flor de Nilópolis à Guiné Equatorial, país governado há mais de 30 anos pelo ditador Teodoro Obiang Nguema com graves denúncias de violações de direitos humanos e corrupção. A escola fez um desfile, tal qual uma propaganda para o mundo, retratando a Guiné Equatorial positivamente. Estima-se um patrocínio girando em torno de 10 milhões de reais para a realização do desfile.

¹⁸ Não consideraremos os enredos sobre a cidade do Rio de Janeiro por essas homenagens já serem bastante comuns na história dos desfiles.

4. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Nos procedimentos metodológicos destacamos a utilização de material audiovisual disponível na plataforma *YouTube*. Enquanto possível intercalamos a análise de desfiles das duas emissoras transmissoras: a Rede Globo e a Rede Manchete. A televisão representa a tecnologia hegemônica de transmissão dos desfiles das escolas de samba. Dispensamos uma seção para caracterizar as emissoras Globo e Manchete. Primeiramente, os desfiles foram assistidos no *YouTube* e analisados descritivamente. Após, em uma etapa mais elaborada, as análises descritivas baseadas nos vídeos, sinopses, sambas e notícias, foram inseridas no *software NVivo 12* para codificação de acordo com os indicadores temáticos extraídos da revisão bibliográfica e apresentados no quadro 1. Apresenta-se o recorte temporal e uma síntese da proposta dos 42 desfiles analisados. Utilizando da classificação de títulos jocosos – algo bastante carnavalesco – dos autores da coleção de livros *Família do Carnaval* agrupamos as escolas a partir da identidade e de características comuns para refinar a análise.

4.1 Dos meios às mediações

Com o acelerado processo de globalização as tecnologias audiovisuais e informáticas atingiram um alcance econômico-cultural, funcionando como mediadoras entre elementos tradicionais e modernos. Durante longo período foi a televisão, com sua capacidade de conectar o espetáculo ao cotidiano, a tecnologia hegemônica. Os estudos sobre os aparatos tecnológicos e suas encenações espetaculares repetidas vezes indagaram sobre a manipulação imposta pela lógica da dominação à comunicação. De um lado emissores-dominantes e, de outro, receptores-dominados.

Os românticos enxergam a cultura popular como ausente da contaminação da cultura hegemônica. Idealizam uma identidade original fora do processo histórico e da dinâmica atual. Com isso se nega a circulação cultural, o processo histórico de formação e o sentido social das distinções culturais para preservar sua pureza original. A cultura do povo brotaria dos laços naturais de terra e sangue. Já o marxismo ortodoxo define as relações sociais a partir da contradição antagônica no plano econômico da produção. Os outros níveis sociais, como o cultural, se organizam e adquirem sentido através das relações de produção. O marxismo ortodoxo rompe definitivamente com a concepção

romântica de cultura. Refletir sobre a alteridade cultural não foi um ponto importante para a leitura ortodoxa de Marx.

Mesmo sem alcançar em toda sua complexidade o fenômeno cultural foi a Escola de Frankfurt, forjada na experiência do nazismo, quem colocou a problemática cultural no centro do debate sobre as contradições sociais, articulando totalitarismo político e massificação cultural:

(...) Adorno e Horkheimer partem da racionalidade desenvolvida pelo sistema – tal e como pode ser analisada no processo de industrialização-mercantilização da existência social – para chegar ao estudo da massa como efeito dos processos de legitimação e lugar de manifestação da cultura em que a lógica da mercadoria se realiza (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 71).

As tramas sociais da modernidade com suas misturas culturais produziram conexões desmaterializadas e hibridizadas, necessitando de teorias menos estanques para se aproximar de uma compreensão mais adequada da complexidade social. O debate marxiano sobre cultura foi revigorado e desbloqueado por Gramsci. Com o autor italiano as ciências sociais críticas se interessaram pela cultura, a hegemônica e a subalterna, “e particularmente pela cultura popular” (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 111). A cultura popular possui a capacidade de aderência às condições materiais de existência e suas mudanças. O domínio cultural é estratégico como espaço articulador de conflitos. A cultura subalterna filtra, reorganiza, integra e funde traços da cultura hegemônica em suas estratégias. O subalterno tem a capacidade de resistir e perceber o sentido de sua luta. Nem toda assimilação de uma característica hegemônica denota submissão. Tanto a hegemonia quanto a contra-hegemonia são construídas através da circulação cultural que gera mudança na função social da cultura.

No capitalismo, a festa, balizadora da temporalidade social nas culturas populares tradicionais fundindo o sagrado e o profano, é convertida em espetáculo para separar o tempo do ócio e do trabalho. O progresso tecnológico dos meios de comunicação na modernidade representa mais do que um instrumento de alienação total. Eles são responsáveis pela mediação no processo de transformação cultural. Mesmo com certa standardização não há uma completa anulação da criatividade.

Na América Latina o massivo é hibridação do nacional e do estrangeiro baseado em uma cultura predominantemente urbana e com ênfase no fator econômico. Os meios massivos articulam os processos culturais hegemônicos e subalternos. Através deles que

o sentimento de pertencer a uma nação foi difundido no continente latino americano. No Brasil, nos anos 1930, essa identidade cultural compartilhada se deu principalmente na expressão musical popular:

E talvez em nenhum outro país da América Latina como no Brasil a música tenha permitido expressar de modo tão forte a conexão secreta que liga o *ethos* integrador com o *pathos*, o universo do sentir. E que a torna por isso especialmente apta para usos populistas. O que aconteceu no Brasil com a música negra, o modo desviado, aberrante, com que ela obteve sua legitimação social e cultural, põe em evidência os limites tanto da corrente intelectualista quanto do populismo, na hora de compreender a trama de contradições e seduções que compõe a relação entre o popular e o massivo, a emergência urbana do popular (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 242).

O ritmo negro popular, dos batuques e candomblés, é incorporado à cultura da cidade. A música negra, cuja grande expressão é o samba, é legitimada culturalmente pela indústria cultural e pela vanguarda estética, passando a ser consumida pelas massas nos rádios e nos discos. No carnaval encontra seu maior reconhecimento social consumando um fato cultural relevante para o país.

Na América Latina as relações entre comunicação e cultura estão intimamente ligadas à sua incorporação à modernidade industrializada e ao mercado internacional. O massivo se constitui a partir das transformações nas culturas subalternas populares em um cenário misto de subdesenvolvimento acelerado e modernização compulsiva. A cultura popular não é autônoma ao capitalismo, mas tão pouco é passiva aos seus efeitos. A estrutura produtiva do capitalismo integrou a cultura popular misturando o tradicional e o moderno em encenações espetaculares. Nos anos 1960, a indústria cultural na América Latina teve cada vez mais influência na cultura popular urbana com modelos espetaculares advindos do mercado transnacional.

A televisão, com sua materialidade social e expressividade cultural, ocupou o papel de grande interlocutor da nova dinâmica da cultura ao tentar tornar tudo contemporâneo. Sua comunicação é pensada a partir das mensagens circulantes, dos efeitos e reações no campo da cultura, fortalecendo a hegemonia ou mobilizando a resistência dos subalternos. Em cada país a comunicação televisiva responde a uma dada configuração cultural, a uma estrutura jurídica de funcionamento, a um nível de desenvolvimento da indústria nacional e a certas maneiras de articulação com a indústria transnacional (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 304). Na televisão as mensagens recebidas comportam a ambiguidade das culturas hegemônicas e subalternas:

Assim, pensar o popular a partir do massivo não significa, ao menos não automaticamente, alienação e manipulação, e sim novas condições de existência e luta, um novo modo de funcionamento da hegemonia (MARTÍN-BARBERO, 2015, p. 311).

Mais do que denunciar, ou considerar a indústria cultural como sinônimo único de instrumento de dominação, importa ao pesquisador compreender como o processo de massificação funciona na América Latina com suas novas formas de relação social e conflitividade. Ora pende para lógicas hegemônicas, ora para demandas culturais subalternas. A modernidade cultural é um tempo do descompasso em que o espetáculo, estandardizado e comercializado, ainda assim permanece popular e legitimado socialmente ao integrar práticas populares e indústria cultural. A inscrição do mercantil no cultural dá forma ao espetáculo.

4.2 O recorte temporal do estudo

E o samba sambou, enredo desenvolvido para o carnaval de 1990 da São Clemente, sempre foi fonte de inspiração para este estudo. A composição de Helinho 107, Mais Velho, Nino e Chocolate traduz empiricamente em seus versos a discussão teórica sobre tradição e modernidade. Ao aludir à Praça Onze, como antigo reduto de bambas onde se curtia o “verdadeiro” samba, ressalta-se o aspecto tradicional da manifestação cultural perdido no passado glorioso. E é no afeto dos sujeitos com as suas agremiações que a perda da tradição acumula mais prejuízos:

*E o puxador vendeu seu passe novamente
Quem diria, minha gente
Vejam o que o dinheiro faz*

Esse processo de mudança alcança seu ápice com a inauguração da estrutura fixa do Sambódromo, em 1984. Partindo deste recorte temporal analisaríamos desfiles a partir desta data. Porém, para mostrar que aspectos do desenvolvimento moderno nos desfiles já estavam em curso, e eram percebidos pelas próprias escolas de samba, retrocedemos dois anos e iniciamos nossa análise por 1982, com o enredo *Bum Bum Paticumbum Prugurundum*, do Império Serrano:

*E passo a passo no compasso
O samba cresceu
(...)
Bum bum paticumbum prugurundum
Contagiando a Marquês de Sapucaí*

De 1982 à 2019 selecionamos desfiles em que o enredo fosse sobre ou tivesse ligação com o próprio universo das escolas de samba. A exceção fica por conta de alguns desfiles considerados pela crítica especializada como paradigmáticos do período: Unidos de Vila Isabel 1988, Beija-Flor de Nilópolis 1989, Estácio de Sá 1992, Acadêmicos do Salgueiro 1993, Unidos da Tijuca 2004 e Unidos da Tijuca 2010. Nesses casos não importava se o enredo tivesse a vinculação descrita acima. Os desfiles analisados por meio audiovisual representam o momento em que as partes, produzidas durante um ano inteiro, se unem e o espetáculo maior é revelado na avenida.

4.3 O material audiovisual

Nossa ambição inicial, caso estivéssemos próximos fisicamente do objeto, seria acompanhar, aos moldes de Cavalcanti (2006), a produção do desfile durante o ano carnavalesco completo. Dada a impossibilidade, partimos para a estratégia de utilizar um vasto material disponível na rede mundial de computadores: os vídeos dos desfiles. Os desfiles selecionados foram escolhidos por sua representatividade. O critério de seleção diz respeito à proposta de enredo ser relacionada com a história ou com elementos marcantes dos desfiles das escolas de samba. Inicialmente imaginávamos eleger um desfile a cada ano, a contar do recorte temporal. Porém, em alguns anos julgamos não terem desfiles úteis à nossa proposta, segundo o critério exposto acima. Por outro lado, há anos em que selecionamos mais de um desfile. Este foi o caso do carnaval de 1990 com as apresentações de Mocidade Independente de Padre Miguel revisitando sua história e projetando seu futuro, União da Ilha do Governador com uma homenagem ao carnavalesco Joãosinho Trinta e São Clemente com uma crítica contundente à comercialização dos desfiles.

Como recurso auxiliar recorreremos às letras dos sambas e às sinopses dos enredos. Cabe informar que nem todas as sinopses foram localizadas. E, eventualmente, buscávamos notícias para clarear alguns pontos. As opiniões e falas dos comentaristas, especialistas em desfiles de escolas de samba, nos serviram de apoio para ilustrar as interpretações e sentimentos gerais em relação aos rumos do carnaval carioca. Não há

como ignorar os comentários de Fernando Pamplona, professor e diretor da Escola de Belas Artes que se tornou um reconhecido carnavalesco; ou de Haroldo Costa, autor de inúmeros livros sobre o tema. Estes foram, para exemplificar, dois interlocutores altamente gabaritados a nos auxiliar na tarefa de reflexão. E, assim, destacamos a importância do conteúdo desse material audiovisual para o estudo. A sensação foi a de que os interlocutores, congelados no tempo por aquele registro televisivo, estavam no momento presente dialogando com nós.

Mas também foi o momento de ouvir as vozes anônimas e famosas de quem desfilava pela Marquês de Sapucaí. Descobrir fatos relevantes guardados na poeira do tempo pelo registro audiovisual. A cada desfile analisado o sentimento de trilharmos o caminho adequado era reforçado. Tentamos extrair uma amostragem representativa dos desfiles nesses 37 anos para fornecer um panorama dos acontecimentos reais (concretos, materiais), conforme destaca Loizos (2014) sobre o vídeo como documento de pesquisa. Um aspecto importante que julgamos servir a outros estudos é a relevância do dado visual para captar dinâmicas sociais. Os desfiles de escolas de samba tem no visual um de seus polos fundantes. E com a proeminência desse elemento, o carnaval na Marquês de Sapucaí adquire contornos de espetáculo. Cavalcanti (2006) diz se tratar da concepção de desfile dominante na maioria das escolas, denominando-a de “primazia do visual”.

Os vídeos analisados foram produzidos pela Rede Globo de Televisão e pela Rede Manchete de Televisão. Até 1998, quando a extinta TV Manchete cobriu o seu último carnaval, junto à Rede Globo, eram as emissoras transmissoras e concorrentes pela audiência dos desfiles. Todos eles estão disponíveis na plataforma virtual *YouTube*. Essa análise audiovisual, produtora de sentidos, foi gerada pelas técnicas empregadas por especialistas (ROSE, 2014). A estratégia de analisar os vídeos de emissoras diferentes foi uma forma de controlar um material não produzido pelo pesquisador. Afinal de contas, as emissoras são ancoradas por visões e diretrizes distintas. Por outro lado, tornou-se interessante lançar mão deste recurso, pois a mídia é uma das instituições promotoras do objeto estudado. Cabe enfatizar que nosso objetivo não foi o de analisar a transmissão das emissoras, mas os desfiles por elas televisionados.

4.4 Emissoras

Os vídeos analisados foram produzidos pela Rede Globo e pela Manchete. Um ano após sua fundação a Manchete conseguiu, em 1984, tirar da Globo os direitos da

transmissão do carnaval do Rio de Janeiro. Em um momento histórico no qual a principal forma de consumo da sociedade de massa era a televisão, os desfiles das escolas de samba eram um produto bastante forte comercialmente. A Globo ficou descontente com a mudança do formato dos desfiles. No ano de 1984 o Sambódromo foi inaugurado e, ao invés de somente um, os desfiles passaram a acontecer em dois dias. A Manchete investiu em tecnologia para transmitir o primeiro ano de desfiles com a nova estrutura da Marquês de Sapucaí.

O imbróglio começou com a relação difícil entre o governador do Rio, Leonel Brizola, e a Globo. Houve discordâncias sobre o cálculo de pontos para definir a agremiação campeã do carnaval e a maneira como Darcy Ribeiro, vice-governador, imaginara a utilização da Praça da Apoteose. Segundo a percepção da Globo, investir naquele carnaval não compensaria. Mobilizando um total de 1200 profissionais na cobertura, a Manchete acompanhava desde a chegada dos integrantes das escolas e do público à Marquês de Sapucaí até a criação de programas específicos para o carnaval. Com um resultado bastante satisfatório, atingiu 69% de audiência no Rio de Janeiro e superou a quase inatingível Rede Globo nessa praça. Daí em diante a Manchete se tornou referência na transmissão carnavalesca e a Globo nunca mais deixou de transmitir os desfiles.

Nos anos seguintes a Globo recuperou a liderança da audiência, mas a Manchete atingia números bastante expressivos. O diretor de programação da emissora, Rubens Furtado, dizia que o carnaval dava a chance da Manchete provar ao público que era melhor do que a Globo. A Manchete iniciava sua programação de carnaval no final do ano com boletins como *Esquentando os Tambores*, *Feras do Carnaval* e *Barracão* para informar os telespectadores sobre os preparativos das escolas de samba. No intervalo entre um desfile e outro tinha o *Botequim da Manchete*, uma construção entre as avenidas Presidente Vargas e Marquês de Sapucaí, que recebia sambistas, intérpretes/puxadores e bonitas mulatas. Em 1993, por falta de verbas, a Manchete não transmitiu os tradicionais desfiles¹⁹. No ano seguinte retornou a transmissão dos desfiles perdurando até o carnaval de 1998. Os tempos de concorrência entre Globo e Manchete propiciaram transmissões de maior qualidade.

A Manchete ficou na lembrança do público amante dos desfiles por proporcionar uma transmissão em que o samba, a musicalidade, a bateria, os intérpretes, as assistas,

¹⁹ No ano de 1988 somente a Rede Globo adquiriu os direitos e a Manchete não transmitiu naquela ocasião os desfiles.

ou seja, todo o dito lado tradicional eram os elementos principais. Por sua vez a Globo, principalmente quando perdeu a concorrência da Manchete, enfatizou cada vez mais o aspecto visual, aproveitando a transmissão para divulgar as celebridades da emissora que desfilam pela Marquês de Sapucaí. Duas formas distintas de olhar e apresentar o conteúdo do desfile de escola de samba pela televisão.

4.5 Os desfiles analisados

Em cada análise de vídeo apresentamos a proposta do enredo, ou seja, a forma como a agremiação concebeu a narrativa. Sempre que possível consultamos a sinopse do enredo para compreender o argumento defendido. Seleccionamos falas dos narradores, comentaristas, repórteres e componentes, anônimos ou famosos, para ilustrar determinadas concepções e sentimentos sobre os desfiles. Por se tratar de um material preponderantemente visual interpretamos a mensagem contida nas imagens captadas pelas câmeras de televisão.

Para montar esse retrato dos desfiles assistimos a 42 vídeos disponíveis no *YouTube* na íntegra. Primeiramente, de maneira mais artesanal, anotamos em um caderno/diário uma pré-análise geral de cada desfile visto. Posteriormente, redigimos no computador um texto mais elaborado, conectado a outras informações (sinopse, letra do samba, notícias), para dar conta do fenômeno com suas múltiplas influências. Categorizamos o texto nos orientando pelos conceitos, dimensões e indicadores construídos com base no referencial teórico/revisão bibliográfica para, finalmente, utilizando o *software NVivo 12* realizar a análise temática do conteúdo (BARDIN, 2010). Ao término desse processo seleccionamos imagens para produzir uma análise visual e textual da tradição e da modernidade contida nos desfiles. Logo abaixo segue o quadro contendo os indicadores temáticos mobilizados na categorização dos dados:

Quadro 1: Conceito, dimensões, indicadores temáticos

CONCEITO	DIMENSÕES	INDICADORES
Hibridismo Cultural	Desfile Tradicional	Primazia da musicalidade (CAVALCANTI, 2006; LUNA, 2007)
		Recursos técnicos tradicionais (PRESTES FILHO, 2009; FARIAS, 2015)
		Manutenção da identidade (CAVALCANTI, 2015)
		Maior autenticidade cultural (VISCARDI <i>et alia</i> , 2013)
		Cultura popular (AGOSTINHO, 2014)
		Comunidade tradicional (PAVÃO, 2009)
		Maior presença negra (MOURA, 1995)
		Figura do bicheiro (CAVALCANTI, 2015)
		Valorização dos anônimos (PRESTES FILHO, 2009)
		Valorização do aspecto afetivo (CAVALCANTI, 2015)
		Enredo autoral (AGOSTINHO, 2014)
		Recursos provenientes do jogo do bicho e de subvenção pública (CAVALCANTI, 2006)

		Interação com o público pela musicalidade (CAVALCANTI, 2002)
	Desfile Moderno	Primazia do visual (CAVALCANTI, 2006; LUNA, 2007)
		Recursos técnicos inovadores (PRESTES FILHO, 2009; FARIAS, 2015)
		Adequação aos novos tempos (CAVALCANTI, 2015)
		Maior mercantilização cultural (VISCARDI <i>et alia</i> , 2013)
		Cultura erudita (AGOSTINHO, 2014)
		Comunidade eletiva (PAVÃO, 2009)
		Menor presença negra (MOURA, 1995)
		Figura do traficante ou do miliciano (CAVALCANTI, 2015)
		Valorização dos famosos (PRESTES FILHO, 2009)
		Valorização do aspecto econômico (CAVALCANTI, 2015)
		Enredo patrocinado (AGOSTINHO, 2014)

		Recursos provenientes de empresas (CAVALCANTI, 2006)
		Interação com o público pelas inovações (CAVALCANTI, 2002)

Fonte: elaboração do autor

Um outro ponto importante para apresentar ao leitor é a síntese da proposta de todos os enredos dos desfiles selecionados para análise no estudo:

- ➔ Império Serrano – 1982 (Globo)²⁰: o enredo *Bum Bum Paticumbum Prugurundum* é um resumo da história dos desfiles das escolas de samba até aquele momento.
- ➔ Estação Primeira de Mangueira – 1983 (Globo): o enredo que lembrava uma parte da história da agremiação verde-e-rosa foi inspirado em um samba do compositor mangueirense Cartola: *Verde que te quero Rosa (é a Mangueira)/Rosa que te quero Verde (é a Mangueira)*.
- ➔ Unidos de Vila Isabel – 1984 (Manchete): *Pra tudo se acabar na quarta-feira* foi inspirado no filme *Orfeu do Carnaval*. O enredo é uma grande homenagem aos trabalhadores e artesãos que produzem a ilusão do carnaval durante o ano para que ela acabe na Quarta-feira de Cinzas.
- ➔ Mocidade Independente de Padre Miguel – 1985 (Manchete e Globo)²¹: o enredo *Ziriguidum 2001, Carnaval nas Estrelas*, foi uma projeção de como seriam os personagens do folclore, e do próprio carnaval brasileiro, no século XXI.
- ➔ Acadêmicos do Salgueiro – 1986 (Manchete): uma homenagem aos carnavais marcantes do Salgueiro sob o comando do carnavalesco Fernando Pamplona.

²⁰ Entre parênteses está o nome da emissora transmissora de cada desfile analisado.

²¹ O vídeo analisado tem uma parte transmitida pela TV Globo e outra parte pela TV Manchete.

- ➔ Caprichosos de Pilares – 1986 (Globo): a personagem principal do enredo *Brazil com z não seremos jamais... Ou seremos?*, da irreverente agremiação de Pilares, era o Canariquito Brasilino da Silva. O grande inimigo a ser combatido nessa história é a águia do Tio Sam e a disseminação dos valores culturais americanos em terras tupiniquins afinal como consta na letra da obra: *Meu Sam é de Sambar*.

- ➔ Unidos da Ponte – 1987 (Manchete): O enredo da escola de São João do Meriti, Baixada Fluminense, se intitulava *G.R.E.S. Saudade*. Foi uma homenagem ao carnaval tradicional e a figuras ilustres que deixaram seus nomes gravados na história do samba.

- ➔ Unidos de Vila Isabel – 1988 (Globo): a proposta da escola foi a de refletir sobre a influência cultural negra para a humanidade e a situação do negro no mundo. E no caso brasileiro sobre a abolição da escravatura e reafirmar Zumbi dos Palmares como símbolo de liberdade.

- ➔ União da Ilha do Governador – 1989 (Manchete): a proposta do desfile insulano foi contar a história do carnaval, desde as hipóteses de suas possíveis origens egípcias, gregas ou romanas até o esplendor do carnaval brasileiro daqueles tempos.

- ➔ Beija-Flor de Nilópolis – 1989 (Manchete): o enredo também é uma resposta do famoso carnavalesco Joãosinho Trinta às críticas de que ele era o maior responsável – leia-se culpado – por inserir o luxo no carnaval. Ele quis provar que sabia trabalhar tanto o luxo quanto o lixo. A Beija-Flor, escola marcada pelo luxo no visual, se propôs a lançar uma nova dinâmica baseada na interpretação teatral para falar do lixo físico, mental e espiritual do Brasil.

- ➔ Mocidade Independente de Padre Miguel – 1990 (Manchete): o enredo da Mocidade contava a história da agremiação de Padre Miguel através das figuras que a transformaram em uma escola de samba renomada.

- ➔ União da Ilha do Governador – 1990 (Globo): em 1990, a União da Ilha do Governador prestou homenagem ao revolucionário carnavalesco Joãosinho Trinta, até então sete vezes campeão do carnaval carioca, intitulando o seu enredo como *Sonhar com rei dá João*.

- ➔ São Clemente 1990 – (Globo): o enredo da escola de Botafogo manteve a característica da agremiação de realizar críticas políticas e sociais. Dessa vez a denúncia foi sobre a comercialização do samba.

- ➔ Estácio de Sá – 1991 (Manchete): o enredo criticava os modelos e modismos culturais importados, principalmente provenientes dos Estados Unidos.

- ➔ União da Ilha do Governador – 1991 (Manchete): o enredo da tricolor insulana falava sobre os bares, botecos e botequins, uma instituição tipicamente carioca e ligada ao mundo do samba.

- ➔ Estácio de Sá – 1992 (Manchete): o maior trunfo da Estácio de Sá, em 1992, com o seu enredo sobre os 70 anos de Modernismo no Brasil, foi a interação com o público das arquibancadas.

- ➔ Acadêmicos do Salgueiro – 1993 (Globo): o enredo do Salgueiro era uma homenagem ao migrante do norte/nordeste do Brasil. Inspirado na canção *Peguei um Ita no Norte*, de Dorival Caymmi, a proposta era uma viagem pela cultura, folclore e hábitos das cidades da costa brasileira nas quais o navio Ita atracava.

- ➔ Imperatriz Leopoldinense – 1993 (Globo): o enredo foi uma homenagem à figura histórica do Marquês de Sapucaí e ao palco dos desfiles, a Avenida Marquês de Sapucaí.

- ➔ Unidos de Vila Isabel – 1994 (Manchete): a proposta do enredo da azul e branco foi contar a história do seu bairro, o bairro de Vila Isabel, caracterizado pela boêmia e pelo samba.

- ➔ Portela – 1994 (Manchete): o enredo *Quando o samba era samba* contava a história das origens do samba na África e o seu desenvolvimento em solo brasileiro.

- ➔ Portela – 1995 (Manchete): o enredo *Gosto que me enrosco*, do carnavalesco José Félix, contou na avenida como surgiu a maior festa brasileira de todos os tempos: o carnaval carioca.

- ➔ Porto da Pedra – 1996 (Manchete): o enredo desenvolvido pelo carnavalesco Mauro Quintaes, *A folia no mundo – um carnaval dos carnavais*, é uma viagem por diferentes países do globo terrestre através das manifestações carnavalescas mundo afora.

- ➔ Unidos de Vila Isabel – 1997 (Globo): o enredo desenvolvido pelo carnavalesco estreante no Grupo Especial, Jorge Freitas, foi um grito de alerta em defesa de um dos maiores patrimônios culturais brasileiro, o samba.

- ➔ Unidos do Viradouro – 1998 (Globo): *Orfeu – o negro do carnaval* é uma ficção baseada no mito grego de Orfeu atualizado para a realidade social da cidade do Rio de Janeiro. Joãosinho concebeu Orfeu como um sambista negro cuja musa inspiradora era a cabrocha Eurídice. Ele disputa e vence o concurso de samba-enredo na escola do morro. O enredo dessa escola fictícia é a história do carnaval.

- ➔ Estação Primeira de Mangueira – 1999 (Globo): a verde-e-rosa aproveitou a aproximação com o final do milênio para contar em seu desfile o século do samba.

- ➔ Acadêmicos do Grande Rio – 2000 (Globo): a proposta do carnaval de 2000 foi todas as escolas de samba desenvolverem enredos sobre os 500 anos do descobrimento do Brasil. A Grande Rio, agremiação do município de Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, levou para a avenida *Carnaval à vista – não fomos catequizados, fizemos Carnaval*. A Grande Rio se propôs a contar a história do Brasil através do carnaval. No delírio histórico do carnavalesco Max Lopes era como se, desde a chegada dos portugueses, em 1500, o carnaval já se fizesse presente em solo tupiniquim através das festas e rituais indígenas.

- ➔ Acadêmicos do Salgueiro – 2003 (Globo): uma homenagem ao cinquentenário do Salgueiro.

- ➔ Unidos da Tijuca – 2004 (Globo): o enredo da Unidos da Tijuca, *O sonho da criação e a criação do sonho: a arte da ciência no tempo do impossível*, foi desenvolvido com a colaboração da Casa da Ciência da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O carnavalesco Paulo Barros contou com o auxílio de pesquisadores da instituição para falar sobre as invenções criadas, e também imaginadas, pelo homem em sua história.

- ➔ Caprichosos de Pilares – 2005 (Globo): a Caprichosos de Pilares aproveitou a comemoração dos 20 anos de fundação da LIESA para reviver em sua apresentação os desfiles qualificados como marcantes e emocionantes dessas duas décadas.

- ➔ Acadêmicos do Salgueiro – 2008 (Globo): o carnaval proposto pelo Salgueiro foi uma homenagem à cidade do Rio de Janeiro. O enfoque da escola tijuana mostrou as qualidades da cidade, de tudo aquilo que *o Rio de Janeiro continua sendo*, conforme destacado na escrita do enredo: *cidade acolhedora, que resiste às idades e às épocas e tem como figura central o carioca*.

- ➔ Imperatriz Leopoldinense – 2009 (Globo): o cinquentenário da Imperatriz Leopoldinense, situada no bairro de Ramos, zona norte da cidade do Rio de Janeiro, foi o enredo da agremiação no carnaval de 2009. A carnavalesca Rosa Magalhães destacou toda a musicalidade do local.

- ➔ Unidos da Tijuca – 2010 (Globo): a ideia, sugerida por um menino de 12 anos por meio de uma rede social, foi apresentar os segredos e mistérios da humanidade.

- ➔ Acadêmicos do Grande Rio – 2010 (Globo): o enredo *Das arquibancadas ao Camarote nº 1, um “Grande Rio” de emoção, na Apoteose do seu coração* foi patrocinado pela cervejaria Ambev. A tricolor de Duque de Caxias homenageou os 25 anos de inauguração do Sambódromo.

- ➔ Estação Primeira de Mangueira – 2011 (Globo): a Estação Primeira de Mangueira acostumada a render tributos a nomes ilustres da Música Popular Brasileira (MPB) enalteceu o centenário do *seu filho fiel*, Nelson Cavaquinho, no carnaval de 2011.

- ➔ Estação Primeira de Mangueira – 2012 (Globo): o cinquentenário do bloco carnavalesco Cacique de Ramos foi o enredo da verde-e-rosa no carnaval 2012. Assim como em 2011, o enredo em homenagem ao conhecido bloco deu sequência aos desfiles sem patrocínio e com referência às tradições do samba.

- ➔ Portela 2013 – (Globo): o enredo de 2013 da Portela, maior campeã do carnaval carioca, foi sobre os 400 anos do bairro de Madureira. O momento foi propício para lembrar os

90 anos da águia altaneira e a história foi apresentada como se fosse contada por um de seus maiores expoentes, o músico Paulinho da Viola.

- ➔ São Clemente 2015 – (Globo): o enredo foi uma homenagem a um dos maiores nomes do ofício de carnavalesco, Fernando Pamplona.
- ➔ Acadêmicos do Salgueiro – 2017 (Globo): a proposta do enredo *A Divina Comédia do Carnaval*, desenvolvido pelo casal de carnavalescos Renato e Márcia Lage, foi realizar uma viagem sobre o carnaval carioca percorrendo o inferno, o purgatório e o paraíso, inspirada na obra *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri.
- ➔ Portela – 2017 (Globo): o título do enredo da Portela *Quem nunca sentiu o corpo arrepiar ao ver esse rio passar* foi inspirado na famosa composição do portelense Paulinho da Viola, *Foi um rio que passou em minha vida*. O enredo sobre os mananciais de água doce foi desenvolvido pelo carnavalesco Paulo Barros, um casamento entre a tradição da instituição Portela e a modernidade do estilo do artista inovador.
- ➔ Estação Primeira de Mangueira 2018 – (Globo): o mote do enredo foi mostrar que o dinheiro não pode ser a força motriz da festa. Nas palavras de Leandro Vieira, *carnaval é cultura e independe de grandes investimentos*.
- ➔ Portela – 2019 (Globo): a cantora mineira e portelense Clara Nunes já foi citada muitas vezes nos desfiles da Portela, mas em 2019 foi o próprio enredo da agremiação sob o título de *Na Madureira moderníssima, hei sempre de ouvir cantar uma sábia*. O mote central mostrou a simbiose entre Clara Nunes e a Portela.
- ➔ São Clemente – 2019 (Globo): reedição do enredo de 1990 sobre a comercialização do carnaval. Dessa vez, porém, ao invés de perguntar a escola afirma que “o samba sambou”.

4.6 Identidade das Escolas de Samba

Ao analisar os desfiles das escolas de samba não há como relegar as instituições produtoras dos desfiles, principalmente pelas diferenciações existentes entre elas. Apagar as distinções presentes e as histórias particulares subsidiaria uma resposta geral sem levar

em conta as especificidades das agremiações carnavalescas. As escolas de samba construíram, cada qual, uma identidade nos desfiles carnavalescos do Rio de Janeiro. A coleção de livros *Família do Carnaval*, escrita por especialistas de diferentes áreas apaixonados pelos desfiles de escolas de samba, cria um recorte por afinidade dividindo as escolas de samba em 4 grupos a partir de certas características comuns. Julgamos relevante tal produção e nos valem da classificação proposta na coleção para agrupar as escolas a partir da seguinte identificação:

- 1) *As Matriarcas da Avenida*: Mangueira, Portela, Salgueiro e Império Serrano (as escolas mais tradicionais e com o maior número de títulos);
- 2) *As Três Irmãs Penetras*: Beija-Flor de Nilópolis, Mocidade Independente de Padre Miguel e Imperatriz Leopoldinense (as escolas emergentes que derrubaram a soberania das tradicionais a partir dos anos 1970);
- 3) *As Titis da Folia*: Estácio de Sá, Unidos da Tijuca, Unidos de Vila Isabel e Unidos do Viradouro (escolas antigas e tradicionais, mas que demoraram a alcançar o título de campeã do carnaval);
- 4) *As Primas Sapecas do Samba*: União da Ilha do Governador, Caprichosos de Pilares e São Clemente (escolas caracterizadas pela crítica, bom humor e irreverência, mas que nunca foram campeãs dos desfiles).
- 5) *Outras Parentes*: escolas inseridas em nossa análise, mas que não constam nos livros produzidos acima. Por coincidência (ou não) as Outras Parentes não são do município do Rio de Janeiro. São elas: Unidos da Ponte, de São João do Meriti, Unidos do Porto da Pedra, de São Gonçalo, e Acadêmicos do Grande Rio, de Duque de Caxias.

4.6.1 As Matriarcas da Avenida

O prefácio do livro foi escrito pela carnavalesca Rosa Magalhães. Rosa desenvolveu trabalhos nas quatro matriarcas: Salgueiro, Portela, Império Serrano e Mangueira. Iniciou desenhando os figurinos do Salgueiro para o carnaval 1971 e, 48 anos após, concebeu o desfile da Portela homenageando Clara Nunes. É uma artista que acompanhou a transformação dos desfiles de escolas de samba. Reconhece que o carnaval evoluiu em todos os sentidos, mas o que jamais deve se perder da festa é o *Bum bum patibum prugurundum*, conforme seu enredo campeão, de 1982, no Império Serrano.

A Mangueira, umas das primeiras escolas de samba do Rio de Janeiro, é do tempo em que a música, as fantasias e a organização do desfile eram todas feitas dentro da própria comunidade. E o eixo central da estrutura das escolas de samba era a figura do compositor. Não por acaso a Mangueira teve seis presidentes-compositores em sua história. A verde-e-rosa, diferente de agremiações lembradas por seus carnavalescos, é identificada como uma escola de compositores. A sua essência são as majestosas canções relacionadas com a MPB.

Sob o comando de Cartola, nasce a Estação Primeira de Mangueira, no ano de 1928. As cores verde e rosa foram uma homenagem ao Rancho dos Arrepiados, em que o pai de Cartola desfilava. O nome Estação Primeira marca a primeira estação de trem, a partir da Central do Brasil, onde tinha samba. E foi ela a primeira campeã dos desfiles, em 1932. Os sambas dos compositores mangueirenses foram gravados por estrelas da Era de Ouro do Rádio. A primeira escola a possuir uma ala de compositores foi a Mangueira, por iniciativa de Cartola, em 1939. Com uma ligação íntima com a musicalidade, a Mangueira já homenageou Villa-Lobos, Braguinha, Chiquinha Gonzaga, Dorival Caymmi, Tom Jobim, Chico Buarque, Doces Bárbaros (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia), Nelson Cavaquinho, Cacique de Ramos e uma homenagem solo à Maria Bethânia.

Cartola, fundador da Mangueira, desfilou até 1979. A justificativa para o afastamento da avenida foi o ritmo frenético que os desfiles adquiriam. Segundo o artista mangueirense, mais parecia um desfile militar do que carnavalesco. Uma das últimas escolas a profissionalizar sua comissão-de-frente, a Mangueira teve com Carlinhos de Jesus grandes momentos na fase contemporânea do quesito. O trunfo do coreógrafo foi inovar no quesito sem renegar a tradição dos sambistas mangueirenses. A inesquecível comissão de 1999, sobre o século do samba, trazia 14 componentes com uma maquiagem impecável para representar sambistas consagrados e já falecidos. Lá estavam Noel Rosa, Pixinguinha, Donga, Sinhô, Cartola, Nelson Cavaquinho, Candeia, Ismael Silva, Natal, Mestre Fuleiro, Tia Ciata, Clara Nunes, Clementina de Jesus e Carmen Miranda.

Entre os maiores nomes da Mangueira está o de José Bispo Clementino dos Santos, o famoso Jamelão. O crítico e jornalista Tárík de Souza o classificou como uma das mais belas e completas vozes do Brasil (GASPARANI, 2016). Sempre exigiu que fosse chamado de intérprete. Negava-se a gravar os sambas da Mangueira para a gravadora Top-Tape sem receber cachê. Somente começou a gravar, em 1986, quando o carnaval estava mais profissionalizado, contando com uma gravadora própria das escolas

de samba. Em 57 anos com o microfone principal da verde-e-rosa recebeu seis Estandartes de Ouro: 1974, 1982, 1990, 1992, 1996 e 1998. Gasparani (2016) aproveita para criticar o som atual no Sambódromo. Um sistema generalizado deturpa o timbre dos cantores. Quantas vezes esse som deixou a voz de Jamelão baixa ou abafada?

Sobre as mudanças nos desfiles, o passista número um da escola, Índio da Mangueira, desde 1971 na verde-e-rosa, conta que antigamente os passistas eram os grandes destaques. Isso era possível em função do andamento mais cadenciado. Hoje em dia os passistas não conseguem mostrar a sua dança pelo ritmo acelerado imposto pelas harmonias para cumprir o tempo regulamentar de desfile. Ao invés de dançarem e mostrarem a sua arte, os passistas realizam coreografias sem personalidade.

Os mestres-salas e porta-bandeiras da Mangueira se mantiveram fiéis ao pavilhão verde-e-rosa. Por muito tempo só dançaram para a sua agremiação, recusando propostas de outras escolas de samba. Uma ligação presente no seio familiar desses artistas da dança. Mocinha e Neide, famosas porta-bandeiras mangueirenses, eram sobrinhas, respectivamente, da primeira e da segunda porta-bandeira da história da Mangueira. Uma tradição passada de geração a geração na comunidade da escola. Giovanna, nascida na Mangueira, aprendeu nos anos 1980 a arte de porta-bandeira na escola Dalmo José de formação de mestres-salas e porta-bandeiras mirins da agremiação. Até 2009 defendeu com afeto o pavilhão verde-e-rosa. Mas como os tempos são outros carregou bandeiras distintas após sua saída da Mangueira. Prova disso são seus três estandartes de ouro, por três agremiações diferentes: Mangueira (2004), Unidos da Tijuca (2011) e Unidos de Vila Isabel (2014). Gasparani tem um sentimento de perda das tradições a respeito de tal acontecimento:

A verdade é que o mundo gira e tudo se modifica. Faz sentido a Mangueira ter sido a última a ceder ao mercado das escolas de samba S/A; como diz o samba, "*é fantástico! Virou Hollywood isso aqui*". E, o que antes era o reflexo da geografia de uma cidade, de uma comunidade, transformou-se num grande *showbiz*! Aquele morro lírico e romântico não existe mais. Faz parte de outra época, lindamente retratada nos sambas de Cartola e seus contemporâneos (2016, p. 99).

Até 1946 a escola que representava o Morro da Serrinha era o Prazer da Serrinha. Após o rompimento de alguns nomes importantes com a Prazer da Serrinha nascia o Império Serrano, apelidado menino de 47 ou Reizinho de Madureira, uma instituição fundada na tradição africana do jongo na casa de Tia Eulália. O jongo e o Império Serrano

são indissociáveis. O Morro da Serrinha é reduto de samba e de jongo da melhor qualidade. Alguns contam que os agogôs, instrumento característico da bateria do Império Serrano, são uma herança do jongo. Um dos nomes mais importantes, Mestre Darcy do Jongo, esteve junto a Candeia na criação da escola de samba Quilombo. A intenção era “recuperar o sentido comunitário das agremiações tradicionais” (SIMAS, 2016, p. 79). Mestre Darcy levou o jongo da Serrinha para os palcos de teatros nacionais e internacionais. Para quem dizia que ao fazer isso estava violando a tradição, Mestre Darcy respondia que esse era o modo de preservá-la.

A agremiação da Serrinha foi responsável por ser pioneira em alguns aspectos no carnaval. Olegária dos Anjos foi a primeira a criar fantasias para desfilarem como destaque. A bateria imperiana inseriu os instrumentos pratos metálicos, reco-reco e agogô em sua orquestra de percussão. Foi o Império Serrano quem criou a primeira escola mirim, o Império do Futuro.

O Império Serrano possui um dos maiores nomes de compositores de sambas-enredo: Silas de Oliveira. Foi Silas quem compôs sozinho, em 1964, *Aquarela Brasileira*. Um samba que consta em toda lista das melhores composições de todos os tempos do gênero. No ano seguinte compôs com Dona Ivone Lara e Bacalhau um samba-enredo com característica de epopeia. *Os Cinco Bailes Tradicionais na História do Rio* marca a primeira vez que uma mulher assinou um samba para um dos maiores grêmios da cidade. Já, em 1969, junto aos parceiros Mano Décio e Manoel Ferreira, Silas compôs outra obra de impacto, *Heróis da Liberdade*, um clamor por liberdade em tempos ditatoriais no Brasil:

*Ao longe soldados e tambores
Alunos e professores
Acompanhados de clarim
Cantavam assim
Já raiou a liberdade
A liberdade já raiou
Essa brisa que a juventude afaga
Essa chama
Que o ódio não apaga pelo universo
É a evolução em sua legítima razão*

Uma história interessante que demonstra o afeto à sua escola de samba aconteceu no Império Serrano, em 1981. A ala de crianças desfilaria fantasiada de Saci-Pererê. Na época o sucesso do personagem era enorme pela exibição do Sítio do Pica-Pau Amarelo, na TV Globo. As crianças estavam muito entusiasmadas. Na véspera do desfile veio a

fatídica notícia de que o cachimbo do Saci não ficara pronto. Decepção geral entre as crianças. O pai de uma delas, ao saber do ocorrido, ficou a noite, a madrugada e o dia do desfile talhando na madeira cada um dos cachimbos para que as crianças pudessem se apresentar felizes na avenida.

Da mesma região do Império Serrano está situada a Portela. A mais antiga escola de samba em atividade participou de todos os desfiles. Foi fundada em 11 de abril de 1923, na zona norte da cidade, no bairro de Oswaldo Cruz. É a campeã do primeiro desfile não-oficial, organizado por Zé Espinguela, em 1929. Uma das personalidades mais marcantes da sua história foi o bicheiro Natalino José do Nascimento, mais conhecido como Natal da Portela. No fundo da casa de seu pai surgiu a Portela. Era ele quem comandava a organização do jogo do bicho na região de Madureira. Natal investiu muito de seus recursos na escola de samba para construir a sede da agremiação.

Alguns meses após a morte de Natal, o compositor Candeia se afasta da Portela e funda, em dezembro de 1975, uma escola de samba chamada Quilombo. Essa agremiação era uma crítica à perda da tradição que excluía os sambistas da sua própria festa. Candeia tinha resistência “aos de fora” que vinham comandar os rumos da escola só movidos pelo retorno financeiro. Um exemplo foi a exigência da participação do amigo pessoal do presidente Carlinhos Maracanã, o compositor David Correa, na disputa de sambas. Mergulhada em uma crise interna, nem de longe parecia a agremiação que ganhara nove títulos entre 1953 e 1970, a Portela foi cada vez mais se distanciando das principais concorrentes. Nos anos 1980 os herdeiros do famoso Natal deixam a Portela e fundam uma nova agremiação, a Tradição. Uma resposta ao que estaria se perdendo na águia de Oswaldo Cruz. Magalhães indaga:

A árvore teria esquecido definitivamente suas raízes? Ou terá sido afastada dela pelos novos rumos de uma festa de dimensões globais, ou, pelo menos, pretensamente globais? Como contê-la, a festa, se terá passado a representar não mais uma parte da sociedade, mas a sociedade em sua dimensão urbana, industrial, de consumo? Como preservar os fundamentos do canto e da dança do samba, reinventar suas tradições, aliando-as à competitividade? Como realizar esta sua missão de grande escola em meio a mudanças tantas vezes descomprometidas, meramente imediatas? (2016, p. 62).

Durante muitos anos a Portela foi uma escola que se manteve baseada na tradição, sem competitividade frente aos novos tempos. Geralmente a parte estética da agremiação vinha bastante aquém para almejar um novo título. Tempos difíceis para quem foi

heptacampeã no período de 1941 a 1947 e é a maior campeã do carnaval até hoje. Um período tão longo sem títulos e continuar uma instituição respeitada, como explicar isso? Para Magalhães (2016), parte da resposta está na presença da agremiação no cenário musical brasileiro de forma geral e, especialmente, na cultura carioca. A Portela é uma escola com atividades intensas, além do carnaval, disseminando o samba pelo Rio de Janeiro e por outros estados Brasil afora através do contato com portelenses ilustres.

Fundada em 1953, não demorou muito para o Salgueiro se destacar. Nelson Andrade, presidente da alvirrubra tijuicana, percebeu a necessidade de mudanças nos desfiles. Foi ele quem criou o famoso lema: “Nem melhor, nem pior, apenas uma escola diferente”. O primeiro passo se deu, em 1959, quando trouxe o casal Dirceu e Marie Louise Nery para desenvolver um enredo sobre o artista Jean-Baptiste Debret. Uma proposta bastante diferenciada da tendência das escolas em contar enredos históricos baseados em livros didáticos. De jurado no ano anterior, Fernando Pamplona se tornou carnavalesco do Salgueiro para o desfile de 1960. Nas décadas de 1960 e 1970 grandes inovações no quesito enredo foram capitaneadas por Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues. Cacá Diegues, um dos mais importantes cineastas brasileiros, se inspirou para realizar o filme sobre Xica da Silva a partir do desfile salgueirense. Diferente da Mangueira que fez inúmeras homenagens a figuras ilustres, a única homenagem prestada pelo Salgueiro foi ao carnavalesco Fernando Pamplona, em 1986, e o impacto de seus enredos sobre a cultura brasileira.

No carnaval de 2006 o Salgueiro teve a sua pior classificação nos desfiles, um décimo primeiro lugar com o enredo *Microcosmos: o que os olhos não veem, o coração sente*. Para resgatar a autoestima se optou por um enredo afro e com uma narrativa de história quase desconhecida do grande público para 2007. Várias consultorias espirituais foram realizadas para apresentar adequadamente o enredo *Candaces*, uma reverência à luta da mulher negra. O desfile foi um sucesso de público e crítica, o Salgueiro se reencontrava com sua identidade. Mas os envelopes abertos na Quarta-feira de Cinzas não traduziram o esperado. O Salgueiro ficou com a sétima colocação e nem sequer entre as campeãs retornou.

4.6.2 As Três Irmãs Penetras

A ascensão da Beija-Flor de Nilópolis, da Mocidade Independente de Padre Miguel e da Imperatriz Leopoldinense não trouxe perdas para o samba. Elas representam

a continuidade do movimento iniciado pelo Salgueiro, na década de 1960. É inegável que com elas o visual ganha um destaque cada vez maior, mas nem por isso as comunidades perdem força. Ao contrário, muito do sucesso se deu pela expressividade dessas comunidades aliada ao talento de três carnavalescos: a tradição dos enredos históricos de Arlindo Rodrigues, os delírios fantásticos de Joãosinho Trinta e a brasilidade tropicalista de Fernando Pinto.

Joãosinho foi responsável, na Beija-Flor, por redefinir os padrões do desfile. Seus desfiles gradativamente foram verticalizados com o aumento das arquibancadas. E o negro, elemento fundante das escolas de samba, ocupava os lugares mais altos para ser apreciado pelo público. Por sua infinita imaginação foi taxado de “elitista, antinacionalista, alienado, violador das raízes do samba” (DINIZ, 2015, p. 22). Joãosinho valorizava o elemento negro em seus desfiles. Entre elas, descobriu a lendária Pinah: negra longilínea, 1,80m e de cabeça raspada. Pinah, a Cinderela Negra, como ficou conhecida, encantou o príncipe Charles, em 1978, ao sambar junto ao inglês desajeitado. Tornou-se uma celebridade e, em 1983, junto a Clementina de Jesus, Grande Otelo, Ganga-Zumba e Pelé, foi uma das homenageadas no enredo sobre as grandes personalidades negras brasileiras.

A Imperatriz Leopoldinense, agremiação de Ramos, adotou um brasão nobre como símbolo. Afilhada do Império Serrano, e do mesmo alviverde da coirmã, estabeleceu suas fronteiras imperiais na Zona da Leopoldina. Com esse simbolismo a Imperatriz se destacou por enredos históricos com muitos reis, rainhas, imperadores e imperatrizes. Mesmo situada no subúrbio, a Imperatriz está em uma região bastante organizada. Uma gama social variada (de pintores a médicos) participaram de sua fundação. A Imperatriz ajudou a popularizar as escolas de samba quando, nos anos 1970, o dramaturgo Dias Gomes retratou na novela *Bandeira 2* a vida nos subúrbios cariocas. Boa parte da trama se passou na escola de samba Imperatriz Leopoldinense. O desfile de 1972 da Imperatriz foi o primeiro a ter uma passagem gravada pela TV Globo para ser exibida na novela em horário nobre.

Durante alguns anos a Imperatriz teve sua sede em um terreno invadido. Em dado momento os proprietários apareceram para reivindicar a posse. Foram várias tentativas de despejo até que, em 1976, o bicheiro Luiz Pacheco Drumond assume a presidência e compra o imóvel em definitivo e doa para a agremiação. Com uma estrutura adequada, sem perder a presença familiar e o espírito comunitário, a Imperatriz logo teve o seu grande trunfo: sagrou-se campeã do Grupo Especial, em 1980, com o enredo *O que é que*

a *Bahia tem*. A Imperatriz guarda uma bela história de afeto ao pavilhão. De 1984 até 2005 quem ocupou a função de porta-bandeira e mestre-sala foram mãe e filho. Nunca dançaram juntos por outra agremiação que não fosse a sua Imperatriz Leopoldinense. Maria Helena sofreu com o afastamento. Em função das notas baixas foi considerada uma porta-bandeira ultrapassada para os tempos modernos.

Com a morte do carnavalesco Arlindo Rodrigues, em 1987, a Imperatriz foi buscar novos ares e contratou o irreverente Luiz Fernando Reis para o desfile de 1988. O casamento não deu certo e a agremiação teria sido rebaixada de grupo caso não houvesse uma “virada de mesa”. Contratou o carnavalesco Max Lopes e retornou à sua identidade de enredos históricos. Com *Liberdade, liberdade, abre as asas sobre nós*, sobre o centenário da Proclamação da República, a Imperatriz saiu do último lugar no ano anterior para ganhar o campeonato histórico de 1989, vencendo os ratos e urubus da Beija-Flor. Em 1988, a Princesa Isabel foi cantada como uma falsa libertadora dos escravos. No ano seguinte o samba dizia ser Isabel uma heroína.

As comissões-de-frente da Imperatriz na década de 1990²² impuseram uma transformação nesse segmento. Indiretamente as demais escolas foram obrigadas a se reestruturarem para acompanhar as mudanças do quesito. A Imperatriz contava com um coreógrafo profissional, mas seus bailarinos eram da comunidade. Uma combinação que rendeu muitas notas máximas e premiações pelos trabalhos apresentados na Marquês de Sapucaí.

A Mocidade Independente de Padre Miguel é oriunda do time Independente Futebol Clube. Quando terminavam as partidas de futebol o grupo de jogadores se reunia para uma roda de samba improvisada. Ali nascia o bloco Mocidade do Independente. Foi proclamada escola de samba, em 1955, pelo político Waldemar Vianna de Carvalho. Logo na sua estreia no Grupo Especial a Mocidade chamou atenção pela criatividade e inventividade da bateria comandada por Mestre André. Foi ali que a famosa “paradinha” da bateria, hoje tão comum nos desfiles, aconteceu pela primeira vez. A bateria da Mocidade foi uma fábrica de criações: a batida de terceira, as baquetas múltiplas, entre outras. Em 1971, em comentário para a revista *Manchete*, Albino Pinheiro qualificou a bateria da Mocidade como um dos mais caros patrimônios da cultura popular do Rio de Janeiro (FABATO, MAGNO, 2015, p. 50).

²² Entre várias comissões-de-frente de destaque merece menção especial a do ano de 1994 na qual estavam representados dançarinos da corte francesa manipulando leques.

E vejam como é a história. Foi a Mocidade Independente, afilhada da Beija-Flor de Nilópolis, dita como uma bateria disfarçada de escola de samba, quem impediu o tetracampeonato nilopolitano. Com Arlindo Rodrigues a Mocidade agregou valor estético aos seus desfiles com cor, luxo e brasilidade. Após a saída de Arlindo – com destino à Imperatriz – quem assumiu o comando foi Fernando Pinto, para imprimir um estilo tropicalista. Em entrevista à revista *Veja*, Fernando Pinto declarou que na Mocidade pode desenvolver um estilo próprio²³. Em seu último carnaval finalizado desenvolveu a proposta de imaginar como seria se o Brasil fosse uma civilização indígena, uma cultura tupiniquim. Nos anos 1990 quem supriu esse vácuo, após a morte, em 1987, de Fernando Pinto, foi o futurismo de Renato Lage com novas formas vazadas, iluminação cênica e muito néon.

Ao chegar na Mocidade, em 1990, e após algumas conversas com os principais dirigentes, Renato Lage e Lilian Rabello propuseram um enredo que exaltasse a história da agremiação, reverenciando seu nomes mais ilustres, e apontando os novos rumos da escola da zona oeste. O carnavalesco Renato Lage, sem Lilian Rabello, capitaneou os carnavais de 1993 até 2002 com um estilo marcado pela “brasilidade, acabamento impecável, luxo, originalidade e vanguarda” (FABATO, 2015, p. 166).

A Mocidade Independente e a Imperatriz Leopoldinense ficaram um pouco órfãs após as perdas, respectivamente, de Fernando Pinto e Arlindo Rodrigues. Mas eis que na década de 1990 surgem sucessores à altura: Renato Lage, na Mocidade, e Rosa Magalhães, na Imperatriz. Não por acaso esse foi o grande embate da década. Entre 1990 e 1999 cada uma ganhou três campeonatos. Ambos os carnavalescos têm o início de sua trajetória com Fernando Pamplona no Salgueiro. Rosa Magalhães seguiu afinada ao estilo barroco de Arlindo Rodrigues. Rosa foi a carnavalesca que por mais tempo permaneceu em uma mesma agremiação, foram 18 carnavais consecutivos. Tornou-se a maior campeã da era Sambódromo. A Imperatriz, durante muitos anos sob o comando de Rosa, foi chamada de escola tecnicamente perfeita. O talento de Rosa ganhou, em 2001, um pavilhão inteiro da Bienal de Arte de Veneza.

A história da Beija-Flor de Nilópolis mudou após a aproximação da família Abraão David. Nelson namorou a filha do primeiro presidente da agremiação. Ali nascia o caso de amor entre os Abraão David e a Beija-Flor. Na preparação para o carnaval 1976 aconteceu a guinada: o carnavalesco Joãozinho Trinta e o diretor de harmonia Laíla foram

²³ Em 1982, Fernando Pinto assinou o carnaval da Mangueira. Definitivamente não deu certo. As inovações modernas de Fernando não combinaram com o estilo de tendência mais tradicional da verde-e-rosa.

contratados, vindos diretamente da então poderosa Salgueiro. Joãosinho diz ter aceitado o desafio, pois na escola nilopolitana conseguiria desenvolver seus projetos sociais. Com um enredo sobre o jogo do bicho, classificado como demagógico e alienado, Joãosinho reforçou a fama de “‘assassino’ das tradições e ‘carrasco’ do samba” (DINIZ, 2015, p. 36). Foi com essa proposta que a Beija-Flor, até então uma escola coadjuvante, quebrou a hegemonia de Mangueira, Portela, Salgueiro e Império Serrano. Com alegorias enormes e um luxo visual sem precedentes a Beija-Flor foi a campeã daquele ano. Diniz (2015, p. 150 e 152) descreve a marca deixada pela Beija-Flor nos desfiles:

A marca que a Beija-Flor imprimiu a partir de sua ascensão foi essencialmente plástica. Quem esperava a escola passar queria ver imponência, grandiosidade, luxo. Imensas alegorias giratórias com os componentes reluzindo aos primeiros raios de sol. O verdadeiro esplendor da negritude, que renascia sob a forma de reis, imperadores, faraós. A inversão decantada por Bakhtin chegava ao seu auge em pleno carnaval.

Os projetos sociais desenvolvidos em Nilópolis, região de extrema vulnerabilidade social, fizeram com que a comunidade se engajasse com a Beija-Flor. Nilópolis, município pobre da região metropolitana do Rio de Janeiro, transformou-se na cidade da Beija-Flor, orgulho de quem lá reside. E assim vieram mais dois títulos seguidos: 1977, com *Vovó e o Rei da Saturnália na Corte Egípciana*, e 1978, *A Criação do Mundo na Tradição Nagô*. Joãosinho continuou sendo visto como o “Judas” do samba por atacar as tradições da festa. A genialidade do carnavalesco foi reconhecida com *Ratos e urubus, larguem a minha fantasia*, em 1989. Frases como estas foram estampadas nas manchetes: “Joãosinho Trinta roubou o carnaval, imprescindível e desconcertante, um evento escandaloso, criativo e profundo” (DINIZ, 2015, p. 99).

A figura mais reconhecida da Beija-Flor está no carro de som e carrega o nome da agremiação: Neguinho da Beija-Flor. A ligação com a escola é tão íntima que, em 2008, oficializou no registro sua assinatura como Luiz Antônio Feliciano Neguinho da Beija-Flor Marcondes. De 1976 até hoje seu grito de guerra ecoa todo ano nos desfiles nilopolitanos: “Olha a Beija-Flor aí, gente! Chora, cavaco!”. Neguinho e Beija-Flor é um desses casos raros de identificação entre o profissional e sua agremiação. Dominginhos do Estácio já foi da Viradouro e da Imperatriz. Paulinho Mocidade cantou na Unidos da Tijuca e também pela Imperatriz. Carlinhos de Pilares passou pela Unidos da Tijuca e

Portela. Mas Neguinho sempre esteve na Beija-Flor de Nilópolis. Igual a Neguinho somente o inesquecível Jamelão da Mangueira.

Segundo Diniz (2015), os casais de mestre-sala e porta-bandeira já não são mais dessa ou daquela entidade. Com a mercantilização dos desfiles eles estão temporariamente em dada agremiação. Permanecem até surgir uma proposta melhor que os retire de lá. O casal Claudinho e Selminha Sorriso iniciou vitorioso na Estácio de Sá, em 1992. Ficaram pelas bandas do São Carlos até serem levados para Nilópolis, com vistas ao carnaval de 1996. Assim como o cantor Neguinho, o casal Claudinho e Selminha são uma marca da Beija-Flor. A Beija-Flor não teve um único substituto após a saída de Joãosinho Trinta. Quem ocupou esse espaço foi uma comissão de carnaval que entendeu a identidade nilopolitana. A sua imponência característica continuou presente, aliada a um grande trabalho com a comunidade. Anualmente a Beija-Flor figura entre as melhores evolução e harmonia dos desfiles.

Beija-Flor, Mocidade e Imperatriz tiveram patronos fortes do jogo do bicho que muito auxiliaram a se tornarem escolas de samba reconhecidas. O jogo do bicho foi a maneira pela qual as escolas captaram recursos para serem competitivas, possibilitando a contratação de profissionais cada vez mais capacitados. Em lugares esquecidos pelo Estado as quadras são referências de lazer para a comunidade. O aporte financeiro nessas três agremiações fez com que elas derrubassem a hegemonia das Matriarcas. A chegada de Castor de Andrade na Mocidade, em 1973, trouxe o carnavalesco Arlindo Rodrigues. Em 1979 veio o almejado título. A representação de Castor foi tão longe que o desenho de um castorzinho foi colocado ao lado do símbolo da entidade. Os Abraão David, na Beija Flor, contrataram Joãosinho Trinta rendendo um tricampeonato (1976, 1977 e 1978). Já Luiz Pacheco Drumond também investiu na contratação de Arlindo Rodrigues para alcançar o bicampeonato (1980 e 1981). Em seis carnavais seguidos praticamente²⁴ somente as três irmãs reinaram.

4.6.3 As Titias da Folia

O livro *As Titias da Folia* é aberto com o samba da Unidos da Vila Isabel de 1988, *Kizomba – Festa da Raça*, considerado um hino aos ancestrais africanos das escolas de samba do Rio de Janeiro. No prefácio, Fernando Pamplona apela para que se invista na

²⁴ Em 1980, Imperatriz, Beija-Flor e Portela dividiram o título de campeã do carnaval.

parte musical para o carnaval não acabar e elogia Paulo Barros como o carnavalesco inovador que tenta revolucionar a festa.

Cada obra da coleção mostra a identidade das escolas de samba de um modo irreverente. E quem são as quatro Titias da Folia? A Estácio de Sá, descendente direta da primeira escola de samba, a Deixa Falar, alcançou o título máximo em 1992 com *Paulicéia Desvairada*. A história conta que Ismael Silva foi quem sugeriu a denominação de escola de samba para o bloco. Outro nome de destaque na Estácio de Sá foi o mestre-sala Bicho Novo, uma das principais referências na arte de dançar. Quando sua agremiação fora campeã do carnaval, em 1992, não conseguiu adentrar a quadra por não ser reconhecido pelos seguranças. Decidiu então anonimamente tomar cerveja em um bar para comemorar o título.

A Vila Isabel e a Viradouro, ambas fundadas em 1946, alcançaram o título maior, respectivamente, em 1988 e 1997. A Unidos da Tijuca, fundada em 1931, ganhou o título de 1936, mas só despontou de fato a partir de 2004 com a chegada de Paulo Barros. Sobre o campeonato de 1936, declara Regina Vasconcellos, uma das fundadoras da agremiação salientando seu envolvimento afetivo:

Até o dia do desfile, o trabalho era intenso na comunidade. Os homens chegavam do serviço e iam preparando as alegorias; quando saíam para trabalhar, as mulheres ficavam com a responsabilidade de pôr tudo para secar e fazer os arremates. Todo mundo trabalhava de graça, não tinha esse negócio de dinheiro. Todo mundo juntava pedaço de papel-chumbo e amassava para formar o carro. Eu ajudei muito no barracão a fazer goma e café para o pessoal da bateria quando eles faziam serão para pintar os instrumentos aqui no terreiro (FARIAS, 2014, p. 21).

A Unidos da Tijuca, a partir da década de 1980, tornou-se uma entidade representativa da colônia portuguesa no Rio de Janeiro. Foi quando o empresário português Fernando Horta assumiu a presidência da escola tijuicana. Foram diversos enredos de temática portuguesa: 1989 (*De Portugal à Bienal no país do carnaval*), 1990 (*E o Borel descobriu... Navegar foi preciso*), 1997 (*Viagem pitoresca pelos cinco continentes num jardim*), 1998 (*De Gama a Vasco, a Epopeia da Tijuca*), 2000 (*Terra dos Papagaios, navegar foi preciso!*) e 2002 (*O Sol brilha eternamente sobre o Mundo de Língua Portuguesa*). Enquanto as outras escolas realizam suas tradicionais feijoadas, a Unidos da Tijuca tem como prato principal o bacalhau preparado por renomados *chefs* portugueses.

Os tempos carnavalescos constantemente mudam. Em 1981, a Unidos da Tijuca investiu na contratação de nomes como Renato Lage para carnavalesco e Laíla para diretor de harmonia com o intuito de se manter na elite do carnaval. Atualmente a escola do morro do Borel é uma das francas favoritas aos primeiros lugares na apuração. Renato Lage e Laíla são profissionais dos mais reconhecidos no mundo do samba. Já em 1983 a Unidos da Tijuca, passando por grave crise financeira, aceitou que cenas do filme *Águia na cabeça* fossem gravadas durante o seu desfile, mesmo acarretando problemas na harmonia e na evolução da apresentação tijuicana. Com um tema transgressor, em 1986, a Tijuca foi rechaçada pelos sambistas tradicionais. Dona Neuma da Mangueira foi uma das descontentes: “Só como castigo de Deus o samba passa esse vexame!”. (FARIAS, 2014, p. 100). Em seu desfile se validava o lado marginal da sociedade: a amante, a poligamia, o machismo, o homem casado traído, a homossexualidade, o sexo livre.

Dois nomes contribuíram imensamente para a escalada da escola do Borel: Fernando Horta e Paulo Barros. O presidente Fernando Horta, português radicado no Brasil desde 1965, transformou a quadra na comunidade do Borel em um projeto social: o Instituto de Cidadania da Unidos da Tijuca. A quadra do Morro do Borel começou a ser construída nos anos 1970 a partir de um mutirão de componentes e de torcedores da instituição. Quando os ensaios aconteciam neste local havia muita interferência dos traficantes do morro. Esse foi o principal motivo para transferir a quadra para a região central da cidade.

Em 2004, Fernando Horta oportunizou o cargo de carnavalesco ao talentoso Paulo Barros. A partir desse casamento a agremiação se consolidou como uma das potências do carnaval carioca. Os dois vice-campeonatos seguidos resgataram a autoestima dos componentes tijuicanos. Surgia uma nova identidade na Unidos da Tijuca por intermédio de Paulo Barros: alegorias humanas, utilização de materiais alternativos e inusitados, além de inúmeras citações à cultura *pop* e ao cinema. Um espetáculo pensado para a interação entre público e escola de samba. Todos os títulos recentes da Tijuca foram ganhos com Paulo Barros: 2010, 2012 e 2014. A marca da administração de Fernando Horta foi “implantar seus conhecimentos de gestor na escola de samba” (FARIAS, 2014, p. 164), se tornando modelo de empreendedorismo e modernidade.

A tradição também se altera com o tempo. No início dos desfiles homens desfilavam como baianas carregando navalhas afiadas nas pernas para defender a sua escola de eventuais ataques rivais. No carnaval de 1988 a Unidos da Tijuca colocou homens para desfilarem de baianas com o intuito de melhorar a evolução e a harmonia da

ala. Porém um deles esqueceu de tirar o bigode e foi descoberto. A partir daquele momento a LIESA alterou o regulamento e homens não poderiam mais desfilar de baianas.

As comissões-de-frente adquiriram nova roupagem com o passar dos carnavais. Peguemos o caso da Unidos da Tijuca. Em 1984, os componentes se atrasaram e tiveram de ser substituídos na última hora por mulatas de biquínis dourados. Um momento de improviso. No carnaval de 1988 a escola tijuca deixou em definitivo de ter na comissão-de-frente os componentes da velha-guarda. Nos anos 1990, com a profissionalização crescente do quesito, investiu em profissionais da dança e ilustres coreógrafos de programas de televisão. Não à toa, em 2010, sob o comando de um casal de bailarinos do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, fez uma apresentação inesquecível contribuindo imensamente na conquista do campeonato.

Os morros mais antigos do Rio de Janeiro formam a base da comunidade da Estácio de Sá. Foi nessa região, marcada pela circulação de informações culturais de negros bantos e iorubas, imigrantes italianos, nordestinos, ciganos e judeus pobres, que o samba carioca floresceu. O morro de São Carlos, principal comunidade da Estácio de Sá, foi marcado por uma “tênue fronteira entre a beleza e a violência; a arte e o crime; a fome e a festa; a macumba e a missa” (SIMAS, 2014, p. 57). Da união de outras três agremiações, a Estácio de Sá foi fundada em 1955. Seu primeiro nome foi Unidos de São Carlos. Para ganhar legitimidade a Unidos de São Carlos reivindicava “um elo de origem com a mítica Deixa Falar” (SIMAS, 2014, p. 74). Em 1965, mudou o azul e branco da bandeira pelo vermelho e branco da originária Deixa Falar. Já em 1983, a mudança derradeira: deixou de ser São Carlos para se chamar Estácio de Sá. A mudança de nome visava um novo *status* para a agremiação que pretendia ser uma escola de samba para disputar títulos. De escola “ioiô”²⁵ a Estácio de Sá se firmou por um longo período no Grupo Especial.

As carnavalescas Rosa Magalhães e Lícia Lacerda, campeãs no Império Serrano, foram responsáveis por forjar uma nova identidade para a instituição. Com um crescimento anual em seus desfiles o ano de 1992, sob o comando dos carnavalescos Mário Monteiro e Chico Spinoza, coroou a Estácio de Sá como a campeã do carnaval carioca com o enredo *Paulicéia Desvairada*. Foi a vitória de Davi (Estácio de Sá) sobre

²⁵ Termo para designar escolas de samba que sobem e descem de grupo com frequência.

o poderoso Golias (Mocidade Independente), barrando o tricampeonato da poderosa escola do bicheiro Castor de Andrade.

Vila Isabel, com suas calçadas musicais e de nomes como Noel Rosa e Martinho, é um estado de espírito boêmio diluído em copos de cerveja. Vila Isabel, lugar no qual Barão de Drummond criou o jogo do bicho, no século XIX, para manter seu Jardim Zoológico. A Vila Isabel ganhou o seu primeiro título no Grupo Especial em um momento de enorme dificuldade. Despejada da sua quadra de ensaios, sem o apoio do bicheiro Capitão Guimarães e com poucos recursos financeiros, a agremiação de Noel fez uma apresentação épica, um grande manifesto negro nos cem anos de abolição da escravidão. Os anos de 1988, 1989 e 1990 marcaram uma tentativa de democracia na Vila Isabel. Inspirados pela ideia de justiça social, a presidente Ruça e o seu marido, Martinho da Vila, tentavam tornar as escolhas na agremiação as mais democráticas possíveis: “o sonho de uma bandeira vermelha, mesmo em tão cintilante pavilhão branco e azul” (NATAL, 2014, p. 86).

As escolas de samba são feitas de ciclos. No caso da Vila Isabel identificamos três grandes compositores que fizeram (e ainda fazem) história na agremiação: Paulo Brazão, Martinho da Vila²⁶ e André Diniz. Ao conquistar seu segundo título, em 2006, a disputa de samba-enredo ficou dividida entre Martinho da Vila e André Diniz. Ao ter seu samba eliminado na semifinal e recebido vaias, Martinho decidiu não desfilar por sua agremiação naquele carnaval. Patrocinada pela empresa de petróleo estatal venezuelana o enredo tratava do sonho de Simón Bolívar unificar a América Latina.

O terceiro título da Unidos de Vila Isabel veio em um momento em que a escola se reencontrava com a sua “alma” africana. Em 2012 saiu aclamada pela crítica e pelo público ao homenagear Angola, porém nas notas dos jurados não ficou com o título. Mas ali estava plantada a semente para a redenção no ano seguinte. Considerado o melhor samba daquele ano foi composto por nomes de peso: Martinho da Vila, André Diniz, Arlindo Cruz, Tunico da Vila e Leonel. Praticamente impossível derrotar uma parceria com tanto talento e influência.

A Unidos da Viradouro, da cidade de Niterói, concorreu duas vezes no carnaval do Rio de Janeiro, em 1964 e 1965. Suas cores originárias foram o azul e o rosa. A

²⁶ Quem pensa que Martinho (hoje da Vila) sempre foi de lá se engana. No final dos anos 1950 sua escola era a vermelho e branco Aprendizes da Boca do Mato. Quando a Vila Isabel subiu para o primeiro grupo, e com bastante recursos financeiros injetados, foi que Martinho começou a integrar a azul e branco de Noel para organizar rodas de samba e auxiliar na ala de compositores.

dificuldade em encontrar tecidos nesses tons fez com que as cores fossem modificadas para os atuais vermelho e branco. Em 1986 a agremiação decide retornar em definitivo aos desfiles na cidade do Rio de Janeiro. Iniciou sua incursão entre as grandes escolas do Rio de Janeiro em 1991, com uma homenagem à atriz e comediante Dercy Gonçalves, 83 anos de idade, desfilando com os seios à mostra. Em pouco mais de 10 anos desfilando na cidade do Rio de Janeiro a Viradouro alcançou a consagração máxima de conquistar o título de campeã do Grupo Especial.

São muitos os bicheiros que se tornaram patronos das escolas de samba bancando boa parte do investimento para o carnaval de suas agremiações. Na Viradouro o principal deles, no período de desfiles no Rio de Janeiro, foi José Carlos Monassa Bessil. Foi com ele na direção da agremiação que em 1997 a escola de Niterói, com Joãosinho Trinta como carnavalesco, ganhou o seu primeiro título no Grupo Especial. Joãosinho também superou enorme obstáculo resultante de uma isquemia no ano anterior. O carnavalesco surpreendeu com o carro abre-alas todo preto representando o “nada” das trevas iniciais do universo.

Na Viradouro, após a morte do seu patrono José Carlos Monassa, em 2005, assumiu Marco Lira. No início conseguiu dar seguimento aos bons carnavais apresentados pela escola niteroiense. Os bons ventos não duraram muito. Nem mesmo a contratação do badalado carnavalesco Paulo Barros e suas inovações surtiu o efeito esperado. Não foi um casamento feliz o estilo de Barros com o da Viradouro. E de 2007 em diante a escola foi sucumbindo ano a ano até terminar rebaixada para o grupo de acesso, no ano de 2010, com um enredo sobre o México.

A Estácio de Sá, a partir do agravamento de sua situação financeira, foi rebaixada no carnaval de 1997 com um enredo sobre o perfume. Ficou 9 anos afastada da elite do carnaval carioca. Subiu num ano e no seguinte já estava rebaixada. Retornou mais uma vez, em 2016, e até 2019 continuava desfilando no grupo de acesso. Nesse período teve dois presidentes assassinados: Acyr Pereira Alves, em 2002, e Flávio José Eleotério, em 2006. A Vila Isabel desceu em 2000 e retornou ao grupo principal após 5 anos. Quem teve a queda mais passageira foi a Unidos da Tijuca. Somente passou o carnaval de 1999 no grupo de acesso. As quatro Titias da Folia passaram por altos e baixos, ascendendo e caindo de grupo. Alcançaram resultados promissores e outros nem tanto.

4.6.4 As Primas Sapecas do Samba

As Primas Sapecas do Samba (Caprichosos de Pilares, União da Ilha do Governador e São Clemente) tiveram suas identidades alicerçadas nos trabalhos dos carnavalescos Luiz Fernando Reis, Maria Augusta Rodrigues e a dupla Carlinhos de Andrade e Roberto Costa. São entidades irreverentes, alegres e críticas. A Caprichosos aderiu à irreverência de Luiz Fernando Reis, a União da Ilha do Governador ao estilo bom, bonito e barato de Maria Augusta e, por sua vez, a São Clemente à crítica social de Carlinhos de Andrade e Roberto Costa. Essas escolas apontaram para o que não concordavam no carnaval:

(...) com o crescimento estético, o acelerar das baterias, a visão de espetacularização para aquilo que é, essencialmente, batuque, raiz, pés que riscam o chão, muitas vezes de terreiros. Caprichosos de Pilares, São Clemente e União da Ilha remaram contra a maré midiática e o discurso quase unânime dos “novos tempos”, que decretavam a falência dos últimos românticos. Elas são e sempre foram as últimas românticas (FABATO, 2015, p. 13).

Nenhuma delas foi campeã do carnaval no Grupo Especial. Mas abrilhantaram os desfiles com momentos inesquecíveis. Desde a sua fundação, em 1961, a São Clemente conta com a família Almeida Gomes à sua frente. O nome mais importante foi Ivo da Rocha Gomes. Atuou como presidente, diretor de bateria, carnavalesco e compositor, era a personificação da própria escola em suas atribuições. Após o falecimento de Ivo, em 1980, seus filhos Ricardo, Roberto e Renato gradativamente assumiram as responsabilidades da instituição fundada pelo pai. Dando continuidade a esse legado o presidente atual é Renato Almeida Gomes, mais conhecido como Renatinho.

Em um período que o carnaval já era transmitido pela televisão seus primeiros desfiles se organizaram com base nos mutirões comunitários. Oriunda da zona sul do Rio de Janeiro, primeira escola a adotar o preto como uma de suas cores oficiais, marcou um período importante – o da abertura democrática – com suas críticas políticas. Os anos 1980 marcaram a construção da identidade clementiana. Em 1985, o enredo *Quem casa quer casa* era sobre a habitação. Naquele momento a São Clemente era uma escola sem habitação. Não conseguindo se fixar na zona sul, região de origem, em função da reclamação de vizinhos e pela especulação imobiliária, teve várias sedes. Atualmente está

sediada na Cidade Nova, próxima ao centro da cidade. Ainda sem muitos recursos caiu para o grupo de acesso em 1986, ocasião em que seu desfile abordou os problemas da saúde no Brasil com o enredo *Muita saúva e pouca saúde, os males do Brasil são*.

Retornando ao Grupo Especial, em 1987, contou a saga dos menores em situação de rua sob o título de *Capitães de asfalto*. Fernando Pamplona, homenageado pela agremiação, em 2015, via com otimismo os enredos da São Clemente na década de 1980. Durante a transmissão do carnaval de 1987 pela Rede Manchete, disse as seguintes palavras:

Vocês estão vendo uma coisa maravilhosa... Quando os governos centralizam, perseguem e viram ditaduras, eles temem a opinião. A primeira coisa a funcionar é a tesoura. Isso é o resultado do medo de que a crítica possa fazer a cabeça e a opinião das pessoas. Só através da opinião livre, da imprensa livre, da palavra livre é que a verdade aflora. E a verdade quando aflora não há possibilidade de contestação, porque ela é clara e limpa demais... A São Clemente está prestando um serviço extraordinário de possibilidade de crítica, de liberdade de pensamento, enfim, de exercício da verdadeira democracia neste país (LEAL, 2015, p. 87).

Em 1988, foi a vez de tratar dos vários tipos de violência. O samba de Helinho 107, Chocolate e Izaías de Paula utilizou o *slogan* da Rede Globo (*Essa onda pega*) para criticar a própria emissora transmissora dos desfiles, acusando-a de manipular o pensamento do país. O enredo de 1989 foi uma crítica à economia brasileira: exportava matéria-prima barata e importava produtos industrializados a preços caros. Após as quedas em 1991, com um enredo criticando o então presidente Fernando Collor de Melo, e 1995, a São Clemente resolveu entrar no jogo das grandes escolas optando por enredos patrocinados. Esse caminho não trouxe os resultados esperados.

A São Clemente foi ousada no quesito comissão-de-frente. Nos anos de 1971, 1972 e 1973 trocou os integrantes mais antigos da velha-guarda por um grupo de 15 crianças. O resultado foi produtivo garantindo a nota máxima no quesito. No ano de 1985, sob o comando do ator Gabriel Cortês, e com uma fantasia inovadora (homens e mulheres vestidos metade de noivo e a outra metade, de noiva) ganhou o Estandarte de Ouro de melhor comissão-de-frente. Com o tempo a São Clemente perdeu a irreverência de suas comissões-de-frente. Leal (2015, p. 103) pergunta se ainda há espaço para a irreverência em um carnaval cada vez mais voltado ao espetáculo?

O maior carnaval apresentado pela São Clemente foi o de 1990, *E o samba sambou*, uma das inspirações deste estudo. Durante a apuração a escola liderava faltando

três quesitos para encerrar. Ao ser entrevistado, o patrono da Mocidade Independente de Padre Miguel, Castor de Andrade, demonstrava tranquilidade, pois previa que a coirmã da zona sul perderia pontos em alegorias e fantasias. Acertou, afinal como cantado pela São Clemente, *virou Hollywood isso aqui*.

De uma identidade alegre, leve, colorida, de sambas inesquecíveis e uma excelente bateria, a simpática União da Ilha – assim como o clube de futebol América – tornou-se a segunda escola na preferência dos cariocas. Nos anos 1980, entre idas e vindas, a escola insulana perdeu algo de sua identidade tentando se equiparar ao luxo das agremiações mais badaladas. Fernando Pamplona, durante a transmissão do carnaval de 1983, não perdoou: “A União da Ilha resolveu brincar de ser rica” (BALTAR, 2015, p. 139). No carnaval de 1989, a modelo Enoli Lara desfilou com a genitália desnuda. A partir dali houve mudança no regulamento e ficou proibida a nudez genital. Joãosinho Trinta, que enfrentava o conservadorismo, inspirado na polêmica da nudez resolveu levar para a Beija-Flor de Nilópolis, em 1990, o enredo *Todo mundo nasceu nu*.

A União da Ilha revelou uma das vozes mais potentes como cantor de samba-enredo: Aroldo Melodia. Na época em que a União da Ilha competia somente em seu bairro, Aroldo fazia sucesso na escola Paraíso. Chamando atenção foi convidado para ser cantor da União da Ilha, e lá interpretou os memoráveis sambas *Domingo, O Amanhã, O que será?, É Hoje* e *De bar em bar, Didi, um poeta*. De temperamento forte, rompeu com a União da Ilha e foi cantar em escolas como Mocidade Independente de Padre Miguel, Unidos da Ponte, Caprichosos de Pilares e Acadêmicos de Santa Cruz. Nos dias atuais é seu filho, Ito Melodia, quem dá sequência ao legado do pai na tricolor insulana. Ito retomou sua trajetória na escola em 2002, quando desfilou no grupo de acesso. De lá para cá, e após oito anos longe do grupo principal, nunca mais saiu do posto de intérprete oficial.

Aroldo Melodia faleceu em 2008. Ano em que sua escola reeditou o famoso samba enredo *É Hoje*. Nesta oportunidade foi seu filho quem cantou os versos tão lembrados: “É hoje o dia da alegria e a tristeza/Nem pode pensar em chegar”. Aroldo, junto com Leôncio da Silva, compuseram o samba exaltação da União da Ilha, que contém os seguinte versos: “Se um dia eu deixar de desfilar (Papai do Céu)/Pela União da Ilha, vou chorar”. Em termos de suas composições musicais a agremiação insulana “transformou-se em uma verdadeira grife do samba-enredo” (BALTAR, 2015, p. 89). São sambas alegres e contagiantes, sinônimo de brincar carnaval. Até hoje milhões de foliões são

embalados pelos clássicos *Domingo, O Amanhã, É Hoje, Festa Profana e De bar em bar, Didi, um poeta*.

Em uma época sem o profissionalismo atual, aconteceu da porta-bandeira esquecer sua principal ferramenta em um bar na Ilha do Governador. Como os desfiles se estendiam até tarde, a União da Ilha trocou a ordem de apresentação com outra agremiação para ganhar tempo enquanto um diretor da escola pegava um ônibus para buscar a bandeira esquecida. O estilo bom, bonito e barato foi forjado na União da Ilha pela carnavalesca Maria Augusta, provando que uma agremiação não depende só de luxo para ser competitiva. Em 1977 trouxe a singeleza e os encantos do dia de domingo (praia, futebol, pipas, surfe, carrossel, cerveja) no Rio de Janeiro. Por muito pouco, apenas um ponto, não arrebatou o título da luxuosa Beija-Flor de Nilópolis. No ano seguinte foi a vez de pensar no que o futuro nos reserva. *O amanhã* se transformou em um dos sambas-enredo mais gravados da história.

A segunda metade dos anos 1990 marcou uma descaracterização da agremiação na escolha de seus enredos tentando ser mais competitiva. Um ano de grande dificuldade para a União da Ilha foi 1999, quando seu barracão, faltando 33 dias para o desfile, incendiou destruindo todas as alegorias. A comunidade se reuniu em um grande mutirão para reconstruir aquele carnaval das cinzas e levar sua agremiação para a Marquês de Sapucaí. No carnaval de 2011 novamente o fogo toma conta do barracão da União da Ilha, desta vez na Cidade do Samba. E graças ao empenho de sua comunidade e componentes o desfile pode ser refeito faltando um mês para a apresentação oficial.

Quando tentava se estabelecer no Grupo Especial, nos anos 1980, os integrantes da bateria da Caprichosos de Pilares faziam pedágio na avenida Suburbana para conseguir recursos. A contribuição era espontânea e vez por outra contavam com alguma passista para auxiliar na arrecadação. Para pagar o contrato com o carnavalesco Luiz Fernando Reis foi realizado um festival de refrigerantes no qual foram vendidos três mil canecos. Em uma época sem os patrocínios exorbitantes de hoje e na falta de um patrono para bancar a escola, tinha que se dar um jeito criativo para colocar o carnaval na rua.

A Caprichosos de Pilares se firmou, nos anos 1980, entre as maiores escolas pela popularidade de seus sambas, já que a parte visual não era o seu ponto forte. Um samba adotado pela comunidade impulsiona os quesitos de chão: harmonia, evolução, conjunto, comissão-de-frente, e mestre-sala e porta-bandeira. Em muitas ocasiões as composições musicais de Pilares foram classificadas, principalmente por Fernando Pamplona, como marchinhas ao invés de sambas-enredos. A principal obra do período é de 1985, *E por*

falar em saudade, com um refrão fácil que brincava com os costumes: “Tem bumbum de fora pra chuchu/Qualquer dia é todo mundo nu”. Até o neologismo “saudadear” foi criado para expressar o sentimento daquilo que não se tinha mais, mas continuava vivo na memória e no coração das pessoas.

Luiz Fernando Reis foi o carnavalesco que impulsionou a Caprichosos de Pilares como uma escola irreverente. Sua inspiração maior foi o estilo da União da Ilha²⁷ dos anos 1970. Tudo começou em 1982, no grupo de acesso, com um enredo sobre as compras na feira livre em um período de inflação alta. O grande desfile da Caprichosos seria o de 1985 com *E por falar em saudade*, um enredo nostálgico sobre esse sentimento tão brasileiro. Para Dattoli, carnavalesco e agremiação se confundem:

Falar da Caprichosos era falar de Luiz Fernando. E vice-versa. Um não existia sem o outro. Criador e criatura. Quem era o criador? Quem seria a criatura? Impossível imaginar um sem o outro. E o que dizer do desfile sem os dois? (2015, p. 147).

No carnaval de 1986 criticou a americanização da cultura brasileira e no de 1987, com *Eu prometo*, a crítica foi dirigida aos políticos e à política. Fica alguns anos afastado da Caprichosos e retorna nos anos 1990, mas sem tanto sucesso como na primeira passagem. De todo modo, a relação entre os dois (Luiz Fernando e a Caprichosos) é tão forte que o mesmo diz só aceitar que coloquem uma bandeira em cima do seu caixão: o manto azul e branco de Pilares.

O carnavalesco Luiz Fernando Reis queria que a palavra “caprichosamente” fosse utilizada no samba da escola. Recebeu a seguinte resposta do compositor Ratinho, campeão dos sambas de 1982 e 1983: “Você é Carnavalesco, compositor sou eu” (DATTOLI, 2015, p. 112). Em 1985 a palavra foi encaixada e constava na composição: “Caprichosamente/Vamos reviver, vamos reviver”. Os sambas da Caprichosos ajudavam a construir uma identidade irreverente. Era isso que a diferenciava das demais escolas. Para o carnaval de 1989 os compositores Almir Araújo, Hércules Correa e Marquinhos Lessa perderam a disputa de samba na quadra, porém a composição fez tanto sucesso que o cantor Elymar Santos a gravou. A composição perdedora fez mais sucesso do que a vencedora. Daquele momento em diante os compositores tiveram que assinar um termo que os proibia de gravar composições derrotadas no concurso. Só após dois anos da disputa eles poderiam gravar a composição.

²⁷ Em 1992, Luiz Fernando Reis foi carnavalesco da União da Ilha com o enredo *Sou mais minha Ilha*.

Um dos presidentes de maior prestígio da Caprichosos foi Fernando Leandro. Então deputado estadual, se aproximou de Pilares por interesse político. Porém sua afeição foi tão grande que de lá não saiu mais. Hoje a Caprichosos vive uma intensa disputa pelo seu comando. Tal instabilidade levou a famosa agremiação a descer vários grupos. Na época em que era presidente, Fernando Leandro alterou o estatuto distribuindo 40 títulos de sócios patrimoniais. Fez essa ação para se manter no poder. Anos mais tarde, um grupo desses sócios, sem maiores vínculos com a Caprichosos, conseguiu retirar o filho de Fernando Leandro da presidência. A partir daí começou o calvário da entidade.

Em comum, as três Primas Sapecas desenvolveram uma identidade alegre, crítica e irreverente. Mas parece que com o “progresso da folia”, como diz o samba da Caprichosos de 1985, elas tentaram se adaptar aos tempos modernos visto que manter suas identidades não trazia bons resultados na Quarta-feira de Cinzas. A União da Ilha rebaixada, em 2001, com um enredo sobre a energia. O aparato de iluminação não funcionou e com enormes falhas a escola ficou na penúltima colocação. A São Clemente, em 2002, homenageou o município de Guapimirim e foi rebaixada. Também na moda dos enredos patrocinados, a Caprichosos de Pilares desceu de grupo com um enredo sobre o estado do Espírito Santo, em 2006. Após as adversidades, União da Ilha e São Clemente conseguiram retornar e se firmar no Grupo Especial.

4.6.5 Outras Parentes

A Unidos da Ponte, agremiação fundada em 1952, na região da Baixada Fluminense, em São João do Meriti, viveu seu principal período na década de 1980. Entre 1983 e 1989, o único ano em que não desfilou entre as grandes escolas foi 1985. Em sua história está o fato de ser a primeira agremiação fundada e presidida por uma mulher, Carmelita Brasil. Os anos 1990 marcaram o retorno ao Grupo Especial. Permaneceu nele entre os anos de 1993 e 1996. Em 1993 e 1994 amargou as últimas colocações, mas se manteve desfilando entre as maiores escolas graças às famosas “viradas de mesa”. Uma escola modesta no visual que apresentou composições marcantes, como *E eles verão a Deus* (1983) e *Oferendas* (1984). No seu retorno aos desfiles na Marquês de Sapucaí, em 2019, a escola de São João do Meriti reeditou o samba de 1984 na Série A.

A escola de samba Porto da Pedra nasceu como Bloco Carnavalesco Unidos do Porto da Pedra, na década de 1970, no município de São Gonçalo. E o bloco, como os casos da Mocidade Independente, da União da Ilha e da São Clemente, teve antecedentes

em um time de futebol, o Porto da Pedra Futebol Clube. Ao futebol se adiciona a sociabilidade do bairro com o auxílio de moradores e comerciantes. No ano de 1973 o bloco realizou seu primeiro desfile.

As cores vermelho e branco são as mesmas do time de futebol. O primeiro símbolo foram duas mãos que se apertam para simbolizar união e amizade. O bloco foi oficializado em 8 de março de 1978. Esta é a data considerada como oficial de sua fundação. Ao ganhar a competição do carnaval de blocos, em 1980, adquiriu o direito de se tornar G.R.E.S. Unidos do Porto da Pedra. Disputou o carnaval na cidade de São Gonçalo até o ano de 1984, quando foi afetada por uma grave crise econômica. Sem o auxílio do principal patrocinador, o recurso da Prefeitura de São Gonçalo, a escola não se apresentou em nenhum desfile oficial entre os anos de 1985 e 1992. Foi graças a uma empresa, a COMTROL S/A, que a Porto da Pedra ressurgiu para o carnaval. Essa empresa limpava e retirava o óleo dos navios da Baía de Guanabara. A COMTROL, prestadora de serviços para Petrobrás e Odebrecht, injetou grandes quantias para a Porto da Pedra desenvolver seus carnavais.

Cabe ressaltar que essa empresa esteve envolvida no escândalo da máfia do óleo. O investimento na Porto da Pedra era uma das maneiras de mascarar suas atividades ilícitas. Os proprietários da COMTROL, Jorge Lambel e Sérgio de Oliveira, ajudaram a criar o Bloco Unidos do Porto da Pedra, em 1973. Se nas outras escolas de samba o mecenato era do jogo do bicho ou do tráfico de drogas, na Porto da Pedra quem mandava era a máfia do óleo. Jorge Lambel foi quem sugeriu o tigre como símbolo oficial da agremiação.

Recebe o convite para desfilar, em 1994, na cidade do Rio de Janeiro. Obtendo o segundo lugar no grupo de avaliação ganha novo convite do dirigente Paulo de Almeida, e ascende diretamente três grupos: passa do grupo de avaliação para o Grupo A. Conquista o título em 1995 e, no ano seguinte, já está no Grupo Especial na Marquês de Sapucaí. Uma ascensão meteórica. Seu auge foi o carnaval de 1997, quando conquistou o quinto lugar com o enredo *No reino da folia, cada louco com sua mania*, de autoria do carnavalesco Mauro Quintaes. Parecia surgir uma potência do carnaval. A expectativa não se confirmou e a Porto da Pedra sofreu algumas quedas e nunca mais conseguiu posição de destaque. Desde o carnaval de 2013 figura na Série A.

A Acadêmicos do Grande Rio, agremiação da cidade de Duque de Caxias, foi fundada em 1988 com o nome de Acadêmicos de Duque de Caxias. O primeiro presidente, Milton Abreu do Nascimento, decidiu que a escola deveria ter um patrono e

um presidente de honra influentes para ajudar a escola. A família Soares, ligada ao jogo do bicho, assumiu as funções de patronato e presidência de honra. Para subir mais rápido de grupo se fundiu à Escola Grande Rio, que participava do segundo grupo dos desfiles. Apenas três anos após a sua fundação, em 1991, a Grande Rio estreava entre as escolas do Grupo Especial.

Seu primeiro desfile entre as principais agremiações, em 1991, com o enredo *Antes, durante e depois, o despertar do homem*, não obteve sucesso e a escola foi rebaixada. Retornou, em 1993, para o desfile principal e de lá nunca mais saiu. Em seus primeiros carnavais, na década de 1990, a Grande Rio apresentou sambas de reconhecida qualidade, com menção ao de 1993 (*No mundo da lua*), 1994 (*Os santos que a África não viu*), 1996 (*Na Era do Felipe o Brasil era espanhol*), 1997 (*Madeira-Mamoré a volta dos que não foram lá no Guaporé*), 1998 (*Prestes, o cavaleiro da esperança*) e 1999 (*Ei, ei, Chatô é nosso rei*). Com certas limitações, muitas vezes posicionada nos últimos lugares da classificação, nunca retornou ao desfile das campeãs.

A história começou a mudar quando o carnavalesco Joãosinho Trinta assumiu o comando artístico da Grande Rio. No ano de 2003, com um enredo patrocinado pela mineradora Vale do Rio Doce, algo calculado em torno de 2 milhões de reais, alcança um inédito terceiro lugar. De acordo com Joãosinho Trinta, um enredo para mostrar ao mundo toda a riqueza brasileira que é a Vale. Com um número cada vez maior de artistas da Rede Globo em seus desfiles é apelidada de “Unidos do Projac²⁸”, em referência aos estúdios da Globo. Com o excesso de celebridades e resultados algumas vezes duvidosos ganha certa antipatia no mundo do samba.

Nos anos de 2006, 2007 e 2010 se aproxima muito do título, conquistando três vice-campeonatos. Em 2011, quando era apontada como uma das favoritas ao título no pré-carnaval, um incêndio na Cidade do Samba, faltando um mês para o desfile oficial, atinge seu barracão. Naquele ano desfila sem concorrer oficialmente, assim como as coirmãs Portela e União da Ilha do Governador. Recentemente esteve envolvida em outra polêmica. Ficou na penúltima colocação, em 2018, e seria rebaixada de grupo. Porém, após reunião entre os dirigentes das escolas na LIESA, o regulamento é alterado e nenhuma agremiação é rebaixada. A influência e o poder econômico da Acadêmicos do Grande Rio a manteve entre as grandes, mesmo com o resultado contrário do júri oficial.

²⁸ O Projac, ou Projeto Jacarepágua, são os estúdios da Rede Globo utilizados para a produção de suas obras televisivas.

5. ANÁLISE DESCRITIVO-IMAGÉTICA DOS DESFILES (1982 – 2019)

No capítulo anterior, seção 4.5, apresentamos o quadro 1 relativo ao conceito, dimensões e indicadores temáticos. Do referencial teórico extraímos o conceito de hibridismo cultural, subdividido nas dimensões tradicional e moderno. Incluímos o termo desfile nas dimensões referidas para caracterizar explicitamente o objeto de estudo. E com base na revisão bibliográfica estipulamos os indicadores que comporiam idealmente o desfile tradicional e o desfile moderno. Colocaremos novamente as dimensões e indicadores do quadro 1 à disposição do leitor para auxiliar na leitura da descrição dos desfiles analisados, mas na forma de *nós*, como operacionalizado no *software NVivo 12*, que utilizamos para a análise de conteúdo.

Figura 1: Indicadores temáticos de um desfile tradicional



Fonte: elaboração do autor no *software NVivo 12*

Figura 2: Indicadores temáticos de um desfile moderno



Fonte: elaboração do autor no *software NVivo 12*

O texto *Uma Descrição Densa: Por uma Teoria Interpretativa da Cultura*, do antropólogo Clifford Geertz, subsidiou *insights* para a apresentação dos dados. Aqui não desenvolvemos uma etnografia e tampouco compreendemos a cultura como um texto (GEERTZ, 2008), mas adaptamos alguns pontos da lógica do etnógrafo para o exercício sociológico. No papel de observador assistimos atentamente aos vídeos e registramos num caderno/diário o relato dos acontecimentos e fatos relevantes dos desfiles. A escrita contida no caderno/diário foi consultada novamente para elaborar um segundo texto direcionado pelos indicadores apresentados nas figuras acima. A cada momento no qual julgávamos aparecer a representação dos indicadores nos detínhamos na classificação, já no *software NVivo 12*, das características tradicionais e modernas dos desfiles. Dessa forma conectamos as interpretações descritivas com as formulações teóricas. Destacamos também que mesmo se tratando de uma descrição microscópica permite interpretações em grande escala, conforme Geertz (2008, p. 17): “Fatos pequenos podem relacionar-se

a grandes temas, as piscadelas à epistemologia, ou incursões aos carneiros à revolução, por que eles são levados a isso”.

Anotações e registros acerca do conteúdo tornam-se uma descrição para extrair “grandes conclusões a partir de fatos pequenos, mas densamente entrelaçados” (GEERTZ, 2008, p. 19 e 20). O uso exclusivo da narrativa textual pode deixar escapar elementos que a representação visual complementa. Por meio da imagem o leitor perceberá de forma mais sensorial aspectos relevantes do estudo. Em tempos de espetacularização imagética do mundo é crescente a “acessibilidade e difusão dos meios e produtos audiovisuais” (MARTINS, 2013, p. 395). O recurso audiovisual é uma das inovações técnico-tecnológicas à disposição do empreendimento científico. Uma ferramenta de investigação aqui utilizada como fonte e dispositivo analítico de informação para desenvolver uma descrição interpretativa dos desfiles das escolas de samba. A imagem não é simples resíduo marginal. Tem o poder de influenciar os “processos de produção de conhecimento e criação de representação” (MARTINS, 2013, p. 407).

Martins (2013) defende a ideia de que independente de quem originalmente produziu a imagem ela pode ser analisada cientificamente. Em suas palavras, “todas as imagens são produtos culturais e janelas de conhecimento sobre atos e formas de pensamento humano” (p. 412). As imagens trazem novas e boas contribuições, permitindo reconhecer a diversidade cultural e social no mundo. Além do fácil acesso, a digitalização massiva e massificada do audiovisual permite uma manipulação criativa sobre inúmeros temas, entre eles representar culturas, grupos, sociedades e indivíduos.

Como será observado mais abaixo, incorporamos uma linguagem não tão usual na Sociologia, pois advogamos a favor de uma ciência mais criativa e livre. No enfrentamento aos ditames objetivistas, criatividade e liberdade são singularidades a serem valorizadas e reforçadas no campo das Ciências Sociais. Se o mundo contemporâneo é espetacularmente imagético, por qual razão relegar essa faceta no labor científico? As novas tecnologias nos fornecem acesso a uma gama infinda de materiais para auxiliar no labor da pesquisa. Materiais disponíveis na *internet* permitem compor a produção científica e representar os objetos de estudo da forma mais apropriada em suas peculiaridades. No caso específico dos desfiles das escolas de samba a imagem é uma característica das mais expressivas. Optamos por combinar a escrita com uma linguagem imagética na descrição e análise dos dados. Híbridizações, permanências e mudanças na disputa por hegemonia nos desfiles das escolas de samba são interpretadas com o recurso

da visualidade. É necessário identificar o que há de mais relevante associado à imagem em estudo. Quando se menciona a sociedade do espetáculo não há como invisibilizar a imagem já que “o espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna uma imagem” (MENESES, 2005, p. 36). Uma característica hegemônica da modernidade seria a do evento se concretizar na imagem.

A imagem tomada como documento é testemunho histórico que nos permite reacender a memória. Auxilia na conexão das relações entre passado e presente ou, nos termos do nosso estudo, entre tradição e modernidade. Isoladamente cada imagem diz muito pouco, mas combinada com o percurso histórico de quase 40 anos analisados subsidia a descrição e interpretação das relações. A imagem ganha sentido e tem algo a nos contar no momento em que é colocada em relação à “outras imagens e temporalidades, outros textos e depoimentos” (LINS, REZENDE, FRANÇA, 2011, p. 57). As imagens são passíveis de diferentes leituras e interpretações, descrevem combinações híbridas e contraditórias que traduzem experiências, rupturas e continuidades da tradição com a modernidade. A imagem complementa o texto, aportando conteúdo histórico, social e cultural. O trabalho científico pode ser povoado de seres, cenas e cenários (BRANDÃO, 2005) imagéticos para serem interpretados. A interação entre texto e imagem se equilibra na organização dos dados e o campo narrativo textual é complementado pela narrativa imagética.

Uma representação do objeto alicerçada em imagens temporais como um documento a ser decifrado. Foi assim que a nossa “mesa de trabalho” virtual ficou tal qual o atelier de um artista para montar a exposição de imagens. Um convite reflexivo sobre a combinação e a disputa entre elementos tradicionais e modernos pela hegemonia dos desfiles das escolas de samba. A conexão entre imagens mistura “tempos, lugares, sujeitos, formas, circunstâncias” (LINS, REZENDE, FRANÇA, 2011, p. 64) para adquirir novas camadas de leitura. A ilustração visual é o fragmento da história narrada (BRANDÃO, 2005). É a comprovação do que foi dito paralelo à escrita. A foto não é mera imagem congelada no tempo, seu poder de alcance sintetiza e auxilia na compreensão do conteúdo. Na sequência empreendemos a apresentação de uma descrição-imagética da nossa interpretação sobre cada um dos 42 desfiles analisados. Esperamos que o leitor se sinta o mais ambientado possível com os desfiles das escolas de samba a partir da construção narrativa e das imagens selecionadas.

5.1 Império Serrano – 1982 (Globo) – 1º Lugar²⁹

O enredo *Bum Bum Paticumbum Prugurundum* é um resumo dos 50 anos de história dos desfiles das escolas de samba completados em 1982. O título foi retirado de uma entrevista concedida para o jornalista Sérgio Cabral pelo sambista Ismael Silva, fundador da primeira escola de samba do Brasil, a Deixa Falar. Nessa entrevista Ismael faz referência à criação de uma nova batida para o samba na década de 1920: o *bum bum paticumbum prugurundum*. O enredo elenca três momentos importantes para os desfiles:

- 1) Fase autêntica: o surgimento, na Praça Onze, do samba;

*Oh! Praça Onze, tu és imortal
Teus braços embalaram o samba
A tua apoteose é triunfal*

- 2) Fase da interação: os desfiles na Avenida Presidente Vargas e a influência de artistas plásticos de formação acadêmica e de renome na concepção visual das escolas;

*Na Candelária construiu seu apogeu
As burrinhas que imagem, para os olhos um prazer
Pedem passagem pros Moleques de Debret
“As Africanas”, que quadro original
Iemanjá, Iemanjá enriquecendo o visual*

- 3) Fase das “Super Escolas de Samba S/A”: os desfiles na Marquês de Sapucaí e a crítica ao modelo de escolas de samba que “escondem gente bamba”.

*Super Escolas de Samba S/A
Super-alegorias
Escondendo gente bamba
Que covardia!*

Na sinopse surge uma crítica direta ao carnavalesco Joãozinho Trinta, profissional responsável por consolidar o carnaval como sinônimo de luxo e riqueza. Na figura 3 está a última alegoria apresentada pelo Império Serrano representando o gigantismo dos desfiles daquele momento. Há uma imagem de Joãozinho junto a esculturas de mulatas seminuas para demonstrar a espetacularização da festa.

²⁹ Refere-se à classificação de cada desfile no julgamento oficial.

Figura 3: Carro alegórico do Império Serrano de 1982

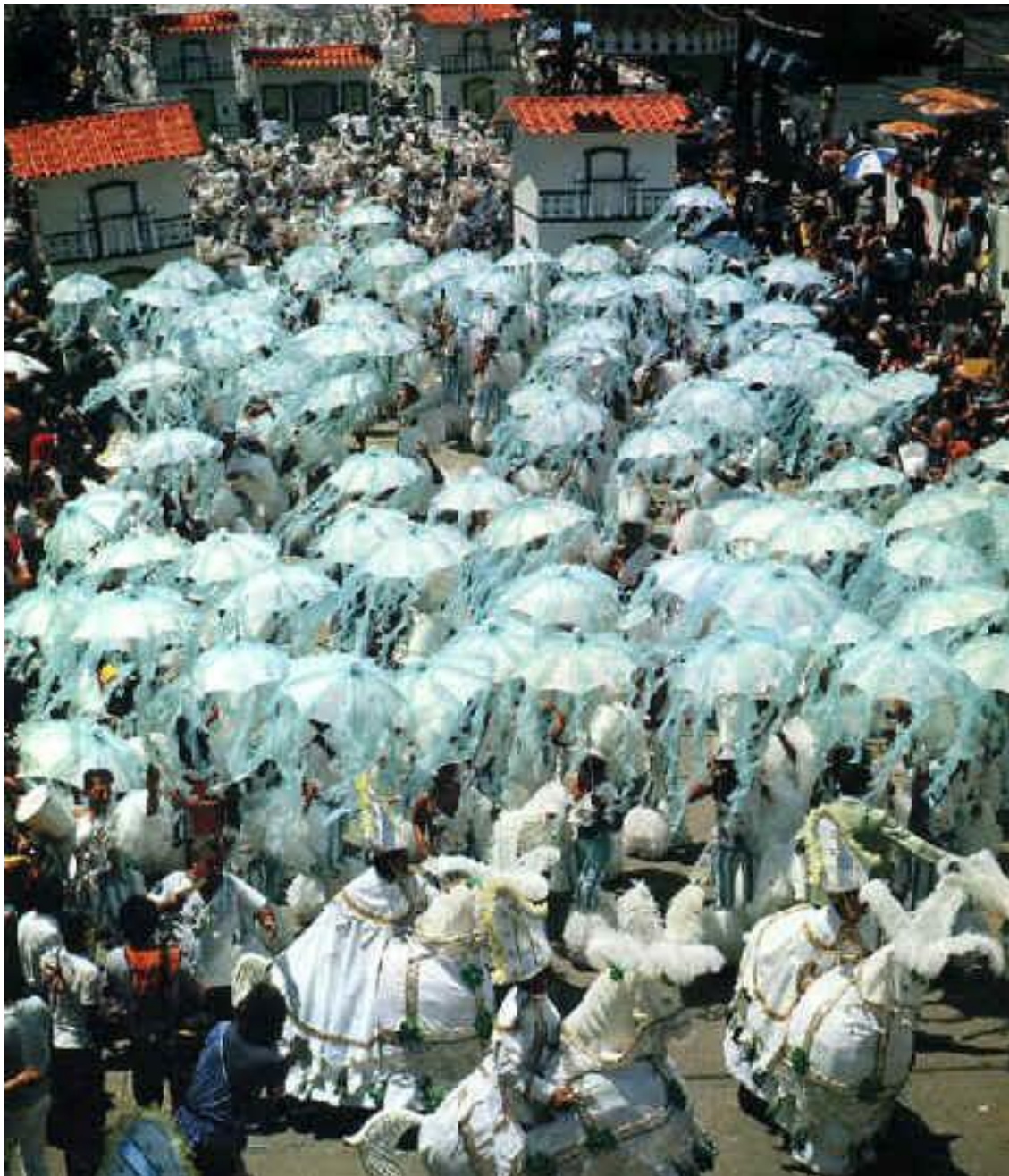


Fonte: O Globo – Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/bairros/baluartes-da-imperio-serrano-revive-momentos-especiais-da-escola-21386745>>. Acesso em: 26 de janeiro de 2020.

Logo no início do desfile, dois pontos mereceram atenção na apresentação do Império Serrano: a espontaneidade com a qual os integrantes da escola evoluem pela pista e a simbiose dos componentes com o público nas arquibancadas. A evolução é livre e o canto dos componentes é intenso. A apresentação imperiana contagia os foliões na pista e na arquibancada, mesmo após 16 horas de desfiles, ambos sambavam com entusiasmo embalados pela sinfonia imperial.

A arquibancada ecoou gritos de “já ganhou” reconhecendo o desfile envolvente do Império Serrano. O verde e branco do pavilhão imperial é respeitado nas alas (figura 4) e alegorias (figura 3) desenvolvidos pelas carnavalescas Lícia Lacerda e Rosa Magalhães, professoras de cenografia da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Com carros alegóricos de tamanho modesto o grande destaque é a musicalidade (canto, ritmo e dança) empolgando os desfilantes e o público na Marquês de Sapucaí.

Figura 4: Ala do Império Serrano de 1982



Fonte: Página Sambario Carnaval – Disponível em:
<<http://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=fotos1982>>. Acesso em: 26 de janeiro de 2020.

De acordo com analistas especializados, assim como o povo em geral, o samba do Império Serrano foi apontado como a melhor obra do carnaval 1982. Não foi necessário distribuir panfletos com a letra do samba, pois os versos dos compositores imperiais,

Aluísio Machado e Beto Sem Braço, estava na boca das pessoas e era cantado vigorosamente. Aluísio Machado sentiu-se imensamente realizado ao ver o público de pé cantando sua obra.

O Império Serrano foi a décima segunda e, portanto, última escola a desfilarem. Mesmo sob o sol forte do verão carioca, o povo lotava as arquibancadas para receber com animação a tradicional agremiação do Morro da Serrinha. A força do samba do Império Serrano conduziu a escola para um grande desfile. Haroldo Costa, comentarista da Rede Globo, caracterizou aquele carnaval como o reencontro do Império Serrano consigo mesmo, após diversas crises internas.

Com apenas três carros alegóricos o elemento musical foi o ponto alto da apresentação. A evolução mais livre dos componentes proporcionou um desfile pulsante e fluído marcado por um ritmo que permitiu mostrar o “samba no pé”. Haroldo Costa qualificou o samba da escola como de domínio público, pois todos (ou quase todos) os presentes sabiam cantar a composição. Um dos ícones imperianos, Dona Ivone Lara, não esteve presente. O narrador comenta que ela embarcara para uma apresentação nos Estados Unidos quase chorando por não desfilarem no seu grêmio recreativo.

5.2 Estação Primeira de Mangueira – 1983 (Globo) – 5º Lugar

Após o sucesso, em 1982, com o enredo *É hoje*³⁰, que rendeu um samba antológico para a União da Ilha do Governador, o carnavalesco Max Lopes estreou na Mangueira com *Verde que te quero rosa – semente viva do samba*. O casamento profissional entre Max e a Mangueira renderia grandes frutos³¹. O enredo que lembrava uma parte da história da agremiação verde-e-rosa foi inspirado em um samba do ícone mangueirense, Cartola: *Verde que te quero Rosa (é a Mangueira)/Rosa que te quero Verde (é a Mangueira)*.

Após 16 anos sem assistir aos desfiles na avenida, o cantor Gilberto Gil afirmou que com o crescimento das escolas de samba era necessária uma infraestrutura mais organizada, diferente de como acontecia anteriormente na Avenida Presidente Vargas. Nessa direção, parece que as palavras de Gil anteviam um passo ainda maior para os

³⁰ O samba de famosos versos, regravados por cantores da MPB, são cantados ainda hoje, e perguntam: *Diga espelho meu/Se há na avenida/Alguém mais feliz que eu.*

³¹ Sob o comando de Max Lopes, conhecido como “O Mago das cores”, a Mangueira conquistou os títulos de campeã do carnaval carioca em 1984 e 2002.

desfiles: a construção do Sambódromo na Marquês de Sapucaí. O ano de 1983 marcou, além do fim do desmonte das arquibancadas, o término dos desfiles realizados em um único dia.

Um dos aspectos que chama atenção é a evolução mais espontânea dos componentes se comparada aos desfiles atuais. Ademais, observa-se que é conferido um maior destaque ao elemento humano se comparado aos elementos alegóricos (figura 5), assim como no desfile analisado anteriormente. Estas últimas servem como um complemento para ilustrar a história. Os quatro últimos títulos da Mangueira foram recordados na apresentação, a saber: o Rio de Janeiro antigo, em 1961; o escritor Monteiro Lobato (figura 5), em 1967; o tributo ao samba, em 1968; e, em 1973, as lendas da Lagoa do Abaeté, na Bahia. Reviver momentos de glória talvez tenha sido a forma encontrada de despertar o brio mangueirense para reconquistar a vitória nos desfiles. Afinal de contas, já se iam 10 anos desde o último campeonato.

Figura 5: Elemento alegórico da Estação Primeira de Mangueira de 1983



Fonte: O Globo – Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/supercampea-mangueira-de-cartola-ganha-seus-primeiros-titulos-nos-anos-30-11716597>>. Acesso em: 26 de janeiro de 2020.

O cantor, compositor, instrumentista e fundador da Estação Primeira de Mangueira, Cartola³², esteve referenciado no samba de sua instituição: *Desperta Cartola/Vem pra avenida*. Um integrante caracterizado como se fosse Cartola, com asas de anjo e sob um surdo com um violão colocado em cima do surdo, foi a imagem do encerramento do desfile da Mangueira. Cabe lembrar que Dona Zica, esposa de Cartola, tomada pela emoção teve que receber atendimento médico e foi retirada da Marquês de Sapucaí por uma ambulância.

5.3 Unidos de Vila Isabel – 1984 (Manchete) – 5º Lugar³³

Martinho da Vila, ícone da MPB, compôs o samba para o enredo *Pra tudo se acabar na quarta-feira*. O enredo desenvolvido pelo carnavalesco Fernando Costa foi inspirado no filme *Orfeu do Carnaval*, sendo dividido em quatro momentos:

- 1) as pessoas que trabalham o ano inteiro em mutirão para produzir o carnaval, ou seja, seus heróis anônimos: escultores, pintores, bordadeiras, carpinteiros, vidraceiros, costureiras, figurinistas, desenhistas e artesãos;
- 2) em um momento de sonho o artesão imagina o que será produzido e levado ao desfile;
- 3) a ilusão que envolve o carnaval para se fantasiar e ser rei, pirata ou jardineira por um dia;
- 4) o sonho de carnaval de um ano inteiro terminando na Quarta-feira de Cinzas e o retorno à realidade social.

A comissão-de-frente (figura 6) foi representada aos moldes tradicionais por componentes da velha-guarda de cada uma das quatorze escolas do Grupo Especial. O sambista Martinho da Vila (figura 7) foi colocado em posição central para brilhar no carro abre-alas da escola substituindo o músico Tom Jobim. Em síntese, o enredo é uma grande homenagem aos trabalhadores e artesãos que produzem a ilusão do carnaval durante o ano para que ela acabe na Quarta-feira de Cinzas. A letra do samba traduz o sentimento de quem participa do sonho de confeccionar um desfile de escola de samba. Além disso, mostra todo o envolvimento emocional desses artistas – em grande maioria anônimos – da festa popular:

³² Foi ele quem escolheu o nome e as cores da agremiação.

³³ Em 1984 ocorreu um julgamento separado para cada dia de desfile. Entre sete escolas de samba, a Vila Isabel ficou com o 5º lugar na segunda noite de desfiles.

*A grande paixão, que foi inspiração do poeta é o enredo
Que emociona a velha-guarda lá na comissão-de-frente
Como a diretoria
Glória a quem trabalha o ano inteiro em mutirão
São escultores, são pintores, bordadeiras
São carpinteiros, vidraceiros, costureiras
Figurinista, desenhista e artesão
Gente empenhada em construir a ilusão*

Figura 6: Comissão-de-frente da Unidos de Vila Isabel de 1984



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da Unidos de Vila Isabel (Manchete) no YouTube – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=12obxPUIZck>>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2020.

Figura 7: Martinho da Vila no desfile da Unidos de Vila Isabel de 1984



Fonte: Sambario Carnaval – Disponível em: <<http://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=martinho>>. Acesso em: 26 de janeiro de 2020.

A escola de Noel Rosa se apresentou com predominância do seu azul e branco com toques de prata e dourado, como também pode ser constatado nas figuras 6 e 7. Os operários do carnaval foram representados em alas nas quais os desfilantes carregavam martelos e parafusos. A tradicional ala das baianas da agremiação do Morro dos Macacos

simbolizava as costureiras (figura 8). O enredo estava exposto nos chapéus delas, nos quais encontravam-se carretéis, agulhas e alfinetes. O comentarista e ex-carnavalesco, Fernando Pamplona, informa que esta era uma tradição que foi se perdendo ao longo do tempo. As baianas deixaram de sintetizar o enredo na cabeça por volta da década de 1950 para sustentar os tabuleiros com flores e frutas. Em 1984, as baianas da Vila Isabel resgataram uma tradição.

Figura 8: Ala de baianas da Unidos de Vila Isabel de 1984



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da Unidos de Vila Isabel (Manchete) no YouTube – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=12obxPUIZck>>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2020.

A letra do samba, apesar de toda inspiração de Martinho da Vila, não foi cantada pelas arquibancadas na Marquês de Sapucaí. A melodia da composição não propiciou um desfile empolgante. O visual modesto da escola combinou com a proposta do enredo em mostrar quem são as pessoas anônimas que constroem o sonho de carnaval durante o ano. O último carro alegórico da escola representou o morro e a volta a realidade após findar o carnaval.

O comentarista Geraldo Carneiro caracterizou o enredo da Vila Isabel como vago. Ele identificava uma tendência das escolas em se afastar dos enredos históricos e mais descritivos. Por sua vez, o comentarista Albino Pinheiro considerou como ponto alto do desfile da escola a composição de Martinho da Vila ao profetizar que esta permaneceria como uma obra da MPB para além daquele momento do desfile de 1984. Ele estava correto.

5.4 Mocidade Independente de Padre Miguel – 1985 (Manchete e Globo) – 1º Lugar

Mais um desfile sob a luz natural com o enredo *Ziriguidum 2001, carnaval nas estrelas*, uma projeção de como seriam os personagens do folclore, e do próprio carnaval brasileiro, no século XXI. A opção de cores como o branco e o prata, além do verde, dá o tom futurista do enredo idealizado por Fernando Pinto. Diferente dos outros dois desfiles analisados, nos quais a comissão-de-frente era formada por membros da velha-guarda da escola, no da Mocidade os integrantes, crianças fantasiadas de astronautas carregando bandeiras do Brasil, escondiam a face (figura 9). Junto à comissão-de-frente o famoso patrono da Mocidade, o bicheiro Castor de Andrade (figura 10), aparece apresentando sua agremiação.

Figura 9: Comissão-de-frente e carro abre-alas da Mocidade Independente de Padre Miguel de 1985



Fonte: O Globo – Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/incoming/os-carnavais-de-fernando-pinto-22100137>>. Acesso em: 26 de janeiro de 2020.

Figura 10: Bicheiro Castor de Andrade com a comissão-de-frente da Mocidade Independente de Padre Miguel de 1985



Fonte: Medium – Disponível em: <<https://medium.com/puntero-izquierdo/a-heran%C3%A7a-que-abalou-bangu-ac3344b26082>>. Acesso em: 1º de março de 2020.

Fernando Pamplona informa que as arquibancadas destinadas aos turistas estrangeiros se encontravam vazias, enquanto as dos cariocas e outros brasileiros permaneciam lotadas. O enredo de Fernando Pinto é um misto de tropicalismo e ficção científica. As fantasias e carros alegóricos criados pelo carnavalesco são extremamente originais e criativos, conforme o enredo demandava. Logo na abertura da escola surge o curso³⁴ na lua. Na parte mais ao fundo da figura 9 visualizamos a representação do curso na lua, carro abre-alas da Mocidade. Ou seja, já acompanhamos na entrada da Mocidade a releitura de uma tradicional forma de desfile carnavalesco no início do século XX para inspirar como este seria no futuro espacial. Essa foi a tônica do desfile. O folclore brasileiro foi todo repensado com uma visão sideral.

No ano anterior, o comentarista Fernando Pamplona havia criticado a descaracterização da ala das baianas da Mocidade. No desfile de 1985 as baianas siderais com asas (figura 11) são bastante elogiadas por estarem condizentes com a proposta

³⁴ Desfile de carruagens enfeitadas e, posteriormente, de automóveis com suas respectivas capotas de lonas abaixadas. Quando os veículos se entrecruzavam, os grupos de foliões fantasiados jogavam confetes, serpentinas e esguichos de água ou lança-perfume uns nos outros. (Disponível em: <<http://www.riodejaneiroaqui.com/carnaval/carnaval-cursos.html>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020)

futurista do carnaval do futuro. Ao ser entrevistado, o carnavalesco Fernando Pinto relata que pensou nesse enredo, pois ficção científica era algo muito atual naquele momento e extremamente assistido na televisão, assim como um enredo inédito no delírio do carnavalesco.

Figura 11: Ala das baianas da Mocidade Independente de Padre Miguel de 1985



Fonte: Extra – Disponível em: <<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/roda-de-samba/fantasia-das-baianas-da-mocidade-sera-parecida-com-usada-em-1985-11159914.html>>. Acesso em: 26 de janeiro de 2020.

O samba serviu bem ao desfile, porém o ponto alto foi a criatividade artística apresentada pela escola da Vila Vintém. Em função do calor, muitos desfilantes passaram mal, alguns até desmaiando. O último carro da escola trouxe a nave mãe transportando figuras importantes e tradicionais das escolas de samba para o espaço: passistas, baianas, bateria, mestre-sala e porta-bandeira. Um presságio de que mesmo com as possíveis transformações da festa o carnaval perdurará por muito tempo. Não importa em qual lugar do espaço sideral:

*Vou à Lua, vou ao Sol
Vai a nave ao som do samba
Caminhando pelo tempo
Em busca de outros bambas*

5.5 Acadêmicos do Salgueiro – 1986 (Manchete) – 6º Lugar

Nos anos 1960 o Salgueiro revolucionou o carnaval carioca ao convidar o professor da Escola de Belas Artes, Fernando Pamplona, para assumir o posto de carnavalesco. E foram os carnavais desenvolvidos por seu maior artista que a agremiação vermelho e branco escolheu para homenageá-lo. Mesmo contra tal tributo, o artista homenageado e comentarista da Manchete se emocionou durante a apresentação. Foi sua escola de samba lhe prestando reverência em vida. Em seus próprios dizeres, bastante emocionado: *o Salgueiro continua e será sempre minha escola.*

A ideia do enredo foi do compositor Nescarzinho com apoio das baianas salgueirenses. Com o título *Tem que se tirar da cabeça aquilo que não se tem no bolso*, a proposta foi apresentar a criatividade desenvolvida no carnaval do Rio de Janeiro após a chegada de Fernando Pamplona e sua equipe ao Acadêmicos do Salgueiro. A frase famosa de Pamplona enfatiza que se deve recorrer à criatividade quando não há o recurso econômico. Para um dos comentaristas, o desfile de 1986 foi um reencontro com a história dos carnavais salgueirenses. Momentos marcantes foram revividos, como as burrinhas de vime do carnaval de 1965, contando a história do carnaval carioca a partir do livro de Eneida de Moraes³⁵. Na figura 12 as burrinhas de vime de 1965 e na figura 13 as de 1986, na qual capturamos uma imagem com o vime bem destacado, para relembrar uma das criações marcantes de Fernando Pamplona.

³⁵ A referência da obra é a seguinte: MORAES, Eneida. *História do Carnaval Carioca*, Editora Record, 1987.

Figura 12: Ala do Acadêmicos do Salgueiro de 1965



Fonte: Carnavalize – Disponível em: <<http://www.carnavalize.com/2018/05/serieenredos.html>>. Acesso em: 26 de janeiro de 2020.

Figura 13: Ala do Acadêmicos do Salgueiro de 1986



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile do Acadêmicos do Salgueiro de 1986 (Globo) no YouTube – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ikXj0pPKNWc>>. Acesso em: 26 de janeiro de 2020.

Os enredos de temática afro foram uma inovação capitaneada pelo Salgueiro de Fernando Pamplona. Os enredos até então não apresentavam a história negra e seus heróis. Foi o Salgueiro quem inaugurou, em 1960, essa nova fase ao apresentar enredo sobre Zumbi dos Palmares. As escolas de samba, formadas por comunidades preponderantemente negras, começaram a se ver e se reconhecer nas histórias contadas na avenida. Outros enredos importantes sublinhando a temática negra apresentados pelo Salgueiro de Pamplona foram: *Chico-Rei*, em 1964; *Bahia de todos os deuses*, em 1969; *Festa para um rei negro*, em 1971; e *Do Yorubá à luz, a aurora dos deuses*, em 1978.

*Um dia eu fui Zumbi
Rei de Palmares
(...)
Me leva pra Bahia
Saravá Ogum, Kaô Xangô, Ave Iemanjá*

O Salgueiro foi pioneiro no carnaval de 1972 ao realizar um enredo homenageando outra escola de samba, a Estação Primeira de Mangueira. O enredo tinha o título de *Nossa madrinha, Mangueira querida*. Um dos momentos mais marcantes do desfile de 1986 foi um carro alegórico em verde e rosa simulando a favela de Mangueira, e com a imagem reproduzida do busto do inesquecível Cartola para lembrar a homenagem de 1972. A importância de Fernando Pamplona é tão grande que vários dos integrantes de sua equipe tornaram-se carnavalescos independentes. Dentre eles, os mais destacados foram Arlindo Rodrigues, Joãozinho Trinta e Rosa Magalhães. Atribui-se como consequência direta do período de Pamplona os títulos conquistados por Arlindo (1963) e Joãozinho (1974 e 1975).

5.6 Caprichosos de Pilares – 1986 (Globo) – 9º Lugar

O personagem principal do enredo *Brazil com z não seremos jamais... Ou seremos?*, da irreverente agremiação de Pilares, era o Canariquito Brasilino da Silva (figura 14). Legítimo representante do povo brasileiro, mistura de canário e periquito, estampa o verde e amarelo da pátria brasileira. O grande inimigo a ser combatido nessa história é a águia do Tio Sam e a disseminação dos valores culturais americanos em terras tupiniquins, afinal, como consta na letra da obra: *Meu Sam é de Sambar*. Na figura 14 o

embate dos valores culturais representados pelos canariquitos brasileiros contra a aculturação imperialista da águia norte-americana.

Figura 14: Comissão-de-frente e carro abre-alas da Caprichosos de Pilares de 1986



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da Caprichosos de Pilares de 1986 (Globo) no YouTube – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aaUQibM4MEg>>. Acesso em: 26 de janeiro de 2020.

Em função do enredo de cunho nacionalista, envolto pelo momento de redemocratização pelo qual o país passava, o azul e branco do pavilhão de Pilares dividiu lugar com outras cores, especialmente o verde e amarelo da bandeira brasileira. Basicamente, a ideia central do desfile satirizou o processo de americanização da cultura brasileira como visto na ala *Mac Bobo's*, uma crítica à imposição do *fast food*. Foi uma exaltação aos valores culturais brasileiros: música, moda, costumes, culinária, indústria.

*Brasil, meu Brasil
Com “S” fica bem mais forte
No Sul, no Centro, no Norte*

O Canariquito trava uma luta árdua com a águia norte-americana para superar o processo de aculturação imperialista dos Estados Unidos no Brasil. O enredo é desdobrado em três quadros: acultramento infantil, acultramento juvenil e acultramento adulto. As alegorias da escola opõem elementos culturais brasileiros e americanos (figura 15). Na figura abaixo está o carro dos super-heróis exaltando o Saci

Pererê e a Onça de Ziraldo, alguns personagens da Turma da Mônica de Maurício de Souza e, por fim, Emília e Visconde, de Monteiro Lobato, em detrimento de personagens como Pateta e Mickey, de Walt Disney. No tocante à dança, o frevo pernambucano é confrontado com os metaleiros estadunidenses.

Figura 15: Carro alegórico da Caprichosos de Pilares de 1986



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da Caprichosos de Pilares de 1986 (Globo) no YouTube – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aaUQibM4MEg>>. Acesso em: 27 de janeiro de 2020.

As fantasias da escola eram extremamente leves, permitindo um desfile alegre e descontraído. Os mais tradicionais times de futebol do Rio de Janeiro apareceram trajados com uniformes de futebol americano para criticar possíveis influências da cultura *Yankee*. As baianas, para realçar a proposta do enredo de Luiz Fernando Reis, foram identificadas como “Brasil brasileiro”, exibindo as cores da bandeira como uma mensagem de preservação da cultura brasileira. Em defesa da Petrobrás surgiu, em uma das alegorias, o personagem Petrolino para derrubar as multinacionais americanas do setor de petróleo.

Ao final do desfile a águia americana apareceu depenada e assada como um símbolo do trunfo brasileiro do Canariquito e, assim, afirmar que Brasil com “z” jamais seremos. Na parte musical enfatiza-se o Brasil como o país do samba e critica-se fortemente a influência do rock norte-americano no cotidiano do brasileiro. Na sinopse há um dado de que em um determinado dia de abril de 1985, 67% das músicas ouvidas em uma rádio FM eram estrangeiras. Somente 21% representavam a autêntica MPB. Este

enredo – em alguma medida – adiantou o que a São Clemente apresentaria em 1990 de forma bastante contundente sobre a americanização dos desfiles das escolas de samba.

5.7 Unidos da Ponte – 1987 (Manchete) – 10º Lugar

O enredo da escola de São João do Meriti, Baixada Fluminense, se intitulava *G.R.E.S. Saudade*. Foi uma homenagem ao carnaval tradicional e a figuras ilustres que deixaram seus nomes gravados na história do samba. O G.R.E.S. Saudade é uma escola fictícia que desfila no céu lembrando importantes personalidades do samba, como Natal da Portela, Neide da Mangueira, Gentil do Estácio, Mestre André da Mocidade, entre outros tantos, vide a figura 16 com a reprodução da imagem de alguns deles.

Figura 16: Imagens de sambistas famosos na Unidos da Ponte de 1987



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da Unidos da Ponte de 1987 (Globo) no YouTube – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WTWS7NoLEkk>>. Acesso em: 27 de janeiro de 2020.

Ao ser entrevistado, o carnavalesco da escola, Orlando Pereira, relata que o enredo da Unidos da Ponte é um lembrete de que essas pessoas existiram e construíram com seus esforços o carnaval das escolas de samba. Ele defende um retorno às origens priorizando

as tradições do samba. É um desfile cadenciado que possibilita aos sambistas desenvolverem a evolução no compasso mais tradicional do samba.

O comentarista Albino Pinheiro fez um comparativo do investimento econômico dos carnavais de 1986 e de 1987 da agremiação da Baixada Fluminense. Ele acreditava que a escola teria condições de apresentar um melhor desfile, em 1987, por possuir mais recursos para investir no visual da apresentação. Isso se deu em decorrência de uma política mais equânime na distribuição da venda de ingressos e dos discos entre as escolas do Grupo Especial.

Fernando Pamplona elogiou a obra musical da Unidos da Ponte, caracterizando-a como um “samba de verdade”. Segundo Pamplona, o samba proporciona um balanço sincopado que a marchinha carnavalesca – constantemente criticada por ele quando apresentada por uma escola de samba – não oferece ao desfilante.

O desfile é essencialmente tradicional mostrando, em seu início, como eram os desfiles em 1930. Logo na abertura chamou a atenção as oito esculturas de grande porte. Elas giravam para representar adequadamente as mães do samba, as baianas. Logo atrás apareciam esculturas de ritmistas do que seria a composição de uma bateria naquele período (figura 17).

Figura 17: Abertura do desfile da Unidos da Ponte de 1987



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da Unidos da Ponte de 1987 (Globo) no YouTube – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WTWS7NoLEkk>>. Acesso em: 27 de janeiro de 2020.

De forma geral o desfile prezou pela nostalgia. O azul e branco do pavilhão da Ponte, como também pode ser observado nas figuras 16 e 17, predominou com combinações de prata. Um momento que chamou atenção foi quando surgiram troféus dourados em alusão aos ícones do universo das escolas de samba merecidamente homenageados no enredo. Como um legítimo G.R.E.S. Saudade parecia que assistimos a um desfile no céu feito com todo esmero para os grandes baluartes do samba.

*Saudade, lembrança é herança
Dos antigos carnavais
Saudade que bate constante
Tão forte dentro do meu coração
O céu está engalanado
O chão todo enfeitado de recordação*

5.8 Unidos de Vila Isabel – 1988 (Globo) – 1º Lugar

Os 100 anos de abolição da escravatura, em 1988, foram marcados por uma série de eventos em torno da figura do negro e de suas expressões culturais. Para não fugir desse momento de celebração e/ou de contestação, algumas escolas de samba do Rio de Janeiro resolveram desenvolver seus enredos para o desfile daquele ano a partir dessa temática. E foi com essa proposta que a Unidos de Vila Isabel fez um desfile épico, arrebatando seu primeiro campeonato entre as grandes escolas da cidade. Na figura 18 uma visão da abertura da apresentação da escola com destaque para a comissão-de-frente representando guerreiros africanos e o carro abre-alas com a coroa símbolo da Vila Isabel.

Figura 18: Abertura do desfile da Unidos de Vila Isabel de 1988



Fonte: Revista Quem – Disponível em: <<https://revistaquem.globo.com/Carnaval/camarotequem/noticia/2019/02/relembre-kizomba-o-inesquecivel-desfile-da-vila-isabel-em-1988.html>>. Acesso em: 1º de março de 2020.

O enredo da escola de Noel foi escrito por Martinho da Vila, compositor e intérprete ícone da agremiação e do samba. Martinho se inspirou em um evento internacional chamado *Kizomba*. O autor do enredo coordenava este evento que contava com a participação de vários países africanos. A palavra *Kizomba* (figura 18), título do

enredo, é oriunda do *Kimbundo*, uma das línguas da República Popular de Angola. O seu significado é o encontro de pessoas que se identificam em uma festa de confraternização para, entre outras coisas, refletir sobre problemas comuns por meio de conversações em reuniões e palestras. Partindo dessa definição a proposta da escola foi a de meditar sobre:

(...) a influência negra na 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, conduza-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 o 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 (ACADEMIA DO SAMBA – FICHA TÉCNICA UNIDOS DE VILA ISABEL, 1988).

Nota-se na citação acima o destaque conferido à figura de Zumbi dos Palmares como o símbolo da luta pela liberdade do negro no Brasil. No samba, composto por Rodolpho, Jonas e Luiz Carlos da Vila, a primeira parte faz forte menção ao líder do Quilombo dos Palmares:

*Valeu Zumbi!
O grito forte dos Palmares
Que correu terras, céus e mares
Influenciando a abolição
Zumbi valeu!
Hoje a Vila é Kizomba
É batuque, canto e dança
Jongo e maracatu*

O samba da escola, além de Zumbi, menciona as figuras de Anastácia, a escrava que *não se deixou escravizar* ao recusar deitar-se com o seu senhor; e de Clementina de Jesus, referência musical no partido alto, também conhecida como rainha do gênero. A composição exalta a cultura negra, principalmente na arte, na dança e na religiosidade. E, por fim, os últimos versos do samba são uma manifestação contra o *apartheid*:

*Vem a Lua de Luanda
Para iluminar a rua
Nossa sede é nossa sede
De que o “apartheid” se destrua*

A Vila Isabel enfrentou enormes dificuldades na preparação para o desfile daquele ano. A escola ficou sem quadra para realizar seus ensaios. O diretor de harmonia, Jaiminho, em entrevista, comentou que o fato da agremiação ensaiar na rua gerou mais garra para a comunidade alcançar o seu primeiro título de campeã do Grupo Especial.

A palha, o algodão e a cortiça foram materiais dos mais utilizados na confecção do desfile. Misturado aos tons pastéis havia muito tecido estampado nas fantasias. Eram materiais de baixo custo e extremamente adequados à concepção estética do enredo. A comentarista e sambista Leci Brandão qualificou como emocionante os momentos proporcionados pela Vila.

O desfile foi marcado pela força da comunidade da escola, apesar da escassez de recursos econômicos. Segundo Sérgio Cabral, em seus 30 anos de cobertura carnavalesca, ele nunca assistira a uma homenagem tão bem realizada ao negro. Também chama atenção a maioria expressiva de componentes negros, algo cada vez mais raro nas agremiações. A apresentação foi de uma beleza ímpar sem necessitar de luxo. O nu de algumas mulheres desfilantes não era gratuito, pois representava a forma como muitas mulheres vivem na África (figura 19).

Figura 19: Ala da Unidos de Vila Isabel de 1988



Fonte: MG Quilombo – Disponível em: <<https://www.mgquilombo.com.br/artigos/bens-quilombolas-materias-e-imateriais/i-gremios-recreativos-e-escolas-de-samba/>>. Acesso em: 27 de janeiro de 2020.

Ao final do desfile nomes ilustres da arte e da cultura negras, como a cantora Alcione e o ator Milton Gonçalves, aparecem no chão para engrandecer e celebrar a festa da cultura negra. O jurado Billy Acioly, do júri não-oficial da Globo, afirma que nunca presenciou uma evolução e harmonia como as da Vila Isabel naquele carnaval. Já o jurado Antônio Carlos Athayde disse que os carnavalescos que só pensam na primazia do visual devem rever seus conceitos a partir da apresentação da escola de Noel. Todos os jurados da Globo conferiram nota 10 ao desfile da Unidos de Vila Isabel. Reconhecendo ali uma autêntica apresentação de escola de samba e possível campeã daquele ano. Este fato se concretizou na Quarta-feira de Cinzas.

5.9 União da Ilha do Governador – 1989 (Manchete) – 3º Lugar

Ao comentar sobre a expectativa do desfile da tricolor insulana, Fernando Pamplona sarcasticamente classificou como marchinha a composição musical da União da Ilha. Usou adjetivos como “descarada” e “sem-vergonha” para criticar a obra. Pamplona fez menção aos sambas memoráveis de 1977, *Domingo*, e de 1978, *O Amanhã*, para mostrar que a escola já produziu grandes sambas-enredo, contemplada nesta frase emblemática proferida por ele: “antes dela ser escola já tinha samba”. E, para completar, sugere que no futuro as escolas de samba mudem o nome para “grêmio recreativo escola de marcha”.

Para Sérgio Cabral, a marchinha da Ilha descaracteriza o que representa um desfile de escola de samba. A crítica dos comentaristas é em relação ao que eles consideram uma deturpação das raízes tradicionais das escolas de samba. Pamplona então sugere retornar aos tempos tradicionais, quando “bons” sambas eram apresentados. Uma possibilidade seria render homenagem ao compositor Didi, nome de maior destaque na ala de compositores da agremiação. Isso aconteceria em 1991, quando a União da Ilha apresentou o enredo *De bar em bar, Didi um poeta*.

Já era uma característica marcante da Ilha e, em virtude do enredo, o carnavalesco Ney Ayan produziu um desfile de paleta multicolor. A apresentação da agremiação foi extremamente empolgante com uma evolução solta e contagiante. Como já era esperado, o público na avenida cantou junto a tal marchinha de versos fáceis:

*Eu vou tomar um porre de felicidade
Vou sacudir, eu vou zoar toda cidade*

A proposta do desfile insulano foi contar a história do carnaval, desde as hipóteses de suas possíveis origens egípcias, gregas ou romanas, até o esplendor do carnaval brasileiro daqueles tempos. No encerramento, componentes fantasiados de Clóvis, Nega Maluca ou carregando bonecos de personagens tradicionais da folia brasileira, como o palhaço (figura 20), surgem na avenida. O enredo combinou com a identidade alegre da escola. A Sapucaí transformou-se em um grande baile carnavalesco embalado por uma marcha.

Figura 20: Bonecos gigantes da União da Ilha do Governador de 1989



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da União da Ilha do Governador de 1989 (Globo e Manchete) no YouTube – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cMgCykFtZgA>>. Acesso em: 27 de janeiro de 2020.

Alguns imprevistos marcaram a apresentação. Os chapéus da fantasia da bateria não chegaram a tempo e os ritmistas entraram com a roupa incompleta. Um momento que chamou a atenção foi o nu frontal exibido pela modelo Enoli Lara (figura 21), representando a deusa grega dos prazeres do amor, Afrodite. Em função desse fato, a

genitália desnuda foi proibida no carnaval do ano seguinte. Baianas medievais sem pano da costa, bata, torço e colares são criticadas por estarem descaracterizadas.

Figura 21: Nu frontal da modelo Enoli Lara na União da Ilha do Governador de 1989



Fonte: Extra – Disponível em: <<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/roda-de-samba/pivo-do-primeiro-nu-frontal-da-sapucaai-enoli-lara-lembra-os-30-anos-do-caso-recebi-propostas-indecenas-23470969.html>>. Acesso em: 27 de janeiro de 2020.

5.10 Beija-Flor de Nilópolis 1989 (Manchete) – 2º Lugar

Logo no início da transmissão do desfile da escola de Nilópolis, o carnavalesco Joãozinho Trinta é questionado sobre a proibição da escultura do Cristo mendigo. Ele responde: “o carro vai sair com a frase escrita talvez mais forte do que a imagem: mesmo proibido olhai por nós!” (figura 22). A imagem foi proibida de aparecer por meio de uma ação da Igreja Católica, e a solução encontrada foi cobri-lo com um pano preto e usar essa frase de impacto. Fernando Pamplona condena a justiça por censurar a exibição do Cristo mendigo.

Figura 22: Carro alegórico da Beija-Flor de Nilópolis de 1989



Fonte: O Globo – Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/ha-25-anos-lixo-revolucionario-da-beija-flor-reinava-no-sambodromo-11406236>>. Acesso em: 27 de janeiro de 2020.

Dando o tom de crítica social do desfile, é apresentado um grande convite aos marginalizados sociais adentrarem à Marquês de Sapucaí: mendigos, desocupados, pivetes, meretrizes, loucos, profetas, esfomeados e povo de rua (figura 23) para defender o enredo *Ratos e urubus larguem minha fantasia*. É necessário um senso estético apurado

para compreender a abertura repleta de mendigos. Na sinopse do enredo o desfile das escolas de samba é comparado a uma ópera. A escola nilopolitana acredita que de todos os elementos de uma ópera, aquele que o desfile das escolas de samba necessita desenvolver é a interpretação.

Figura 23: Carro alegórico da Beija-Flor de Nilópolis de 1989



Fonte: O Globo – Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/beija-flor-marca-carnaval-em-1989-com-ratos-urubus-larguem-minha-fantasia-23430146>>. Acesso em: 27 de janeiro de 2020.

O enredo também é uma resposta do famoso carnavalesco às críticas de que ele era o maior responsável – leia-se culpado – por inserir o luxo no carnaval. Ele quis provar que sabia trabalhar tanto o luxo quanto o lixo. A Beija-Flor, escola marcada pelo luxo no visual, se propôs a lançar uma nova dinâmica baseada na interpretação teatral para falar do lixo físico, mental e espiritual do Brasil.

*Xepa de lá pra cá xepi
Sou na vida um mendigo
Da folia eu sou rei*

O comentarista Haroldo Costa diz que Joãosinho, o carnavalesco mais renomado daquele momento, podia se dar ao luxo de fazer um trabalho sobre o lixo. Albino Pinheiro, por seu turno, destacou os componentes da Beija-Flor como o maior patrimônio da escola.

Não há como negar essa afirmação, pois evolução e harmonia foram pontos altos da apresentação. Diga-se de passagem, não só dessa, mas como de outras tantas no decorrer dos carnavais.

Após o impacto inicial com uma performance teatralizada dos marginais sociais o desfile retorna aos elementos mais tradicionais em sua concepção estética. Destacam-se momentos de grande originalidade como a alegoria do banquete dos mendigos feito pelos restos de caviar, faisões, champanhes, ou seja, da sobra do lixo dos ricos.

Em dado momento os portões das arquibancadas são abertos para o povo ocupar os lugares vazios. Segundo Pamplona, aproveitando a mensagem do enredo, “é o luxo virando lixo”. Afinal, não podemos perder de vista que muitos destes lugares são adquiridos por pessoas que pouco ou nada tem a ver com esse universo do carnaval, além do poder aquisitivo de comprar o ingresso no sambódromo.

Os adjetivos ao desfile são os mais positivos possíveis: belo, novo, revolucionário, entre outros. E por tratar-se de algo revolucionário o julgamento dele não deveria se prender tão objetivamente aos quesitos, até um pouco engessados, do regulamento. Sérgio Cabral qualificou a apresentação da Beija-Flor como uma obra-prima. Já Haroldo Costa, acertadamente, previu que aquele desfile seria muito comentado no futuro. A Beija-Flor ficou em segundo lugar no julgamento oficial, mas até hoje este desfile é considerado épico para o carnaval carioca.

5.11 Mocidade Independente de Padre Miguel – 1990 (Manchete) – 1º Lugar

O enredo da Mocidade contava a história da agremiação de Padre Miguel a partir das figuras que a transformaram em uma grande escola de samba. Inicialmente, os três principais homenageados seriam os carnavalescos Arlindo Rodrigues e Fernando Pinto, e o mestre de bateria André. Porém, com a morte repentina do intérprete Ney Vianna, em plena quadra da escola durante a final da escolha do samba para o carnaval 1990, ele também foi incorporado à homenagem. Dizem que Ney Vianna morreu como todo sambista gostaria. Os componentes da verde e branco da Vila Vintém demonstraram muita empolgação e identificação com a proposta em contar a história de sua agremiação na avenida.

O caminho proposto pelo então casal de carnavalescos, Renato Lage e Lilian Rabelo, era mostrar as viradas na trajetória da Mocidade Independente de Padre Miguel. Cada uma dessas viradas era acompanhada por elementos cênicos compostos por duas

ampulhetas para simbolizar a passagem do tempo (figura 24). A primeira virada era referente a década de 60, intitulada: *em celeiro de bambas nasce a estrela*. A Mocidade Independente foi criada a partir de um time de futebol, o Independente Futebol Clube.

Figura 24: Elemento cênico da Mocidade Independente de Padre Miguel de 1990



Fonte: Wikimedia Commons – Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mocidade_1990.jpg>. Acesso em: 27 de janeiro de 2020.

No carro dos baluartes vieram os fundadores da escola. Ao centro, a mãe-de-santo Tia Chica. Foi em seu terreiro que aconteceram os batuques seminais e saíram os primeiros instrumentos da Mocidade Independente. A primeira porta-bandeira a erguer o pavilhão da verde e branco, Remba, que também fora porta-estandarte do bloco do Independente Futebol Clube, e Andrezinho, filho do mestre de bateria André, abrilhantaram a apresentação que valorizou quem construiu a instituição ao longo dos anos. Uma verdadeira exaltação aos que fizeram a história da estrela guia de Padre Miguel. Perguntado sobre o risco das paradinhas tão executadas pela bateria da Mocidade Independente, o comentarista Mestre Marçal respondeu que a bateria serve para sustentar o andamento do desfile e não para fazer a arquibancada se levantar.

A favela da Vila Vintém, comunidade base da Mocidade, foi evidenciada poeticamente em uma das alegorias. Quando uma escola de samba resolve falar de si

mesma as chances de êxito aumentam, pois é algo no qual a instituição e os componentes acreditam. Segundo Haroldo Costa, os componentes da escola se identificaram com o enredo que lançava um olhar sobre a própria agremiação.

*Ah vira virou, vira virou
A Mocidade chegou, chegou
Virando nas viradas dessa vida
Um elo, uma canção de amor, divina luz*

A segunda virada na década de 70 veio com o notável artista que encenou a história com o requinte do estilo barroco, o carnavalesco Arlindo Rodrigues. Foi sob seu comando que a Mocidade conquistou o primeiro título de campeã do carnaval carioca, em 1979, com o enredo *O Descobrimento do Brasil*. Na década de 80, a terceira virada, a irreverência do carnavalesco Fernando Pinto (figura 25) fez a passarela delirar. Com seu estilo versátil, mesclando tropicalismo e futurismo, produziu desfiles memoráveis como *Ziriguidum 2001*, em 1985, e *Tupinicópolis*, em 1987. E foi justamente no ano de 1985 que a Mocidade conquistou o seu segundo título. O carnavalesco Renato Lage³⁶ foi bastante elogiado por criar fantasias originais ao estilo de Arlindo Rodrigues e Fernando Pinto.

³⁶ Apesar do casal Renato Lage e Lilian Rabelo formarem a dupla de carnavalescos da escola naquele ano, praticamente só Renato Lage era reverenciado pelos comentaristas. Em entrevista recente para o SRzd, Lilian declarou: “O mercado é tão machista, que prefere contratar um homem que quer ser mulher do que uma mulher”. Disponível em: <<https://www.srzd.com/carnaval/rio-de-janeiro/mercado-machista-contratar-homem-mulher/>>. Acesso em: 27 de janeiro de 2020.

Figura 25: Carro alegórico da Mocidade Independente de Padre Miguel de 1990



Fonte: Pedro Migão – Disponível em: <<http://www.pedromigao.com.br/ourodetolo/2013/11/sambodromo-em-30-atos-1990-mocidade-virou-o-jogo-e-todo-o-povo-aplaudiu/>>. Acesso em: 27 de janeiro de 2020.

No painel final do desfile chegamos em 1990: *vira o tempo, o carnaval evolui, mas a essência continua*. Um carro repleto de pontos de interrogação indaga como será a Mocidade Independente de Padre Miguel a partir daquele momento. Uma agremiação com novos carnavalescos assumindo o comando artístico. Sem uma resposta para aquelas interrogações talvez o mais correto seria dizer que a Mocidade misturaria os estilos que compuseram sua identidade. O público nas arquibancadas vibrou bastante com a passagem da escola, levantando o coro de “já ganhou”. Fato que se confirmaria na Quarta-feira de Cinzas com a abertura dos envelopes quando a Mocidade ganhou o seu terceiro título de campeã do carnaval.

5.12 União da Ilha do Governador – 1990 (Globo) – 7º Lugar

Sob o comando do carnavalesco Joãosinho Trinta a Beija-Flor de Nilópolis conquistou, em 1976, o seu primeiro campeonato com o enredo *Sonhar com rei dá leão*. Em 1990, a União da Ilha do Governador prestou homenagem ao revolucionário carnavalesco Joãosinho Trinta, até então sete vezes campeão do carnaval carioca, intitulado o seu enredo como *Sonhar com rei dá João*. O compositor Franco, muito emocionado, disse que a União da Ilha, independente da modernidade imprimida no

molde dos desfiles, respeita sua essência popular. O narrador William Bonner usou a palavra simpatia para definir a principal característica da tricolor insulana.

Para o comentarista Mário Monteiro, a União da Ilha deveria ter economizado dinheiro durante uns três anos para render uma homenagem à altura de Joãosinho, carnavalesco conhecido pelo luxo em seus desfiles. Por outro lado, Lena Frias exalta o “chão” da escola com sua alegria incomparável de brincar carnaval, independente das alegorias e fantasias não tão luxuosas. A União da Ilha é tradicionalmente identificada como a agremiação dos desfiles bons, bonitos e baratos.

A proposta do carnavalesco Ney Ayan foi apresentar Joãosinho Trinta através dos enredos campeões no Salgueiro e na Beija-Flor. Em 1974, com *O Rei de França na Ilha da Assombração*, transformou em realidade o sonho do pequeno Luís XIII de constituir um Reino de França no Maranhão. Com a história das Minas do Rei Salomão, em 1975, Joãosinho sugeriu fantasiosamente que o reino de Ofir era o Brasil. Nos dois anos citados ele estava no Salgueiro. Já na Beija-Flor conquistou os carnavais de 1976, 1977, 1978, 1980 e 1983. Em 1976, o enredo foi sobre o jogo do bicho; em 1977, foi a história do carnaval sob a lente de uma vovó saudosa dos carnavais antigos; em 1978 e 1983 enveredou, respectivamente, pela temática da cultura afro e das personalidades negras; e, em 1980, abordou o universo infantil.

*Sonhar com rei dá João
Fez a cor salgueirar, em coro!
Ilha D'Assombração! Eh, touro!
Salomão e Sabá! É ouro!
Tesouro que mandou buscar
E no sonho de sonhar
É menino sonhador
No jogo popular
O palpite é Beija-Flor!*

O homenageado desfilou na última alegoria (figura 26). É inegável que o sucesso alcançado no ano anterior com o polêmico desfile do Cristo mendigo contribuiu para o carnavalesco se tornar enredo. Com o desfile de 1989 Joãosinho quebrou o estigma de somente trabalhar com o luxo exacerbado. Duas faixas enormes traziam inscrições qualificando Joãosinho como “Rei do Luxo” e “Rei do Lixo”. Ou conforme a letra do samba composto por J. Brito e Bujão, e cantado pelo intérprete Quinho: *Rei do paetê! Rei do miserê!* Todos os carnavais campeões foram memoráveis, mas talvez o segundo lugar

de 1989, com toda repercussão, foi o maior título da vida do carnavalesco. E os mendigos invadiram a Sapucaí novamente para coroar Joãosinho Trinta.

Figura 26: Joãosinho Trinta em carro alegórico da União da Ilha do Governador de 1990



Fonte: O Globo – Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/incoming/a-uniao-da-ilha-na-avenida-22423268>>. Acesso em: 27 de janeiro de 2020.

5.13 São Clemente – 1990 (Globo) – 6º Lugar

O enredo da escola de Botafogo manteve a característica da agremiação de realizar críticas políticas e sociais. Dessa vez a denúncia foi a comercialização do samba. Os repórteres da Globo mostraram algumas contidas no enredo *E o samba sambou*. Uma delas era a ala *Cooper Samba*, uma ironia, com um adereço de foguete atrás da fantasia, a correria em que se transformou o desfile das escolas de samba. Foi-se o tempo em que os desfilantes podiam mostrar todo o seu ritmo e gingado na avenida. Um dos repórteres lembra que a própria São Clemente entrou nesse jogo de comercialização ao comprar o passe do intérprete David do Pandeiro, da Mocidade Independente de Padre Miguel.

Segundo os carnavalescos, o enredo “é um grito de alerta que mostra as deformações que estão ocorrendo nos desfiles das escolas de samba”. O enredo foi satírico para apontar as deturpações ocorridas no carnaval, como: a profissionalização do sambista em detrimento das tradições ou o embranquecimento das pessoas desfilantes em substituição aos componentes negros.

*Abram espaço nesta pista
E por favor não insistam
Em saber quem vem aí*

Um dos autores do samba, Chocolate, comenta que o samba estava perdendo sua autenticidade e que deveria se buscar um equilíbrio nesse processo de mudanças. A comissão-de-frente (figura 27) representava dirigentes das escolas de samba – popularmente chamados de cartolas – carregando mestres-salas com as cores das agremiações coirmãs para ilustrar a empresarialização do samba. Naquele período o tema da profissionalização dos casais de mestre-sala e porta-bandeira e das comissões-de-frente era bastante polêmico.

Figura 27: Comissão-de-frente da São Clemente de 1990



Fonte: O Globo – Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/2015/sao-clemente-satira-critica-bom-humor-em-preto-amarelo-na-avenida-15154098>>. Acesso em: 27 de janeiro de 2020.

O samba da escola, muito adequado ao enredo, foi bem recebido pelo público nas arquibancadas e cantado com entusiasmo pelos componentes. Na opinião de Paulinho da Viola os componentes da São Clemente incorporaram com consciência a proposta do enredo. A primeira parte do enredo critica o uso da tecnologia nos desfiles. A ala dos *Classificados do Samba* (figura 28) era um grande comércio do samba, comprando e vendendo de tudo: mestre-sala, porta-bandeira, carnavalesco, intérprete etc.

Figura 28: Ala da São Clemente de 1990



Fonte: O Globo – Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/bairros/sao-clemente-leva-reflexao-critica-bem-humorada-sobre-carnaval-sapucaia-23492944>>. Acesso em: 27 de janeiro de 2020.

*O mestre-sala foi parar em outra escola
Carregado por cartolas
Do poder de quem dá mais
E o puxador vendeu seu passe novamente
Quem diria, minha gente
Vejam o que o dinheiro faz*

O símbolo do cifrão (figura 29) aparece constantemente para enfatizar o poder econômico como o grande mandatário do carnaval. O carro alegórico da *Avenida Hermeticamente Fechada* lembra que somente com dinheiro se consegue comprar ingresso e, assim, entrar na Sapucaí para assistir aos desfiles. Fernando Vanucci informa que todos os 62 mil ingressos foram vendidos. A expectativa naquele ano era de que, entre público e pessoas trabalhando, 160 mil pessoas circulassem pela avenida. Vanucci aproveita para enfatizar que entre estes está a própria imprensa também criticada pela São Clemente.

Figura 29: Ala da São Clemente de 1990



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da São Clemente de 1990 no YouTube – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dYKQC3MeG08>>. Acesso em: 27 de janeiro de 2020.

A alegoria *Quanto mais alto melhor* é uma referência aos destaques vaidosos que lutam por ocupar o lugar mais alto e, portanto, mais prestigioso no carro. Mauro Monteiro, comentarista e também carnavalesco, sentiu falta de uma crítica às escolas que não respeitam suas cores originais. Outra crítica presente na apresentação foi direcionada aos turistas que desembarcam na Marquês de Sapucaí sem entender nada ou quase nada do que se passa na festa. Ao final a São Clemente apresenta a escola de samba tradicional – um retorno às origens – com crianças sambistas, os malandrinhos, e as baianas com seus usuais tabuleiros, ou seja, uma escola de samba idealizada com referências ao passado. O elemento alegórico (figura 30) no desfile tradicional seria de proporção pequena para não esconder e ofuscar o destaque dos sambistas.

Figura 30: Elemento alegórico da São Clemente de 1990

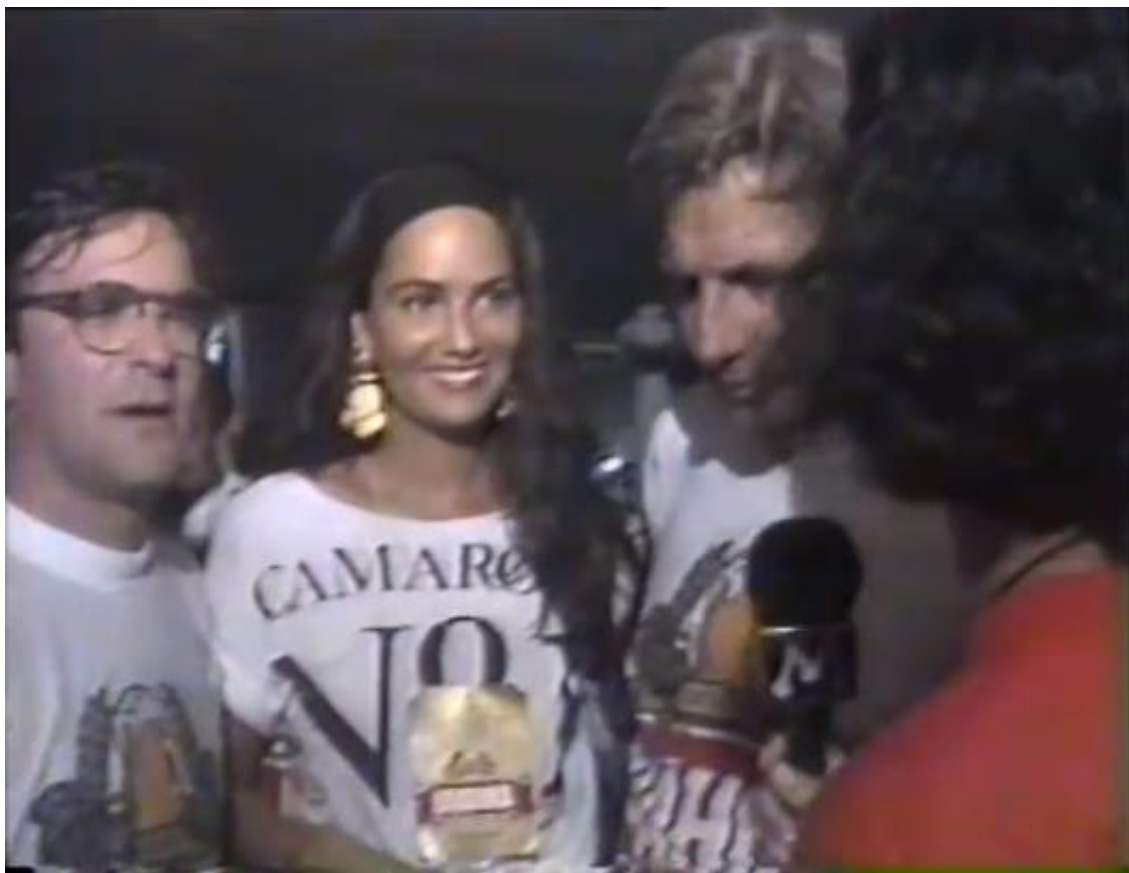


Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da São Clemente de 1990 no YouTube – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dYKQC3MeG08>>. Acesso em: 27 de janeiro de 2020.

5.14 Estácio de Sá – 1991 (Manchete) – 5º Lugar

O enredo *Brasil brega e kitsch* é um painel do Brasil contemporâneo criticando os modismos internacionais importados. Em um *merchandising*, da TV Manchete, o Camarote da Cerveja Brahma (figura 31) é apresentado como o lugar em que se encontram as principais pessoas do país. Por isso leva o nome de Camarote Nº 1. Nele está a modelo Luiza Brunet, famosa rainha de bateria, identificada na reportagem como a mulher número um do Brasil. Luiza diz que desfilar como rainha de bateria é privilegiado, “é número 1” sair à frente dos ritmistas.

Figura 31: Entrevista no Camarote da Cerveja Brahma durante a transmissão do desfile da Estácio de Sá de 1991 com a presença da modelo e atriz Luiza Brunet



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da Estácio de Sá 1991 no YouTube – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jN5U46PMzSE>>. Acesso em: 27 de janeiro de 2020.

Durante a transmissão mostra-se um grupo de vizinhos (figura 32) que estão em uma rua transversal ao Sambódromo. Eles assistem ao desfile pela televisão em uma mesa improvisada na rua. Apesar de toda proximidade da Marquês de Sapucaí, não estão lá por falta de condições econômicas para comprar o ingresso. Uma mulher do grupo profere as seguintes palavras: “como gostaria, mas não dá. Custa caro”. Outros dois entrevistados do grupo se dizem torcedores da Estácio de Sá, a agremiação que desfila naquele momento na avenida.

Figura 32: Entrevista em rua próxima ao Sambódromo durante a transmissão do desfile da Estácio de Sá de 1991



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da Estácio de Sá 1991 no YouTube – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jN5U46PMzSE>>. Acesso em: 27 de janeiro de 2020.

O enredo de Mário Monteiro criticou a sociedade de consumo que coloca ritmos estrangeiros, como *rock* e *heavy metal*, invadindo a cultura brasileira. Ou como nossos artistas nacionais quando saem para trabalhar fora do país são reformulados pelas influências externas. Nessa linha argumentativa, a americanização de Carmen Miranda rendeu uma polêmica naquele carnaval. Enquanto a Estácio de Sá destacava a deturpação cultural de Carmen Miranda, a Vila Isabel apresentaria uma versão contrária naquele mesmo carnaval. E, afinal, a artista americanizou ou não? Sem querer responder tal pergunta, ressaltamos o carnaval também como um espaço de debate, de diferentes versões apresentadas.

*Gira baiana, girou
Carmen Miranda virou
Americana, rumba*

A comentarista Maria Augusta sente falta das cores vermelho e branco da agremiação no desfile. Também aponta o peso da roupa do mestre-sala e da porta-bandeira atrapalhando a leveza do bailado, assim como a pesada fantasia da bateria dificultando a apresentação dos ritmistas. Para Mestre Marçal, a fantasia ideal para a bateria é a mais leve possível. Sem revelar a causa, mas sugerindo o peso da fantasia, é relatado o desmaio de um integrante da bateria.

Durante todo o desfile a Estácio de Sá ironizou a cultura importada consumida pelos brasileiros. Mais abaixo, no centro da figura 33 está Serguei, cantor brasileiro de *rock* na alegoria representando o gênero musical importado consumido no Brasil. No encerramento, a instituição que se proclama oriunda da primeira escola de samba do Brasil, reverencia o samba e o carnaval. Os versos do samba enaltecem a saudade dos autênticos valores culturais brasileiros simbolizados pelos sambistas Pixinguinha, Noel Rosa e Ismael Silva. O último carro alegórico é a representação de um morro despedaçado, com a imagem dos sambistas, como se tivessem empilhados em um depósito de lixo do esquecimento de nossa memória cultural.

*Quanta saudade
De nossos valores culturais
Pixinguinha e Noel
O fundador Ismael
E outros imortais*

Figura 33: Carro alegórico da Estácio de Sá de 1991



Fonte: O Globo – Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/veja-imagens-da-trajetoria-de-serguei-23702758>>. Acesso em: 27 de janeiro de 2020.

5.15 União da Ilha do Governador – 1991 (Manchete) – 9º Lugar

O enredo da tricolor insulana falava sobre os bares, botecos e botequins, uma instituição tipicamente carioca e ligada ao mundo do samba. Os carnavalescos Ely Peron e Rogério Figueiredo aproveitaram esse universo tão frequentado por boêmios para render homenagem ao maior compositor da escola: Gustavo Adolfo Carvalho Baêta Neves ou, simplesmente, Didi. O sambista homenageado pela Ilha era frequentador assíduo desses locais. Didi foi um jurista que trocou a toga de advogado e a carreira de procurador do Estado pelas mesas de bar e rodas de samba. Ao todo o compositor ganhou 20 disputas de samba-enredo: 16 na União da Ilha e 4 no Salgueiro. Até o carnaval de 1991 ele era o recordista de sambas vencedores que foram para a avenida.

O samba de letra fácil convidava para – aos moldes do boêmio – ir de bar em bar aproveitar a vida da forma como se desejava:

*Hoje eu vou tomar um porre
Não me socorre eu tô feliz*

*Nessa eu vou de bar em bar
Beber a vida que eu sempre quis*

O desfile mantém a tradição da escola de se apresentar com alegria. Porém Maria Augusta, carnavalesca que desenvolveu trabalhos célebres e conferiu essa identidade à escola insulana, no final dos anos 1970, critica a falta de leveza em algumas fantasias, não permitindo ao componente evoluir como sempre esteve acostumado.

Ao ser entrevistado, Aroldo Melodia, intérprete consagrado da União da Ilha, explica que saíra da escola do coração, após o carnaval de 1987, por incompatibilidade com a antiga diretoria. O cantor, que estava com um edema na garganta, garantiu que por sua escola *faz qualquer negócio, pois lá é o seu lugar*. O samba-enredo da agremiação da Ilha do Governador era o mais popular daquele carnaval e fez o público cantar junto com a escola quando começou a ser entoado:

*Bebo vem e bebo vai
Que nem maré
Balança mais não cai
Boêmio é*

A Igreja Católica tentou proibir que a agremiação levasse a alegoria com a imagem de São Jorge, padroeiro dos botequins, para a avenida. Mas com a alegação de que a própria Igreja baniou o santo, ele adentrou a Marquês de Sapucaí montado em seu cavalo e empunhando a lança para enfrentar o dragão.

O universo dos bares com suas comidas, bebidas, sincretismo³⁷ se fez todo presente nas alegorias e fantasias, propiciando uma leitura objetiva da proposta. A escola enfrentou sérios problemas em sua evolução fazendo claros na avenida. A mistura do erudito com o popular aparece no carro alegórico do *Bar Assyrius*, localizado no subsolo do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Nessa alegoria Ana Botafogo, primeira bailarina do Municipal, sambou na ponta dos pés com suas sapatilhas. O desfile visitou vários bares conhecidos da capital fluminense. A figura 35 remete aos famosos botequins, os estabelecimentos mais populares da cidade. O final da apresentação foi bastante apressada para não estourar o tempo limite de 80 minutos.

³⁷ Na figura 34 as esculturas de São Cosme e São Damião. No sincretismo da umbanda eles são conhecidos como Ibejis, orixás protetores das crianças. Eles são colocados nos bares para manter a alegria do lugar.

Figura 34: Elemento alegórico da União da Ilha do Governador de 1991



Fonte: O Globo – Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/incoming/a-uniao-da-ilha-na-avenida-22423268>>. Acesso em: 27 de janeiro de 2020.

Figura 35: Carro alegórico da União da Ilha do Governador de 1991



Fonte: Wikimedia Commons – Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Uni%C3%A3o_da_Ilha_do_Governador_em_1991.jpg. Acesso em: 27 de janeiro de 2020.

5.16 Estácio de Sá – 1992 (Manchete) – 1º Lugar

O grande trunfo da Estácio de Sá, em 1992, com o seu enredo sobre os 70 anos de Modernismo no Brasil, foi a interação com o público das arquibancadas (figura 36). Segundo o narrador Paulo Stein, até o setor dos turistas, normalmente menos entusiasmado, foi contagiado com a apresentação da agremiação do Morro de São Carlos. Todos os setores agitaram-se com a passagem da Estácio causando uma enorme explosão popular nas arquibancadas. As pessoas cantavam, pulavam, batiam palmas e sambavam. Nenhuma escola naquele ano fora recebida dessa forma pelo público na Marquês de Sapucaí.

Figura 36: Arquibancada durante o desfile da Estácio de Sá de 1992



Fonte: Extra – Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/carnaval/carnaval-historico/refrao-do-samba-campeao-da-estacio-de-92-fazia-referencia-poema-modernista-15102682.html>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

Uma ala de pierrôs chamou atenção pelo naturalismo da representação, inclusive com o rosto dos componentes pintados (figura 37). Algo tão lírico, uma lembrança dos pierrôs de antigamente, remete aos tempos áureos do carnaval. Outro momento de destaque foi a passagem da modelo Luciana Sargentelli. Mesmo com os pés sangrando a passista continuou sambando até o final do desfile. Ela cortou os pés com pedaços de vidro que se soltaram da decoração do tripé em que ela estava. Mas provavelmente o ponto mais alto da apresentação foi a harmonia da escola. Os componentes cantaram do início ao fim o samba a plenos pulmões.

Figura 37: Ala da Estácio de Sá de 1992



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da Estácio de Sá de 1992 no YouTube – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=o85TWFdHDtc>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

Os comentaristas da TV Manchete debateram sobre qual o lugar ideal para posicionar o casal de mestre-sala e porta-bandeira: à frente da bateria ou não? Os defensores alegaram que próximo à bateria o casal poderia sentir com mais intensidade o ritmo, conforme o mestre-sala e a porta-bandeira da Estácio na figura 38. Por outro lado, nessa posição o casal apresentaria maiores riscos de atrapalhar a evolução da escola já que dividiria a atenção da apresentação aos jurados com a bateria. Nesse debate podemos perceber como a mudança de um posicionamento usual, nesse caso do casal de mestre-sala e porta-bandeira, gera controvérsias.

Figura 38: Casal de mestre-sala e porta-bandeira da Estácio de Sá de 1992



Fonte: Extra Online – Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/carnaval/carnaval-historico/selminha-porta-bandeira-de-sorriso-encantador-15258962.html>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

O jogador de futebol Roberto Dinamite, ídolo do Clube de Regatas Vasco da Gama, foi entrevistado na Praça da Apoteose. Perguntado se a Estácio ganharia o título de campeã do carnaval, respondeu:

Eu acho que a Estácio mostrou na avenida o que é o carnaval. Eu acho que não adianta você vir para uma escola e desfilar dentro dos padrões... Você não pode brincar e colocar pra fora o que você está sentindo. Eu acho que a Estácio se comunicou e todo mundo dessa ala brincou. O carnaval é brincadeira. É alegria. E não você ficar preso a uma situação.

Essa fala do jogador pôde ser traduzida na tomada aérea da câmera da TV sobre a ala das baianas (figura 39). Naquele momento observou-se com clareza uma evolução espontânea sem o enfileiramento padronizado que se vê atualmente nas alas. Aliás, a evolução da escola foi contagiante. O resultado na Quarta-feira de Cinzas só coroou a aula de samba que a primeira escola de samba do Brasil, fundada por Ismael Silva³⁸, apresentou na Marquês de Sapucaí.

³⁸ Ismael Silva e outros nomes importantes do samba, como Bide e Marçal, fundaram, em 1928, a Deixa Falar, que mais tarde viria a se chamar Estácio de Sá.

*Modernismo movimento cultural
No país da Tropicália
Tudo acaba em carnaval...*

Figura 39: Ala das baianas da Estácio de Sá de 1992



Fonte: Argosfoto – Disponível em: <https://argosfoto.photoshelter.com/gallery-image/Carnaval-Carnival/G0000R4JIN5yBwWo/I0000qKFn_PQwEvI>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

5.17 Acadêmicos do Salgueiro – 1993 (Globo) – 1º Lugar

O enredo do Salgueiro era uma homenagem ao migrante do norte/nordeste do Brasil. Inspirado na canção *Peguei um Ita no Norte*, de Dorival Caymmi, a proposta era uma viagem pela cultura, folclore e hábitos das cidades³⁹ da costa brasileira nas quais o navio Ita (figura 40) atracava. O Ita partia de Belém do Pará com destino ao Rio de Janeiro. A comissão-de-frente do Salgueiro (figura 41) eram os almirantes do navio Ita. Albino Pinheiro comenta que as comissões-de-frente estavam transformando sua proposta por meio de coreografias cada vez mais elaboradas e sofisticadas. Havia todo um trabalho de pesquisa para incorporar coreografias a serem apreciadas como um *show* no desfile.

³⁹ As cidades retratadas foram as seguintes: Belém, São Luís, Fortaleza, Natal, Recife, Maceió, Aracaju, Salvador e Rio de Janeiro.

Figura 40: Carro alegórico do Acadêmicos do Salgueiro de 1993



Fonte: Veja Rio – Disponível em: <<https://vejario.abril.com.br/cidades/salgueiro/>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

Figura 41: Comissão-de-frente do Acadêmicos do Salgueiro de 1993



Fonte: Comissão de Frente – Disponível em: <<http://comissaodefrente.blogspot.com/2012/11/salgueiro-e-as-comissoes-de-frente-da.html>>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2020.

O samba da vermelho-e-branco era considerado o mais popular do carnaval daquele ano. Os versos *Explode coração/Na maior felicidade/É lindo meu Salgueiro/Contagiando e sacudindo essa cidade* fizeram componentes e público impulsionar o desfile salgueirense. Fernando Vanucci definiu a apresentação como a maior consagração do carnaval de 1993 até aquele momento. No áudio da transmissão televisiva nota-se o canto forte que tomou conta de toda Marquês de Sapucaí.

Quando a arquibancada de turistas, local dos ingressos mais caros, se comove é sinal de que a escola conquistou a todos os presentes na avenida. Todos os setores da Marquês de Sapucaí cantaram o samba do Salgueiro. Leci Brandão achava difícil alguma outra agremiação conseguir um comportamento acima desse, tanto que a arquibancada turística parecia até um espaço tomado por brasileiros. Segundo Vanucci, *o povão, a massa, a galera, todo mundo cantando* o samba do Acadêmicos do Salgueiro. Foi a primeira vez que ele – em oito anos de transmissão – via uma reação dessas (figura 42). Em um comentário exagerado, Vanucci disse que se o arquiteto Oscar Niemeyer não

tivesse projetado adequadamente a passarela do samba, ela poderia cair com tamanha agitação.

Figura 42: Arquibancada durante o desfile do Acadêmicos do Salgueiro de 1993



Fonte: Revista Quem – Disponível em: <<https://revistaquem.globo.com/Carnaval-2018/camarotequem/noticia/2019/02/especial-camarote-quem-o-incrivel-carnaval-do-salgueiro-em-1993-com-enredo-que-continua-sucesso.html>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

Leci Brandão informou que a presidente da ala de compositores do Salgueiro era uma mulher. Ressalta-se que as alas de compositores possuem um caráter machista e uma das responsáveis por enfrentar esse machismo foi a própria Leci ao ingressar, em 1972, na ala de compositores da Mangueira. Leci foi um dos grandes nomes, ao lado de Dona Ivone Lara no Império Serrano, a abrir esse importante espaço para as mulheres nas escolas de samba.

Quando o Ita chega ao Rio de Janeiro o migrante da história é apresentado à terra do samba, futebol e carnaval, conforme letra da composição de Demá Chagas, Arizão, Celso Trindade, Bala, Guaracy e Quinho. O último carro do desfile é o *Explode Coração* encenando o migrante do Ita encantado com o Salgueiro na Marquês de Sapucaí (figura 43). Mesmo percorrendo traços culturais tão diversificados, as cores vermelho e branco do pavilhão salgueirense foram predominantes nas alegorias e fantasias tal qual

percebemos nas figuras 40, 41 e 43, respectivamente, o segundo carro alegórico, a comissão-de-frente e a última alegoria do desfile salgueirense.

Figura 43: Carro alegórico do Acadêmicos do Salgueiro de 1993



Fonte: Sambario Carnaval – Disponível em: <<http://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=fotos1993>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

O Salgueiro apresentou um substancial contingente de desfilantes e teve que acelerar a evolução ao final. Aproveitando o ocorrido, Leci Brandão fez um apelo ao presidente da LIESA para rever o tempo de desfile das escolas para que elas possam se apresentar dignamente. Mesmo com esse contratempo de evolução e um acidente⁴⁰ de percurso com a porta-bandeira Taninha, o Salgueiro, confirmando as expectativas populares, sagrou-se campeão do carnaval carioca após um jejum de 17 anos.

⁴⁰ A porta-bandeira caiu em frente a um dos módulos de jurados ao tropeçar em um cabo de TV. Em 1993, dos quatro jurados para cada quesito, um era sorteado para sua nota não contar na avaliação. Por sorte, a nota invalidada para o quesito mestre-sala e porta-bandeira foi no módulo no qual ocorreu o infortúnio salgueirense.

5.18 Imperatriz Leopoldinense – 1993 (Globo) – 2º Lugar

No segundo ano da carnavalesca Rosa Magalhães na Imperatriz Leopoldinense o enredo desenvolvido foi *Marquês que é marquês do sassarico é freguês*. Como é de praxe da artista, a proposta possuía adensado teor histórico para contar dois séculos da história do carnaval, aproveitando-se dos 200 anos de nascimento de Cândido José de Araújo Viana, tão conhecido no universo carnavalesco por conferir o seu título imperial de Marquês de Sapucaí ao local no qual acontece anualmente os desfiles das escolas de samba.

A tônica do enredo era falar sobre o próprio carnaval, apresentando a figura de Marquês de Sapucaí para delimitar um certo período de tempo e, dessa maneira, retratar transformações ocorridas na manifestação popular. Em sua fase primária as pessoas jogavam líquidos (em alguns casos nada agradáveis) umas nas outras como forma de brincar o carnaval, assim como o samba menciona:

*Oh joga água, amor, limão de cera
Oh vale tudo nesta brincadeira*

Na época na qual o Marquês viveu, nos séculos XVIII e XIX, o carnaval tinha inspiração nos bailes de máscara de Veneza. Sérgio Cabral faz uma reflexão pertinente de que os produtos qualificados como tipicamente brasileiros, o futebol e o carnaval, não nasceram no Brasil. Albino Pinheiro comenta que a festa entra na sua fase moderna nos anos de 1920, no Rio de Janeiro, quando uma música originariamente brasileira é inserida nele: o samba.

A terceira parte do enredo fazia referência ao *carnaval pra lá do ano 2000* com a intenção de afirmar que a festa profana nunca terminará, apesar das transformações que ela possa vir a passar. O carnaval do futuro vislumbrado por Rosa Magalhães, bem como já fora apresentado por Fernando Pinto, no *Ziriguidum 2001*, em 1985, tinha inspiração sideral (figura 44).

Figura 44: Carro alegórico da Imperatriz Leopoldinense de 1993

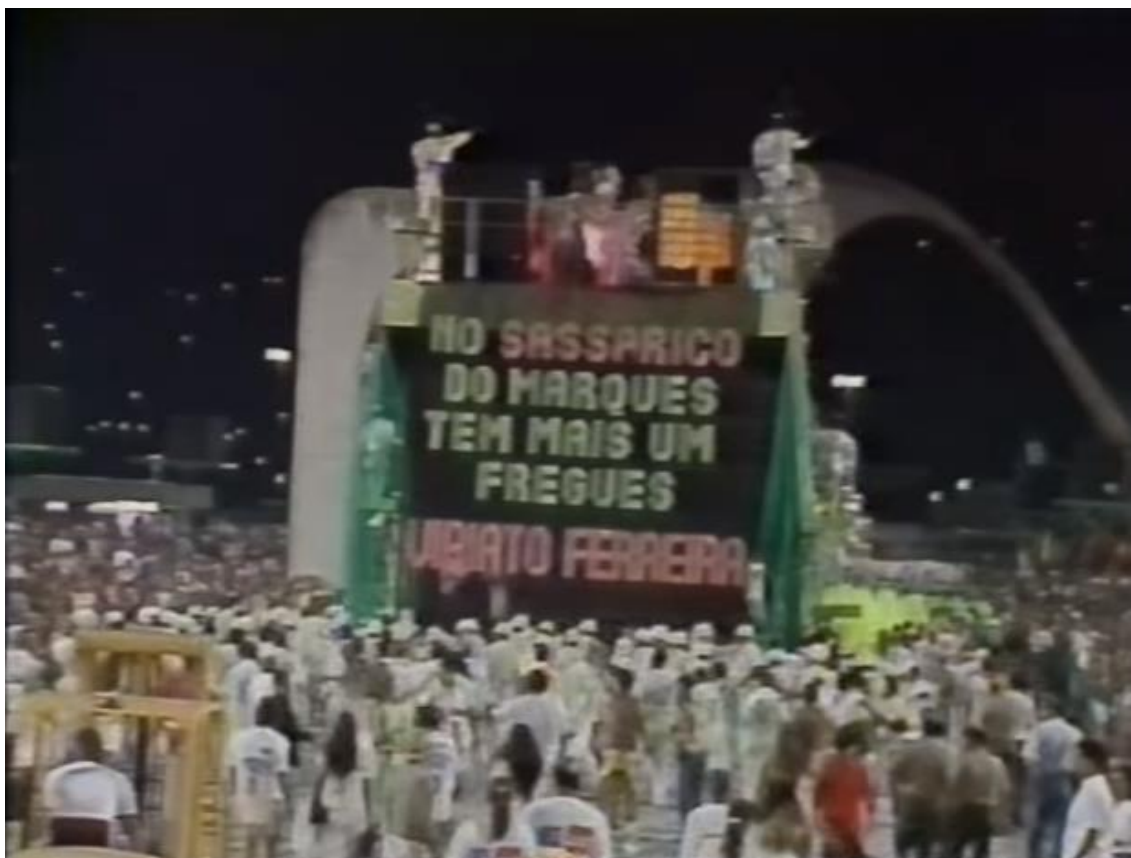


Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da Imperatriz Leopoldinense de 1993 no YouTube – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZXhB-TCE6q8>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

Rosa Magalhães prestou uma homenagem a quatro carnavalescos de destaque: Arlindo Rodrigues, um dos carnavalescos da primeira geração de profissionais que verticalizaram os desfiles; Fernando Pinto e o seu estilo tropicalista; e a dupla Joãozinho Trinta e Viriato Ferreira. O último falecera no ano anterior e, como último trabalho, participou ativamente na criação das fantasias da Imperatriz Leopoldinense para aquele carnaval. A alegoria que encerrou o desfile da escola de Ramos apresenta os seguintes dizeres na sua traseira: *no sassarico do Marquês tem mais um freguês* – Viriato Ferreira (figura 45).

*E hoje essa folia
Tem na Apoteose seu esplendor*

Figura 45: Carro alegórico da Imperatriz Leopoldinense de 1993



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da Imperatriz Leopoldinense de 1993 no YouTube – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZXhB-TCE6q8>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

5.19 Unidos de Vila Isabel – 1994 (Manchete) – 9º Lugar

A proposta do enredo da azul e branco foi contar a história do seu bairro, o bairro de Vila Isabel. A obra composta por Vilani Silva “Bombril”, Evandro Bocão e André Diniz estava entre as melhores da safra de 1994. Era o samba preferido de todos os segmentos da agremiação. Uma passista afirmou, ao ser entrevistada, de que se tratava de um samba com “letra de verdade”. Fernando Pamplona, sempre crítico às composições descaracterizadas do gênero, elogia o samba da Vila Isabel por não se configurar uma marcha.

O enredo do carnavalesco Oswaldo Jardim foi roteirizado a partir do trabalho da jornalista Dulce Alves sobre o bairro de Vila Isabel, sendo dividido em quatro partes:

- 1) a Fazenda dos Macacos onde os negros plantaram, além da cana-de-açúcar, também suas raízes culturais;

- 2) a paixão de Dom Pedro I por Dona Maria Amélia ao oferecer a Fazenda dos Macacos como presente para a amada;
- 3) a compra da Fazenda dos Macacos pelo Barão de Drummond e a construção de um bairro aos moldes franceses;
- 4) a boêmia do bairro, o grande poeta Noel Rosa e a íntima ligação da Vila Isabel com o carnaval.

O samba-enredo contém referências a figuras importantes para a escola, como o de Paulo Gomes de Aquino ou, simplesmente, Paulo Brazão: *Pode me chamar de Vila que orgulho é o meu “Brazão”!* Paulo Brazão foi quem compôs, em 1947, o primeiro samba da Vila Isabel e até hoje é o compositor mais vitorioso da história da agremiação do Morro dos Macacos com 16 vitórias no total. A valorização da comunidade foi vista na escolha da princesa da bateria, uma moça de 18 anos oriunda da escola mirim Herdeiros da Vila.

Ao centro do abre-alas foi colocado um enorme gramofone para caracterizar a ligação do bairro com a música. E ao longo do desfile ressaltou-se o caráter festivo de Vila Isabel, conforme consta na sinopse:

De todas as festas, certamente o Carnaval era naqueles tempos a mais animada. Batalhas de confetes em bondes, desfile de corsos, e muitos foliões espalhados pelo Boulevard fazendo a alegria do bairro (ACADEMIA DO SAMBA – FICHA TÉCNICA UNIDOS DE VILA ISABEL, 1994).

Personagens típicos do carnaval de outrora desfilaram em fantasias de pierrôs, colombinas, sheiks, arlequins, tiroleses, marajás, havaianas e palhaços. Na figura 46 uma desfilante fantasiada de pierrô lembrando os carnavais antigos. Para representar a tradição musical do bairro, dos expoentes sambistas Noel Rosa e Martinho da Vila, as baianas vieram poeticamente com as partituras musicais de Vila Isabel. A fantasia da ala das baianas (figura 47) é apontada como descaracterizada em função da estilização criada por Oswaldo Jardim. O pano da costa, elemento tradicional nessa ala, não compunha o figurino. A agremiação encerrou a apresentação com a alegoria de uma colorida favela para exaltar as pessoas do morro que mantém viva a chama do carnaval por meio da Unidos de Vila Isabel. Foi nesse carro que Paulo Brazão desfilou de cadeira de rodas. Já Martinho da Vila, ou Zé Ferreira como cantado no samba, desfilou empolgado no chão.

Figura 46: Ala da Unidos de Vila Isabel de 1994



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da Unidos de Vila Isabel de 1994 no YouTube – Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uI_Tf8HLiz0>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

Figura 47: Ala das baianas da Unidos de Vila Isabel de 1994



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da Unidos de Vila Isabel de 1994 no YouTube – Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uI_Tf8HLiz0>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

5.20 Portela – 1994 (Manchete) – 7º Lugar

Para Monarco, ícone do samba e baluarte da Portela, é tarefa fácil a agremiação de Oswaldo Cruz e Madureira apresentar um enredo sobre o samba. Mas por qual razão ele diz isso? Essa fala faz todo sentido se tivermos em mente que a águia altaneira sempre foi das escolas mais tradicionais do carnaval *trazendo a bandeira do samba*, como consta na letra da composição de 1994.

Fernando Pamplona considerava, a partir de seus critérios, o samba da Portela como o melhor daquele ano. Além disso, o enredo *Quando o samba era samba* era extremamente relevante e de grande valor cultural. O carnavalesco José Félix se propôs a contar a história das origens do samba na África e o seu desenvolvimento em solo brasileiro. Segundo Roberto Barreira, o enredo da Portela é uma história que o Brasil precisa conhecer.

*Axé vem de Luanda
Sacode negritude da cidade
Trazendo a bandeira do samba
N'apoteose da felicidade*

Na sinopse, citam-se várias obras para embasar o enredo, entre elas *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*, de Roberto Moura, referindo-se à concentração de migrantes negros, principalmente vindos da Bahia, estabelecendo-se no morro da Conceição e estendendo-se até a Cidade Nova e, assim, originando a denominada pequena África no Rio de Janeiro.

A comissão-de-frente (figura 48) representava os dançarinos de lundu, remoto ancestral do samba, uma forma de batuque que os escravos vindos de Angola e do Congo legaram aos seus descendentes. Por ironia do destino, esta foi a primeira vez que a Portela não teve a comissão-de-frente formada por integrantes da velha-guarda. Foi a última escola a resistir à tendência da profissionalização das comissões-de-frente. E isso ocorreu justamente no ano em que seu enredo era o próprio samba. O início da apresentação portelense estabelece uma relação entre o surgimento do samba no Brasil e as tradições africanas dos países já citados.

*Samba é nó na madeira
É moleque mestiço
Foi preciso bancar
Resistência que a força não calou
Arte de improvisar*

Figura 48: Comissão-de-frente da Portela de 1994



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da Portela de 1994 no YouTube – Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NcpAjjf_N7A>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

Os comentaristas ressaltam a presença de vários portelenses ilustres no desfile, como o famoso passista Tijolo, o compositor Waldir 59 e o ex-presidente da agremiação, Expedito da Silva. Eles também destacam que um compositor célebre da escola, Ary do Cavaco⁴¹, integrante distinto da comissão-de-frente da Portela em outros carnavais, estava ajudando anonimamente a empurrar um carro alegórico. “São figuras que representam os pilares, a base da Portela”, segundo Haroldo Costa. E como a escola não ganhava um título há bastante tempo, era importante que esses ilustres sambistas estivessem lá para reforçar o desfile.

Ao passar uma ala de senhores e senhoras do engenho utilizando veludo na confecção da fantasia (figura 49), Haroldo Costa aproveita para informar aos desavisados, críticos do luxo excessivo nos desfiles, de que as escolas de samba nunca foram pobres.

⁴¹ Ary do Cavaco, compôs junto com Rubens, o inesquecível samba de 1971 da Portela, *Lapa em três tempos*.

O veludo, por exemplo, já era utilizado nos anos de 1950. Ou seja, as escolas sempre usaram os melhores tecidos em cada período de seu desenvolvimento.

Figura 49: Ala da Portela de 1994



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da Portela de 1994 no YouTube – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DBq576YKcho>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

Com 25 componentes mulheres, a bateria da Portela se mostrou muito mais aberta do que já fora em outros carnavais. Integrar uma bateria de escola de samba foi uma função quase que exclusivamente masculina durante longo período.

Pessoas importantes de outras agremiações, como Dona Zica e Dona Neuma, figuraram no desfile portelense em uma das alegorias. A última alegoria da agremiação, o carro *Berço de Emoções*, não entrou na avenida causando problemas de evolução. E por falar em evolução, Paulo Stein protesta contra quase todas as escolas daquele carnaval neste quesito. As agremiações se apresentaram com um contingente muito grande para um tempo máximo de 80 minutos de desfile. O sambista, principalmente o da comunidade

que espera tanto por esse momento de glória, não aproveitava como deveria aquela ocasião tão especial. Houve uma discussão entre os comentaristas se o tempo de desfile deveria aumentar ou então a diminuição do contingente para melhorar essa situação.

Foi interessante o comentário de que a Fundação Cultural Palmares, instituição pública voltada para promoção e preservação da arte e da cultura afro-brasileira, criaria uma escola de carnavalescos para jovens da periferia desenvolverem suas potencialidades artísticas para os desfiles de escolas de samba. Teria como intuito propiciar aos jovens compreender suas comunidades, suas raízes e seus fundamentos, para que as tradições do samba não se percam.

O desfile encerrou com uma homenagem aos carnavais do passado simbolizados pelas conhecidas e usuais fantasias de pierrôs (figura 50), colombinas, arlequins e Clóvis, tão tradicionais para quem veste o sonho de carnaval.

Figura 50: Ala da Portela de 1994



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da Portela de 1994 no YouTube – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DBq576YKcho>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

5.21 Portela – 1995 (Manchete) – 2º Lugar

O intérprete Rixa, ao dar o grito de guerra, conclamou a comunidade portelense a quebrar o jejum de títulos da maior campeã do carnaval. Na Quarta-feira de Cinzas descobriríamos que o tão sonhado título quase chegara. A Portela foi a vice-campeã daquele ano. Este foi um resultado que gerou muita polêmica, pois a campeã Imperatriz Leopoldinense ganhou, mesmo com a quebra de uma alegoria.

O enredo *Gosto que me enrosco*, do carnavalesco José Félix, contou na avenida como surgiu a maior festa brasileira de todos os tempos: o carnaval carioca. Segundo o dado apresentado pela escola, a primeira manifestação carnavalesca no Brasil data de 31 de março de 1641. Nesta oportunidade o governador Salvador de Sá desfilou pelas ruas do Rio de Janeiro para celebrar a coroação de D. João IV. Este fato é considerado o marco do carnaval brasileiro.

Já no século XIX o folião passou a realizar batalhas de confete e cores pelas ruas da cidade. Logo após, instrumentos de percussão foram introduzidos nos festejos momescos. Mas somente no final daquele século surgiu o carnaval de rua embalado por marchinhas como *Ó abre alas*, de Chiquinha Gonzaga. Apesar do carnaval ter perdido muito da sua inocência inicial e se industrializado, há um elo entre o antigo e o moderno representado pelas escolas de samba.

Fernando Pamplona defende que apesar de a primeira escola de samba ter nascido no bairro do Estácio de Sá, foi na Portela que as escolas de samba cresceram. Em suas palavras, “escola de tradição é fogo”, em referência à defesa do samba que a Portela fazia ao manter o desenho musical típico do samba, sem pender para o marchado. O destaque de Haroldo Costa vai para o fato da Portela desenvolver pelo segundo ano consecutivo um enredo tradicional sobre a história do samba e do carnaval. Uma das respostas para isso estaria na evidente afinidade entre o perfil artístico do carnavalesco e o da instituição G.R.E.S. Portela, ambos pendendo mais para o tradicional.

O tom saudosista proposto pela escola de Oswaldo Cruz e Madureira é evidente na seguinte passagem da sinopse do enredo: “Sacrificaram o reduto pioneiro do samba, para a abertura da grande avenida”. O pioneiro reduto era a Praça Onze, que foi substituída pelos desfiles na avenida Marquês de Sapucaí. E, logo após, conclui poeticamente: “Choraram os tamborins, chorou o morro inteiro, mas o samba continuou”. E, anualmente, o Rio de Janeiro continua abrindo as portas para folia para o tempo de sambar e ser feliz.

*É carnaval
O Rio abre as portas pra folia
É tempo de sambar
Mostrar ao mundo a nossa alegria*

Foi um desfile nostálgico, lembrando momentos marcantes da história do carnaval como as tradicionais sociedades carnavalescas Tenentes do Diabo, Fenianos e Democráticos, ou os corsos (figura 51) nos quais a elite e a classe média desfilava em automóveis abertos fantasiada de arlequim e colombine. E os bondes (figura 52) repletos de piratas, odaliscas e malandros, muito bigode e cavanhaque postiço adornava o rosto dos brincantes. Fazendo jus às suas tradições, o azul e branco preponderou nas fantasias e alegorias.

Figura 51: Carro alegórico da Portela de 1995



Fonte: Tumbral – Disponível em: <<https://www.tumbral.com/tag/portela>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

Figura 52: Carro alegórico da Portela de 1995



Fonte: Tumbal – Disponível em: <<https://www.tumbal.com/tag/portela>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

Em dado momento da transmissão, Pamplona critica o poder econômico que dominava a Sapucaí. As pessoas desciam dos camarotes e adentravam a pista com a escola ainda desfilando. Um verdadeiro desrespeito ao samba e aos sambistas. Mas o samba seguia, e a Portela continuaria dando seu recado terminando a apresentação exaltando a continuidade do gênero musical simbolizado por personalidades como Paulinho da Viola (figura 53), Beth Carvalho, além de membros da sua velha-guarda.

Figura 53: Paulinho da Viola no desfile da Portela de 1995



Fonte: Compositores da Portela – Disponível em: <<http://compositoresdaportela.blogspot.com/2016/01/acervo-portelense-momento-paulinho-da.html>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

5.22 Porto da Pedra – 1996 (Manchete) – 9º Lugar

Em 1996, com 18 escolas no Grupo Especial, o desfile iniciou sob a luz do dia às 18h. Com exceção da arquibancada de turistas, a Marquês de Sapucaí estava com um público expressivo, apesar do horário atípico. A primeira escola a desfilar na segunda-feira de carnaval foi a estreante no desfile principal, a Unidos do Porto da Pedra, agremiação do município de São Gonçalo. Para uma escola que iniciava sua trajetória entre as grandes agremiações, o tigre de São Gonçalo chamou atenção pela grandiosidade e organização.

O enredo desenvolvido pelo carnavalesco Mauro Quintaes, *A folia no mundo – um carnaval dos carnavais*, fez uma viagem por diferentes países do globo terrestre através das manifestações carnavalescas mundo afora. Haroldo Costa chamou atenção para o fato de que unicamente no Brasil o carnaval é uma festa nacional com caráter identitário e unificador do país (figura 54). Em outros países ele é uma festa local de algumas cidades ou regiões. Somente em solo tupiniquim o carnaval tornou-se um elemento de integração nacional.

*Pelos quatro cantos desse mundo
Porto da Pedra faz um grande carnaval
Do Brasil até a China
Pierrôs e colombinas
Numa festa genial, que legal!*

Figura 54: Carro alegórico da Unidos do Porto da Pedra de 1996



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da Unidos do Porto da Pedra de 1996 no YouTube – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sxyvYvzcEfU>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

O enredo percorre carnavais citados no samba de Billy Boy, César Reis e Élio Sabino: China, Estados Unidos (figura 55), Alemanha, Itália, França. Entre as localidades apresentadas pelo Porto da Pedra, a grande novidade do enredo foi mostrar o carnaval boliviano da cidade de Oruro, conhecida como *Diablada* (figura 56). Após apresentar essas diferentes manifestações carnavalescas a apresentação, termina no mais famoso dos carnavais, o do Rio de Janeiro:

*Rei Momo abre as portas do meu Rio
Que sempre faz um carnaval dos carnavais*

Figura 55: Ala da Unidos do Porto da Pedra de 1996



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da Unidos do Porto da Pedra de 1996 no YouTube – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sxyvYvzcEfU>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

Figura 56: Carro alegórico da Unidos do Porto da Pedra de 1996



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da Unidos do Porto da Pedra de 1996 no YouTube – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sxyvYvzcEfU>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

Haroldo Costa critica o tamanho excessivo das roupas de mestre-sala e porta-bandeira que dificultam o desenvolvimento da dança do casal. Fernando Pamplona elogiou o samba e a bateria da escola de São Gonçalo. A qualidade do acabamento das fantasias foi outro ponto a ser destacado. O Porto da Pedra foi uma escola multicolorida assim como pedia um enredo que representava a extrema diversidade cultural do carnaval. O último carro, nas cores da bandeira brasileira, fez uma homenagem ao Rei Momo Bola (escultura ao centro da figura 54), que reinou por nove anos na folia carioca. Ele falecera em 1995 aos 33 anos de idade.

Todos os comentaristas ficaram muito impressionados com o desfile da debutante entre as escolas do Grupo Especial e decretam que ela não seria rebaixada, como de costume acontece com agremiações estreantes. E eles tinham razão, o Porto da Pedra permaneceu na elite do carnaval após a abertura dos envelopes dos julgadores na Quarta-feira de Cinzas.

5.23 Unidos de Vila Isabel – 1997 (Globo) – 9º Lugar

A Unidos de Vila Isabel foi a última escola a pisar na Marquês de Sapucaí no carnaval de 1997. O enredo desenvolvido pelo carnavalesco estreante no Grupo Especial, Jorge Freitas, foi um grito de alerta em defesa de um dos maiores patrimônios culturais brasileiro, o samba. O título do enredo *Não deixe o samba morrer* já dava o tom da mensagem de preservação desse gênero musical da cultura popular. Para a Vila, em seus versos, *os velhos tempos não se vão jamais* o desfile convida a recordar *os bons momentos tradicionais* do samba. Mauro Monteiro comenta que o carnavalesco Jorge Freitas fez um trabalho primoroso, principalmente levando em conta a escassez de recursos da escola. No entanto, ele previa, acertadamente, que os jurados não levariam esse aspecto em consideração ao conferir as notas.

O narrador Fernando Vanucci exalta a importância de Martinho da Vila para o samba e, especialmente, para sua agremiação. Porém, erroneamente, ele confere a autoria do samba de 1988, o consagrado *Kizomba*, ao compositor. Como já mencionado anteriormente, Martinho foi quem teve a ideia do enredo, mas não foi quem compôs o samba. A narradora Fátima Bernardes realizou uma breve exposição da proposta do enredo, finalizando da seguinte forma: “a tecnologia hoje compete com a emoção, mas o importante na concepção da Vila Isabel, é não deixar o samba morrer”.

Albino Pinheiro ressalta a importância do enredo da escola de Noel frente enredos internacionalizados, caso do Acadêmicos da Rocinha, que homenageou a Disney. O regulamento de 1997 abriu, pela primeira vez, a possibilidade de temas estrangeiros como enredos. O carnavalesco da Rocinha, em entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo*⁴², disse temer que os jurados prejudicassem a escola por excesso de purismo. A Rocinha, estreante no Grupo Especial, ficou em último lugar naquele carnaval.

O desenvolvimento do enredo começou apresentando o entrudo português trazido pelos colonizadores ao Brasil, lá no século XVIII. E lá estava o famoso Zé Pereira com um robusto bigode tocando seu bumbo, vide figura 57. Já no século XIX os festejos eram caracterizados pelos luxuosos bailes de máscara de influência francesa. No campo popular as ruas eram tomadas pelos limões de cera que, diga-se de passagem, nem sempre carregavam água cheirosa.

⁴² Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/1/12/cotidiano/34.html>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

*Que hoje a Vila traz tão bela
Os bons momentos tradicionais
O meu coração, batendo forte nos salões
Pierrôs e colombinas
E o Zé-Pereira com a multidão*

Figura 57: Carro alegórico da Unidos de Vila Isabel de 1997



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da Unidos de Vila Isabel de 1997 no YouTube – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DzbGEMip9Cc>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

Para representar o carnaval popular desfilaram fantasias de piratas, palhaços, sheiks e odaliscas. Os corsos lembravam as tradicionais batalhas de confete e serpentina quando os carros se cruzavam pelas ruas do Rio de Janeiro. A parte do carnaval assustador foi simbolizada por morcegos, caveiras e diabos. Os últimos em referência à Sociedade Carnavalesca Tenentes do Diabo. A ala dos blocos de sujos vinha com fantasias diversificadas (figura 58) e leves para o desfilante brincar o carnaval. Os tradicionais blocos Cacique de Ramos e Bafo da Onça também foram lembrados.

Figura 58: Ala da Unidos de Vila Isabel de 1997



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da Unidos de Vila Isabel de 1997 no YouTube – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DzbGEMip9Cc>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

Houve uma ala em referência ao frevo, já que muitos pernambucanos fixaram residência em Vila Isabel. Esses migrantes mantinham o costume do frevo de seu estado natal. Para o carnavalesco Jorge Freitas, o carnaval moderno é mais baseado no espetáculo visual do que nas tradições da festa. Ao final surgiu uma crítica ao desfile cronometrado que faz com o que samba acelere, a bateria toque mais rápido, as alas se compactem e os destaques subam no alto das alegorias, contribuindo para a perda da emoção. A mensagem derradeira é a de que o luxo e a tecnologia suplantam a criatividade e a alegria dos desfiles de escola de samba, contribuindo para acabar com o samba.

O último setor foi uma congregação entre componentes de diferentes escolas de samba. Entre eles, lá se encontravam o carnavalesco Milton Cunha, da Beija-Flor de Nilópolis, e o intérprete Dominginhos do Estácio, da Viradouro. O carro que encerrou o desfile foi o palácio do samba. Era uma conclamação a um movimento, alegoricamente

armado de pandeiro, cavaquinho e violão, pela valorização do samba e do sambista. Beth Carvalho veio nessa alegoria junto com o ícone da azul e branco, Martinho da Vila.

5.24 Unidos do Viradouro – 1998 (Globo) – 5º Lugar

Após ganhar o título de campeã do carnaval de 1997, a Unidos do Viradouro, do consagrado carnavalesco Joãozinho Trinta, sonhava com o bicampeonato apresentando o enredo *Orfeu – o negro do carnaval*. O artista criou uma ficção baseado no mito grego de Orfeu atualizado para a realidade social da cidade do Rio de Janeiro. Joãozinho concebeu Orfeu como um sambista negro cuja musa inspiradora era a cabrocha Eurídice. Ele disputa e vence o concurso de samba-enredo na escola do morro. O enredo dessa escola fictícia é a história do carnaval.

As adaptações já começaram na comissão-de-frente (figura 59) em que a harpa do Deus Apolo, pai de Orfeu, é fundida ao violão utilizado pelos sambistas cariocas. O carro abre-alas reproduzia a favela, reduto do samba, e nele vinha o cantor Djavan representando Orfeu (figura 60). A favela seria o olimpo grego para os sambistas do Rio de Janeiro.

Figura 59: Comissão-de-frente da Unidos do Viradouro de 1998



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da Unidos do Viradouro de 1998 no YouTube – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9V3yhF8AQUo>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

Figura 60: Carro abre-alias com o cantor Djavan no desfile da Unidos do Viradouro de 1998



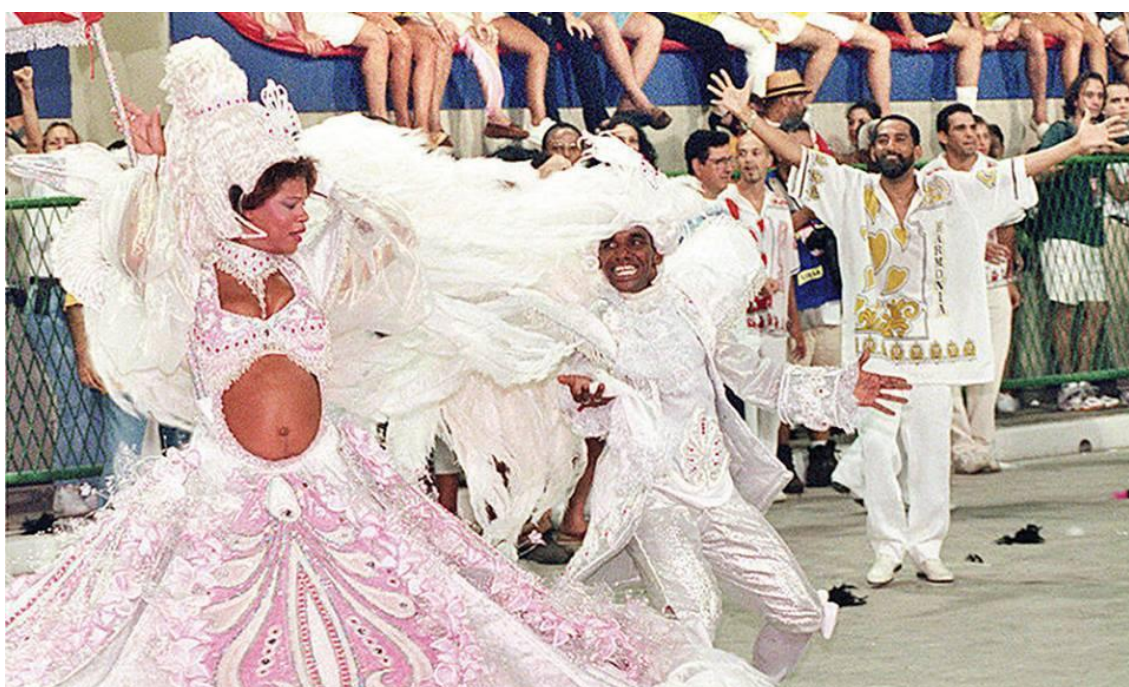
Fonte: DocPlayer – Disponível em: <<https://docplayer.com.br/60530607-Universidade-federal-de-juiz-de-fora-faculdade-de-comunicacao-social-rafael-otavio-dias-rezende.html>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

A primeira manifestação carnavalesca a ser apresentada foi o entrudo, brincadeira mais popular do período colonial. Os atores Toni Garrido e Zezé Motta participaram do desfile gravando cenas para o filme *Orfeu*, de Cacá Diegues. Fernando Vanucci informou

que na ala das baianas, na qual Zezé Motta desfilou, a baiana mais idosa e a mais jovem têm a mesma profissão: empregada doméstica.

A porta-bandeira Patrícia, sobrinha da famosa porta-bandeira Neide da Mangueira, desfilou grávida de 4 meses com uma fantasia que deixava a barriga à mostra (figura 61). A trajetória de Patrícia iniciou aos 7 anos de idade como porta-bandeira mirim da verde-e-rosa. Durante o desfile da Viradouro ela enfrentou uma dificuldade com a queda de seu adereço de cabeça, mas se recompôs e continuou até o final bailando com o objetivo de conquistar a nota máxima dos jurados.

Figura 61: Mestre-sala e porta-bandeira da Unidos do Viradouro de 1998



Fonte: Docplayer – Disponível em: <<https://docplayer.com.br/60530607-Universidade-federal-de-juiz-de-fora-faculdade-de-comunicacao-social-rafael-otavio-dias-rezende.html>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

O refrão do samba, de grande apelo popular, fazia o público cantar e pular com entusiasmo nas arquibancadas de onde ressoaram gritos de “bicampeã”. Albino Pinheiro classificou o samba da escola como uma joia do gênero. A empolgação do início do desfile mostrava uma escola disposta a faturar o campeonato pelo segundo ano consecutivo. Mauro Monteiro considerou o carnaval apresentado pela escola como digno de alcançar esse feito, porém ponderava que – diferente do clamor popular – talvez essa

não fosse a visão dos jurados. E realmente não foi. A escola ficou classificada em um contestado quinto lugar na apuração oficial.

*O grêmio do morro venceu
E o samba do Negro Orfeu
Tem um retorno triunfal*

A combinação, proposta pelo carnavalesco, entre o mito grego e a história do carnaval é evidenciada na terceira alegoria, *Rancho Eurídice Amor de Orfeu*. Um dos temas comuns aos ranchos era exatamente a mitologia. O carro reproduzia um rancho de antigamente repleto de flores, ninfas, sátiros e centauros. Já as grandes sociedades são intituladas *Jardins de Hades*. Ali estão referidas as sociedades Fenianos, Democráticos e Tenentes do Diabo, grande sucesso de muitos carnavais até os anos 1930.

Os blocos e corsos também são lembrados para contar a história carioquizada de Orfeu. A atriz Dercy Gonçalves, homenageada pela escola de Niterói, em 1991, desfilou na alegoria dos corsos como uma dama da sociedade. No início do século XX, durante o carnaval, as famílias da alta sociedade carioca desfilavam na zona central da cidade com seus carros abertos. A ala das crianças representava os novos Orfeus e Eurídictes, eles de sambistas e elas de baianinhas, para transmitir uma mensagem de que o carnaval se manterá vivo através das futuras gerações. Podemos caracterizar a proposta da Viradouro como um enredo dentro de outro enredo. O conto ficcional do Orfeu carioca foi o fio condutor para narrar o entrudo, as grandes sociedades, os blocos, os corsos, as escolas de samba, ou seja, a história do carnaval.

5.25 Estação Primeira de Mangueira – 1999 (Globo) – 7º Lugar

A verde-e-rosa aproveitou a aproximação com o final do milênio para contar em seu desfile o século do samba. Na introdução da sinopse citava-se o samba *Como será o ano 2000*, do compositor Padeirinho da Mangueira. Nos versos, entre outras interrogações, perguntava se as escolas de samba ainda desfilariam no ano dois mil. A grande criação do Brasil no século XX seria o samba carioca, a marca brasileira perante o mundo. E o samba gerou inúmeros frutos, dentre os quais as escolas de samba. Um enredo tão tradicional não poderia caber a outra agremiação que não fosse a Estação Primeira de Mangueira.

A comissão-de-frente (figura 62) causou grande comoção com uma caracterização de maquiagem importada dos estúdios de Hollywood⁴³ para encarnar os bambas do samba: Donga, Pixinguinha, Sinhô, Cartola, Nelson Cavaquinho, Noel Rosa, Candeia, Ismael Silva, Natal, Mestre Fuleiro, Tia Ciata, Clara Nunes, Clementina de Jesus e Carmen Miranda. O trabalho sob o comando do coreógrafo Carlinhos de Jesus impressionou pela minúcia nos detalhes⁴⁴, gestos e trejeitos das personalidades representadas. Era como se eles tivessem descido do céu para abrir o desfile da Mangueira.

*Sinhô, Ismael, Pixinguinha
Cartola, Noel, Candeia
Ecoa no céu Mangueira
Traz todo o samba pra Estação Primeira*

Figura 62: Comissão-de-frente da Estação Primeira de Mangueira de 1999



Fonte: Setor 1 – Disponível em: <<https://setor1.band.uol.com.br/ha-20-anos-mangueira-trazia-do-ceu-14-bambas-e-causava-choro-coletivo-na-sapucaí/>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

⁴³ A mesma maquiagem utilizada nos componentes da comissão-de-frente da Mangueira foi usada no ator Robin Williams, no filme *Uma babá quase perfeita*, de 1993.

⁴⁴ O componente que representava Cartola usava os óculos pertencentes ao marido de Dona Zica.

No abre-alas eram os bambas vivos do samba: Martinho da Vila, Dona Ivone Lara, Zé Ketí, Moreira da Silva e Zeca Pagodinho que se faziam presentes. O desfile recordou os cordões do século XIX. O mais famoso deles foi o Rosa de Ouro. Aproveitando a oportunidade do enredo, as atrizes Regina e Gabriela Duarte, mãe e filha, gravaram cenas durante o desfile para a minissérie *Chiquinha Gonzaga*⁴⁵, exibida naquele ano pela Rede Globo.

A Praça Onze, no centro da cidade do Rio de Janeiro na região conhecida como *Pequena África*, é lembrada como local de encontro dos primeiros sambistas. Lá ficava a casa de Tia Ciata, que abrigava as rodas de samba e os batuques da época em seu terreiro. Os blocos Arengueiros e Vai Como Pode originariam as escolas mais tradicionais do carnaval, respectivamente Mangueira e Portela. Blocos mais recentes e ainda ativos, o Cacique de Ramos e o Bafo da Onça, são apresentados como rivais, mas para além disso é ressaltada sua importância como celeiro de sambistas. Foi no Cacique de Ramos que floresceu o famoso grupo de samba Fundo de Quintal.

As agremiações carnavalescas foram mencionadas no carro da criação das escolas de samba (figura 63). Esta alegoria possuía uma águia ao centro aludindo à coirmã Portela e uma escultura de Ismael Silva, fundador da primeira escola de samba do Brasil, a Deixa Falar. Um setor da escola foi dedicado aos considerados grandes sambas de enredo do carnaval: *O Mundo Encantado de Monteiro Lobato*, da Mangueira, de 1967; *Heróis da Liberdade*, do Império Serrano, de 1969; e *Os Sertões*, da Em Cima da Hora, de 1976. Silas de Oliveira é retratado como o maior compositor do gênero. Entre outros sambas considerados clássicos do gênero foi ele quem compôs *Aquarela Brasileira*, samba do Império Serrano para o carnaval de 1964. Segundo Fernando Vanucci, Silas de Oliveira morreu, em 1972, decepcionado com os rumos do carnaval. Para o compositor imperiano o samba perdia espaço para o luxo dos desfiles e as letras fáceis de serem comercializadas.

⁴⁵ *Chiquinha Gonzaga* foi autora da famosa marchinha carnavalesca *Ó Abre Alas*, fazendo alusão ao cordão referido: *Rosa de Ouro/É que vai ganhar*.

Figura 63: Carro alegórico da Estação Primeira de Mangueira de 1999



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da Estação Primeira de Mangueira no YouTube – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=702KRHoDe9E>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

Não se deve perder de vista que o samba-enredo é uma das vertentes do samba. Além dele temos samba de breque, partido alto, samba canção, bossa nova, samba de roda e samba exaltação, para ficar com os elencados durante o desfile. As cantoras que emprestaram seu talento para interpretar o samba também foram reverenciadas. Vozes como as de Carmen Miranda, Dalva de Oliveira, Aracy de Almeida, Clara Nunes, Linda Batista, Dircinha Batista, Elizeth Cardoso, Elis Regina e Clementina de Jesus fizeram o samba ecoar mais alto.

O final do desfile é uma projeção de como seria o samba no futuro. Na imaginação jocosa do carnavalesco Alexandre Louzada, os extraterrestres no espaço sideral conheceriam a famosa música, interpretada pela mangueirense Beth Carvalho, *Coisinha tão Bonitinha do Pai* (figura 64). O último setor da escola exalta sambas de compositores célebres da verde-e-rosa: *Alvorada*⁴⁶, de Carlos Cachça, *Folhas Secas*, de Nelson

⁴⁶ As baianas da escola vestiam a fantasia *Alvorada*. Os comentaristas elogiaram-nas por utilizarem o tradicional pano da costa, elemento esquecido por muitas escolas de samba.

Cavaquinho, e *As Rosas não Falam*, de Cartola. O reconhecido mestre-sala Delegado encerrou o desfile dançando com uma jovem porta-bandeira. Naquele momento conjugava-se a antiga e a nova geração do samba. Uma mensagem simbólica de que o samba, este inventivo gênero musical brasileiro, perdurará por muito tempo, quiçá por séculos adiante.

Figura 64: Carro alegórico com a cantora Beth Carvalho no desfile da Estação Primeira de Mangueira de 1999



Fonte: Página Tantos Carnavais no Facebook – Disponível em: <<https://www.facebook.com/tantoscarnavais/posts/1560130440755759>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

5.26 Acadêmicos do Grande Rio – 2000 (Globo) – 9º Lugar

A proposta do carnaval de 2000 estabeleceu que todas as escolas de samba desenvolvessem enredos sobre os 500 anos do descobrimento do Brasil. A Grande Rio, agremiação do município de Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, levou para a avenida *Carnaval à vista – não fomos catequizados, fizemos Carnaval*. Na concentração do desfile, durante as entrevistas com os repórteres da Globo, notava-se um número considerável de celebridades. Não é por acaso que a tricolor de Caxias recebe, no mundo

do samba, o apelido pejorativo de “Unidos do Projac”, ou seja, uma escola que não valoriza os sambistas para enaltecer os artistas famosos em suas apresentações. A rainha de bateria naquela oportunidade foi a modelo e atriz Susana Werner (figura 65). A narradora Glória Maria acredita que a Grande Rio é a escola com maior contingente de artistas⁴⁷ na avenida.

Figura 65: Modelo e atriz Susana Werner, rainha de bateria da Acadêmicos do Grande Rio de 2000



Fonte: Memória da Grande Rio – Disponível em: <<http://memoriadagranderio.blogspot.com/2011/02/grande-rio-2000-carnaval-vista-nao.html>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

Apesar de ser a escola com mais celebridades, Pedro Bial relata que o carnavalesco Max Lopes queria valorizar os sambistas, pois ele acreditava que existiam muitas regras militarizando o desfile. A porta-estandarte⁴⁸ Rosalina Conceição, da escola

⁴⁷ Os narradores aproveitam para exaltar os artistas da emissora, como a apresentadora Angélica, presentes por todo o desfile.

⁴⁸ O carnavalesco Max Lopes trouxe em várias oportunidades algumas porta-estandartes do carnaval de Porto Alegre para desfilar no Rio de Janeiro. A primeira vez foi em 1996, quando o carnavalesco fez o enredo em homenagem ao Rio Grande do Sul, na Unidos de Vila Isabel.

de samba Bambas da Orgia, de Porto Alegre, foi convidada para abrir o desfile da escola, logo após a comissão-de-frente. Na figura 66 a porta-estandarte está localizada no centro da imagem com uma fantasia em tons de verde e azul. Podemos interpretar sua participação como uma integração entre diferentes carnavais visto que a porta-estandarte é uma personagem tradicional do carnaval gaúcho.

Figura 66: Porta-estandarte da Acadêmicos do Grande Rio de 2000



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da Grande Rio de 2000 no YouTube – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fSNltHVPCuc>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

A Grande Rio se propôs a contar a história do Brasil a partir do carnaval. No delírio histórico do carnavalesco Max Lopes era como se, desde a chegada dos portugueses, em 1500, o carnaval já se fizesse presente em solo tupiniquim por meio das festas e rituais indígenas. Os índios seriam os precursores dos foliões atuais. O primeiro festejo carnavalesco, segundo a história contada pela agremiação, dataria de 1641, e foi organizado pelo governador Correia de Sá e Benevides. Nessa oportunidade se comemorou a coroação de Dom João IV como rei de Portugal. Para Haroldo Costa, foi no século XIX, com os bailes de máscara de influência europeia, que se abriu espaço para

o tipo de carnaval existente atualmente. Teria sido uma imigrante italiana quem iniciou essa tradição no Brasil.

Também se levanta a hipótese de um suposto carnaval quando da aclamação de Dom Pedro I como Imperador do Brasil. Durante o período imperial o estruendo marcava os festejos. As pessoas jogavam água, farinha-do-reino, fuligem, cal, pó-de-sapato, em quem passasse pela rua. Outro português importante para o carnaval, e presente no desfile, foi o sapateiro José Nogueira, ou Zé Pereira. Tocando seu bumbo ele animava as ruas centrais do Rio de Janeiro em cortejos que arrastavam multidões a partir de 1846.

*Bate bumbo, bate Zé Pereira
E sambando venha quem vier
Se deixar eu canto a noite inteira
Mas batuque no terreiro, meu sinhô não quer*

Como pode se perceber, o enredo acentuava a contribuição das três raças para a constituição do carnaval brasileiro. O elemento destacado de influência negra é a religião. Era na senzala, com muito batuque, cantos e danças que os negros reverenciavam seus orixás. O tambor foi sempre um elemento presente para lembrar as raízes africanas. No pós-abolição os atabaques batucavam nos terreiros de macumba. É inegável a contribuição do negro por meio da musicalidade, dos ritmos e da composição dos grupos de foliões ao carnaval.

Um setor inteiro foi dedicado a lembrar as fantasias marcantes do passado. Os foliões se vestiam de diabos (figura 67), piratas, ciganas, malandrinhos e baianinhas. No encerramento do desfile houve uma exaltação a juventude brasileira responsável pela história dos próximos 500 anos da nação brasileira. Nosso povo, dotado de rico folclore, talento criador e inspiração musical é fruto da miscigenação do branco, do índio e do negro. A Grande Rio pintou um imenso bloco multirracial representativo do Brasil, país do carnaval.

Figura 67: Ala da Acadêmicos do Grande Rio 2000



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da Grande Rio de 2000 no YouTube – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fSNltHVPCuc>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

5.27 Acadêmicos do Salgueiro – 2003 (Globo) – 7º Lugar

Após 13 anos atuando como carnavalesco da Mocidade Independente de Padre Miguel, período em que se consagrou como um dos maiores artistas da festa ao conquistar três campeonatos, Renato Lage retorna ao Salgueiro. Junto à sua esposa, Márcia Látia, eles desenvolvem o enredo em homenagem ao cinquentenário salgueirense. Reconhecido pelo seu estilo *high-tech*, ele “repete” o seu enredo de estreia na Mocidade, em 1990, quando também homenageou a própria escola.

O Salgueiro foi uma escola que nasceu inovadora. Já nos seus primeiros anos concebeu enredos fora dos temas patrióticos impostos pelo Estado Novo. Na sinopse exalta-se o pioneirismo da escola que revolucionou o conceito do que é um desfile de escola de samba. Os carnavalescos Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues e Joãosinho Trinta sempre apresentaram algo inesperado ao público em seus enredos criativos e

inéditos. O Salgueiro foi uma escola que também esteve à frente do movimento de apresentar espetáculos grandiosos e luxuosos em suas exibições.

Os componentes da comissão-de-frente vieram tradicionalmente trajados com fraque e cartola (figura 68). Era um retorno ao passado das comissões-de-frente. Sobre este momento da apresentação, o comentarista e salgueirense Haroldo Costa afirma que “de repente o que é tradicional fica moderno” em função de se assistir tantas novidades ultimamente nos desfiles. Neste caso, uma comissão-de-frente aos moldes antigos também pode ser uma inovação. Obviamente a apresentação da comissão possuía toques coreográficos para conferir elementos atuais. De acordo com a coreografia as palavras “50 anos” e “glórias” eram formadas com as capas dos integrantes.

Figura 68: Comissão-de-frente do Acadêmicos do Salgueiro de 2003



Fonte: Flickr – Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/comissaodefrente/6348164313/>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

No carro abre-alas, inúmeros mangueirenses ilustres, como o intérprete Jamelão com seu chapéu na cabeça (figura 69), se fizeram presentes. Não é por acaso, afinal a verde-e-rosa é a madrinha da vermelho-e-branco da Tijuca. Inclusive, no carnaval de 1972, o Salgueiro prestou uma homenagem com o enredo *Nossa Madrinha, Mangueira*

querida. Uma ala coreografada com 50 casais dançando gafieira, comandada pelo bailarino Jaime Arôxa, se apresenta em alusão aos 50 carnavais da escola. Vale lembrar que o Salgueiro foi pioneira entre as escolas de samba ao apresentar uma ala coreografada na avenida, no carnaval de 1961, formada pelo grupo de balé da 1ª bailarina negra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Também foi na Acadêmicos do Salgueiro que artistas profissionais, em 1959, produziram de forma inédita um desfile de escola de samba.

Figura 69: Carro abre-alias com o cantor mangueirense Jamelão no desfile do Acadêmicos do Salgueiro de 2003



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da Acadêmicos do Salgueiro de 2003 no YouTube – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MgI3a8RvLJU>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

No desenvolvimento do enredo optou-se por enfatizar os oito títulos salgueirenses. Ficou muito nítida a afinidade da agremiação com enredos de temática negra. Seu primeiro título, em 1960, foi com um enredo sobre Zumbi dos Palmares. O Salgueiro foi uma escola de vanguarda ao apresentar figuras importantes, mas ao mesmo tempo escondidas, da história do Brasil. Não é de se estranhar que com a homenagem a Xica da Silva, em 1963, a escola ganharia o seu segundo campeonato. No desfile de 2003 quem

representou a escrava liberta que virou rainha foi a atriz Zezé Motta. Foi Zezé quem fez a personagem no filme homônimo do cineasta Cacá Diegues⁴⁹.

Neste setor também surge a ala do minueto, que tanto sucesso fez no carnaval de 1963 sobre Xica da Silva. Naquela época uma ala dançando o minueto foi considerada uma grande inovação. Ali foi plantada a semente para a teatralização das alegorias. O jornalista Sérgio Cabral, em entrevista ao jornal *O Globo*⁵⁰, afirma que as inovações de Paulo Barros são bisnetas do minueto salgueirense. Vale lembrar que os mais puristas, incluindo Sérgio Cabral, criticaram a ousadia da escola. Haroldo Costa acredita que o diferencial do Salgueiro com Xica da Silva, ano em que a área do desfile aumentou, foi ter Arlindo Rodrigues, um cenógrafo acostumado com espetáculos, como carnavalesco.

*Quilombo, exaltou o orgulho negro
Xica da Silva já te seduziu
História em carnaval, bênção da Bahia
Rei Negro e Rei da França
Coroaram a academia*

O terceiro título do Salgueiro, em 1965, foi sobre a história do carnaval carioca, baseado no livro de Eneida de Moraes. O desfile daquele ano foi em comemoração ao IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro. Neste clima carnavalesco o mestre-sala e a porta-bandeira traduzem o romantismo e a nostalgia dos antigos carnavais fantasiados de pierrô e colombina. Como curiosidade cita-se o fato de a bateria do Salgueiro ter sido a primeira a aceitar mulheres em seu contingente.

As baianas, com a fantasia *Senhor do Bonfim*, carregavam o tabuleiro na cabeça como manda o figurino de uma tradicional desfilante da ala. Elas integravam o setor do quarto título conquistado pela agremiação, em 1969, *Bahia de todos os Deuses*. O quinto título, em 1971, também seguia a temática afro: *Festa para um Rei Negro* foi um enredo baseado na dissertação de mestrado de Maria Augusta Rodrigues, que tratava da vinda de nobres africanos para Pernambuco, durante o Brasil colonial.

O sexto título, *Rei de França na Ilha da Assombração*, e o sétimo, *O Segredo das Minas do Rei Salomão*, foram lembrados em um único setor, pois estes foram comandados pelo carnavalesco Joãozinho Trinta. E, para finalizar, rememora-se o desfile

⁴⁹ O desfile salgueirense foi a inspiração para a realização do filme.

⁵⁰ A matéria intitulada *Há 50 anos, "Xica da Silva", do Salgueiro, marcou o primeiro desfile na Presidente Vargas* informa que o título do Salgueiro, em 1963, revolucionou o carnaval. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/ha-50-anos-xica-da-silva-do-salgueiro-marcou-primeiro-desfile-na-presidente-vargas-7205142>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

campeão de 1993, *Peguei um Ita no Norte* (figura 70), com o popular samba dos famosos versos até hoje exaustivamente cantados:

*Explode coração
Na maior felicidade
É lindo meu Salgueiro
Contagiando e sacudindo esta cidade*

Figura 70: Carro alegórico do Acadêmicos do Salgueiro de 2003



Fonte: Pedro Migão – Disponível em: <<http://www.pedromigao.com.br/ourodetolo/2014/02/sambodromo-em-30-atos-2003-chega-ao-fim-a-sina-de-vices-da-beija-flor/>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

5.28 Unidos da Tijuca – 2004 (Globo) – 2º Lugar

O enredo da Unidos da Tijuca, *O sonho da criação e a criação do sonho: a arte da ciência no tempo do impossível*, foi desenvolvido com a colaboração da Casa da Ciência da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O carnavalesco Paulo Barros contou com o auxílio de pesquisadores da instituição para falar sobre as invenções criadas, e também imaginadas, pelo homem em sua história. Após fazer sucesso em desfiles concebidos nos grupos de acesso, 2004 marcou a estreia do artista no Grupo Especial. A passagem por tais grupos fez com que o carnavalesco se acostumassem a produzir desfiles de impacto mesmo diante da escassez de recursos.

Antes de se dedicar somente ao carnaval ele paralelamente trabalhava como comissário de bordo. Em busca do sonho de viver da arte carnavalesca ele largou a profissão na companhia aérea. Em entrevista gravada, Paulo Barros acreditava que a Unidos da Tijuca despontaria entre as grandes⁵¹ escolas do Grupo Especial.

A comissão-de-frente vinha com uma fantasia em que peças e engrenagens giravam em torno do corpo dos integrantes (figura 71). Haroldo Costa aproveita esse momento para refletir sobre o uso da tecnologia nos desfiles. O comentarista se diz favorável ao emprego de tecnologia e suas possibilidades mas, por outro lado, demonstra preocupação com a mudança de finalidade advindo dele. No caso de comissões-de-frente, como esta da escola tijuca não ocorria a saudação ao público e a apresentação da escola, ou seja, suas atribuições principais não eram cumpridas. As comissões-de-frente, cada vez mais performáticas, vinham com números ensaiados por grupos profissionais.

*É tempo de sonhar...
É tempo de alquimia
Querer chegar à perfeição
Com tecnologia*

⁵¹ Apesar de ser uma das escolas mais antigas da cidade, o único título da agremiação do Morro do Borel foi no longínquo ano de 1936. Normalmente alcançava as posições intermediárias entre as concorrentes.

Figura 71: Comissão-de-frente da Unidos da Tijuca de 2004



Fonte: Revista Quem – Disponível em: <<https://revistaquem.globo.com/Carnaval/camarotequem/noticia/2019/02/especial-camarote-quem-unidos-da-tijuca-fez-historia-com-piramide-humana-em-2004.html>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

Maria Augusta, carnavalesca consagrada por imprimir o estilo bom, bonito e barato na União da Ilha do Governador, considera Paulo Barros a grande revelação do carnaval carioca. Ela destaca a concepção arrojada e diferente proposta pelos carros alegóricos “vivos”. A única referência semelhante foi produzida pelo carnavalesco Oswaldo Jardim, em 1993, na Vila Isabel, em uma alegoria que mostrava o surgimento do homem através do barro. Tanto nas alegorias, quanto nas fantasias, o estilo *clean* e de fácil leitura predomina. Ao se olhar para os elementos imagéticos do desfile logo se identifica do que se trata. A escolha por essa estética propicia uma linguagem clara para contar o enredo por meio dos elementos visuais.

A palavra que define Paulo Barros é inovação. Nesse sentido, o momento apoteótico do desfile ficou por conta do carro da *Criação da vida, DNA*, uma pirâmide formada por 127 pessoas reproduzindo o código genético humano (figura 72). O sentido da alegoria só existia graças as performances especiais dos seus integrantes. A alegoria popularmente conhecida como *DNA* entrou para a história do carnaval. Nesse desfile o

talento de Paulo Barros foi visto pelo grande público. A Unidos da Tijuca, até então uma escola coadjuvante na disputa, alcançou o vice-campeonato naquele ano. E ali surgiu uma nova proposta estética para os desfiles: o estilo Paulo Barros.

Figura 72: Carro alegórico da Unidos da Tijuca de 2004



Fonte: O Globo – Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/2014/os-carnavais-de-paulo-barros-no-grupo-especial-11296475>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

5.29 Caprichosos de Pilares – 2005 (Globo) – 11º Lugar

A Caprichosos de Pilares aproveitou a comemoração dos 20 anos de fundação da LIESA para reviver em sua apresentação os desfiles marcantes e emocionantes dessas duas décadas. Na sinopse os fundadores da liga são qualificados como visionários empreendedores que fizeram crescer o *show* das escolas de samba, o maior espetáculo do planeta. Durante os preparativos para o carnaval de 2005 a escola sofreu um revés político e um novo presidente assumiu a agremiação. O ex-presidente da LIESA e ex-deputado federal, Paulo de Almeida, foi quem ficou à frente da azul e branco de Pilares.

O carnavalesco Chico Spinoza definiu a sua proposta de desfile como um encontro entre escolas de samba para celebrar a festa maior, o carnaval do Rio de Janeiro. Sua intenção era a de que o povo voltasse a se divertir na avenida, assim como acontecia nos anos 80 e 90. Os membros da comissão-de-frente estavam fantasiados de porta-bandeiras

carregando os pavilhões das 14 escolas de samba do Grupo Especial naquele ano (figura 73). Um mestre-sala representava a LIESA. Interessante que os papéis estavam invertidos: os homens eram as porta-bandeiras e a única mulher era o mestre-sala (figura 74). A inversão de papéis é uma característica típica do carnaval.

Figura 73: Comissão-de-frente da Caprichosos de Pilares de 2005



Fonte: LIESA – Disponível em: <https://liesa.globo.com/2020/por/05-fotos/fotos2005/caprichosos/caprichosos_principal.html>. Acesso em: 29 de janeiro de 2020.

Figura 74: Componente da comissão-de-frente da Caprichosos de Pilares de 2005



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da Caprichosos de Pilares de 2005 no YouTube – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PkcAYYtVU88>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

O carro abre-alas comparava os desfiles de escolas de samba a um jogo de xadrez. Quem for o melhor jogador entre as agremiações dá o xeque-mate, ou seja, arrebatava o título de campeã do carnaval. As fantasias e alegorias da escola de Pilares tinham ligação com os carnavais que, de alguma forma, marcaram os últimos 20 anos. Na parte do samba em que se cantava *sem vocês não tem show*, os componentes se direcionavam ao público para dar o sentido contido nessa passagem. Seguindo sua característica crítica, a segunda alegoria (figura 75) retratava as pessoas que assistem aos desfiles no viaduto próximo da Marquês de Sapucaí por não conseguirem pagar os ingressos e acessar o complexo do Sambódromo.

Figura 75: Carro alegórico da Caprichosos de Pilares de 2005



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da Caprichosos de Pilares de 2005 no YouTube – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PkcAYYtVU88>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

O comentarista Ivo Meirelles enaltece a iniciativa de colocar uma passista negra como destaque de chão a frente da ala *Vou tomar um porre de felicidade*, em referência ao carnaval de 1989 da União da Ilha do Governador. A maioria das agremiações opta por trazer artistas, modelos brancas, nessa função. Por seu turno, Maria Augusta destaca a recuperação da identidade⁵² irreverente e crítica da Caprichosos de Pilares nesse desfile idealizado por Chico Spinoza. A ex-carnavalesca também elogiou as fantasias da escola que estavam no estilo que a consagrou: boas, bonitas e baratas. Ela aproveitou para criticar as agremiações que produzem fantasias com valores cada vez mais exorbitantes, afastando o povo dos desfiles.

*Pisa na casca de banana e escorrega
Moça bonita aqui também não leva
Bum bum paticumbum prugurundum nos avisou
Nessa kizomba, viu, tudo mudou*

⁵² Esta identidade remete ao carnavalesco Luiz Fernando Reis que tornou a Caprichosos a representante política das minorias.

As crianças passistas traziam uma mensagem positiva para o gênero: *não deixe o samba morrer*. Seguindo a tendência do ano anterior, do estilo Paulo Barros, havia uma alegoria com muitos componentes coreografados para aludir as arquibancadas da Sapucaí. No encerramento a Caprichosos reverencia os principais carnavalescos do período, com especial destaque a Rosa Magalhães, a maior campeã do Sambódromo. Uma escultura da carnavalesca (figura 76) apagava as velas comemorativas aos 20 anos da LIESA.

Figura 76: Carro alegórico da Caprichosos de Pilares de 2005



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da Caprichosos de Pilares de 2005 no YouTube – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PkcAYYtVU88>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

5.30 Acadêmicos do Salgueiro 2008 (Globo) – 2º Lugar

O carnaval proposto pelo Salgueiro foi uma homenagem à cidade do Rio de Janeiro. Segundo Maria Beltrão, narradora dos desfiles daquele ano, houve forte

identificação da comunidade salgueirense com o enredo exaltando as belezas da Cidade Maravilhosa. O enfoque da escola tijuicana mostrou as qualidades da cidade, de tudo aquilo que *o Rio de Janeiro continua sendo*, conforme destacado na escrita do enredo: “cidade acolhedora, que resiste às idades e às épocas e tem como figura central o carioca”.

O Salgueiro já prestou várias homenagens em seus carnavais à cidade do Rio de Janeiro. Inclusive um de seus títulos, em 1965, foi sobre a história do carnaval carioca. Na oportunidade, Arlindo Rodrigues e Fernando Pamplona desenvolveram o enredo. Os carnavalescos de 2008, o casal Renato Lage e Márcia Látvia, revisitam a cidade para celebrar seus pontos positivos, um contraponto à ótica pejorativa de cidade violenta. Renato Lage revelou que o enredo foi pensado em uma mesa de bar, ou seja, de uma maneira extremamente carioca⁵³.

Para valorizar o pavilhão da agremiação, símbolo maior de cada escola de samba, Haroldo Costa se posicionou favorável às agremiações, que, assim como o Salgueiro, colocam o primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira logo no início do desfile, após a comissão-de-frente. No formato atual é quase impossível assistir algum desfile em que o primeiro casal esteja em posição diferente desta.

O circo esteve presente na segunda alegoria do desfile com as performances acrobáticas do grupo Intrépida Trupe. Na época em que era carnavalesco da Mocidade Independente de Padre Miguel já era comum Renato Lage contar com esse grupo circense em seus desfiles. Uma outra linguagem inserida para representar personagens da família real portuguesa, como D. João VI, Carlota Joaquina, criados e mucamas, foram os famosos bonecos gigantes (figura 77) do carnaval de Olinda, em Pernambuco.

⁵³ Quando analisamos o desfile da União da Ilha de 1991 ficou evidente como os bares são instituições da vida cotidiana do carioca e dos sambistas.

Figura 77: Bonecos gigantes da Acadêmicos do Salgueiro de 2008



Fonte: LIESA – Disponível em: <https://liesa.globo.com/2019/por/05-fotos/fotos2008/salgueiro/Salgueiro_principal.html>. Acesso em: 29 de janeiro de 2020.

Os componentes da bateria vestiam terno de risca de giz e chapéu para encarnar os malandros cariocas. Os comentaristas elogiam a opção por uma fantasia leve, sem esplendor, facilitando o desempenho dos ritmistas na avenida em tocar seus instrumentos. A vida boêmia da cidade foi simbolizada pela Lapa com seus botequins e as tulipas de chope (figura 78). Frequentar as praias da zona sul, a paixão pelo futebol e a vida suburbana na zona norte com seus sambas de roda e bailes funk foram retratados como hábitos típicos dos cariocas.

*Eu sou o rei da boemia
Carioca, sou da Lapa, patrimônio cultural
E me banhei de alegria, tiro onda, dou meu jeito
Minha vida é um carnaval*

Figura 78: Carro alegórico da Acadêmicos do Salgueiro de 2008



Fonte: Flickr – Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/anapaulapaulinha/2242716371/in/photostream/>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2020.

E, para finalizar, o carnaval de antigamente, repleto de arlequins, pierrôs e colombinas encerrou a apresentação da vermelho e branco. A última alegoria (figura 79) referenciava o carnaval campeão de 1965: *História do Carnaval Carioca*. Maria Augusta aproveitou para salientar a importância dos carnavalescos Arlindo Rodrigues e Fernando Pamplona na definição de uma identidade para a agremiação. Logo no início da sinopse o Salgueiro é qualificado como uma escola “carioca de fato”, que se vê como parte da história do Rio de Janeiro.

Figura 79: Carro alegórico da Acadêmicos do Salgueiro de 2008



Fonte: Galeria do Samba – Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/galerias-de-imagens/desfile-2008-do-salgueiro/217/>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2020.

5.31 Imperatriz Leopoldinense – 2009 (Globo) – 7º Lugar

O cinquentenário da Imperatriz Leopoldinense, situada no bairro de Ramos, zona norte da cidade do Rio de Janeiro, foi o enredo da agremiação no carnaval 2009. A carnavalesca Rosa Magalhães destacou toda a musicalidade do local. É um bairro privilegiado para o samba. Nele floresceu a escola de samba Imperatriz Leopoldinense, o bloco Cacique de Ramos e o grupo musical de samba de raiz Fundo de Quintal, instituições das mais expressivas possíveis. Figuras ilustres do gênero estavam presentes na Marquês de Sapucaí: Beth Carvalho, Zeca Pagodinho, Elymar Santos e Dominginhos do Estácio foram alguns dos que abrilhantaram a apresentação da verde e branco.

Rosa Magalhães se inspirou na música *Palpite Infeliz*, de Noel Rosa, para afirmar que a Imperatriz Leopoldinense *só quer mostrar que faz samba também*. Após dois anos com desfiles aquém da tradição da escola, a intenção com o enredo de exaltação era recuperar a autoestima da sua comunidade. O samba pontuava que *em nossas veias correm notas musicais*. Durante a maior parte da apresentação a musicalidade de Ramos foi enaltecida.

O Bloco Recreio de Ramos, que teve o maestro Villa-Lobos como um dos integrantes, originou, a partir de uma dissidência, o G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense. A proposta geral foi a de um desfile leve para facilitar aos foliões pularem e brincarem carnaval quase como se estivessem em um bloco. A agremiação quis desconstruir um pouco a imagem de escola “fria” e tecnicamente perfeita que adquirira sobretudo no tricampeonato de 1999, 2000 e 2001.

A comissão-de-frente com os Clóvis, ou bate-bolas (figura 80), tradicionais fantasias usadas nos carnavais de rua do subúrbio da zona norte do Rio de Janeiro, deram o tom descontraído e carnavalesco da apresentação. Profissionais importantes na história da Imperatriz foram reverenciados. Arlindo Rodrigues foi o carnavalesco que conseguiu alçar a Imperatriz ao seu primeiro título no carnaval carioca, em 1980, com o enredo *O que que a Bahia tem* (figura 81). Já Max Lopes, em 1989, com seu *Liberdade, liberdade, abre as asas sobre nós* (figura 82), alcançou o terceiro título da escola superando o famoso desfile da Beija-Flor, com o Cristo mendigo, de Joãosinho Trinta.

*O grito de campeão vem
Arlindo, o que é que a Bahia tem
Com Lamartine és a mais bela
Liberdade, liberdade na Passarela*

Figura 80: Comissão-de-frente da Imperatriz Leopoldinense de 2009



Fonte: Galeria do Samba – Disponível em:
<<http://www.galeriadosamba.com.br/V41/GI.asp?tipo=1&galeria=0938&titulo=desfile-2009-da-imperatriz-leopoldinense>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2020.

Figura 81: Elemento cênico da Imperatriz Leopoldinense de 2009



Fonte: Wikimedia Commons – Disponível em:
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Desfile_de_2009_da_Imperatriz_Leopoldinense_21.jpg>.
Acesso em: 29 de janeiro de 2020.

Figura 82: Elemento alegórico da Imperatriz Leopoldinense de 2009



Fonte: Galeria do Samba – Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/V41/GI.asp?tipo=1&galeria=0938&titulo=desfile-2009-da-imperatriz-leopoldinense>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2020.

A transmissão da Globo, aproveitando a interatividade proporcionada pela *internet*, leu a pergunta de um telespectador que queria saber como as escolas de samba escolhem seus enredos. Haroldo Costa, entre outras colocações, ressaltou a importância do carnavalesco ter sensibilidade e inteligência de propor um enredo afinado com a comunidade da agremiação. Nas suas palavras: “Se a comunidade não comprar a ideia do enredo, será uma exibição muito ruim”.

Os títulos de 1994, 1995, 1999, 2000 e 2001, conquistados sob o comando de Rosa Magalhães, também foram lembrados. Para finalizar, exaltando uma de suas figuras mais icônicas, a porta-bandeira Maria Helena (figura 83) veio na última alegoria como destaque central para simbolizar a síntese do que é ser Imperatriz Leopoldinense. Um desfile que comemorou a maturidade da agremiação e celebrou os seus componentes, diretores e compositores.

Figura 83: Carro alegórico com a porta-bandeira Maria Helena no desfile da Imperatriz Leopoldinense de 2009



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da Imperatriz Leopoldinense de 2009 no YouTube – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2x62LIPbwt0>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2020.

5.32 Unidos da Tijuca – 2010 (Globo) – 1º Lugar

O desfile de 2010 da Unidos da Tijuca contou com o retorno do carnavalesco Paulo Barros após três anos afastado da agremiação. A ideia, sugerida por um menino de 12 anos por meio de uma rede social, foi apresentar os segredos e mistérios da humanidade. Logo no início da transmissão o carnavalesco Paulo Barros é referenciado como um artista inovador. Durante entrevista veiculada na transmissão, ele afirmou que os segredos de um ano inteiro – das grandes civilizações com poucos rastros até a identidade de super-heróis mascarados – seriam revelados na avenida.

A comissão-de-frente foi um show à parte. Considerada um divisor de águas para o quesito, foi ovacionada pelo público da Marquês de Sapucaí. Um grande elemento alegórico lembrando um camarim de mágicas (figura 84) escondia o revezamento de componentes durante a apresentação. Foram realizadas seis trocas de roupa valendo-se de truques de ilusionismo (figura 85) descobertos por meio de um vídeo na *internet*, o que despertou a curiosidade do público.

*É segredo, não conto a ninguém
Sou Tijuca, vou além
O seu olhar, vou iludir
A tentação é descobrir*

Figura 84: Comissão-de-frente da Unidos da Tijuca de 2010



Fonte: Veja – Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/galeria-fotos/unidos-da-tijuca-campea-do-carnaval-carioca-2010/>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2020.

Figura 85: Comissão-de-frente da Unidos da Tijuca de 2010



Fonte: Folha Online – Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2010/02/695268-campeao-carnavalesco-da-unidos-da-tijuca-rebate-criticas.shtml>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2020.

Utilizando inúmeras turbinas de ventilador e máquinas de fumaça, o carro abre-alas simulava o incêndio da Biblioteca de Alexandria (figura 86). Um efeito impactante dentre muitos que apareceriam na apresentação. Elementos cênicos lembrando os 10 mandamentos, as minas do Rei Salomão e o cavalo de Tróia foram colocados no meio de suas respectivas alas. A alegoria dos jardins suspensos da Babilônia também chamou muita atenção por conter uma quantidade vasta de plantas naturais adequadamente cuidadas para compor o cenário (figura 87).

Figura 86: Carro alegórico da Unidos da Tijuca de 2010



Fonte: Flickr – Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/madelgm/4362310359>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2020.

Figura 87: Carro alegórico da Unidos da Tijuca de 2010



Fonte: Pedro Migão – Disponível em: <<http://www.pedromigao.com.br/ourodetolo/2016/02/2010-unidos-da-tijuca-finalmente-vai-alem-com-seus-segredos/>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2020.

As arquibancadas demonstraram muito entusiasmo com toda a criatividade apresentada pela Unidos da Tijuca. A estética de Paulo Barros com suas alegorias interativas despertou enorme atenção do público. Um exemplo foi o carro dos super-heróis mascarados. Nele, Homens-Aranha escalavam um prédio (figura 88). Em seguida o prédio virava uma pista de esqui em que *Batmans* deslizavam para simular o voo do famoso morcego das histórias em quadrinhos.

Figura 88: Carro alegórico da Unidos da Tijuca de 2010



Fonte: Extra – Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/carnaval/veja-fotos-do-desfile-da-unidos-da-tijuca-em-2010-818317.html>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2020.

Para Haroldo Costa a palavra que define o estilo de Paulo Barros é ousadia. Um internauta enviou uma pergunta para saber se a ousadia dos carnavalescos pode atrapalhar as escolas. A resposta dos comentaristas foi de que são conceitos diferentes na maneira de desenvolver um desfile. Se, por um lado, Rosa Magalhães, carnavalesca da União da Ilha do Governador naquele ano, é caracterizada por um estilo barroco, pendendo mais para o tradicional, por outro lado o estilo de Paulo Barros é moderno, com tendência às inovações. Por fim, eles acreditavam que seria difícil alguma escola superar a Unidos da Tijuca. Estavam certos! Na Quarta-feira de Cinzas ela conquistou seu segundo título no carnaval carioca após 74 anos de jejum.

5.33 Acadêmicos do Grande Rio 2010 (Globo) – 2º Lugar

O enredo *Das arquibancadas ao Camarote nº 1, um “Grande Rio” de emoção, na Apoteose do seu coração* foi patrocinado pela cervejaria Ambev⁵⁴. A atriz Paola Oliveira, da Rede Globo, foi a rainha de bateria (figura 89) e a musa do Camarote da

⁵⁴ O Camarote nº 1 é o da marca de cerveja Brahma. Ele é considerado o espaço mais famoso e concorrido da Marquês de Sapucaí. Inúmeras celebridades já passaram por lá durante os desfiles carnavalescos. E, mais uma vez, confirmando a tendência, muitos artistas desfilaram pela Grande Rio. Nesse sentido o Camarote nº 1 combina com a identidade da escola de Duque de Caxias.

Cerveja Brahma (figura 90). A tricolor de Duque de Caxias homenageou os 25 de inauguração do Sambódromo. Entrevistas com quem entende e vive o carnaval foram realizadas para auxiliar na escolha dos momentos marcantes a serem revisitados. A primeira imagem do desfile foi o homem voador (figura 91) para lembrar uma ocasião marcante da Grande Rio, em 2001, sob o comando do carnavalesco Joãosinho Trinta. Porém por problemas técnicos na mochila de propulsão, ele não pode repetir o feito de voar durante a apresentação de 2010. A tecnologia utilizada nos desfiles por vezes falha. Só na hora do desfile é que as surpresas preparadas obtêm êxito ou não.

Figura 89: Atriz Paola Oliveira, rainha de bateria da Acadêmicos do Grande Rio de 2010



Fonte: Close to Paola – Disponível em: <<http://closetopaolaoliveira.blogspot.com/2010/02/paola-oliveira-na-grande-rio-da-um.html>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2020.

Figura 90: Paola de Oliveira no Camarote da Cerveja Brahma no carnaval de 2010



Fonte: O Fuxico – Disponível em: <<https://www.ofuxico.com.br/noticias-sobre-famosos/paola-oliveira-e-eleita-musa-do-camarote-brahma-que-comemora-20-anos/2010/01/21-85381.html>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2020.

Figura 91: Astronauta no desfile da Acadêmicos do Grande Rio de 2010



Fonte: Caras – Disponível em: <<https://caras.uol.com.br/datas-especiais/homem-voador-e-famosas-na-grande-rio-carnaval-2010.shtml>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2020.

Casais de mestre-sala e porta-bandeira formavam a ala *Protagonistas do Espetáculo* com todos os pavilhões das agremiações que já desfilaram no Grupo Especial. À frente da ala os lendários casais Benício e Vilma Nascimento, da Portela, e Chiquinho e Maria Helena, da Imperatriz Leopoldinense (figura 92). Uma forma de reverenciar os sambistas que carregam o símbolo maior das escolas. Para lembrar os mecenas do samba, uma referência ao bicheiro e ex-patrono da Mocidade Independente de Padre Miguel, Castor de Andrade. Castor foi o primeiro presidente da LIESA. A entidade, fundada em 1984, tinha respaldo dos bicheiros, que eram patronos das escolas de samba.

Figura 92: Chiquinho e Maria Helena, casal de mestre-sala e porta-bandeira convidados para o desfile da Acadêmicos do Grande Rio de 2010



Fonte: LIESA – Disponível em: <https://liesa.globo.com/2020/por/05-fotos/fotos2010/Grande_Rio/Grande_Rio_principal.html>. Acesso em: 29 de janeiro de 2020.

Uma seleção de carnavalescos com estilos marcantes recebeu seu reconhecimento pela Grande Rio: a africanidade de Fernando Pamplona, o barroco de Arlindo Rodrigues e Rosa Magalhães, a singeleza de Maria Augusta, o traço inconfundível de Viriato Ferreira, o tropicalismo de Fernando Pinto, o *high tech* de Renato Lage, o domínio do uso da paleta de cores de Max Lopes, as inovações de Paulo Barros e, evidentemente, toda a

genialidade de Joãozinho Trinta. Aliás, Joãozinho, sob o título de “rei da folia”, estava ao centro de uma alegoria para recordar o épico desfile de 1989, *Ratos e urubus larguem minha fantasia*.

Alguns momentos classificados como inesquecíveis nos desfiles foram revividos na Marquês de Sapucaí. A homenagem ao compositor Braguinha, na Mangueira; os contos de areia, da Portela; o *ziriguidum* 2001 e o vira virou, ambos da Mocidade; a Kizomba confeccionada na palha, da Vila Isabel; os mendigos de ratos e urubus, da Beija-Flor; o navio ITA, do Salgueiro; o incêndio no ano de 1992 em um enredo sobre os ciganos, na Viradouro; e o homem voador de 2001, da Grande Rio. Entre os sambistas uma homenagem ao intérprete Jamelão da Mangueira (figura 93), falecido em 2008, que sempre frisava em sua fala: “eu não sou puxador coisa nenhuma, eu sou simplesmente um cantor”.

Figura 93: Carro alegórico da Acadêmicos do Grande Rio de 2010



Fonte: LIESA – Disponível em: <https://liesa.globo.com/2020/por/05-fotos/fotos2010/Grande_Rio/Grande_Rio_principal.html>. Acesso em: 29 de janeiro de 2020

A proposta de dois desfiles já analisados aqui é revista em setores da Grande Rio. Os operários da folia que constroem com suas soldas, pregos, blocos de isopor, tintas, pincéis, fios, linhas, tecidos, cola, plumas, entre outros materiais, o sonho da criação

carnavalesca, nos remete ao enredo da Vila Isabel, de 1984. O segundo desfile – este com uma menção explícita – foi ao da Mocidade de 1985. O final da apresentação da Grande Rio era o carnaval do futuro, mas dessa vez um pouco mais avançado no tempo imaginou-se o ano 3001 (figura 94). Uma mensagem de que o carnaval mudou muito de 1985 para cá, mas ainda o *ziriguidum* não alcançou as estrelas. Quem sabe nos idos do ano 3000 esse fato aconteça...

*Será que no terceiro milênio haverá
Festa cigana na Avenida
O amanhã como será? DNA, princípio da vida
O sambista com sorriso divinal
Na apoteose do planeta carnaval*

Figura 94: Carro alegórico da Acadêmicos do Grande Rio de 2010



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da Grande Rio de 2010 no YouTube – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=96CFVNYXtcM>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2020.

5.34 Estação Primeira de Mangueira – 2011 (Globo) – 3º Lugar

A Estação Primeira de Mangueira acostumada a render tributos a nomes ilustres da MPB enalteceu o centenário do *seu filho fiel*, Nelson Cavaquinho, no carnaval 2011. Antes de iniciar o desfile, o ator Milton Gonçalves leu uma mensagem que levou vários componentes da verde-e-rosa às lágrimas. No discurso exaltou-se o fato da agremiação realizar um enredo sem patrocínio, mas de extremo valor simbólico para os

mangueirenses. Apesar da dificuldade em desenvolver um carnaval com menos recursos, o texto enfatiza que a Mangueira “renasce todo ano feito uma fênix, se reinventando sem perder a tradição”.

A comissão-de-frente encenou momentos da vida do homenageado. Nelson Antônio da Silva começou a frequentar o morro na condição de soldado da Polícia Militar. Havia um tripé com vários barracos reproduzindo o Morro da Mangueira. Em dado momento um ator muito semelhante a Nelson Cavaquinho surgia. Em um desfile bastante tradicional os baluartes da velha-guarda vieram no abre-alas que contava com o passista Serginho do Pandeiro sambando em cima do surdo, símbolo da Mangueira (figura 95). O samba da escola foi conduzido em um ritmo mais cadenciado, propiciando aos componentes desenvolverem uma evolução leve e fluída.

Figura 95: Carro abre-alas da Estação Primeira de Mangueira de 2011



Fonte: LIESA – Disponível em: <https://liesa.globo.com/2020/por/05-fotos/fotos2011/Mangueira/Mangueira_principal.html>. Acesso em: 29 de janeiro de 2020.

A narradora Glenda Kozlowski informou que, inicialmente, a comunidade não ficou satisfeita com a escolha do samba. De acordo com Glenda, o presidente Ivo Meirelles reuniu a comunidade para reverter a situação e recitou a letra do samba como uma poesia para um dos principais poetas da Mangueira: o ilustre sambista Nelson

Cavaquinho. Os componentes presentes ficaram comovidos e aderiram ao samba escolhido para o carnaval 2011 para representar a sua vida na avenida, bebendo da sua obra e louvando a sua alma boêmia.

Em dado momento da vida, Nelson Cavaquinho vendeu suas composições, a autoria da letra da música, em troca de alimento ou de qualquer coisa que estivesse necessitando para sobreviver. A parceria com o amigo e ídolo Cartola, outro ícone mangueirense, é lembrada na alegoria *Zicartola*, o bar de propriedade do casal Dona Zica e Cartola, ponto de encontro dos sambistas no centro do Rio de Janeiro, na rua da Carioca. Neste carro a cantora Beth Carvalho, principal intérprete e amiga de Nelson Cavaquinho, vinha sentada à frente. Foi o retorno à sua escola do coração após alguns anos afastada dos desfiles.

As inovações podem auxiliar no melhor desempenho dos profissionais durante o desfile. Um exemplo foi o casal de mestre-sala e porta-bandeira, que utilizaram calçados antiderrapantes para se apresentar sob a pista molhada da chuva que caía. As baianas fantasiadas de *Folhas Secas* (figura 96) lembraram um dos maiores sucessos de Nelson Cavaquinho celebrando a sua Estação Primeira de Mangueira. Em função do começo mais lento, o final do desfile foi apressado. Isso comprometeu sua fluência, tanto que seu encerramento aconteceu faltando um minuto para estourar o tempo regulamentar.

Figura 96: Ala de baianas da Estação Primeira de Mangueira de 2011



Fonte: Wikimedia Commons – Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baianas_da_Mangueira,_2011.jpg>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2020.

*Sonhei que Folhas Secas cobriam meu chão
Pra delírio dessa multidão
Impossível não emocionar
Chorei ao voltar para minha raiz
Ao teu lado eu sou mais feliz
Pra sempre vou te amar*

No último carro o homenageado aparecia como um anjo flutuando sobre o céu (figura 97). Haroldo Costa reforçou a importância das escolas não esquecerem seus ícones e homenageá-los na avenida. Um dos pontos altos foi a “paradona”, uma inovação da bateria que ficou 20 segundos sem tocar, somente marcando o ritmo através de palmas, para que os componentes pudessem cantar o samba a plenos pulmões.

Figura 97: Componente representando Nelson Cavaquinho no desfile da Estação Primeira de Mangueira de 2011



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da Mangueira de 2011 no YouTube – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ai1Um09ZQAU>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2020.

5.35 Estação Primeira de Mangueira – 2012 (Globo) – 7º Lugar

O cinquentenário do bloco carnavalesco Cacique de Ramos foi o enredo da verde-rosa no carnaval 2012. Assim como em 2011, o enredo em homenagem ao famoso bloco deu sequência aos desfiles sem patrocínio e com referência às tradições do samba. A Mangueira é a madrinha do Cacique de Ramos. Podemos dizer que a proposta do desfile foi fundir o carnaval da avenida com o carnaval de rua na Marquês de Sapucaí.

*Vem festejar
Na palma da mão
Eu sou o samba
A voz do morro!
Não dá pra conter tamanha emoção
Cacique e Mangueira num só coração*

Outra simbiose do samba é com a religiosidade. A mãe-de-santo Menininha foi quem orientou que o terreno do Cacique de Ramos fosse adquirido onde houvesse uma árvore. Assim foi feito. Sob a proteção do orixá Oxóssi, ou São Sebastião para os católicos, e à sombra de uma tamarineira, considerada a árvore sagrada para os sambistas de lá, nasceram sucessos musicais como os do grupo Fundo de Quintal.

Dessa vez a escola ousou realizar uma parada ainda maior na bateria. Se em 2011 foram 20 segundos, em 2012 o tempo foi de 3 minutos. Um pequeno carro como se fosse uma mesa de pagode trazia cantores consagrados do gênero (figura 98). Nele estavam nomes como Alcione, Dudu Nobre, Sombrinha e Xande de Pilares. No momento da parada da bateria eram eles que cantavam o samba em ritmo de pagode. A Mangueira, mesmo enfrentando problemas de atravessamento no canto da escola, tentou inovar no aspecto musical sem perder a tradição.

Figura 98: Bateria da Estação Primeira de Mangueira de 2012



Fonte: O Globo – Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/paradona-agrada-mas-nao-ajuda-mangueira-4048108>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2020.

Sobre a ousadia da Mangueira com a “paradona” da bateria, a cantora e comentarista Fernanda Abreu declarou durante a transmissão da Globo:

Eu acho bacana isso no carnaval... se o carnaval for todo ano igual eu acho que não tem graça. Eu acho que a ousadia, a tentativa de fazer

coisas novas é o que conta no carnaval a cada ano pra ficar cada vez mais bacana, mais bonito e mais interessante.

Dois nomes importantíssimos para o samba considerados frutos do Cacique de Ramos estavam na comissão-de-frente: Beth Carvalho e Jorge Aragão. O Cacique deu uma notória contribuição ao promover rodas de samba durante o ano e incorporar novos temas e instrumentos ao gênero. Ou seja, para além do carnaval o bloco mantém atividades regulares e de onde saíram grandes expoentes como Almir Guineto, Arlindo Cruz, Dicró, Mauro Diniz, Zeca Pagodinho, Luiz Carlos da Vila e Neguinho da Beija-Flor.

O maior rival do Cacique de Ramos também foi lembrado no desfile da Mangueira. O Bafo da Onça inspirou a fantasia da porta-bandeira que junto ao seu mestresala, fantasiado de cacique, simbolizavam o duelo da alegria (figura 99). Os componentes do Cacique de Ramos lá pelos idos dos anos 60 se fantasiavam de índios para rivalizar com o Bafo da Onça na avenida Rio Branco. Já que algumas escolas de samba surgiram de blocos carnavalescos, houve menção ao Deixa Falar (Estácio de Sá), Vai Como Pode (Portela) e Os Arengueiros (Mangueira).

Figura 99: Casal de mestre-sala e porta-bandeira da Estação Primeira de Mangueira de 2012



Fonte: La Belle Du Jour – Disponível em: <<https://labelledujourblog.wordpress.com/2012/02/22/a-mais-linda-do-carnaval/>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2020.

5.36 Portela – 2013 (Globo) – 7º Lugar

O enredo de 2013 da Portela, maior campeã do carnaval carioca, foi sobre os 400 anos do bairro de Madureira. Era o momento propício para lembrar os 90 anos da águia altaneira e a história foi apresentada como se fosse contada por um de seus maiores expoentes, Paulinho da Viola. O sambista completara 70 anos de idade no final de 2012. Segundo Paulo Menezes, carnavalesco da escola, essas datas comemorativas foram misturadas para fazer um “bolo de aniversário”. A composição de Wanderlei Monteiro, Luiz Carlos Máximo, Toninho Nascimento e André do Posto 7 evocava a ideia de que Madureira é a capital do samba.

No trem da comissão-de-frente as figuras ilustres de Natal e Paulo da Portela (figura 100), assim como portelenses da estirpe de João Nogueira e Tia Surica, adornavam o elemento alegórico. O trem transmitia a mensagem de que Paulinho da Viola, assim como Paulo Benjamin fizera décadas atrás, pegaria essa condução para ir até Madureira contar a história do bairro.

Figura 100: Comissão-de-frente da Portela de 2013



Fonte: O Globo – Disponível em: <https://infograficos.oglobo.globo.com/rio/carnaval-2013/desfile-portela-carnaval-2013/comissao-de-frente-610.html#description_text>. Acesso em: 29 de janeiro de 2020.

O primeiro setor da escola aludia ao último carnaval que a Portela ganhara sozinha, no longínquo ano de 1970 com o enredo *Lendas e mistérios da Amazônia*. Depois de 1970 a agremiação conquistou mais dois títulos, mas em ambas oportunidades divididos com outras agremiações. Esse jejum que tanto angustiava os portelenses ainda duraria alguns anos para ser quebrado. Dona Dodô da Portela, primeira porta-bandeira campeã pela azul e branco, em 1935, desfilou garbosamente com uma fantasia de dama (figura 101). A Portela, escola das mais tradicionais, destacou vários sambistas importantes para a instituição durante o desfile.

Figura 101: Dona Dodô, madrinha da comunidade portelense, no desfile da Portela de 2013



Fonte: O Globo – Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/porta-bandeira-do-primeiro-titulo-conquistado-pela-portela-dodo-morre-aos-95-anos-14983662>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2020.

A tradição africana da dança do jongo foi lembrada em um tripé com a escultura de dois pretos velhos (figura 102). Tia Maria, uma das fundadoras do Jongo da Serrinha e da escola de samba Império Serrano, estava presente no tripé. O jongo chegou na região com os negros e somente era dançado em dias de festas religiosas católicas. A ligação entre samba e religião é íntima. A mãe-de-santo Dona Esther, considerada uma Tia Ciata do subúrbio, foi quem escolheu os orixás protetores da Portela: Oxóssi e Oxum, respectivamente no sincretismo, São Sebastião e Nossa Senhora da Conceição.

Figura 102: Carro alegórico da Portela de 2013



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da Portela de 2013 no YouTube – Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q_KWxD8fdAs>. Acesso em: 29 de janeiro de 2020.

A Império Serrano, tradicional escola da região de Madureira, também foi lembrada. A bandeira do segundo casal de mestre-sala e porta-bandeira vinha de um lado com o azul e branco e a águia da Portela, e, do outro lado, com o verde e branco e a coroa do Império Serrano. Na alegoria em homenagem às duas agremiações, uma ex-porta-bandeira da Portela e um ex-mestre-sala do Império Serrano bailavam para acentuar a integração entre as escolas que tornaram Madureira a capital do samba.

*Surgiu a coroa imperial
Em outros caminhos para o mesmo ritual
Portela, meu orgulho suburbano
Traz os poetas soberanos
Nesse trem para cantar
Que Madureira é muito mais do que um lugar
É a capital de um sonho que me faz sambar*

Com toda sua musicalidade, Madureira é elevada ao posto de musa inspiradora dos poetas do samba. O trem da comissão-de-frente aparece novamente na última alegoria para informar que a viagem à Madureira terminou. Foi nesta alegoria que veio Paulinho da Viola (figura 103). Paulinho da Viola foi quem fundou e institucionalizou, em 1970, a

velha-guarda da Portela. A comentarista da Globo, Teresa Cristina, desfilou na sua escola do coração e voltou emocionada ao Estúdio Globeleza. Foi por meio da velha-guarda da Portela e de Paulinho da Viola que Teresa Cristina adentrou no mundo do samba. São histórias como essa que mantêm e renovam as tradições. No final da transmissão o compositor Monarco é entrevistado. Ele frisa que a escola com muita dificuldade fez um enredo sem patrocínio, mas com a identidade da agremiação.

Figura 103: Paulinho da Viola no desfile da Portela de 2013



Fonte: BOL – Disponível em: <<http://fotos.noticias.bol.uol.com.br/carnaval/2013/02/11/portela-fecha-o-primeiro-dia-de-desfiles-do-grupo-especial-no-rio.htm>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2020.

5.37 São Clemente – 2015 (Globo) – 8º Lugar

Para 2015 a São Clemente investiu na contratação da consagrada carnavalesca Rosa Magalhães. O enredo foi uma homenagem a um dos maiores nomes do ofício de carnavalesco, Fernando Pamplona. A comissão-de-frente chamou atenção por vir sem nenhum elemento cenográfico (figura 104), algo quase obrigatório nos moldes do carnaval atual. O comentarista Milton Cunha ressaltou que uma comissão-de-frente assim possibilita visualizar toda a “cabeça” da escola, sem nada para atrapalhar. Esse estilo também caracterizou a Imperatriz Leopoldinense com a mesma carnavalesca, Rosa Magalhães. O casal de mestre-sala e porta-bandeira também seguiu um modelo usual no passado. Eles vieram posicionados à frente da bateria.

Figura 104: Comissão-de-frente da São Clemente de 2015



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da São Clemente de 2015 no YouTube – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-8KH8zrES1k>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2020.

Após passar a infância no Acre, Pamplona retorna ao Rio de Janeiro. No bairro do Lido começa a gostar de carnaval. Nos anos 50 do século XX participou de um bloco que ensaiava no cemitério São João Batista. Porém, a sua grande paixão foram as escolas de samba e, mais especificamente, a Acadêmicos do Salgueiro. Já professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, iniciou sua vinculação com os desfiles sendo jurado. A história de amor de Pamplona com o Salgueiro começou em 1959. Diferente das outras agremiações que traziam enredos sobre a história “oficial” do Brasil, o Salgueiro homenageou naquela oportunidade o pintor Jean-Baptiste Debret.

Já no ano seguinte, em 1960, torna-se carnavalesco da vermelho-e-branco. Com uma proposta arrojada de inserir o negro como protagonista nos enredos alcança o primeiro título do Salgueiro contando a história de Zumbi dos Palmares. E não parou por aí. Levou Xica da Silva, Aleijadinho e a história da visita de um rei negro a Maurício de Nassau para a avenida. O famoso e inovador minueto (figura 105) da corte de Xica da Silva, realizado no Salgueiro, em 1963, foi reproduzido em uma ala da escola de Botafogo.

Figura 105: Ala da São Clemente de 2015



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da São Clemente de 2015 no YouTube – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-8KH8zrES1k>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2020.

Toda a magia dos carnavais antigos da avenida Rio Branco⁵⁵, repleto de grupos fantasiados, é representado em alas fantasiadas de palhaços, de bruxas e com fantasias típicas dos blocos de rua, como pierrôs, arlequins, tiroleses, holandeses, colombinas, fadinhas, índios americanos e baianas. Os pierrôs apaixonados fizeram referência à Eneida de Moraes, idealizadora do *Baile do Pierrô*. Inspirado no livro homônimo de Eneida, Pamplona produziu para o Salgueiro, em 1965, o enredo *História do Carnaval Carioca*. Sagrou-se campeão no ano do IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro.

Fernando Pamplona, professor e diretor da Escola de Belas Artes, sofria críticas negativas por ser visto como um acadêmico interferindo na manifestação cultural do carnaval. Porém, antes dele ingressar nesse universo, as agremiações já contratavam artistas eruditos e profissionais para desenvolverem seus enredos. É inegável que Pamplona integrou o acadêmico com o popular como nenhum outro fizera antes nos desfiles das escolas de samba. E Rosa Magalhães, autora do enredo da São Clemente, é um de seus frutos. Em entrevista à *Folha de S. Paulo*⁵⁶, na qual critica duramente o modelo de comercialização das escolas de samba, Pamplona elogia a capacidade de Rosa

⁵⁵ Fernando Pamplona também foi responsável pelas decorações geométricas que enfeitavam as ruas e avenidas da cidade do Rio de Janeiro durante o carnaval.

⁵⁶ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2302200922.htm>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2020.

Magalhães em superar a artificialidade que se instaurou na festa popular. Uma escultura de Fernando Pamplona, falecido em 2013, aos 87 anos, adornou a última alegoria da escola (figura 106). Rodeado de anjos negros, parte dessa cultura exaltada por Pamplona em sua atividade como carnavalesco, a apresentação encerra com uma mensagem de que a obra dele é imortal e continuaria viva na memória do sambista.

*É o mestre
Que segue o astro rei lá no infinito
O céu ficou ainda mais bonito
Todos querem aplaudir*

Figura 106: Carro alegórico da São Clemente de 2015



Fonte: Flickr – Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/delcueto/16600278307/>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2020.

5.38 Acadêmicos do Salgueiro – 2017 (Globo) – 3º Lugar

A proposta do enredo *A Divina Comédia do Carnaval*, desenvolvido pelo casal de carnavalescos Renato e Márcia Lage, foi realizar uma viagem sobre o carnaval carioca percorrendo o inferno, o purgatório e o paraíso, inspirada na obra *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri. A abertura da escola foi repleta de arlequins, pierrôs e colombinas, os personagens da *commedia dell'arte*, e ícones representativos do carnaval. O abre-alas, denominado *Uma Barca para o Inferno*, era adornado por lança-perfumes (figura 107). Os lança-perfumes foram populares nas brincadeiras da folia momesca durante a primeira metade do século XX.

Figura 107: Carro abre-alas do Acadêmicos do Salgueiro de 2017



Fonte: Almanaque da Cultura – Disponível em: <<https://www.almanaquedacultura.com.br/carnaval/carnaval-2017-primeiro-dia-de-desfiles-do-grupo-especial-do-rio-de-janeiro-em-fotos/>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2020.

Na visão salgueirense as brincadeiras do inferno carnavalesco são ardentes e sedutoras. Sobre a ala de passistas, denominada *Rebuliço Infernal* e coreografada por Carlinhos do Salgueiro, Milton Cunha destaca a importância da escola ter essa ala

coreografada. Foi o Salgueiro, na década de 60, quem apresentou a primeira grande coreografia com o minueto no enredo sobre Xica da Silva. A ala do minueto era formada por doze pares de nobres dançando polca ao ritmo de samba.

Em um desfile em que o inferno é o cenário predominante, a grande sociedade carnavalesca Tenentes do Diabo não poderia ser esquecida. As grandes sociedades organizavam bailes e desfiles impactantes pelas ruas da cidade. Na parte dos sete pecados capitais, a vaidade faz referência aos destaques de luxo do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. O Theatro Municipal era local de prestígio para a elite carioca fazer seu carnaval. Os cordões e blocos carnavalescos também são mencionados de forma jocosa nesse momento da apresentação. Desfilaram as alas o *Cordão dos Piratas Aventos* e o *Bloco dos Reis da Gula* lembrando, respectivamente, a fantasia usual de pirata e o sempre rechonchudo Rei Momo. Os ranchos e a primazia do visual, herança para as escolas de samba em suas alegorias, apareceram no carro alegórico *O Jardim do Éden – Ranchos*. Podemos perceber como elementos de várias manifestações carnavalescas influenciaram – e ainda são presentes – nos desfiles das escolas de samba.

Os cursos (figura 108), carros enfeitados nos quais as pessoas ficavam em cima e jogavam coisas para a plateia, era uma nave interestelar no desfile do Salgueiro. O curso espacial enfatizou o encanto e o lirismo dos antigos carnavais. Apesar de uma outra concepção, há de se lembrar que essa ideia de um curso espacial já fora apresentada por Fernando Pinto, na Mocidade Independente de Padre Miguel, em 1985. O final do desfile retratou o paraíso salgueirense homenageando a Santíssima Trindade do Carnaval para a vermelho e branco: os carnavalescos Arlindo Rodrigues, Joãozinho Trinta e Fernando Pamplona. Aqueles que interpretaram e revelaram a identidade salgueirense. Arlindo das rendas e fitas, Joãozinho do luxo e Fernando Pamplona das temáticas negras.

*É nossa missão, carnavalizar a vida
Que é feita pra sambar!
Dessa paixão que encanta o mundo inteiro
Só entende quem é Salgueiro*

Figura 108: Carro abre-alas do Acadêmicos do Salgueiro de 2017



Fonte: LIESA – Disponível em: <https://liesa.globo.com/2020/por/05-fotos/fotos2017/Salgueiro/Salgueiro_principal.html>. Acesso em: 30 de janeiro de 2020.

No Estúdio Globeleza, ao término da apresentação, foram entrevistadas várias destaques femininas da agremiação. Entre elas, uma japonesa afirmou: “o Salgueiro é minha vida”. Um exemplo de como o samba extrapola as barreiras nacionais e continentais. Já o coreógrafo da comissão-de-frente, Hélio Bejani, definiu sua comissão como “retrô” por retomar um modo mais antigo em que a dança ganha maior destaque do que o elemento alegórico (figura 109) e cenográfico tão valorizado nos moldes atuais.

Figura 109: Comissão-de-frente do Acadêmicos do Salgueiro de 2017



Fonte: LIESA – Disponível em: <https://liesa.globo.com/2020/por/05-fotos/fotos2017/Salgueiro/Salgueiro_principal.html>. Acesso em: 30 de janeiro de 2020.

5.39 Portela – 2017 (Globo) – 1º Lugar

O título do enredo da Portela *Quem nunca sentiu o corpo arrepiar ao ver esse rio passar* foi inspirado na famosa composição do portelense Paulinho da Viola, *Foi um rio que passou em minha vida*. O enredo sobre os mananciais de água doce foi desenvolvido pelo carnavalesco Paulo Barros, um casamento entre a tradição da instituição Portela e a modernidade do estilo do artista inovador. Somente o elemento cenográfico da comissão-de-frente carregava 20 mil litros de água para reproduzir o efeito da piracema (figura 110), quando os peixes nadam rio acima para desovar. Um engenheiro realizou o cálculo para que o elemento cenográfico suportasse tanto peso durante a passagem pela Marquês de Sapucaí.

Figura 110: Comissão-de-frente da Portela de 2017



Fonte: Ego – Disponível em: <<http://ego.globo.com/carnaval/2017/noticia/2017/03/maquiador-da-portela-revela-detalhes-da-comissao-de-frente-campea.html>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2020.

Logo após a comissão-de-frente estava o casal de mestre-sala e porta-bandeira. A primeira porta-bandeira, Danielle Nascimento é filha de Vilma Nascimento, lendária porta-bandeira portelense, e neta de Natal da Portela, o bicheiro considerado o maior presidente da história da agremiação. A sobrinha de Danielle e neta de Vilma, Camyla Nascimento ocupou o posto de segunda porta-bandeira no desfile. A rainha de bateria da Portela, Bianca Monteiro, é uma sambista da comunidade vinda de uma família de portelenses. Nota-se que a tradição e a arte do samba se perpetua de geração à geração em algumas famílias de sambistas.

Na sequência do casal de mestre-sala e porta-bandeira vinha o carro abre-alas com a águia, símbolo tradicional da Portela, à frente e ao centro da alegoria (figura 111). A águia carregava nas garras a bandeira da Portela e suas asas eram luminosas. Optou-se por colocar a ala das baianas na parte inicial do desfile para elas poderem se exhibir sem pressa⁵⁷, ainda mais por se tratar de mulheres, em sua maioria, com idade avançada. Em cada setor do desenvolvimento do enredo havia uma licença poética: os rios eram

⁵⁷ Por vezes acontece de quando situadas mais ao final do desfile terem que se apresentar apressadamente para não estourar o tempo regulamentar.

navegados por portelenses ilustres, como Paulo da Portela, Antônio Caetano, Antônio Rufino, Candeia, Dona Dodô, Clara Nunes, nomes importantes da história do “rio portelense” (figura 112). O enredo é sobre os rios, mas também sobre a própria Portela. Ou como diz a letra da música de Paulinho da Viola: *Foi um rio que passou em minha vida/E meu coração se deixou levar.*

Figura 111: Mestre-sala e porta-bandeira e carro abre-alas da Portela de 2017



Fonte: Wikipédia – Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Quem_nunca_sentiu_o_corpo_arrepiar_ao_ver_esse_rio_passar%3F>. Acesso em: 30 de janeiro de 2020.

Figura 112: Ala da Portela de 2017



Fonte: iG – Disponível em: <<https://carnaval.ig.com.br/rio/2017-03-01/portela-2017.html>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2020.

A cor azul é predominante nas alegorias e fantasias. Junto ao azul utilizou-se principalmente as cores amarelo-ouro, verde e rosa. Se comparado ao tempo no qual foi carnavalesco da Unidos da Tijuca, as inovações de Paulo Barros são mais contidas na Portela. Mas algumas de suas marcas estão lá. É o caso de elementos nas alegorias que são escondidos para aparecerem repentinamente. Na alegoria *A canção do rio dos pássaros* alguns componentes com a fantasia de pássaro estão suspensos em cabos de aço e são embalados em direção ao público para imitar o voo da ave (figura 113). Entre as alas destaca-se a dos jacarés (figura 114) na qual os componentes rastejam pela avenida. O momento de maior impacto é o carro representando o desastre do Rio Doce (figura 115), em Mariana, Minas Gerais.

Figura 113: Carro alegórico da Portela de 2017



Fonte: Twitter Carnavalize – Disponível em: <<https://twitter.com/carnavalize/status/836479447968661504?lang=bg>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2020.

Figura 114: Ala da Portela de 2017



Fonte: Dreamstime – Disponível em: <<https://pt.dreamstime.com/imagem-editorial-carnaval-portela-image89032315>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2020.

Figura 115: Carro alegórico da Portela de 2017



Fonte: Hoje em Dia – Disponível em: <<https://www.hojeemdia.com.br/primeiro-plano/com-homenagem-a-mariana-portela-quebra-jejum-de-33-anos-e-leva-t%C3%ADtulo-do-carnaval-do-rio-1.449428>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2020.

No encerramento do desfile é prestada uma homenagem ao presidente da Portela, Marcos Falcon. Ele foi assassinado em setembro de 2016 em seu comitê de campanha para vereador. Pairavam suspeitas de que ele integrava a milícia⁵⁸ do Rio de Janeiro. Falcon injetou recursos na Portela tornando-a novamente uma escola competitiva para disputar o título de campeã do carnaval. O último carro da Portela é o *Altar do Samba* no qual estão os principais baluartes da Portela, com destaque para o compositor Monarco (figura 116). Na letra do samba-enredo a Portela é a fonte inspiradora *onde nascem poemas em mananciais*. No estúdio Globeleza entre os entrevistados portelenses estava uma passista de Moscou, na Rússia. A Quarta-feira de Cinzas coroou o desfile da Portela com o tão almejado título, após 33 anos de espera.

*Salve a velha-guarda, os frutos da jaqueira
Oswaldo Cruz e Madureira
Navega a barqueada, aos pés da santa em louvação
Para mostrar que na Portela o samba é religião*

⁵⁸ Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/09/marcos-falcon-presidente-da-portela-e-assassinado-tiros-no-rio.html>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

Figura 116: Monarco no desfile da Portela de 2017



Fonte: Compositores da Portela – Disponível em: <<http://compositoresdaportela.blogspot.com/2017/03/monarco-o-grande-nome-da-portela.html>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2020.

5.40 Estação Primeira de Mangueira – 2018 (Globo) – 5º Lugar

O carnavalesco Leandro Vieira, considerado a grande revelação dos últimos anos, afirma que o enredo da Mangueira é uma crítica a tudo que a prefeitura da cidade do Rio de Janeiro está deixando a desejar na sua administração. Para o carnaval 2018 o prefeito Marcelo Crivella, bispo licenciado da Igreja Universal do Reino de Deus, cortou em 50% a verba pública para as escolas de samba. E a partir desse fato a Mangueira desenvolveu o enredo *Com dinheiro ou sem dinheiro, eu brinco*, uma exaltação ao carnaval que se produz acima do dinheiro.

O mote do enredo foi mostrar que o dinheiro não pode ser a força motriz da festa. Nas palavras de Leandro Vieira para a Globo, “carnaval é cultura e independe de grandes investimentos”. A rainha de bateria da escola, Evelyn Bastos, vestiu uma fantasia somente com espelhos colados no corpo (figura 117) para mostrar que quem exerce tal função não

necessita de uma fantasia cara e luxuosa para brilhar na avenida, mas sim de muito samba no pé. Vale destacar o comentário de Evelyn no Estúdio Globeleza ao ser indagada se era bom estar naquela posição:

É satisfatório. Ainda mais representando uma mulher do Morro da Mangueira. Que mora dentro da comunidade e isso é muito importante, porque nutre o sonho das pequeninhas lá do morro que sonham em ser rainha de bateria. Pra ser rainha de bateria não precisa ser atriz, não precisa ser famosa, você tem que amar, se entregar e ter uma identidade com a sua escola de samba e amar, só isso.

Figura 117: Passista Evelyn Bastos, rainha de bateria da Estação Primeira de Mangueira de 2018



Fonte: Purepeople – Disponível em: <https://www.purepeople.com.br/noticia/carnaval-sem-ostentacao-evelyn-bastos-da-mangueira-usa-vidro-em-fantasia-menos-de-r-1-mil_a215599/1>. Acesso em: 31 de janeiro de 2020.

Um menino de 9 anos, chamado Tauan, morador do Morro da Mangueira, veio sambando à frente da escola para simbolizar a resistência e perpetuação da arte do samba. A comissão-de-frente, sem um grande elemento alegórico, levantava grades com a inscrição “deixa nosso povo passar” para acentuar a separação entre o povo e os desfiles (figura 118). Segundo Milton Cunha, o carnavalesco Leandro Vieira é apaixonado pelo

lirismo dos carnavais de antigamente. A nostalgia dos antigos carnavais foi representada por fantasias de diabos, cabrochas, mandarins, caveiras, pierrôs, colombinas, entre outras.

Figura 118: Comissão-de-frente da Estação Primeira de Mangueira de 2018



Fonte: SRzd – Disponível em: <<https://www.srzd.com/carnaval/rio-de-janeiro/desfile-mangueira-2018/>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2020.

O carro do boteco contou com nomes ilustres do samba. Nele estavam Alcione, Leci Brandão, Teresa Cristina, Jorge Aragão, Reinaldo – Príncipe do Pagode, Bira (presidente do bloco Cacique de Ramos), para enaltecer a essência do carioca em fazer samba no botequim. Momentos, locais e figuras importantes para o samba foram lembrados. O surgimento da primeira escola de samba, a Deixa Falar no bairro do Estácio. A Praça Onze como berço do samba retratada na ala das baianas (figura 119) em estilo africano e com fotos de Tia Ciata no pano da costa.

Figura 119: Ala de baianas da Estação Primeira de Mangueira de 2018



Fonte: Carnaval Carioca – Disponível em: <<https://www.carnavalcarioca.net.br/2018/02/mangueira-dribla-a-crise-e-mesmo-sem-dinheiro-faz-um-grande-desfile/>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2020.

Nos carnavais antigos a Candelária era o epicentro do carnaval com suas inesquecíveis decorações. Os blocos saíam da Cinelândia e se deslocavam até a Candelária. Já as escolas de samba iam da Candelária em direção à Central do Brasil. Para fazer uma ironia, o setor do carnaval de rua foi o de maior investimento financeiro da Mangueira para mostrar que o luxo do carnaval reside nas brincadeiras espontâneas da rua. Os marginalizados bate-bolas foi a fantasia usada pelos componentes da bateria, como também pode ser visualizado na figura 117. Um pequeno Cristo coberto, na alegoria *Somos a voz do povo*, assim como aquele famoso Cristo mendigo da Beija-Flor de 1989, trazia uma faixa escrita “Olhai por nós!... O prefeito não sabe o que faz”⁵⁹. Outra imagem

⁵⁹ Na época das eleições municipais o presidente Chiquinho da Mangueira declarou: “Senador, a Mangueira este ano foi 10! O preconceito contra o senhor foi quebrado quando o senhor esteve na Liga e assumiu compromissos com o carnaval, uma das coisas mais sérias que tem no Rio de Janeiro. Meu compromisso nesse segundo turno é com o senhor, eu sou 10! A Mangueira é 10! O mundo do samba é 10!”. Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/rio/em-guerra-com-mundo-do-samba-crivella-recebeu-apoio-de-escolas-antes-da-eleicao-21471959>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

marcante trouxe um boneco de Marcelo Crivella como o Judas bíblico enforcado, malhado no sábado de aleluia, com o recado “pega no ganzá”⁶⁰ (figura 120).

Figura 120: Carro alegórico da Estação Primeira de Mangueira de 2018



Fonte: Banda B – Disponível em: <<https://www.bandab.com.br/entretenimento/cultura/com-desfile-alegre-e-combativo-mangueira-desponta-como-favorita/>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2020.

A última alegoria trouxe esculturas de personagens tradicionais do carnaval. Um pierrô apresentava o semblante triste (figura 121) pelos rumos da festa popular. No Estúdio Globeleza, a cantora Teresa Cristina, portelense de coração, que desfilou no carro do botequim com as cores azul e branco da sua Portela, disse que se deve prestar atenção ao enredo da Mangueira para resgatar a essência da escola de samba, e deixar um pouco de lado o luxo e a pirotecnia.

*Se faltar fantasia alegria há de sobrar
Bate na lata pro povo sambar*

⁶⁰ No período de campanha eleitoral, em 2016, Marcelo Crivella cantou o famoso samba do Salgueiro, de 1971, para pedir votos aos presidentes das escolas de samba na LIESA.

Figura 121: Carro alegórico da Estação Primeira de Mangueira de 2018



Fonte: UOL – Disponível em: <<https://www.uol.com.br/carnaval/2018/noticias/redacao/2018/02/12/mangueira-compra-briga-e-transforma-desfile-em-protesto-contracrivella.htm>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

5.41 Portela – 2019 (Portela) – 4º Lugar

A cantora mineira e portelense Clara Nunes já foi citada muitas vezes nos desfiles da Portela, mas em 2019 foi o próprio enredo da agremiação sob o título de *Na Madureira moderníssima, hei sempre de ouvir cantar uma sábia*. O mote central mostrou a simbiose entre Clara Nunes e a Portela. A síntese da proposta estava traduzida no casal de mestresala e porta-bandeira. Ele, de águia, símbolo da escola e, ela, representando Clara Nunes (figura 122). Como personalidades de destaque do abre-alas estavam os ilustres portelenses Tia Surica (figura 123) e Monarco. Na Portela a marca identitária da brasilidade se revelou para a cantora.

Figura 122: Mestre-sala e porta-bandeira da Portela de 2019



Fonte: G1 – Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2019/03/05/desfile-da-portela-2019-veja-fotos.ghtml>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2020.

Figura 123: Tia Surica no desfile da Portela de 2019



Fonte: G1 – Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2019/03/05/desfile-da-portela-2019-veja-fotos.ghtml>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2020.

O primeiro setor do desfile foi dedicado a lembrar os antigos carnavais de Madureira com menção a fantasias marcantes, tais como: pierrôs, baianinhas (figura 124), malandros e palhaços. A inspiração veio do quadro *Carnaval em Madureira*, da pintora modernista Tarsila do Amaral. No ano de 1924 Tarsila do Amaral passou o carnaval no Rio de Janeiro e conheceu Madureira, bairro efervescente da cultura popular com rodas de samba e blocos carnavalescos. A carnavalesca Rosa Magalhães realizou uma parceria com o renomado estilista francês Jean Paul Gautier. Ele desenhou um dos figurinos, a ala *Franceses em Madureira*, com referência à visita de Tarsila do Amaral acompanhada de franceses.

Figura 124: Ala da Portela de 2019



Fonte: G1 – Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2019/03/05/desfile-da-portela-2019-veja-fotos.ghtml>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2020.

A religiosidade africana de Clara Nunes é bastante enfocada. Ou nas palavras do samba: *Sou Clara Guerreira, a filha de Ogum com Iansã*. Na figura 125 a fantasia representando o orixá Ogum. Aproveitando o ensejo, o comentarista Milton Cunha explica que todas as escolas de samba nasceram em um terreiro de religião africana no qual os negros da comunidade se reuniam. Em todas as quadras há um altar em reverência ao orixá da agremiação e a bateria toca em sua homenagem. Clara Nunes gravou os sambas da Portela de 1972, *Ilu-Ayê*, de 1975, *Macunaíma, herói da nossa gente* e de 1983, *Ressureição das coroas – reisado, reino e reinado*. As últimas alas, *Mar azul portelense, Onde canta o sábio* e *Constelação portelense* esbanjaram todo o azul da Portela para homenagear um dos maiores nomes de sua história. E, assim como em 2017, o carro alegórico (figura 126) que finalizou o desfile estava repleto de membros da velha-guarda no altar do samba portelense com uma atriz encenando Clara Nunes.

Figura 125: Ala da Portela de 2019



Fonte: G1 – Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2019/03/05/desfile-da-portela-2019-veja-fotos.ghtml>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2020.

*Pra ver a Portela tão querida
E ficar feliz da vida
Quando a velha-guarda passar*

Figura 126: Carro alegórico da Portela de 2019



Fonte: G1 – Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2019/03/05/desfile-da-portela-2019-veja-fotos.ghtml>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2020.

Um fato curioso durante a transmissão foi uma breve entrevista com quatro japoneses (figura 127) de Tóquio, torcedores da Portela, que vieram do Japão para assistir ao desfile da azul-e-branco de Oswaldo Cruz e Madureira na Marquês de Sapucaí. Uma das poucas palavras que pronunciavam em português, segundo a repórter, era “Portela”. O narrador Alex Escobar classifica o desfile com a marca dos elementos da identidade portelense: um enredo sobre um ícone da agremiação, com um samba cadenciado e utilizando muito a cor azul nas fantasias e alegorias.

Figura 127: Turistas japoneses entrevistados durante a transmissão do desfile da Portela de 2019



Fonte: *Print screen* do vídeo do desfile da Portela de 2019 no YouTube – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=I4xYYoyBxi4>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2020.

5.42 São Clemente – 2019 (Globo) – 12º Lugar

No carnaval de 2019 a São Clemente reeditou o enredo de 1990: *E o samba sambou*. Uma grande crítica à estrutura dos desfiles, cada vez mais comercializados, pensada de forma atualizada depois de quase 30 anos. O narrador da transmissão, Alex Escobar, enfatiza que a reedição “é a cara da escola” pela afinidade com a identidade da agremiação. Logo na comissão-de-frente (figura 128) uma representação divertida dos conchavos políticos da LIESA: a mudança de regulamento ocorrida no ano anterior para impedir a queda da Acadêmicos da Grande Rio. Detalhe importante: na oportunidade o presidente da São Clemente votou a favor da chamada “virada de mesa” para mudar o regulamento. As únicas entidades que votaram contra foram as tradicionais Mangueira e Portela.

Figura 128: Comissão-de-frente da São Clemente de 2019



Fonte: Jorge Luiz Silveira – Disponível em: <<http://jorgeluzsilveira.blogspot.com/2019/03/sao-clemente-2019-alegorias-fotos-e-o.html>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2020.

Se no carnaval de 1990 o título do enredo era em forma de pergunta, em 2019 o carnavalesco Jorge Silveira afirma que o samba sambou. As mais diferentes críticas surgem no decorrer da apresentação. Na ala *Cara, crachá* os “amigos” dos diretores que estão sempre em busca de uma credencial para assistir aos desfiles na Marquês de Sapucaí. Avenida repleta de camarotes (figura 129) que tocam outros ritmos e estilos musicais, como sertanejo e eletrônico, ao invés do samba. Além disso, muitos dos presentes nos camarotes nem sequer assistem aos desfiles, ficando apenas na parte interna. As baianas carregam frases de aviso ao mercado carnavalesco (figura 130): *Promoção imperdível: aluga-se baiana.*

Figura 129: Carro alegórico da São Clemente de 2019



Fonte: Carnavalesco – Disponível em: <<https://www.carnavalesco.com.br/segundo-carro-da-sao-clemente-alfineta-os-grandes-camarotes-da-sapucaia/>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2020.

Figura 130: Ala das baianas da São Clemente de 2019



Fonte: Carnavalesco – Disponível em: <<https://www.carnavalesco.com.br/baianas-da-sao-clemente-se-apresentam-com-critica-as-escolas-que-pedem-componentes-emprestadas-para-montar-a-ala/>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2020.

O mestre-sala e a porta-bandeira caracterizaram-se de Michael Jackson e Madonna (figura 131), ícones da cultura pop dos anos 1990. Artistas internacionais, principalmente americanos, são reverenciados nos desfiles ou trazidos por cachês altíssimos para assistir as apresentações das escolas de samba. Os comentaristas defendem que quem deve desfilar são as pessoas da comunidade e não os turistas, principalmente se não falar o idioma português para cantar o samba. Um russo é entrevistado e solicitado a cantar o samba da São Clemente. Neste caso o estrangeiro foi aprovado por cantar o samba em português.

Figura 131: Casal de mestre-sala e porta-bandeira da São Clemente de 2019



Fonte: Globo – Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/veja-imagens-do-desfile-da-sao-clemente-23499218>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2020.

A narradora Fátima Bernardes defende os profissionais do carnaval, pois vivemos em um país em que faltam oportunidades e o desemprego é crescente. Assim como em 1990, aparece a ala *Cooper Samba* para mostrar a correria dos desfiles. Em relação às disputas de sambas-enredo comandadas pelos escritórios de samba, compositores apoiados por investidores, os comentaristas acreditam que algo deve mudar para propiciar espaço aos compositores com poucos recursos. No carro alegórico do escritório do samba encena-se a distribuição de muito dinheiro. As rainhas de bateria que pagam pelo cargo e não possuem nenhuma afinidade com as escolas e suas comunidades também são lembradas. No carro alegórico dos carnavalescos e destaques vaidosos foi montado um ringue de boxe no qual as rainhas de bateria lutam (figura 132) por espaço para serem filmadas na televisão.

*Carnavalescos e destaques vaidosos
Dirigentes poderosos criam tanta confusão*

Figura 132: Encenação de um ringue de boxe de rainhas de bateria na São Clemente 2019



Fonte: Carnaval Interativo – Disponível em: <<http://carnavalinterativo.com.br/blog/2019/04/23/melhores-momentos-do-desfile-da-sao-clemente-carnaval-2019/>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2020.

A tecnologia avançou bastante no período. Hoje os desfilantes tiram fotos para receber curtidas nas redes sociais. Na sinopse o carnavalesco argumenta que “o sambista dá lugar à vedete da internet, que usa o G.R.E.S. para ser manchete”. A ala *Me dá um like aí* (figura 133) representa esse momento. A agremiação da zona sul encerra o desfile de maneira saudosista lembrando os antigos carnavais, reverenciando a Praça Onze, defendendo a ideia de que carnaval é cultura e investimento, especialmente pelo corte de verbas do poder público (figura 134). Os comentaristas Pretinho da Serrinha e Milton Cunha acreditam que das últimas reedições a da São Clemente foi a mais funcional. Isso se deve ao fato de o samba, composto para o carnaval de 1990, apresentar uma mensagem atual.

Figura 133: Ala da São Clemente 2019



Fonte: Twitter Mauricio Stycer – Disponível em: <<https://twitter.com/mauriciostycer/status/1102745026419982336>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2020.

Figura 134: Carro alegórico da São Clemente 2019



Fonte: UOL – Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/carnaval/2019/album/2019/03/04/veja-as-fotos-do-desfile-da-sao-clemente-no-carnaval-2019.htm>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2020.

6. ANÁLISE DOS RESULTADOS

A descrição do capítulo anterior foi classificada em indicadores temáticos associados aos tipos ideais do desfile tradicional e do desfile moderno no *software NVivo 12*. No presente capítulo desvelaremos as combinações e disputas entre elementos tradicionais e modernos agregando os dados dos 42 desfiles e, também, revelando correspondências entre as imagens para dar coerência aos achados da tese. Inicialmente, exporemos as tendências mais gerais sobre tradição e modernidade nos desfiles das escolas de samba. Em seguida, dedicamos um item para evidenciar aspectos relevantes sobre os meios de comunicação transmissores dos desfiles e, por fim, explicitaremos os resultados dos grupos de escolas de samba por identidade. A figura abaixo ilustra uma nuvem das palavras mais recorrentes na análise do *NVivo 12*:

Figura 135: Nuvem de palavras – análise descritiva



Fonte: elaboração pelo autor, conforme *software NVivo 12*

A fonte geradora da presente nuvem de palavras foi a descrição textual dos 42 desfiles analisados. Além do destaque das palavras “desfile(s)”, “escola(s)”, “samba” e “carnaval”, o que, de certa forma, já era esperado por representarem termos intrínsecos para descrever o objeto, observa-se um destaque para uma figura em particular: o carnavalesco. O carnavalesco é o profissional responsável, sobretudo, pela parte visual do desfile de escola de samba. Tal recidiva indica o papel relevante do carnavalesco e, por consequência, da primazia do visual para o desenvolvimento do espetáculo das escolas de samba televisionado. No decorrer da análise nos deteremos com acuidade a este ponto levantado sobre o papel do carnavalesco nas transformações da festa popular, principalmente com os nomes de Joãozinho Trinta e Paulo Barros.

6.1 Os desfiles das escolas de samba entre o tradicional e o moderno

Os desfiles com recursos técnicos tradicionais privilegiam a musicalidade do samba, da bateria e da dança do sambista ao invés da visualidade da fantasia e da alegoria. E quando é referente ao visual, o desfile tradicional valoriza o realce das cores originais da agremiação. É o caso da Portela na Figura 49⁶¹, Figura 50, Figura 51, Figura 52, Figura 53, Figura 100, Figura 101, Figura 103, Figura 110, Figura 112, Figura 116, Figura 122, Figura 123, Figura 125 e Figura 126, constantemente preservando as suas cores azul e branco. Outro ponto é a localização preferencial do casal de mestre-sala e porta-bandeira na organização do desfile, o que mudou no decorrer do tempo. Nos anos 1980 e 1990 praticamente todas as agremiações traziam seus casais juntos à bateria priorizando a proximidade com o ritmo. Já dos anos 2000 em diante, o lugar comum deles é no início da escola, logo atrás da comissão-de-frente, propiciando uma apresentação mais exclusiva. Novos recursos técnicos são adotados e podem se tornar hegemônicos com o passar dos anos⁶². Assim, se estabelece o que é considerado “normal” na formatação de um desfile. Essa é a situação da posição do casal de mestre-sala e porta-bandeira, realocados para a abertura de quase todos os desfiles atualmente.

⁶¹ A partir de agora todas as ocorrências da palavra “Figura” acrescida do seu respectivo número possuem *hiperlink* para visualização direta da referida imagem.

⁶² É notório também que as fantasias dos casais ficaram maiores, mais pesadas e mais luxuosas. Um exemplo é a comparação entre a fantasia do casal da Estácio de Sá de 1992 (Figura 38) com a do casal da São Clemente de 2019 (Figura 131). Repare principalmente no tamanho e volume maiores da saia da porta-bandeira de 2019.

A ênfase na visualidade espetacularizada teve no carnavalesco Joãosinho Trinta um marco nos desfiles. Na década de 1970, ele se consagra na Beija-Flor de Nilópolis hegemonizando o gigantismo das alegorias. Com recursos econômicos abundantes, em grande parte provenientes do patronato do jogo do bicho, desenvolve desfiles com visual luxuoso. O destaque excessivo no visual dos desfiles lhe conferiu reconhecimento pelas novidades apresentadas e ataques por deturpar as tradições das escolas de samba. De tanto ser criticado pela grandiosidade imprimida nos desfiles elabora, em 1989, um desfile sobre o lixo da sociedade. Os marginalizados sociais, representados por mendigos, prostitutas, insanos mentais e outros mais, invadiram a Marquês de Sapucaí. Era uma crítica às desigualdades sociais brasileiras. A manifestação cultural das escolas de samba pode servir para desenvolver o senso crítico, a compreensão ativa do lugar social dos indivíduos e até mesmo incentivar a intervenção contra-hegemônica da classe subalterna na realidade.

A Figura 26 é uma ilustração do hibridismo de elementos que compõem os desfiles das escolas de samba. Após arrebatado público e crítica especializada com o desfile de 1989, o carnavalesco Joãosinho Trinta foi o enredo da União da Ilha do Governador no ano seguinte. O ali homenageado Joãosinho, localizado ao centro, tem ao lado duas faixas com as seguintes inscrições: “Rei do Luxo” e “Rei do Lixo”. Isso se deu pois Joãosinho, sempre relacionado ao luxo e à grandiosidade dos desfiles, resolveu mostrar uma outra faceta ao trazer para a avenida Marquês de Sapucaí os marginalizados sociais. Essa alternância foi uma resposta do carnavalesco aos ataques sofridos por encarnar o principal artista responsável pela primazia do visual nos desfiles. É interessante que se coloque essas figuras de destaque, caso de Joãosinho Trinta e Paulo Barros, como estopins de um processo de mudança. Não são os carnavalescos individualmente, e por si sós, quem produz solitariamente algumas rupturas. No caso de Joãosinho ele é produto do movimento iniciado no Salgueiro com a contratação de artistas oriundos da Escola de Belas Artes. A hibridização entre a cultura erudita da academia⁶³ e a cultura popular dos grêmios recreativos é produtora basilar dos desfiles das escolas de samba.

O tempo pode transformar o tradicional em uma proposta alternativa ao ditame moderno. Antes hegemônicas nos desfiles, as comissões-de-frente compostas por

⁶³ Um dado atual reflete a tendência de hibridização entre cultura popular e cultura erudita. No carnaval de 2020 das treze escolas de samba do Grupo Especial, seis delas têm profissionais carnavalescos formados pela Escola de Belas Artes. São eles: Rosa Magalhães (Estácio de Sá), Márcia Lage (Portela), Jack Vasconcelos (Mocidade Independente de Padre Miguel), Leandro Vieira (Estação Primeira de Mangueira), Jorge Silveira (São Clemente) e Gabriel Haddad (Acadêmicos do Grande Rio).

sambistas importantes das agremiações (Figura 6), garbosamente vestidos com fraque, cartola e bengala deram lugar às coreografias elaboradas e representadas por profissionais da dança, muitos deles oriundos do corpo de bailarinos do Theatro Municipal⁶⁴ do Rio de Janeiro. O Salgueiro, em 2003 (Figura 68), inovou ao trazer seus componentes vestidos como antigamente. Porém é necessário ressaltar o toque do coreógrafo Marcelo Misailidis, ex-primeiro bailarino do Theatro Municipal, com elementos modernos para surpreender o público. Aí reside mais um exemplo pertinente da mescla híbrida produzida entre cultura popular e cultura erudita nos desfiles.

Quando nos referimos ao fator inovação no quesito comissão-de-frente não há como deixar de citar o desfile da Unidos da Tijuca, em 2010 (Figura 84 e Figura 85). Apresentando truques de ilusionismo, aos moldes de um grande espetáculo, a comissão-de-frente foi sucesso de público e crítica. Sob o comando do carnavalesco Paulo Barros a escola tijuca se destacou pelos efeitos visuais e se sagrou campeã do carnaval do Rio de Janeiro, após 74 anos do seu último e único título. Atrás dos componentes da comissão-de-frente estava um grande elemento cênico preto. Para não burlar o regulamento que só permitia 15 integrantes aparentes, ali estavam os demais que realizavam os truques de trocar de roupa durante a apresentação na Marquês de Sapucaí. A partir desse momento a busca por surpreender o público e a presença desses elementos cênicos para causar efeito visual na comissão-de-frente se tornaram também hegemônicos. Paulo Barros institucionalizou o espetáculo *hollywoodiano* com repertórios culturais globalizados que divertem o público na Marquês de Sapucaí. Se nos anos 1990 a antropóloga Maria Laura Cavalcanti identificou a primazia do visual como elemento-chave dos desfiles, defendemos que o elemento-central de nossa época é a primazia das inovações com efeitos especiais.

Onze anos antes da comissão-de-frente da Unidos da Tijuca ser um grande sucesso pelos efeitos especiais, assistimos um momento emocionante na comissão-de-frente da Mangueira no ano de 1999 (Figura 62). Com o auxílio de tecnologia americana utilizada em grandes produções de Hollywood, como o filme *Uma Babá Quase Perfeita*, a Mangueira teve condições de recriar as faces de 14 ícones do samba já mortos. A comissão-de-frente de simbologia tradicional só foi possível ser realizada com o auxílio de materiais modernos. A tecnologia inovadora possibilitou reencarnar baluartes tradicionais das escolas de samba, configurando uma comissão-de-frente híbrida.

⁶⁴ Outro exemplo de como o hibridismo entre o erudito e o popular é cada vez mais presente na produção profissional do carnaval das escolas de samba.

Consideramos que o grande desafio das escolas de samba neste tempo de primazia de inovações reside em hibridizar o moderno e o tradicional sem descaracterizar certos preceitos de um desfile de escola de samba. Caso não soubéssemos declaradamente que a Figura 71 é a comissão-de-frente de uma escola de samba, poderíamos pensar que a imagem é de qualquer espetáculo inovador de caráter global.

Abdicar de recursos hegemônicos nos dias de hoje, como os grandes elementos cênicos tão usuais nas comissões-de-frente para apresentar inovações, é uma forma de contra-hegemonia. Na Figura 104 a comissão-de-frente da São Clemente não utilizou nenhum elemento cênico, apostando somente na dança coreográfica. Em 2017, o Salgueiro utilizou um elemento cênico de proporções pequenas (Figura 109) para não ofuscar o trabalho coreográfico da comissão-de-frente. Já a comissão-de-frente da Mangueira de 2018 (Figura 118) protestou contra a tendência excludente dos desfiles com apenas algumas grades e três faixas que formavam a frase “deixa nosso povo passar”. Assim estava representado o afastamento do povo dos desfiles na Marquês de Sapucaí.

A crítica realizada pela Mangueira é um fenômeno de longa data. Voltemos ao ano de 1991 para nos deter na Figura 32. Ali a distância do grande público com os desfiles é nítida. As pessoas na imagem eram um grupo de vizinhos, moradores do bairro do Estácio de Sá, ao lado da Marquês de Sapucaí. Enquanto sua escola desfilava ali tão próximo deles a maneira de acompanhar a apresentação era pela televisão, já que sua condição de classe social subalterna não possibilitava recursos suficientes para comprar ingressos e adentrar à Marquês de Sapucaí. A Figura 75 também reforça o recorte de classe social que relega aos subalternos assistir aos desfiles em um viaduto próximo ao Sambódromo. A Caprichosos de Pilares reproduziu o viaduto 31 de Março em uma de suas alegorias. Este viaduto é bastante próximo da pista de desfiles e propicia aos populares ter uma visão das escolas de samba sem ter que pagar o valor do ingresso. É uma das modalidades contra-hegemônicas das classes subalternas visualizarem minimamente o espetáculo “popular” produzido pelas escolas de samba.

Na Figura 129 vemos o carro alegórico da São Clemente intitulado *Nosso povo ficou fora da jogada*. Na alegoria estavam representados os famosos camarotes da Marquês de Sapucaí nos quais ficam as celebridades. Nesses camarotes há abundância de comidas e bebidas caras para as classes hegemônicas. Além disso, o ritmo predominante neles não é o samba. Muitas das pessoas que lá estão vão para aproveitar outros ritmos musicais, especialmente sertanejo e eletrônico. Na parte da frente do carro contabilizamos

quatro homens trajados ao estilo sertanejo para enfatizar essa realidade em que o samba é preterido por outro ritmo em plena Marquês de Sapucaí.

Uma das alas mais difíceis para propor inovações é a das baianas, consideradas as mães do samba. Foram em seus terreiros, no início do século XX, que o samba começou a ser gestado, conforme referência na ala das baianas da Mangueira em 2018 (Figura 119). No ano de 1985 as baianas (Figura 11) propostas pelo carnavalesco Fernando Pinto estão descaracterizadas do seu modelo tradicional contendo até asas para representar baianas siderais. Porém, neste caso, num enredo que imaginava como seria o carnaval no ano 2000, a estética é condizente. Em outras situações analisadas nos vídeos, os comentaristas especialistas teciam fortes críticas quando as baianas fugiam demasiadamente do modelo tradicional, vide o caso da Vila Isabel de 1994 que apresentou uma ala das baianas (Figura 47) bastante estilizada⁶⁵. Existe um limite para a inovação ser aceita pelos especialistas. Importante sublinhar que a ala das baianas perdeu a espontaneidade usual, como pode ser observado na Figura 39. O modelo hegemônico distribui as chamadas mães do samba em fileiras padronizadas e os seus rodopios são controlados, ou seja, elas devem girar todas juntas somente quando for o momento para tal.

Outro tipo de inovação é a incorporação de diferentes tradições. Nos desfiles das escolas de samba do Rio Grande do Sul há sempre uma mulher na frente do carro abre-alas carregando o estandarte da agremiação. A porta-estandarte não contabiliza nota para a escola, mas é uma obrigatoriedade cada grêmio recreativo ter a sua. No carnaval de 2000, o carnavalesco Max Lopes convidou uma porta-estandarte do carnaval gaúcho para abrir o desfile da Acadêmicos do Grande Rio. Na Figura 66, a porta-estandarte está bem ao centro, em frente ao carro abre-alas, com uma fantasia nas cores azul e verde empunhando o estandarte da Grande Rio. Não foi a primeira vez que uma porta-estandarte gaúcha desfilou no Rio de Janeiro. Em 1996, na Unidos de Vila Isabel, sob o comando do mesmo Max Lopes, uma porta-estandarte se apresentou no desfile em homenagem ao Rio Grande do Sul intitulado *A Heroica Cavalgada de um Povo*. Os bonecos gigantes típicos do carnaval de Olinda também são constantemente incorporados pelas escolas de samba do Rio de Janeiro (Figura 20 e Figura 77). Aceita-se incorporar elementos culturais brasileiros de outras tradições carnavalescas. Mas quando a cultura internacional,

⁶⁵ No jogo entre tradição e modernidade as escolas funcionam como pêndulos. Ora a agremiação opta por um estilo mais tradicional ora por um estilo mais moderno. Diferente da descaracterização de 1994, no desfile de 1984 as baianas (Figura 8) simbolizavam costureiras carregando carretéis, agulhas e alfinetes no chapéu da fantasia.

sobretudo a norte-americana (Figura 14, Figura 33 e Figura 131), é posta na avenida enfrente resistência.

Para o espetáculo entrar em cena são necessários técnicos especializados operando luz, som e preparando o cenário. Todavia, os recursos técnicos inovadores cada vez mais comuns nos desfiles podem apresentar falhas no instante derradeiro. No carnaval de 2001, a Acadêmicos do Grande Rio, comandada por Joãosinho Trinta, causou grande furor na Sapucaí ao colocar um dublê norte-americano, treinado pela agência espacial da NASA, para voar em plena Marquês de Sapucaí. Em 2010 a escola de Duque de Caxias tentou repetir o feito (Figura 91), já que seu enredo relembra grandes momentos dos desfiles nos últimos 25 anos. Mas desta vez, por um problema na mangueira do equipamento, dos cinco voos previstos ao longo do desfile somente um ocorreu. A moderna tecnologia também pode frustrar as expectativas pelas inovações nos desfiles.

A cada ano a expectativa sobre as novidades e surpresas dos desfiles é crescente. As inovações apresentadas durante o desfile geralmente são referentes ao aspecto visual das escolas de samba. É inegável que há uma diferença na visualidade apresentada pelas escolas de samba. Algumas entidades são mais opulentas esteticamente, porém a discrepância visual entre as agremiações é menor do que já foi no passado⁶⁶. Também cabe destacar que a primazia das inovações não está somente no visual. Se assim fosse teríamos uma primazia do visual com inovações. No caso da Figura 98, a inovação foi na musicalidade. Na competição por criatividade a tradicional Estação Primeira de Mangueira realizou a maior “paradinha” de bateria da história ao silenciar os instrumentos durante 3 minutos. Durante esse tempo foram os componentes e o público nas arquibancadas os únicos responsáveis por sustentar o canto e o ritmo da escola. É uma adaptação híbrida aos novos tempos, pois a escola inovou dentro das suas características tradicionais.

A Figura 9, Figura 44, Figura 64 e Figura 94 mostram a concepção em diferentes escolas de que o carnaval perdurará por muito tempo e se adaptará às tecnologias do futuro. Com exceção da Mangueira (Figura 64) que utiliza preponderantemente suas cores tradicionais, as demais agremiações utilizam a cor prata para representar os tempos vindouros. Na Figura 9 observamos a comissão-de-frente da Mocidade Independente fantasiada de astronautas. Se em 1985 se projetava como seria o carnaval no ano 2000 com ênfase em elementos do espaço sideral, quando os anos 2000 chegaram assistimos

⁶⁶ Fazemos a seguinte proposta (e desafio) ao leitor: assista todos os desfiles de 1989, 1999, 2009 e 2019, para comparar como a distância visual entre as escolas de samba diminuiu com o passar das décadas.

por duas vezes, em 2001 e 2010 (Figura 91), o voo de um astronauta em plena pista de desfiles na Acadêmicos do Grande Rio. E no desfile de 2010 a Grande Rio encerrou a apresentação projetando o carnaval 3001 (Figura 94). Algumas propostas ganham tamanha relevância que depois de muitos anos ainda há referência a elas por outras agremiações. Este é o caso do carnaval da Mocidade de 1985. Será que Fernando Pinto imaginava que muitos dos seus delírios carnavalescos sobre o futuro da festa seriam concretizados com a utilização da moderna tecnologia? O *ziriguidum 2001* – ou carnaval nas estrelas – previa a hegemonização das inovações tecnológicas. É perceptível como as escolas de samba têm essa consciência de que a moderna tecnologia é uma realidade cada vez mais incorporada aos desfiles carnavalescos.

Os desfiles das escolas de samba são mercantilizados por meio das tecnologias hegemônicas que reforçam a indústria cultural do carnaval. Hoje isso se dá principalmente com a *internet* e seus recursos. Muitos desfilantes utilizam a *internet* para garantir os *likes* (ou curtidas) nas redes sociais. Na Figura 133 está a ala *Me dá um like aí* da São Clemente. Nela podemos identificar o símbolo da rede social de compartilhamento de fotos e vídeos, *Instagram*. Ao participar do desfile das escolas de samba no Rio de Janeiro as pessoas não perdem a oportunidade de exibir para o mundo aquele momento. Será que aproveitam a experiência do desfile ou estão mais preocupadas com os cliques para postar nas redes sociais?

Antes da ascensão da *internet* quem tinha oportunidade de ser visto eram basicamente as celebridades da televisão. A modelo e atriz Luiza Brunet reinou à frente da bateria da Portela e, posteriormente, da Imperatriz Leopoldinense por muitos anos. No carnaval de 1991 ela estava no prestigiado e badalado Camarote Nº 1 da Cerveja Brahma (Figura 31). A indústria cultural do carnaval atrai empresas que divulgam suas marcas durante os desfiles na Marquês de Sapucaí. Essas empresas contratam personalidades para frequentar seus espaços e divulgarem a marca. A fala da modelo Luiza Brunet na transmissão televisiva, qualificada pelo publicitário da Brahma como a mulher número 1 do Brasil, enfatiza o fato dela desfilarem no lugar número 1 da escola de samba, ou seja, como rainha de bateria. Na Figura 89 e Figura 90, a imbricação e retroalimentação explícita do circuito da indústria cultural nos desfiles. A atriz Paola Oliveira, funcionária da Rede Globo, ocupou a função de rainha de bateria da Grande Rio, eleita musa do Camarote da Brahma, a cervejaria dona da marca Brahma patrocinou o enredo da Grande Rio e o desfile da Grande Rio foi transmitido pela Rede Globo, empresa na qual Paola trabalha como atriz.

A função de rainha de bateria é uma posição simbólica que reflete uma disputa por hegemonia: de um lado, as celebridades, que muitas vezes pagam altos valores pelo cargo, e, de outro, as tradicionais sambistas das comunidades. O posto de rainha de bateria se torna cada vez mais cobiçado pelas celebridades – ou pelas aspirantes a tais – em função da visibilidade da exposição e do retorno monetário. É uma verdadeira disputa para saber quem será a rainha de bateria da escola. A São Clemente, em 2019, satirizou essa situação alegoricamente com um ringue de boxe (Figura 132) no qual as rainhas de bateria lutam entre si para serem filmadas pelas câmeras de televisão. A legitimidade sobre quem deve sair à frente dos ritmistas sempre rendeu muitas polêmicas por desvalorizar as tradicionais mulatas e passistas das comunidades. As escolas de tendência mais tradicional, como Portela e Mangueira, têm apostado nas sambistas da comunidade para ocupar o posto de rainha de bateria.

Para mostrar que o carnaval não se resume somente ao dinheiro e ao luxo, a rainha de bateria da Mangueira (Figura 117), oriunda da comunidade da agremiação, utilizou uma fantasia de tule transparente com vidros colados na peça. A ideia transmitida pela fantasia é a de que não é necessário gastos exorbitantes para se fantasiar e desfilar em uma escola de samba. Essa mensagem ganha mais força por se tratar de um cargo cobiçado e no qual há uma tendência hegemônica de altos investimentos para confeccionar as fantasias das rainhas de bateria. Além disso, diferente da rainha de bateria da Mangueira, muitas delas não possuem o vínculo comunitário e afetivo com a entidade pela qual estão desfilando. A Grande Rio faz jus ao apelido de “Unidos do Projac” por constantemente coroar celebridades da Rede Globo (Figura 65 e Figura 89) para o posto de rainha de bateria.

Apostar na força da comunidade tradicional produziu o resultado do carnaval de 1988, comemorativo ao centenário de abolição da escravatura no Brasil. A Vila Isabel contava com escassos recursos para desenvolver o enredo *Kizomba, a festa da raça*. A conquista do título de campeã pela Vila Isabel foi um dos mais marcantes até hoje. A comunidade de Vila Isabel desfilou com garra e muito “samba no pé” pela Marquês de Sapucaí para congraçar o orgulho negro. Como pode ser constatado na Figura 19 os componentes vestiam fantasias simples, mas que retrataram com coerência a identidade e as referências negras. Contrapondo-se à hegemonia dos altos investimentos de outras agremiações, principalmente da Beija-Flor de Nilópolis, a presença maciça de negros em um desfile sobre a raça negra foi um dos destaques da apresentação emblemática que rendeu o título de campeã do carnaval para a azul e branco de Noel.

A identificação dos componentes com a proposta de desfile a ser apresentada na avenida auxilia no resultado almejado. Nos anos 1980 a Mocidade Independente de Padre Miguel e o carnavalesco Fernando Pinto foram exemplares na complementação entre a identidade do grêmio recreativo e o perfil do profissional. Em função de um acidente automobilístico, Fernando Pinto falecera precocemente no ano de 1987. A Mocidade só voltaria a se reencontrar no carnaval de 1990, quando contratou o carnavalesco Renato Lage e elegeu como enredo a sua própria história. Na Figura 25 visualizamos o carro alegórico em homenagem ao carnavalesco Fernando Pinto com seu estilo tropicalista e futurista. Na concepção de Renato Lage, ele deveria exaltar os grandes carnavalescos da Mocidade para abrir espaço para imprimir a sua marca sem esquecer das referências identitárias da agremiação. A identidade de uma escola de samba é construída nesse lugar híbrido: combinação das suas tradições passadas com o momento presente.

Ao olhar rapidamente a Figura 40 e Figura 70, o leitor menos atento pode pensar se tratar do mesmo desfile. A agremiação é a mesma, mas entre elas há um hiato de 10 anos. No ano de 1993 o Salgueiro foi campeão dos desfiles com o enredo *Peguei um Ita no norte*. O grande trunfo do desfile foi o samba contagiante que empolgou desfilantes e público presente na Marquês de Sapucaí. Durante muitos anos o Salgueiro tentou repetir a fórmula do samba-enredo popular com refrão fácil para arrebatá-lo e conquistar novo título. Acumulou insucessos seguidos, pois o “explode coração na maior felicidade” não tornou a acontecer. No carnaval de 2003, em homenagem ao seu cinquentenário, lá estava o navio Ita novamente, conforme Figura 70, para lembrar aquele momento de êxtase. Interessante também realçar que Renato Lage, após 13 carnavais seguidos na Mocidade Independente, assumiu o comando do Salgueiro com a mesma proposta com a qual iniciou sua trajetória na Mocidade, uma auto-homenagem à própria escola. Não era somente a instituição Salgueiro que tentava repetir a fórmula do sucesso no passado.

Uma pequena amostra da interação com o público causada pelo Salgueiro está ilustrada na Figura 42. Era esse o resultado que o Salgueiro se fixou em reproduzir nos desfiles seguintes. Talvez o Salgueiro ficou tão apegado ao passado glorioso de 1993 que não conseguiu produzir algo novo. Não é fácil repetir tal feito. Quando o público interage sambando e cantando junto com a escola geralmente o resultado na Quarta-feira de Cinzas é positivo. Nesses casos a musicalidade se torna o principal elemento do desfile e, pode acontecer, de apresentações sem tanto investimento em recursos visuais alcançar o título ou uma colocação de destaque. Foi uma das vias para superar a hegemonia da primazia do visual reinante naquele período. Dos desfiles analisados que foram campeões quatro

deles alcançaram o sucesso via musicalidade: Império Serrano, em 1982; Vila Isabel, em 1988; Estácio de Sá, em 1992; e Salgueiro, em 1993. Império Serrano e Salgueiro eram agremiações que não conquistavam o título há bastante tempo. Já Vila Isabel e Estácio de Sá conquistaram o primeiro título de cada uma dessa forma.

Provavelmente após a aparição do Cristo mendigo no desfile da Beija-Flor de Nilópolis, de Joãozinho Trinta, em 1989 (Figura 22), o carro alegórico do DNA idealizado por Paulo Barros para o desfile da Unidos da Tijuca, em 2004 (Figura 72), foi o momento de maior impacto visual/inovativo na Marquês de Sapucaí. Com a preponderância do aspecto visual/inovador, a figura do carnavalesco adquire notoriedade cada vez maior. Da mesma forma que Joãozinho Trinta, Paulo Barros foi reverenciado e criticado por seu estilo inovador. Toda vez que uma concepção carnavalesca hegemônica é colocada à prova, surgem ataques aos transgressores. Paulo Barros, como bem ilustra a Figura 72, imprimiu uma dinâmica nova às alegorias, tornando-as elementos vivos do desfile. Antes de entrar na Marquês de Sapucaí o público olhava para o carro alegórico do DNA e não conseguia vislumbrar nenhuma alegoria ali. A mágica só aconteceu na avenida quando os integrantes, com os corpos totalmente pintados, ocuparam suas posições e deram vida com seus movimentos coreográficos ao DNA humano proposto por Paulo Barros.

Para compreender o processo de conservação, mudança e de mescla entre elementos tradicionais e modernos nos desfiles prestemos atenção às “viradas” do tempo. No carnaval de 1990, ano de estreia do carnavalesco Renato Lage na Mocidade Independente, a agremiação da zona oeste mostrou em seus quadros a sua história através das décadas. Na Figura 24, observamos a “3ª virada” na história da Mocidade, em referência ao carnavalesco Fernando Pinto. A ampulheta gira e a areia do tempo que estava acumulada e esquecida no passado pode vir à tona em algum momento através de um movimento contra-hegemônico. Nos fluxos e contra-fluxos do tempo histórico uma agremiação pode pender mais para o desfile tradicional ou mais para o desfile moderno.

Muitas críticas direcionadas ao carnavalesco Paulo Barros dizem respeito à introdução de elementos estrangeiros no desfile. É comum assistirmos em suas propostas cênicas, como pode ser percebido na Figura 88, super-heróis americanos surgindo nos carros alegóricos. Na figura mencionada, inúmeros homens-aranha escalam um prédio. Em 1986, a Caprichosos de Pilares pontuou aspectos de aculturação das tradições culturais brasileiras. Entre eles estava o enaltecimento dos super-heróis americanos em detrimento dos personagens brasileiros. Para se contrapor à tentativa de hegemonização cultural norte-americana, na parte da frente da Figura 15 são realçados personagens da

nossa cultura: o índio Tininim, o Saci Pererê, a Cuca e a Mônica. Talvez a maior crítica ao estilo de Paulo Barros não seja ao fator inovação, mas, sim, à presença de personagens muito estranhos às tradições das escolas de samba. Fã confesso da cultura pop, em inúmeras oportunidades o carnavalesco trouxe a figura do cantor Michael Jackson⁶⁷ para a avenida. Geralmente os carnavais de Paulo Barros são espetacularizados, repletos de surpresas e voltados ao entretenimento e à diversão.

Se fantasias modernas representando personagens muito distante da realidade dos desfiles podem ser rechaçadas, o mesmo não podemos afirmar sobre o resgate de fantasias tradicionais. Alas caracterizadas como pierrôs, arlequins, colombinas, entre outros, são momentos de retorno às tradições, de um carnaval romântico e nostálgico do passado. Essas fantasias simbolizam o mito da idade de ouro. Algumas são fantasias representativas dos primórdios dos desfiles de escolas de samba na primeira metade do século XX, mas oriundas de outras tradições culturais. Afinal de contas esses personagens não foram criados aqui no Brasil. Eles vieram da *Commedia dell'Arte* italiana e faziam parte das brincadeiras de carnaval de lá. No Brasil, foram incorporados ao carnaval de baile de máscaras e, posteriormente, tornaram-se fantasias recorrentes nos desfiles das escolas de samba. Em nossa análise encontramos inúmeras referências ao ideal tradicional de fantasia no carnaval, conforme Figura 20 (palhaço), Figura 37 (pierrô), Figura 46 (pierrô), Figura 50 (pierrô), Figura 51 (arlequim), Figura 58 (palhaço), Figura 67 (diabo), Figura 79 (arlequim), Figura 80 (Clóvis), Figura 121 (pierrô) e Figura 124 (baianinhas).

Ao visualizar a Figura 92, o leitor pode se perguntar por que o conhecido casal de mestre-sala e porta-bandeira da Imperatriz, Chiquinho e Maria Helena, estava desfilando com a bandeira da escola da Leopoldina na Acadêmicos do Grande Rio. As escolas de samba são consideradas coirmãs e, portanto, com frequência sambistas de uma agremiação são homenageados, reverenciados e desfilam em outras escolas de samba. No ano de 2010 a Grande Rio convidou o casal símbolo da Imperatriz Leopoldinense para desfilar na homenagem aos 25 anos de Sambódromo. Maria Helena e Chiquinho são, respectivamente, mãe e filho e dançaram juntos empunhando o pavilhão da Imperatriz por mais de 20 anos. Em uma perspectiva tradicionalista os casais de mestre-sala e porta-bandeira são personagens protagonistas do desfile.

Mas se os casais de mestre-sala e porta-bandeira deixam o sentimento de lado e priorizam a atuação profissional, podem ser considerados mercenários. A Figura 27

⁶⁷ Na crítica realizada pela São Clemente, em 2019, ao estilo *hollywoodiano* dos desfiles, o mestre-sala estava caracterizado como Michael Jackson (Figura 131).

mostra a representação de dirigentes de escolas de samba carregando fantoches de mestresala. A espetacularização dos desfiles das escolas de samba criou um mercado profissional para os sambistas. O mercado capitalista adentra nas tradições culturais e altera dadas dinâmicas sociais. Casais como os da Figura 92 são cada vez mais raros. A mudança de agremiação em função de melhores propostas de trabalho se tornou hegemônica entre os casais. Quem têm condições de oferecer condições ideais e salários mais altos contrata os profissionais mais requisitados do mercado.

Os bicheiros são dirigentes importantes para as agremiações carnavalescas. É com a chegada deles nas escolas de samba Beija-Flor de Nilópolis, Mocidade Independente de Padre Miguel e Imperatriz Leopoldinense que uma nova ordem se estabelece nos desfiles a partir da década de 1970. Ainda hoje eles são bastante cultuados por suas comunidades. Por meio do dinheiro do jogo do bicho as escolas de samba puderam investir mais alto na contratação dos melhores profissionais. Como bem sintetizado na letra do samba da São Clemente 1990, *é o poder de quem dá mais*, que possibilita a contratação dos profissionais mais gabaritados (em capacidade técnica e pontuação na avaliação dos jurados). Assim se conforma um mercado profissional para as escolas de samba.

Em muitas situações os bicheiros são os responsáveis por suprir a falta de atuação estatal. É interessante observar que hoje há uma outra forma de dinheiro ilícito financiando as agremiações, o do tráfico de drogas e o das milícias. Em nenhum momento dos desfiles analisados apareceu um traficante de drogas ou miliciano⁶⁸ declarado em algum grêmio recreativo. Porém, os bicheiros são personagens presentes e socialmente aceitos. Eles representam o patronato hegemônico nas escolas de samba. Entre os mais famosos está Castor de Andrade, patrono da Mocidade Independente, que aparece na Figura 10 no desfile de 1985, quando a agremiação da zona oeste conquistou o título de campeã do carnaval.

A hegemonia de certos aspectos tradicionais carrega traços conservadores. A parte musical das escolas de samba foi um cenário exclusivamente para homens até dado período. Na Figura 136⁶⁹, mais abaixo, estão lado-a-lado duas damas do samba, a mangueirense Leci Brandão, à esquerda, e a imperiana Dona Ivone Lara, à direita. Elas

⁶⁸ Na matéria apresentada na nota de rodapé 58 se levanta a suspeita de Marcos Falcon integrar a milícia no Rio de Janeiro.

⁶⁹ Acrescentamos a figura por acreditarmos ser importante destacar esse ponto sobre a participação das mulheres em determinados setores das escolas de samba. Conservar uma tradição pode acarretar na exclusão de certos grupos sociais. Na figura referida estão dois dos maiores nomes do samba brasileiro, precursoras na ala de compositores de suas agremiações.

foram precursoras, nos anos 1960 e 1970, no enfrentamento ao machismo presente nos grêmios recreativos e abriram caminho para mulheres participarem das alas de compositores das escolas de samba. Outro setor em que mulheres demoraram para obter espaço foi o das baterias. A ruptura com dadas hegemonias tradicionais na estrutura das agremiações oportuniza que outros atores sociais ocupem espaços até então reservados para determinados grupos. A hegemonia tradicional pode também representar a manutenção do poder simbólico ou cultural de um grupo sobre o outro. A confrontação dessas mulheres ao *status quo* estabeleceu formas mais democráticas de convivência nas escolas de samba.

Figura 136: As sambistas Leci Brandão e Dona Ivone Lara



Fonte: Dona Ivone Lara – Disponível em: <<http://www.donaivonelara.com.br/fotos.php>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

As escolas resistem às mudanças até chegarem a um certo limite. A Portela foi a última das agremiações a adotar uma comissão-de-frente profissionalizada. Em um enredo sobre a história do samba ela trouxe uma comissão-de-frente representando os dançarinos de lundu (Figura 48), dança ancestral africana. Mas, dessa feita, lá não estavam os integrantes da velha-guarda para abrir garbosamente a apresentação da azul-e-branco de Madureira. Outro exemplo, nesse sentido, foi o desfile da São Clemente em

1990. Naquela oportunidade a escola da zona sul criticava a profissionalização do carnaval, mas ela mesmo contratou um intérprete de outra escola para cantar o seu samba. O que se observa nesses casos é que as escolas refletem criticamente sobre as transformações nos desfiles, muitas vezes pela elaboração de enredos expressivamente culturais sobre histórias mais inerentes ao universo carnavalesco e do samba, mas chega um determinado ponto em que elas são impelidas a adotar um modelo hegemônico moderno para acompanhar os parâmetros estabelecidos pela competição cada vez mais acirrada e espetacularizada.

A Figura 53 é emblemática. Nela aparece um dos grandes nomes do samba, o compositor Paulinho da Viola desfilando na sua agremiação. Ao fundo, um carro alegórico com elementos tradicionais dos desfiles: membros da velha-guarda, esculturas representando mestre-sala e porta-bandeira, passistas e ritmistas. Paulinho da Viola se afastou durante 17 anos da Portela por acreditar que a velha-guarda, composta por pessoas tão importantes para uma escola de samba, não estavam sendo valorizadas. Em toda época os desfiles das escolas de samba são tensionados por disputas de modelos. Em dado momento a tendência pode ser a de valorizar mais aquilo que se toma por tradicional. Já em outro instante isso se altera e o moderno ganha saliência. Do tensionamento entre elementos tradicionais e modernos se estabelecem hegemonias que, mais cedo ou mais tarde, são colocadas à prova por configurações contra-hegemônicas. O contra-hegemônico, aqui defendido por Paulinho da Viola, é a valorização dos sambistas e da musicalidade em face da espetacularização dos desfiles aderindo ao visual *hollywoodiano*.

6.2 Hegemonia e contra-hegemonia na transmissão televisiva

Apesar do nosso estudo não ter como ponto central da análise a transmissão dos desfiles, esta dimensão não poderia ser ignorada. A televisão é o meio de comunicação que conecta os desfiles das escolas de samba ao cotidiano. Foi ela quem levou os desfiles das escolas de samba para os lares brasileiros e estrangeiros. Como já reforçado no decorrer do texto optamos por intercalar a análise audiovisual entre as duas emissoras que transmitiram e competiram pela audiência dos desfiles das escolas de samba até 1998 para não nos vincularmos a um único ponto de vista. O principal tópico a ser discutido sobre as emissoras é o conteúdo comunicado pelos narradores e comentaristas durante o desfile.

Abaixo apresentamos um quadro com os narradores e comentaristas dos desfiles analisados entre os anos de 1982 e 2019.

Quadro 2: Narradores e comentaristas dos desfiles analisados

NOME	FUNÇÃO	EMISSORA	ANO⁷⁰
Alex Escobar	Narrador	Rede Globo	2019
Fátima Bernardes	Narradora	Rede Globo	1997, 2019
Fernando Vanucci	Narrador	Rede Globo	1990, 1993, 1997, 1998, 1999
Glenda Kozlowski	Narradora	Rede Globo	2011
Glória Maria	Narradora	Rede Globo	2000
Maria Beltrão	Narradora	Rede Globo	2008
Paulo Stein	Narrador	Rede Manchete	1992, 1994
William Bonner	Narrador	Rede Globo	1990
Albino Pinheiro	Comentarista	Rede Globo/Rede Manchete	1984, 1987, 1989, 1993, 1997, 1998
Antônio Carlos Athayde	Comentarista	Rede Globo	1988
Billy Acioly	Comentarista	Rede Globo	1988
Fernanda Abreu	Comentarista	Rede Globo	2012
Fernando Pamplona	Comentarista	Rede Manchete	1984, 1985, 1986, 1987, 1989, 1994, 1995, 1996
Geraldo Carneiro	Comentarista	Rede Manchete	1984
Haroldo Costa	Comentarista	Rede Globo/Rede Manchete	1982, 1989, 1990, 1994, 1995, 1996,

⁷⁰ Corresponde ao ano em que o narrador ou comentarista é citado como uma referência na análise do desfile.

			2000, 2003, 2004, 2008, 2009, 2010
Ivo Meirelles	Comentarista	Rede Globo	2005
Leci Brandão	Comentarista	Rede Globo	1988, 1993
Lena Frias	Comentarista	Rede Globo	1990
Maria Augusta Rodrigues	Comentarista	Rede Globo/Rede Manchete	1991, 2004, 2005, 2008
Mário Monteiro	Comentarista	Rede Globo	1990
Mauro Monteiro	Comentarista	Rede Globo	1990, 1997, 1998
Mestre Marçal	Comentarista	Rede Manchete	1990, 1991
Milton Cunha	Comentarista	Rede Globo	2015, 2017, 2018, 2019
Paulinho da Viola	Comentarista	Rede Globo	1990
Pretinho da Serrinha	Comentarista	Rede Globo	2019
Roberto Barreira	Comentarista	Rede Manchete	1994
Sérgio Cabral	Comentarista	Rede Globo/Rede Manchete	1988, 1989, 1993, 2003
Teresa Cristina	Comentarista	Rede Globo	2013

Fonte: elaboração do autor

O quadro acima é importante para o leitor frisar quem são os narradores e comentaristas que serviram de interlocutores e nos auxiliaram na reflexão sobre a problemática da tradição e da modernidade cultural nos desfiles das escolas de samba. É interessante notar que a equipe de transmissão da Manchete permanece praticamente inalterada. Enquanto a Rede Globo teve sete narradores, a Rede Manchete contou apenas com um. Dos oito comentaristas contabilizados da Rede Manchete quatro foram exclusivos dela. Outros quatro (Albino Pinheiro, Haroldo Costa, Maria Augusta Rodrigues e Sérgio Cabral) foram comentaristas tanto da Rede Globo quanto da Rede Manchete. Pode-se dizer que a equipe da Rede Manchete era praticamente fixa, enquanto a Globo contou com inúmeros nomes em suas transmissões.

A televisão comporta ambiguidades e contradições: pode tanto fortalecer a hegemonia dos dominantes quanto a resistência dos subalternos. A transmissão televisiva do carnaval denota a luta hegemônica pelo conteúdo cultural. De um lado, a mídia hegemônica, a Rede Globo, e, de outro, a contraposição hegemônica da Rede Manchete. As análises e observações da transmissão da Rede Manchete eram mais direcionadas à difusão cultural do carnaval enquanto cultura popular. Enquanto isso a Rede Globo dá um tom de maior mercantilização à festa carnavalesca. Importante salientar que quando a Globo se torna a única emissora a transmitir os desfiles, o conteúdo espetacular das apresentações é mais evidenciado. Parece que a concorrência entre as emissoras regulava uma certa representação dos desfiles como expressão popular, mesmo com a tendência da Rede Globo de explorar mais o recurso visual.

A grande diferença de conteúdo na transmissão está na defesa explícita pela Rede Manchete do legado tradicional dos desfiles das escolas de samba. No desfile da Portela de 1994 o narrador Paulo Stein se posiciona contra o contingente excessivo de desfilantes que transforma a apresentação numa maratona para cumprir o tempo regulamentar. Mestre Marçal defende no desfile da Mocidade de 1990 que a bateria não deve se preocupar em realizar um *show* para levantar o público nas arquibancadas. Já no desfile da Estácio de Sá de 1991, Mestre Marçal é contrário às fantasias pesadas impostas aos ritmistas e que dificultam o toque dos instrumentos musicais. No carnaval de 1996, durante a apresentação da Unidos do Porto da Pedra, Haroldo Costa criticou o peso excessivo das roupas de mestre-sala e porta-bandeira que atrapalham a execução da dança pelo casal. Diferente dos comentários basicamente elogiosos tecidos durante os desfiles transmitidos pela Rede Globo, quando comentava pela Rede Manchete Maria Augusta criticava o peso das fantasias e a não utilização das cores originais da agremiação.

Dentre os nomes elencados no quadro dos narradores e comentaristas o de maior relevância é o de Fernando Pamplona. O ex-carnavalesco do Salgueiro, descontente com os rumos excessivamente comerciais e espetacularizados dos desfiles das escolas de samba, empunha sua voz no microfone da Rede Manchete contra o modelo artificial dos desfiles. As composições com um ritmo demasiadamente acelerado descaracterizaram a síncope original do samba-enredo. Um samba-enredo de “verdade”, segundo Pamplona, seria tal qual o apresentado pela Unidos da Ponte em 1987. Na via oposta, o samba da União da Ilha do Governador de 1989 foi classificado pelo comentarista como uma marchinha “descarada e sem-vergonha”. Fernando Pamplona é uma síntese do conteúdo contra-hegemônico e desalienante da transmissão da Manchete. Um defensor da cultura

popular dos desfiles das escolas de samba e um crítico do poder econômico que impedia a participação do povo de desfilar e assistir às apresentações no Sambódromo da Marquês de Sapucaí.

Por óbvio a cultura popular não é inerte no tempo e no espaço. No mundo contemporâneo as tradições da cultura popular são modificadas conectando-se com as inovações modernas do presente. Constantemente novos valores são adicionados e, por outro lado, velhos valores são apartados. Não é pelo fator da mudança que as tradições perdem sua autenticidade cultural. O ponto nevrálgico é desvirtuar as características ao ponto de não se reconhecer aquela dada manifestação cultural. No cumprimento do seu papel contra-hegemônico, a Rede Manchete se opôs ao discurso hegemônico da grande mídia representada pela Rede Globo. Foi a Manchete quem mais apontou e enfatizou as descaracterizações no moderno espetáculo das escolas de samba. O ataque era dirigido às transformações demasiadamente desvirtuadas para o que se espera de um desfile de escola de samba: é o samba-enredo alterado para o ritmo de uma marcha carnavalesca; a fantasia da baiana tão estilizada que não se reconhece mais a vestimenta de uma mãe do samba; o peso excessivo das fantasias do mestre-sala e da porta-bandeira impedindo o bailado adequado do casal; as escolas se desfigurando ao não utilizar suas cores originais; entre outras. E no quadro de comentaristas da Rede Manchete o maior crítico ao espetáculo carnavalesco descaracterizado era Fernando Pamplona.

6.3 Os grupos de escolas de samba por identidade entre o tradicional e o moderno

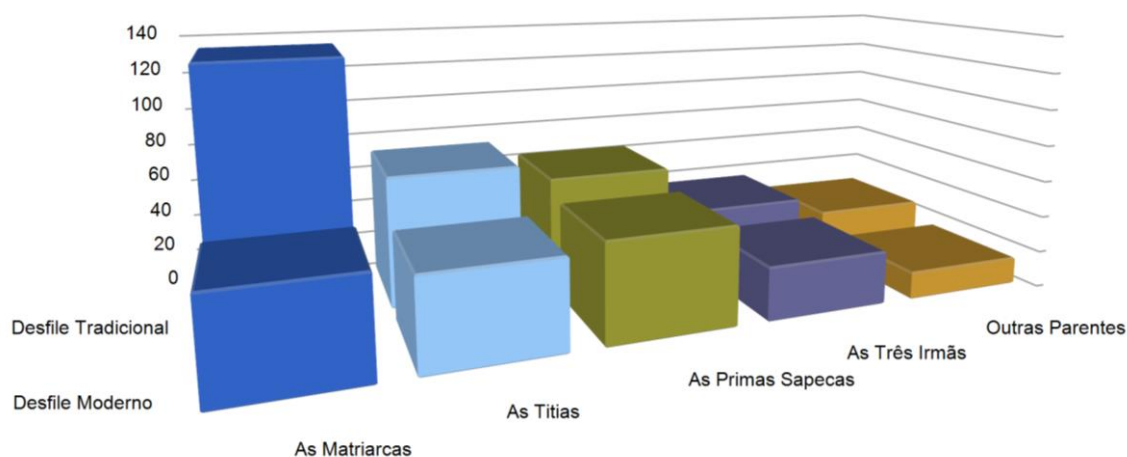
Iniciamos esta análise com um gráfico sintético aglutinando todos os indicadores temáticos do tipo ideal de desfile tradicional e de desfile moderno. O gráfico foi gerado com base nas descrições dos desfiles apresentadas no capítulo anterior. As descrições foram codificadas no *software NVivo 12* com os indicadores apresentados no quadro 1 referentes ao tipo ideal de desfile tradicional e de desfile moderno. Agrupamos todos os indicadores de tradição e de modernidade nos desfiles para mostrar tendências por grupo de escola, conforme divisão proposta pela coleção de livros *Família do Carnaval*.

Fica evidente que as Matriarcas⁷¹ são as agremiações que mais preservam a tradição em seus desfiles, principalmente exaltando os sambistas ilustres que

⁷¹ Sobretudo as escolas de samba Estação Primeira de Mangueira e Portela são as de tendência mais tradicional. Historicamente o Salgueiro é uma escola com maior propensão às novidades, como

compuseram a sua história e seu legado cultural. Mangueira reverenciando Cartola, Dona Zica, Padeirinho da Mangueira, Carlos Cachaca, Beth Carvalho, Nelson Cavaquinho, Serginho do Pandeiro, Delegado e Alcione; já a Portela rendendo tributos à Paulo da Portela, Natal, Paulinho da Viola, Monarco, Tijolo, Waldir 59, Expedito da Silva, Ary do Cavaco, Tia Surica, Dona Dodô, Antônio Caetano, Antônio Rufino, Candeia, Clara Nunes e Teresa Cristina. Logo após, as Titias⁷² despontam no quesito tradicional, muito em função da Vila Isabel e da Estácio de Sá. Já os demais grupos de escolas são bastante equilibrados na apresentação de elementos tradicionais e modernos em seus desfiles. Podemos afirmar que, de forma geral, com exceção da discrepância das Matriarcas, os outros grupos são mais mistos na difusão de aspectos tradicionais e modernos.

Gráfico 1: Análise de Conteúdo – tradição e modernidade por grupo de identidade



Fonte: Elaboração do autor com o uso do *software NVivo 12*

Para desafiar a hegemonia tradicional das Matriarcas, as Três Irmãs apostaram em carnavais diferenciados. Imprimir uma nova marca aos desfiles, contando com o auxílio valioso do patronato do jogo do bicho, é um fator que explica a ascendência das agremiações Beija-Flor de Nilópolis, Mocidade Independente de Padre Miguel e Imperatriz Leopoldinense a partir dos anos 1970. E, mais recentemente, na primeira década dos anos 2000, essa tendência se repetiu com uma das Titias da Folia, a Unidos da Tijuca, tornando-se uma nova penetra. Isso demonstra que a lógica entre as

constantemente enfatizado na análise dos seus desfiles. E o Império Serrano é mais difícil de avaliar, pois realizamos apenas uma análise de desfile imperiano no longínquo ano de 1982.

⁷² Se visualizássemos isoladamente a Unidos da Tijuca com os carnavais de 2004 e de 2010, sob o comando do carnavalesco Paulo Barros, despontaria o elemento moderno. Mas aqui estamos evidenciando os dados agregados por grupo de identidade.

agregações é fluída e com o passar do tempo outras penetras podem ameaçar a hegemonia estabelecida. Com base na experiência da Unidos da Tijuca defendemos que atualmente o fator predominante de hegemonização é a inovação com efeitos especiais.

Para ganhar notoriedade e se destacar nos desfiles essas escolas de samba trouxeram concepções arrojadas que alteraram a formatação dos desfiles. Nesse sentido, os carnavalescos Joãozinho Trinta, na Beija-Flor, e Paulo Barros, na Unidos da Tijuca, capitanearam mudanças e desafiaram os modelos hegemônicos. Como resultado a agremiação nilopolitana e a tijuca foram premiadas pela ousadia, respectivamente, de primar pelo visual e pela inovação e, assim, fixaram novas hegemonias. É muito sintomático esse processo no qual as outras escolas tentam, por exemplo, aderir aos carros alegóricos “vivos”, basicamente com contingente humano, da Unidos da Tijuca.

As Primas Sapecas são as escolas mais críticas à industrialização e à espetacularização do carnaval. A resposta para essa característica é de que são as escolas com identidade crítica e irreverente quem constantemente apontam em seus desfiles as perdas culturais decorrentes desse modelo industrial-espetacularizado. A São Clemente, em duas oportunidades apresentou o mesmo enredo e samba, em 1990 e 2019. Na última oportunidade a agremiação da zona sul reatualizou o enredo original de 1990 para mostrar as novas faces da indústria cultural nos desfiles das escolas de samba. É interessante notar que mesmo representando as agremiações que mais criticam a indústria cultural e a espetacularização do carnaval, as Primas Sapecas não conseguem se descolar de certas imposições. Um exemplo é a Caprichosos de Pilares, em 2005, que trouxe carros coreografados ao estilo da proposta exitosa de Paulo Barros no ano anterior. Sujeitar-se à lógica espetacularizada dos desfiles não elimina a reflexividade das instituições sobre o processo no qual estão imersas.

A história de cada escola de samba está vinculada às comunidades das quais são provenientes. Na maioria dos casos as agremiações são a referência cultural para as pessoas do lugar. Não é por acaso que quando membros de fora dessas comunidades começam a crescer quantitativamente no desfile oficial há um certo rechaço, pois eles estariam tirando o lugar dos membros tradicionais. Em função de uma valorização demasiada do aspecto visual do desfile, esquece-se de mencionar a importância das comunidades tradicionais para o êxito de algumas instituições. Quando as Três Irmãs despontaram e começaram a tomar o lugar intocável das Matriarcas, creditaram a ascensão ao investimento na estética do luxo financiada pelos recursos do jogo do bicho. Aqui está um ponto relevante da explicação, mas não o único. Os resultados atingidos por

essas escolas também têm relação íntima com o investimento em suas comunidades tradicionais. Desde os tempos de Joãozinho Trinta, uma das agremiações que mais investe na sua comunidade tradicional é a Beija-Flor. Até hoje ela é referência de escola de samba que valoriza a comunidade do município de Nilópolis.

As Primas Sapecas criticam a participação das celebridades nos desfiles em detrimento dos componentes anônimos e sambistas da comunidade. Nas Outras Parentes, mais especificamente na Grande Rio, encontramos a maior concentração de famosos. São inúmeros artistas ocupando lugares de destaque nos desfiles da agremiação de Duque de Caxias. Para os críticos da presença de famosos, a Grande Rio excede nesse quesito. Em dois desfiles analisados, um das Titias (Viradouro 1998) e outra das Matriarcas (Mangueira 1999), artistas participaram do desfile para gravar cenas de filme e minissérie durante a apresentação. Isso mostra a combinação dos desfiles das escolas de samba com outros segmentos da indústria cultural. Em ambas as situações havia uma pertinência da proposta do enredo com o filme ou a minissérie gravada naquele momento. O enredo da Viradouro, *Orfeu – o negro do carnaval*, foi o momento propício para gravar cenas para o filme homônimo. Já o enredo da Mangueira sobre o século do samba foi pertinente para a minissérie *Chiquinha Gonzaga*, compositora de marchinha carnavalesca.

Quando há alguma citação ao fator econômico, geralmente é com tom de crítica. Em função disso, novamente as Primas Sapecas se destacam por serem as agremiações a se posicionarem de forma mais contundente contra a mercantilização do carnaval. Na Figura 28 apresentamos uma ala da São Clemente, em 1990, criticando a crescente comercialização dos desfiles. Os componentes carregavam cartazes com os seguintes dizeres: “precisa-se de carnavalesco”, “vende-se alegoria”, “vende-se um mestre-sala”, “aluga-se uma ala”. O mercado carnavalesco é retratado como fator negativo. Por outro ângulo, é importante ressaltar que a criação desse mercado possibilitou aos sambistas viver dos ganhos de sua arte mesmo que para isso tenham que mudar de escola com certa frequência. Desse raciocínio inferimos que o problema não estaria no mercado em si, mas porque a mercantilização gera como um de seus possíveis efeitos o enfraquecimento dos laços afetivos dos sambistas com as agremiações. O modelo hegemônico no carnaval atual é o de um mercado profissionalizado com rotatividade.

Em função da nossa análise ter privilegiado enredos cuja proposta se relacionava de uma forma ou outra com o universo do carnaval, era esperado não haver enredos patrocinados. Porém, temos consciência de que, principalmente na primeira década dos anos 2000, são inúmeros os exemplos de enredos patrocinados advindos de municípios,

estados, países e empresas. Nos desfiles analisados encontramos somente o enredo de 2010, de uma das Outras Parentes, a Grande Rio, patrocinado pela Ambev. O Camarote Nº 1, como é popularmente conhecido o camarote da Brahma, concentra muitas celebridades que se dirigem à Marquês de Sapucaí. O camarote foi o mote para desenvolver um enredo sobre os momentos marcantes dos 25 anos de inauguração do Sambódromo. Sendo a Grande Rio a escola com maior número de personalidades famosas no desfile, é coerente o patrocínio da Ambev ser destinado para uma instituição com a imagem ligada ao mundo das celebridades. Podemos considerar um patrocínio inteligente visto que possibilitou aporte de recursos para a agremiação, mas com uma proposta de relevância cultural. O maior problema dos enredos patrocinados é quando o único benefício é o investimento financeiro e não se pensa na sua importância cultural.

Independente do grupo de identidade ao qual pertença a agremiação, os dados revelam que a maior interação com o público está ligada ao elemento musical do desfile, sobretudo quando é apresentado um samba-enredo de qualidade e popular. Este foi o caso do desfile da Estácio de Sá, de 1992 (Figura 36). Naquela oportunidade a Mocidade Independente de Padre Miguel buscava o tricampeonato com todo o poderio do investimento do bicheiro Castor de Andrade. Porém, a gigantesca interação com o público no desfile da Estácio desbancou a favorita Mocidade. O refrão era de fácil assimilação: *Me dê, me dá/Me dá, me dê/Onde você for/Eu vou com você*. A construção desse verso foi inspirada no poema modernista *Pronominais*, de Oswald de Andrade. O enredo da Estácio de Sá foi uma homenagem aos 70 anos do Modernismo no Brasil. Uma mostra também de que o carnaval é híbrido em sua interação com outras expressões artísticas e culturais. Um dado interessante e que pode corroborar características dos tempos modernos é o de que o último desfile, entre os analisados, com muita interação com o público foi o da Unidos da Tijuca, em 2010. O destaque desse desfile foram as inventivas criações do carnavalesco Paulo Barros, principalmente a comissão-de-frente com truques de ilusionismo. Uma apresentação espetacularizada para divertir e interagir com o público na Marquês de Sapucaí. Nessas ocasiões, as duas Titias, Estácio de Sá e Unidos da Tijuca, superaram a hegemonia das Matriarcas e das Três Irmãs com grande interação com o público presente no Sambódromo.

Na análise dos vídeos o bicheiro Castor de Andrade, da Mocidade Independente de Padre Miguel, é quem mais aparece. Além dele, outros dois bicheiros importantes são Aniz Abraão David, da Beija-Flor de Nilópolis; e Luiz Pacheco Drummond, da Imperatriz Leopoldinense. Juntos com o famoso Castor de Andrade eles foram responsáveis por

quebrar a hegemonia das Matriarcas e estabelecer uma nova ordem no desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro. Todos esses nomes já tiveram passagens pela polícia por contravenção e são acusados de lavagem de dinheiro em suas agremiações. A parca presença estatal em comunidades carentes abriu espaço para a construção da hegemonia do poder dos bicheiros via escolas de samba. São eles quem, em diversas situações, suprem necessidades não atendidas pelo Estado. Um dos projetos sociais da Beija-Flor, iniciado em 1987 e atendendo 1200 alunos, leva o nome da família: Educandário Abraão David. Apesar de serem contraventores, os bicheiros são socialmente aceitos e nas escolas de samba encontraram uma forma de se (auto) afirmar perante a sociedade carioca. Os bicheiros da Beija-Flor e da Imperatriz continuam comandando suas agremiações e prepararam seus filhos para a sucessão na direção das escolas de samba. Há outros tipos de financiamentos ilícitos nas instituições carnavalescas, mas aceitos pela comunidade, como os bicheiros, não surgiram ainda.

Os grupos de escolas que mais defendem os recursos públicos são as Matriarcas e as Primas Sapecas. Nos anos de 2018 e 2019 a Prefeitura do Rio de Janeiro, administrada pelo bispo licenciado da Igreja Universal do Reino de Deus, cortou verbas da subvenção pública destinada aos grêmios recreativos. No desfile da Mangueira, em 2018, como pode ser observado na Figura 120, o prefeito foi comparado ao traidor de Jesus Cristo, Judas Iscariotes. A imagem de Marcelo Crivella apareceu enforcada acima dos seguintes dizeres: *Prefeito, pecado é... não brincar o carnaval!!* E na Figura 134, do desfile da São Clemente de 2019, há faixas criticando o corte de verbas da prefeitura alegando que carnaval é cultura. Nessas agremiações não é tão comum os recursos privados advindos do patronato do jogo do bicho. Cabe destacar que, além das Três Irmãs, nas Titias (Viradouro e Vila Isabel) e nas Outras Parentes (Grande Rio) há também ligações com os bicheiros. O mesmo bicheiro, o Capitão Guimarães, já foi presidente da Vila Isabel e patrono da Unidos do Viradouro. Na Grande Rio, do município de Duque de Caxias, o presidente de honra é o bicheiro Jayder Soares.

As escolas de samba foram criadas majoritariamente por pessoas negras e para qualquer entidade carnavalesca, independente do grupo de identidade a qual pertençam, é importante preservar essa característica. A maior presença negra está ligada a dois fatores já discutidos anteriormente, a saber: a valorização da comunidade tradicional e dos anônimos. O grande momento de exaltação ao negro foi o ano de 1988, quando se celebrou os 100 anos de abolição da escravatura. Na oportunidade a Vila Isabel, uma das Titias, realizou na avenida uma *Kizomba*, festa de confraternização da raça negra, e

contou com uma presença massiva de negros para festejar a sua história, cultura, costumes, reivindicações, lutas e conquistas sociais. Em 2018, após 30 anos da apresentação épica, foi lançado um documentário intitulado *Kizomba – 30 anos de um grito negro na Sapucaí*. Um dos objetivos do material, de acordo com o diretor cultural da agremiação, era pautar uma reafirmação do samba⁷³. Interessante sublinhar que Vila Isabel e Estácio de Sá, duas das Titias da Folia, ganharam seus primeiros títulos apostando na musicalidade. A Vila Isabel com a presença maciça da comunidade negra e a Estácio de Sá com a enorme interação com o público do Sambódromo.

A cultura erudita, guardada as devidas proporções, está presente em todos os grupos de identidade. Isso mostra que os desfiles das escolas de samba, apesar de sua característica popular, interagem e trazem para as apresentações expressões culturais consideradas eruditas. A interação se dá principalmente com profissionais da Escola de Belas Artes e do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Desde a chegada dos primeiros carnavalescos ao Salgueiro, oriundos da Escola de Belas Artes, no final dos anos 1960, eles ganharam cada vez mais espaço e se consolidaram como profissionais cativos do carnaval. Joãosinho Trinta não foi aluno da Escola de Belas Artes, mas integrou o corpo de bailarinos do Theatro Municipal, onde conheceu Fernando Pamplona. Já do Theatro Municipal vieram a maioria dos coreógrafos que profissionalizaram as comissões-de-frente. O conhecimento acadêmico da Escola de Belas Artes e a arte do Theatro Municipal reformularam conceitos do desfile das escolas de samba hibridizando o popular com o erudito. As Três Irmãs, Beija-Flor de Nilópolis, Mocidade Independente de Padre Miguel e Imperatriz Leopoldinense, despontaram com o financiamento do jogo do bicho e a possibilidade de contratar os profissionais desses espaços eruditos. Os profissionais ao circularem em diferentes agremiações difundem suas concepções. Joãosinho concebia o desfile das escolas de samba como uma ópera popular. Essa concepção norteou seus desfiles na Beija-Flor e, em seguida, na Viradouro. Como pode ser observado na Figura 59 e Figura 60, na adaptação hibridizada do mito grego de Orfeu, ele é um sambista negro, compositor de uma escola de samba de uma comunidade carioca.

Os recursos técnicos tradicionais são mais usuais nas Matriarcas, visto que são as agremiações com caráter mais conservador em suas apresentações. A Portela, como mostrado na Figura 48, foi a última das agremiações a deixar de trazer os componentes da velha-guarda na comissão-de-frente e adotar o formato mais profissionalizado vigente

⁷³ Matéria disponível no seguinte endereço: <https://www.carnavalcarioca.net.br/2018/05/museu-de-arte-do-rio-apresenta-documentario-sobre-o-enredo-da-vila/>

nas demais escolas. Quando ela fez isso foi uma inovação para a instituição Portela, porém, para o carnaval de forma geral, este já era o modelo hegemônico havia algum tempo. Já em relação aos recursos técnicos inovadores estarem mais concentrados nas Titias, deve-se especialmente aos carnavais de Paulo Barros na Unidos da Tijuca. É interessante esse diagnóstico entre as Matriarcas e as Titias, pois reflete muito do embate atual sobre certa concepção de carnaval: de um lado, as Matriarcas, sobretudo a Mangueira comandada por Leandro Vieira, e as Titias com os carnavais de Paulo Barros, na Unidos da Tijuca, cada uma tende a valorizar certo tipo de recurso técnico nos desfiles. Nenhum grupo de escolas fica totalmente alheio aos novos recursos, mas alguns grupos são mais propensos à inovação do que outros. Na Figura 121 a escultura central, um lírico pierrô de uma alegoria da Mangueira, é símbolo de um carnaval romantizado e mais valorizado por agremiações como a verde-e-rosa e a Portela. Uma proposta totalmente diferente da apresentada na Figura 72 no desfile da Unidos da Tijuca.

Entre os elementos tradicionais e modernos podemos afirmar, com base em nossa análise, que os de maior relevância são o par primazia da musicalidade e primazia do visual. Novamente as Matriarcas aparecem destacadas no elemento mais tradicional do desfile. Dentre os vários sambistas reverenciados pelas Matriarcas⁷⁴, a Figura 101 é emblemática. Nela está Dona Dodô, porta-bandeira da Portela em seus desfiles iniciais. Foi ela quem, em 1935, carregou o pavilhão da maior campeã do carnaval carioca no seu primeiro título. Da longínqua década de 1930 ela seguiu desfilando em sua amada escola até 2014. No começo de 2015 faleceu aos 95 anos de idade. Sambistas como Dona Dodô, considerada uma autêntica dama do samba, são expressões do legado cultural das escolas de samba. Como forma de reconhecimento pela representatividade de sua figura, Dona Dodô, trajada com o tradicional figurino de dama, ostentava a faixa de madrinha da comunidade portelense. Em contraponto, são as Três Irmãs, escolas que adquiriram destaque investindo no aspecto visual, quem mais têm menções ao elemento estético. Já no ano de 1982, como aponta a Figura 3, uma das Matriarcas criticava a Beija-Flor de Nilópolis e o carnavalesco Joãozinho Trinta por imprimirem o excesso de luxo nos desfiles. O maior investimento no aspecto visual foi uma tentativa exitosa para derrubar a hegemonia das Matriarcas. Depois do primeiro título da Beija-Flor, em 1976, as Três

⁷⁴ Da Portela, ver a Figura 53 e Figura 103 (Paulinho da Viola), Figura 102 (Tia Maria do Jongo do Império Serrano), Figura 116 (Monarco) e Figura 123 (Tia Surica). Da Mangueira, a Figura 64 (Beth Carvalho) e Figura 95 (Serginho do Pandeiro). Do Salgueiro, a Figura 69 com sambistas ilustres do Salgueiro e da Mangueira, entre eles o intérprete Jamelão.

Irmãs ganharam 28 títulos dos 44 possíveis, consolidando uma nova hegemonia no carnaval do Rio de Janeiro.

Considerações finais

Nosso objetivo no presente estudo foi desvelar a dinâmica híbrida – a combinação e a disputa entre o tradicional e o moderno – na manifestação cultural dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro. Consideramos o primeiro ponto de destaque, diferente da maioria dos estudos baseados na teoria crítica, o fato de realçarmos a reflexividade dos grêmios recreativos. Em nenhum momento concebemos as escolas de samba como instituições passivas e alienadas do processo estrutural, principalmente direcionado por forças econômicas. É inegável que a força do poder econômico coloca as agremiações em muitas situações com pouca margem de escolha. Mas vejamos só o quão interessante é mostrar que, à sua maneira e com os recursos disponíveis, as escolas de samba realizam uma crítica a dados movimentos em curso no carnaval. E, assim, em plena Marquês de Sapucaí, imersas em todo o aparato da indústria cultural, elas apontam e questionam os rumos do carnaval capitalista. Dessa forma, evidenciamos o caráter crítico-reflexivo das instituições carnavalescas. As escolas de samba são produtoras de cultura popular integradas à dinâmica capitalista. E não é por esse fato que elas deixam de contestar a lógica industrializada e espetacularizada dos desfiles.

Como já citado em outros momentos do texto, a inspiração do estudo partiu da identificação desse viés crítico em uma agremiação. Aqui nos referimos ao desfile da São Clemente de 1990, reeditado no ano de 2019. A crítica não está só na teoria aqui mobilizada, ela se encontra no próprio objeto. Pensamos que dessa maneira subsidiamos agência ao objeto estudado e não o colocamos em uma posição tão somente de dominação, por mais que em algumas (ou muitas) situações levantadas seja esse o seu lugar. Foi a disputa pela formatação hegemônica dos desfiles, considerando elementos tradicionais e modernos, que tentamos mostrar e demonstrar no decorrer da escrita. Analisar um período de mais de 35 anos nos possibilitou acentuar o caráter processual do fenômeno. Mas, sobretudo, reforçar a concepção da cultura como elaboração crítica e ferramenta concreta de compreensão dos fenômenos sociais. Esse argumento adquire maior força em função das escolas de samba serem elas próprias forjadas no ambiente cultural de contradições, conflitos e coerências carnavalescas. As mudanças ocorridas durante esse tempo fizeram o carnaval transmutar e chegar ao modelo que temos hoje. Isso é bem interessante, pois fomos percebendo que, à medida em que íamos avançando nos anos, os desfiles se tornavam mais enquadrados em certo modelo hegemônico de tendência padronizada.

Como o leitor pode perceber, nesse primeiro momento, estamos tecendo considerações sobre os desfiles como um todo, sem fazer distinção entre as escolas de samba por características específicas. Já havia uma tendência em curso e, com o passar do tempo, o desfile se tornou cada vez mais profissionalizado. Entre os elementos que compõem o desfile das escolas de samba aquele que mais nos chamou a atenção por sua mudança foram as comissões-de-frente. Se, até o início dos anos 1980, o modelo hegemônico foi o de comissões compostas pelos integrantes da velha-guarda da escola, isso mudou radicalmente de lá para cá. Em 1994, a última agremiação que resistia cedeu e aderiu à profissionalização da comissão-de-frente. A hegemonia das comissões-de-frente atuais é comandada por coreógrafos profissionais, em sua maioria oriundos do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Elas contam com alegorias⁷⁵ em suas apresentações e geralmente tentam realizar algum truque com efeitos especiais para entreter e divertir o espectador. As comissões-de-frente trocaram o elemento tradicional, com todo o simbolismo dos baluartes da velha-guarda apresentando a escola, para investir em um modelo hegemônico espetacularizado sempre buscando alguma novidade para surpreender o público. As comissões-de-frente sintetizam a dimensão espetacular de estímulo à visão com imagens, representações e símbolos coloridos, criativos e sedutores.

Outra situação significativa diz respeito aos casais de mestre-sala e porta-bandeira. Praticamente todos os casais hoje são colocados na posição de desfile logo atrás da comissão-de-frente. Antes, a posição usual era junto à bateria. Há uma mudança caracterizando uma nova configuração hegemônica na localização do casal no desfile. A controvérsia gira em torno de qual a posição mais adequada para colocar o mestre-sala e a porta-bandeira. Se tivermos claro que a principal função do casal é executar a dança, um dos componentes musicais do desfile, o adequado seria junto à bateria, lugar onde eles sentem diretamente o ritmo do desfile. Quando se apresentam após a comissão-de-frente, eles têm um momento isolado, sem a presença da bateria, para dançarem em frente às cabines dos jurados. Afastar o casal de mestre-sala e porta-bandeira dos ritmistas desprivilegia o fator tradicional da primazia da musicalidade.

Também cabe lembrar que em relação aos casais de mestre-sala e porta-bandeira as fantasias trajadas por eles são cada vez maiores em volume e mais pesadas. Quanto maior volume e peso da fantasia, aumenta a dificuldade em executar a dança. Novamente, identificamos no modelo hegemônico uma primazia do visual em detrimento da

⁷⁵ Muitas vezes essas alegorias nas comissões-de-frente são de proporções tão grandes que encobrem a abertura da escola com o abre-alas.

musicalidade. Além disso, quando a profissionalização atinge os casais de mestre-sala e porta-bandeira, eles são bastante atacados por trocarem o valor da tradição, de empunhar o pavilhão movido por afeto, para optar pelos ganhos econômicos. Em uma visão romântica que só enxerga a deterioração dos valores tradicionais com a profissionalização dos desfiles, os casais são tidos como mercenários. Mas acreditamos que devemos também olhar para as oportunidades trazidas pela profissionalização e como isso impacta os profissionais do samba. Aí estaria uma possibilidade de estudo futuro para averiguar como se combinam afeto e transações econômicas com estes profissionais.

Outro ponto bastante evidente de mudança diz respeito ao quesito evolução⁷⁶. Os componentes das escolas de samba evoluem cada vez mais padronizados. Nos primeiros desfiles analisados da década de 1980 a evolução dos componentes era mais livre e espontânea. Nos desfiles desta segunda década do século XXI, o modelo hegemônico é caracterizado por alas compactas, um ritmo mais acelerado e uma dança mais marchada do que propriamente sambada. Para utilizar uma expressão típica do meio carnavalesco, podemos dizer que as escolas de samba ficaram cada vez mais “engessadas”. Os componentes não conseguem mostrar o gingado e a malemolência características desse ritmo. Onde está o samba das escolas que o levam no nome? Se ele não “sambou” totalmente, como preconizava a São Clemente, podemos dizer que ele perdeu espaço para a visualidade e as inovações do espetáculo.

Há um ímpeto crescente em buscar novas tecnologias e inovações para compor os desfiles das escolas de samba. Nas alegorias podemos visualizar também um substancial investimento em inovação: tornaram-se maiores, mais incrementadas, com uma gama de efeitos especiais, repletas de componentes executando coreografias e, sem dúvida, refletem uma das grandes atrações do espetáculo carnavalesco na Marquês de Sapucaí. Novos materiais são empregados para atrair a atenção do público e dos jurados. Os carros alegóricos atingiram o ápice do seu desenvolvimento tecnológico nos anos 2000, constituindo-se em verdadeiras atrações à parte. E logo que uma inovação lançada por alguma agremiação faz sucesso, rapidamente outras escolas copiam. Com isso, algumas agremiações adotam um estilo não muito afim ao seu para se adequar aos novos tempos. Isso é facilmente percebido quando a Unidos da Tijuca inovou com a alegoria do DNA, em 2004, e, nos anos seguintes, inúmeras agremiações tentaram seguir tal tendência. A

⁷⁶ Evolução é a progressão da dança seguindo o ritmo do samba executado e a cadência mantida pela bateria.

reprodução e adaptação de inovações fortalece o estabelecimento de movimentos hegemônicos que tornam as escolas menos diferenciadas umas das outras.

Entre os nomes de destaque no nosso estudo, dois sobressaem: os carnavalescos Joãosinho Trinta e Paulo Barros. Eles foram responsáveis pelas maiores transformações visuais ocorridas nos desfiles. Cada qual em seu período imprimiu um estilo hegemônico que influenciou fortemente os rumos dos desfiles. Joãosinho foi o responsável por iniciar o processo de verticalização das alegorias e de uma estética baseada no luxo. Já Paulo Barros é símbolo do carnaval contemporâneo com inovação e criatividade. Sua proposta é investir em alta tecnologia e na utilização de materiais até então não tão usuais para os desfiles. Em relação ao protagonismo de Joãosinho, ele é reforçado na maneira como as escolas de samba contam a história do carnaval. Para o “bem” e para o “mal”, em nenhum desfile que falasse diretamente sobre a história das escolas de samba, Joãosinho deixou de ser mencionado. E a lembrança mais recorrente é a do desfile de 1989, *Ratos e urubus larguem minha fantasia*, com a proibição do Cristo mendigo. Paulo Barros, apesar de ser um fenômeno bem mais recente, já possui imagens que sempre lhe identificam: o carro do DNA e a comissão-de-frente do ilusionismo. Quando Joãosinho trouxe o astronauta para voar na Sapucaí, em 2001, talvez ali estivesse um presságio do que estava por vir com o estilo Paulo Barros. E se, pouco antes dos anos 1990, Fernando Pinto não tivesse falecido prematuramente, teria visto o “*ziriguidum 2001*” ser concretizado com alto emprego de recursos tecnológicos e inovadores. É a era da primazia das inovações consolidada nos desfiles das escolas de samba.

A partir desse apanhado podemos afirmar que a hipótese principal, a saber: a hibridização entre elementos tradicionais e modernos nos desfiles das escolas de samba propicia a renovação da festa popular e, simultaneamente, acarreta disputas por hegemonia, é, em grande parte, corroborada pela análise empírica. O alicerce teórico associou a noção de hibridismo cultural de Canclini com a disputa por hegemonia gramsciana, analisando o caso concreto dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro. Consideramos que o objetivo teórico de superar o dualismo cultural/tradicional *versus* econômico/moderno foi atingido na análise empírica dos desfiles pela evidência de conjugações entre ambas as dimensões como, por exemplo, no desfile da Grande Rio de 2010. Naquela ocasião, a escola de Duque de Caxias apresentou um enredo de relevância cultural patrocinado por uma multinacional. Ou então o caso emblemático da tradicional Portela que conseguiu alcançar novamente o título de campeã investindo na contratação do carnavalesco Paulo Barros e suas modernas inovações. O grande segredo

foi a dosagem equilibrada entre a tradição cultural portelense, a injeção de recursos econômicos e a modernidade das criações inovativas de Paulo Barros.

Nossa tese caracterizou os desfiles das escolas de samba como uma cultura popular híbrida, misto de tradição e modernidade em constante disputa por hegemonia, permeada por contradições e conflitos. Se, por um lado, os imperativos capitalistas tendem a converter a cultura popular em um espetáculo moderno, por outro lado, os grêmios recreativos podem ser críticos e reflexivos sobre as transformações nas quais a manifestação cultural carnavalesca está imbricada. As tradições têm a capacidade de se readaptar incorporando elementos da modernidade. Assim como a cultura popular se readéqua às inovações modernas do espetáculo, o que conecta passado e presente. Os desfiles das escolas de samba conjugam elementos tradicionais da expressão cultural carnavalesca com a moderna industrialização e espetacularização da festa popular.

É a combinação pragmática das tradições acrescida de elementos modernos que propicia a reconfiguração da festa popular carnavalesca. A renovação ideal dos desfiles depende que o resultado da hibridização entre tradição e modernidade seja equilibrada, como a comissão-de-frente da Mangueira de 1999, ou o desfile campeão da Portela de 2017. Configura-se fator favorável para renovar a cultura popular dos desfiles das escolas de samba quando a tradição de valorizar o samba e o sambista é conjugada apropriadamente com a modernidade da primazia das inovações tecnológicas. Cunhamos a noção de hibridização pragmática para definir o ajuste equilibrado dos arranjos entre tradição e modernidade resultando na renovação da manifestação cultural carnavalesca sem descaracterizá-la.

O perigo reside quando da disputa por hegemonia o elemento moderno suplanta a tradição e gera uma expressiva descaracterização da manifestação cultural carnavalesca. De tão desvirtuado, por mais espetacular que seja, acarretará perdas culturais para a manifestação popular, vide a comissão-de-frente da Unidos da Tijuca de 2004 (Figura 71). Será que a novidade apresentada pela escola tijuicana é uma comissão-de-frente de escola de samba? Ou só está situada no lugar no qual as comissões-de-frente desfilam? Empiricamente, identificamos nas performances das comissões-de-frente o quesito das escolas de samba nos quais a modernidade geralmente suplanta a tradição na disputa hegemônica. Esse tipo de achado nos fornece evidências contrárias à hipótese levantada. Aproveitamos o ensejo para aventar um estudo sobre o julgamento dos desfiles que tenderia à privilegiar às modernas inovações em detrimento de apresentações mais tradicionais.

Importante apontar essas tendências mais gerais nos desfiles, mas também discorrer sobre algumas especificidades por grupo de escolas. Com esse intuito classificamos as escolas de samba em cinco grupos com base na coleção de livros *Família do Carnaval*. Se há uma hegemonia de estilo e de recursos adotados pelas agremiações carnavalescas de forma geral, também há uma concorrência mais particular pela hegemonia entre as escolas de samba. No período inicialmente analisado, o começo da década de 1980, o grupo hegemônico era composto pelas Três Irmãs. Financiadas pelo jogo do bicho, essas agremiações tiveram condições de investir na contratação de profissionais renomados e de apresentar uma estética luxuosa. Dentre elas, o caso de maior destaque é o da Beija-Flor de Nilópolis, de Joãozinho Trinta. Joãozinho comandou a escola de Nilópolis entre os anos de 1976 e 1992. No período de 17 carnavais, a escola ganhou 5 títulos, 6 vice-campeonatos e duas vezes a posição de terceiro lugar.

A disputa pela hegemonia estava posta entre As Matriarcas, com desfiles de tendência tradicional, mais pautados na musicalidade, *versus* As Três Irmãs, com apresentações luxuosas e arrojadas, com ênfase na visualidade. O grande embate observado nessa parte da análise, na luta concorrencial por hegemonia, se deu entre esses dois grupos. E, no momento que As Três Irmãs triunfaram, quem teve de se adaptar foram As Matriarcas. O Salgueiro, por ter em sua identidade uma propensão a inovar, foi a escola das Matriarcas que mais rapidamente se adaptou. O Império Serrano, campeã em 1982, criticando o modelo de escolas de samba S/A, sucumbiu em crises políticas internas e por diversas ocasiões foi rebaixado ao segundo grupo. Uma possível continuação desse estudo estaria em adentrar o nível micro, daquilo que acontece dentro dos grêmios recreativos. Nós realizamos essa empreitada em uma única escola, a São Clemente, mas para colocar esses dados na tese acreditamos que teríamos que ter uma agremiação representante de cada grupo por identidade. Ou futuramente podemos utilizar esses dados para realizar um estudo de caso.

A Mangueira e a Portela são as escolas de samba mais resistentes a aderir aos novos modelos. A Portela é bastante emblemática, pois a maior campeã do carnaval ficou 33 anos sem conquistar o título. O almejado primeiro lugar só veio novamente quando a escola teve mais recursos para investir no carnaval e contratou o carnavalesco Paulo Barros (seção 5.39). Foi uma mistura de tradição e modernidade que levou a Portela a conquistar seu 22º título de campeã do carnaval carioca. A Portela não fez um desfile totalmente tradicional e, por outro lado, Paulo Barros não imprimiu um estilo totalmente inovador na apresentação. A Mangueira é a única agremiação que ganhou pelo menos um

título em cada década dos desfiles. Em todas as oportunidades, o maior ativo da verde-e-rosa foi a musicalidade. E no momento que a Mangueira se propôs a realizar uma grande inovação, essa se deu no aspecto musical com as “paradonas” da bateria (seção 5.35). Com um estilo totalmente adaptado às características da Mangueira, vale a pena prestar atenção no carnavalesco Leandro Vieira. O nome de Leandro surge como a maior revelação dos últimos anos, se opondo ao viés comercial imperante nos desfiles na Marquês de Sapucaí (seção 5.40). Será que uma nova hegemonia está surgindo em oposição às inovações de Paulo Barros? Sugerimos uma outra possibilidade de estudo futuro.

Foi com Paulo Barros que uma das Titias, a Unidos da Tijuca, despontou como uma escola de samba “penetra” entre as vencedoras (seção 5.32). A ascensão da Unidos da Tijuca – até então uma escola mediana – corrobora a hipótese secundária segundo a qual a superação da hegemonia de suas concorrentes se efetiva com novas hibridizações ou inovações frente ao modelo hegemônico. Um fator bem relevante para compreender a ascensão de certas agremiações é a combinação da identidade da escola com o perfil do carnavalesco. Paulo Barros tentou imprimir seu estilo em outras agremiações, mas em nenhuma obteve tanto sucesso como na Unidos da Tijuca.

Outros casos de sucesso de carnavalescos ainda atuantes, e dentro do período analisado, foram Renato Lage, na Mocidade Independente de Padre Miguel (seção 5.11), e Rosa Magalhães, na Imperatriz Leopoldinense (seção 5.18). Na década de 1990, a disputa pela hegemonia entre carnavalescos se dava entre o estilo *high tech* de Lage contra o carnaval mais clássico de Rosa Magalhães. Mas, em ambos os casos, tanto a Mocidade quanto a Imperatriz possuíam patronos bicheiros dispostos a investir grandes recursos no desenvolvimento dos seus carnavais. Hoje, a disputa por hegemonia também é entre uma concepção de tendência mais moderna ou mais tradicional de fazer carnaval, mas com outros nomes despontando: Paulo Barros e Leandro Vieira.

As Primas Sapecas são as escolas mais críticas ao modelo excessivamente comercial dos desfiles. Essas escolas apontam constantemente as deturpações pelas quais os desfiles passam. Mas, ao mesmo tempo, elas não conseguem fugir do modelo estabelecido. É emblemático o caso da São Clemente, em 2019 (seção 5.42), realizando uma crítica à quebra de regulamento que não respeitou o resultado do carnaval de 2018. Porém, a própria São Clemente foi uma das escolas que votou favorável à mudança de resultado que favoreceu a Grande Rio e o Império Serrano. Sabe-se que esse movimento tinha como finalidade proteger a Grande Rio. O peso político das escolas é outro fator

que conta bastante na tomada de decisões. Algumas agremiações têm mais poder do que outras para direcionar os rumos do carnaval. Mesmo com essas contradições, são As Primas Sapecas as entidades mais questionadoras nos desfiles. Com sua identidade autêntica tensionam a tradição e a modernidade. Consideramo-las as escolas mais híbridas, funcionam como “fiéis da balança” em relação a modelos de tendência tradicional ou de propensão moderna.

No grupo das Outras Parentes, a característica comum é o fato de todas elas serem de municípios vizinhos ao Rio de Janeiro. Entre elas, destacamos a Acadêmicos do Grande Rio como uma escola que reflete um lado saliente da indústria cultural. A Grande Rio, apelidada de “Unidos do Projac”, é a escola de samba com o maior contingente de artistas e celebridades em seus desfiles. Muitas críticas lhe são dirigidas por valorizar demasiadamente tais figuras. Inúmeras artistas da Rede Globo ocuparam os cargos de maior destaque na agremiação, principalmente o posto de rainha de bateria. Como a Globo transmite os desfiles, é também uma forma de promover seus profissionais para o grande público televisivo. Um estudo somente com a Grande Rio poderia averiguar essa relação das celebridades com a agremiação de Duque de Caxias.

Por fim, destacamos a utilização dos vídeos e das imagens, tratadas como documentos, na composição do estudo. A tecnologia nos possibilitou acesso a muitos recursos disponíveis na *internet* e podemos aproveitá-los nas pesquisas sociológicas. Nos 12 anos de nossa formação na UFRGS, muito pouco se debateu sobre outras possibilidades de recursos na pesquisa qualitativa. De alguma forma – talvez até inconsciente – aprendemos que para a pesquisa qualitativa se efetivar é imprescindível realizar entrevistas. Em especial, neste caso, julgamos a utilização de material audiovisual o recurso mais adequado à proposta desenvolvida. Uma festa popular em que um dos pilares fundamentais é o visual, pode ser devidamente representada em imagens. Esperamos que as imagens selecionadas possam transmitir ao leitor as principais ideias do estudo e, dessa forma, ele também possa diagnosticar e avaliar as mudanças pelas quais os desfiles das escolas de samba passaram no período de quase 40 anos.

Referências:

“A Canção do Rio dos Pássaros” é a 5ª alegoria da Portela #CarnavalizeRJ. **Twitter Carnavalize**, 2017 – Disponível em: <<https://twitter.com/carnavalize/status/836479447968661504?lang=bg>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

A mais linda do carnaval. **La Belle Du Jour**, 2012. Disponível em: <<https://labelledujourblog.wordpress.com/2012/02/22/a-mais-linda-do-carnaval/>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2020.

ACADEMIA DO SAMBA. Ficha Técnica 1982 – Império Serrano. **Academia do Samba**. Disponível em: <<http://www.academiadosamba.com.br/passarela/imperioserrano/ficha-1982.htm>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADEMIA DO SAMBA. Ficha Técnica 1986 – Caprichosos de Pilares. **Academia do Samba**. Disponível em: <<http://www.academiadosamba.com.br/passarela/caprichosos/ficha-1986.htm>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADEMIA DO SAMBA. Ficha Técnica 1988 – Unidos de Vila Isabel. **Academia do Samba**. Disponível em: <<http://www.academiadosamba.com.br/passarela/vilaisabel/ficha-1988.htm>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADEMIA DO SAMBA. Ficha Técnica 1991 – Estácio de Sá. **Academia do Samba**. Disponível em: <<http://www.academiadosamba.com.br/passarela/estaciodesa/ficha-1991.htm>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADEMIA DO SAMBA. Ficha Técnica 1991 – União da Ilha do Governador. **Academia do Samba**. Disponível em: <<http://www.academiadosamba.com.br/passarela/uniaodailha/ficha-1991.htm>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADEMIA DO SAMBA. Ficha Técnica 1992 – Estácio de Sá. **Academia do Samba.** Disponível em: <<http://www.academiadosamba.com.br/passarela/estaciodesa/ficha-1992.htm>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADEMIA DO SAMBA. Ficha Técnica 1993 – Acadêmicos do Salgueiro. **Academia do Samba.** Disponível em: <<http://www.academiadosamba.com.br/passarela/salgueiro/ficha-1993.htm>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADEMIA DO SAMBA. Ficha Técnica 1994 – Unidos de Vila Isabel. **Academia do Samba.** Disponível em: <<http://www.academiadosamba.com.br/passarela/vilaisabel/ficha-1994.htm>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADEMIA DO SAMBA. Ficha Técnica 1994 – Portela. **Academia do Samba.** Disponível em: <<http://www.academiadosamba.com.br/passarela/portela/ficha-1994.htm>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADEMIA DO SAMBA. Ficha Técnica 1995 – Portela. **Academia do Samba.** Disponível em: <<http://www.academiadosamba.com.br/passarela/portela/ficha-1995.htm>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADEMIA DO SAMBA. Ficha Técnica 1998 – Unidos do Viradouro. **Academia do Samba.** Disponível em: <<http://www.academiadosamba.com.br/passarela/viradouro/ficha-1998.htm>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADEMIA DO SAMBA. Ficha Técnica 1999 – Estação Primeira de Mangueira. **Academia do Samba.** Disponível em: <<http://www.academiadosamba.com.br/passarela/mangueira/ficha-1999.htm>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADEMIA DO SAMBA. Ficha Técnica 2000 – Acadêmicos do Grande Rio. **Academia do Samba.** Disponível em:

<<http://www.academiadosamba.com.br/passarela/granderio/ficha-2000.htm>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADEMIA DO SAMBA. Ficha Técnica 2003 – Acadêmicos do Salgueiro. **Academia do Samba.** Disponível em: <<http://www.academiadosamba.com.br/passarela/salgueiro/ficha-2003.htm>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADEMIA DO SAMBA. Ficha Técnica 2004 – Unidos da Tijuca. **Academia do Samba.** Disponível em: <<http://www.academiadosamba.com.br/passarela/unidosdatijuca/ficha-2004.htm>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADEMIA DO SAMBA. Ficha Técnica 2005 – Caprichosos de Pilares. **Academia do Samba.** Disponível em: <<http://www.academiadosamba.com.br/passarela/caprichosos/ficha-2005.htm>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADEMIA DO SAMBA. Ficha Técnica 2008 – Acadêmicos do Salgueiro. **Academia do Samba.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rFnrMCKYHjQ>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADEMIA DO SAMBA. Ficha Técnica 2009 – Imperatriz Leopoldinense. **Academia do Samba.** Disponível em: <<http://academiadosamba.com.br/passarela/imperatrizleopoldinense/ficha-2009.htm>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADEMIA DO SAMBA. Ficha Técnica 2010 – Acadêmicos do Grande Rio. **Academia do Samba.** Disponível em: <<http://academiadosamba.com.br/passarela/granderio/ficha-2010.htm>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADEMIA DO SAMBA. Ficha Técnica 2010 – Unidos da Tijuca. **Academia do Samba.** Disponível em:

<<http://academiadosamba.com.br/passarela/unidosdatijuca/ficha-2010.htm>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADEMIA DO SAMBA. Ficha Técnica 2011 – Estação Primeira de Mangueira. **Academia do Samba.** Disponível em: <<http://academiadosamba.com.br/passarela/mangueira/ficha-2011.htm>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2020.

ACADEMIA DO SAMBA. Ficha Técnica 2012 – Estação Primeira de Mangueira. **Academia do Samba.** Disponível em: <<http://academiadosamba.com.br/passarela/mangueira/ficha-2012.htm>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2020.

ACADEMIA DO SAMBA. Ficha Técnica 2013 – Portela. **Academia do Samba.** Disponível em: <<http://academiadosamba.com.br/passarela/portela/ficha-2k.htm>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2020.

ACADEMIA DO SAMBA. Samba Enredo 1982 – União da Ilha do Governador. **Academia do Samba.** Disponível em: <<http://academiadosamba.com.br/passarela/uniaodailha/1982.htm>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADEMIA DO SAMBA. Samba Enredo 1983 – Estação Primeira de Mangueira. **Academia do Samba.** Disponível em: <<http://academiadosamba.com.br/passarela/mangueira/1983.htm>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADEMIA DO SAMBA. Samba Enredo 1984 – Unidos de Vila Isabel. **Academia do Samba.** Disponível em: <<http://www.academiadosamba.com.br/passarela/vilaisabel/1984.htm>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADEMIA DO SAMBA. Samba Enredo 1985 – Mocidade Independente de Padre Miguel. **Academia do Samba.** Disponível em:

<<http://www.academiadosamba.com.br/passarela/mocidade/1985.htm>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADEMIA DO SAMBA. Samba Enredo 1987 – Unidos da Ponte. **Academia do Samba.** Disponível em: <<http://www.academiadosamba.com.br/passarela/unidosdaponte/1987.htm>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADEMIA DO SAMBA. Samba Enredo 1989 – União da Ilha do Governador. **Academia do Samba.** Disponível em: <<http://www.academiadosamba.com.br/passarela/uniaodailha/1989.htm>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADEMIA DO SAMBA. Samba Enredo 1990 – Mocidade Independente de Padre Miguel. **Academia do Samba.** Disponível em: <<http://www.academiadosamba.com.br/passarela/mocidade/1990.htm>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADEMIA DO SAMBA. Samba Enredo 1990 – União da Ilha do Governador. **Academia do Samba.** Disponível em: <<http://www.academiadosamba.com.br/passarela/uniaodailha/1990.htm>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADEMIA DO SAMBA. Samba Enredo 1990 – São Clemente. **Academia do Samba.** Disponível em: <<http://www.academiadosamba.com.br/passarela/saoclemente/1990.htm>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADEMIA DO SAMBA. Samba Enredo 1993 – Imperatriz Leopoldinense. **Academia do Samba.** Disponível em: <<http://www.academiadosamba.com.br/passarela/imperatrizleopoldinense/1993.htm>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADEMIA DO SAMBA. Samba Enredo 1996 – Unidos do Porto da Pedra. **Academia do Samba.** Disponível em: <<http://www.academiadosamba.com.br/passarela/portodapedra/1996.htm>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADEMIA DO SAMBA. Samba Enredo 1997 – Unidos de Vila Isabel. **Academia do Samba.** Disponível em: <<http://www.academiadosamba.com.br/passarela/vilaisabel/1997.htm>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADÊMICOS DO SALGUEIRO 1986. Desfile Acadêmicos do Salgueiro – 1986 (Globo). **YouTube.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ikXj0pKKNWc>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADÊMICOS DO SALGUEIRO 1986. Desfile Acadêmicos do Salgueiro – 1986 (Manchete). **YouTube.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vRMT1KhHq30>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADÊMICOS DO SALGUEIRO 1993. Desfile Acadêmicos do Salgueiro – 1993 (Globo). **YouTube.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EvikfhvLEU8>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADÊMICOS DO SALGUEIRO 2003. Desfile Acadêmicos do Salgueiro – 2003 (Globo). **YouTube.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MgI3a8RvLJU>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADÊMICOS DO SALGUEIRO 2003. Desfile Acadêmicos do Salgueiro – 2003 (Globo). **YouTube.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6bnBd2Cc-mM>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADÊMICOS DO SALGUEIRO 2008. Desfile Acadêmicos do Salgueiro – 2008 (Globo). **YouTube.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rFnrMCKYHjQ>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADÊMICOS DO SALGUEIRO 2017. Desfile Acadêmicos do Salgueiro – 2017 (Globo). **YouTube.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iPMyi2-KBC4>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADÊMICOS DO GRANDE RIO 2000. Desfile Acadêmicos do Grande Rio – 2000 (Globo). **YouTube.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fSNltHVPCuc>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ACADÊMICOS DO GRANDE RIO 2010. Desfile Acadêmicos do Grande Rio – 2010 (Globo). **YouTube.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=96CFVNYXtcM>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2020.

ADORNO, T., HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos.** 2 ed. Tradução Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, T., HORKHEIMER, M. **Indústria cultural e sociedade.** São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AGOSTINHO, Zilmar Luiz dos Reis. O debate entre a cultura popular e a cultura erudita no carnaval carioca. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.11, n.2, p. 67-89, nov. 2014. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/16256/12158>>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2020.

ALMEIDA, Ana Paula. Alegoria do G.R.E.S. Salgueiro/2008. Desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. **Flickr**, 2008. Disponível em:

<<https://www.flickr.com/photos/anapaulapaulinha/2242716371/in/photostream/>>.

Acesso em: 29 de janeiro de 2020.

ALMEIDA, Ricardo. File: Desfile de 2009 da Imperatriz Leopoldinense 21.jpg.

Wikimedia Commons. Disponível em:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Desfile_de_2009_da_Imperatriz_Leopoldinense_21.jpg>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2020.

ALVES, Elder P. Maia; SOUZA, Carlos A. de Carvalho. A economia criativa no Brasil: o capitalismo cultural brasileiro contemporâneo. **Latitude**, v. 6, p. 119-173, 2012.

Disponível em: <<http://www.seer.ufal.br/index.php/latitude/article/view/876/pdf>>.

Acesso em: 08 de fevereiro de 2020.

AMARAL, Pedro. São Clemente leva reflexão crítica e bem-humorada sobre o carnaval à Sapucaí. **O Globo**, 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/bairros/sao-clemente-leva-reflexao-critica-bem-humorada-sobre-carnaval-sapucaai-23492944>>.

Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ANDRADE, Wellington. Mangueira dribla a crise e mesmo sem dinheiro faz um grande desfile. **Carnaval Carioca**, 2018. Disponível em:

<<https://www.carnavalcarioca.net.br/2018/02/mangueira-dribla-a-crise-e-mesmo-sem-dinheiro-faz-um-grande-desfile/>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 7 ed. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BALTAR, Anderson; DATTOLI, Vicente; LEAL, Eugênio. **As Primas Sapecas do Samba – Alegria, crítica e irreverência na avenida**. Rio de Janeiro: Novaterra, 2015.

BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS 1989. Desfile Beija-Flor de Nilópolis – 1989 (Manchete).

YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WpzfJbouMMk>>.

Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

BEIJA-FLOR marca o carnaval em 1989 com ‘Ratos e urubus... larguem minha fantasia!’. **O Globo**, 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/beija-flor-marca-carnaval-em-1989-com-ratos-urubus-larguem-minha-fantasia-23430146>>.

Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

BLASS, Leila Maria da Silva. Rompendo fronteiras: a cidade do samba no Rio de Janeiro. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 23, nº 66, p.79-92, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v23n66/05.pdf>>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2020.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Escrito com o olho – anotações de um itinerário sobre imagens e fotos entre palavras e ideias. *In*: Martins, José de Souza; Eckert, Cornelia; Caiuby Novaes, Sylvia (Org.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru: Edusc, 2005. p. 157-184.

BRASIL, Ministério da Cultura. **Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações, 2011-2014**. Brasília, 156 p., 2012.

BRUNO, Leonardo; MELO, Gustavo; COSTA, Ramiro. Selminha, a porta-bandeira de sorriso encantador. **Extra**, 2015. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/carnaval/carnaval-historico/selminha-porta-bandeira-de-sorriso-encantador-15258962.html>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. São Paulo: Lazuli Editora/Companhia Editora Nacional, 2011.

CAMÕES, Marcelo; FABATO, Fábio; FARIAS, Julio Cesar; NATAL, Vinícius; SIMAS, Luiz Antonio. **As Titias da Folia – O brilho maduro de escolas de samba de alta idade**. Rio de Janeiro: Novaterra, 2014.

CANCLINI, Nestor García. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2.ed, 1998.

CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad**. Gedisa Editorial, Barcelona, 2004.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

CANDIDA, Simone. Em guerra com o mundo do samba, Crivella recebeu apoio de escolas antes da eleição. **O Globo**, 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/em-guerra-com-mundo-do-samba-crivella-recebeu-apoio-de-escolas-antes-da-eleicao-21471959>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

CAPRICHOSOS DE PILARES 1986. Desfile Caprichosos de Pilares – 1986 (Globo). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aaUQibM4MEg>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

CAPRICHOSOS DE PILARES 1986. Desfile Caprichosos de Pilares – 1986 (Globo). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ufypMIcuQ5U>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

CAPRICHOSOS DE PILARES 2005. Desfile Caprichosos de Pilares – 2005 (Globo). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PkcAYYtVU88>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

CAPRICHOSOS DE PILARES 2005. Desfile Caprichosos de Pilares – 2005 (Globo). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4F2KFao4LXU>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

CARDOSO, Juliana. Segundo carro da São Clemente alfineta os grandes camarotes da Sapucaí. Fonte: **Carnavalesco**, 2019. Disponível em: <<https://www.carnavalesco.com.br/segundo-carro-da-sao-clemente-alfineta-os-grandes-camarotes-da-sapucaí/>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

CARNAVAL 2017: Primeiro dia de desfiles do Grupo Especial do Rio de Janeiro em fotos. **Almanaque da Cultura**, 2017. Disponível em: <<https://www.almanaquedacultura.com.br/carnaval/carnaval-2017-primeiro-dia-de-desfiles-do-grupo-especial-do-rio-de-janeiro-em-fotos/>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2020.

CARNAVÁLIA-SAMBACON gerou R\$14 mi em negócios. **Rádio Arquibancada**, 2014. Disponível em: <<http://www.radioarquibancada.com.br/site/carnavalia-sambacon-gerou-r-14-mi-em-negocios/>>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2020.

CARTOLA. Verde que te quero rosa. **Letras**. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/cartola/806106/>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

CASTRO, Valdir José de. A publicidade e a primazia da mercadoria na cultura do espetáculo. *In*: COELHO, Cláudio Novaes Pinto & CASTRO, Valdir José de (orgs.). **Comunicação e sociedade do espetáculo**. São Paulo: Paulus, 2006. p. 109-128.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Os sentidos no espetáculo. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 45, nº 1, p. 37-78, 2002.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006. v. 1. 267 p.

CAVALCANTI, Maria Laura. **Carnaval, ritual e arte**. Coleção Sociologia & Antropologia. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2015.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003. 188 p.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto. Em torno do conceito de sociedade do espetáculo. *In*: COELHO, Cláudio Novaes Pinto & CASTRO, Valdir José de (orgs.). **Comunicação e sociedade do espetáculo**. São Paulo: Paulus, 2006. p. 13-30.

COM desfile alegre e combativo, Mangueira desponta como favorita. **Banda B**, 2018. Disponível em: <<https://www.bandab.com.br/entretenimento/cultura/com-desfile-alegre-e-combativo-mangueira-desponta-como-favorita/>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

COMISSÃO DE FRENTE. **Flickr**, 2011. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/comissaodefrente/6348164313/>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

COMPOSITORES DA PORTELA. Acervo Portelense (Momento – Paulinho da Viola – 1995). **Compositores da Portela**, 2016. Disponível em: <<http://compositoresdaportela.blogspot.com/2016/01/acervo-portelense-momento-paulinho-da.html>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

COMPOSITORES DA PORTELA. Monarco (O grande nome da PORTELA). **Compositores da Portela**, 2017. Disponível em: <<http://compositoresdaportela.blogspot.com/2017/03/monarco-o-grande-nome-da-portela.html>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

CORSOS carnavalescos e batalhas de confete. **Rio de Janeiro Aqui**. Disponível em: <<http://www.riodejaneiroaqui.com/carnaval/carnaval-cursos.html>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

COSTA, Ramiro. Fantasia das baianas da Mocidade será parecida com a usada em 1985. **Extra**. Disponível em: <<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/roda-de-samba/fantasia-das-baianas-da-mocidade-sera-parecida-com-usada-em-1985-11159914.html>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

CREHAN, Kate. **Gramsci, cultura y antropología**. Barcelona: Bellaterra, 2004.

CRUPPE, Marizilda. **Tantos Carnavais**, 2018. Disponível em: <<https://www.facebook.com/tantoscarnavais/posts/1560130440755759>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

DaMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEL CUETO, Valéria. São Clemente 2015 - Desfile. **Flickr**, 2015. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/delcueto/16600278307/>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2020.

DESFILÉ da Portela: veja FOTOS. **G1**, 2019 – Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2019/03/05/desfile-da-portela-2019-veja-fotos.ghtml>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

DESFILÉ Portela – carnaval 2013. **O Globo**. Disponível em: <https://infograficos.oglobo.globo.com/rio/carnaval-2013/desfile-portela-carnaval-2013/comissao-de-frente-610.html#description_text>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2020.

DESFILÉ 2008 do Salgueiro. **Galeria do Samba**, 2008. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/galerias-de-imagens/desfile-2008-do-salgueiro/217/>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

DESFILÉ 2009 da Imperatriz Leopoldinense. **Galeria do Samba**, 2009. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/V41/GI.asp?tipo=1&galeria=0938&titulo=desfile-2009-da-imperatriz-leopoldinense>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2020.

DINIZ, Alan; FABATO, Fábio; MEDEIROS, Alexandre. **As Três Irmãs – Como um trio de penetras “arrombou a festa”**. Rio de Janeiro: Novaterra, 2015.

DORIGATTI, Bruno. Leci Brandão, operária do samba. **Blog Saraiva**. Disponível em: <<https://blog.saraiva.com.br/leci-brandao-operaria-do-samba/>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

EIRAS, Yuri; SOARES, Wellerson. **Medium**, 2018. Disponível em: <<https://medium.com/puntero-izquierdo/a-heran%C3%A7a-que-abalou-bangu-ac3344b26082>>. Acesso em: 1º de março de 2020.

EM foco: A União da Ilha na avenida. **O Globo**. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/incoming/a-uniao-da-ilha-na-avenida-22423268>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

EM foco: Os carnavais de Fernando Pinto. **O Globo**. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/incoming/os-carnavais-de-fernando-pinto-22100137>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ESPECIAL Camarote Quem: O incrível Carnaval do Salgueiro em 1993 com enredo que continua sucesso. **Revista Quem**, 2019. Disponível em: <<https://revistaquem.globo.com/Carnaval-2018/camarotequem/noticia/2019/02/especial-camarote-quem-o-incrivel-carnaval-do-salgueiro-em-1993-com-enredo-que-continua-sucesso.html>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ESPECIAL Camarote Quem: Relembre ‘Kizomba’, o inesquecível desfile da Vila Isabel em 1988. **Revista Quem**, 2019. Disponível em: <<https://revistaquem.globo.com/Carnaval/camarotequem/noticia/2019/02/relembre-kizomba-o-inesquecivel-desfile-da-vila-isabel-em-1988.html>>. Acesso em: 1º de março de 2020.

ESPECIAL Camarote Quem: Unidos da Tijuca fez história com pirâmide humana em 2004. **Revista Quem**, 2019. Disponível em: <<https://revistaquem.globo.com/Carnaval/camarotequem/noticia/2019/02/especial-camarote-quem-unidos-da-tijuca-fez-historia-com-piramide-humana-em-2004.html>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA 1983. Desfile Estação Primeira de Mangueira – 1983 (Globo). **YouTube**. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=VU5C9s21M3E>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA 1999. Desfile Estação Primeira de Mangueira – 1999 (Globo). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=702KRHoDe9E>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA 1999. Desfile Estação Primeira de Mangueira – 1999 (Globo). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JxgOSzseDjs>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA 2011. Desfile Estação Primeira de Mangueira – 2011 (Globo). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ai1Um09ZQAU>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2020.

ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA 2012. Desfile Estação Primeira de Mangueira – 2012 (Globo). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wbCroY7p1Sw>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2020.

ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA 2018. Desfile Estação Primeira de Mangueira – 2018 (Globo). **YouTube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wgusCrlb_J0>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

ESTÁCIO DE SÁ 1991. Desfile Acadêmicos do Salgueiro – 1991 (Manchete). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jN5U46PMzSE>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ESTÁCIO DE SÁ 1992. Desfile Acadêmicos do Salgueiro – 1992 (Globo). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=o85TWFdHDtc>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

ESTÁCIO DE SÁ 1992. Desfile Acadêmicos do Salgueiro – 1992 (Manchete). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wOSJaskVwIs>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

FABATO, Fábio; GASPARINI, Gustavo; MAGALHÃES, Luis Carlos; MELO, João Gustavo; SIMAS, Luiz Antonio. **As matriarcas da avenida: quatro grandes escolas que revolucionaram o maior show da Terra**. Rio de Janeiro: Novaterra, 2016.

FARIAS, Edson Silva. A afirmação de uma situação sociocomunicativa: desfile de carnaval e tramas da cultura popular urbana carioca. **Caderno CRH**, Salvador, v. 26, n° 67, p. 157-178, 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ccrh/v26n67/a11v26n67.pdf>>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2020.

FARIAS, Edson Silva. O saber carnavalesco: criação, ilusão e tradição no carnaval carioca. **Sociologia&Antropologia**. Rio de Janeiro, v. 5, p. 207-243. 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/sant/v5n1/2238-3875-sant-05-01-0207.pdf>>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2020.

FERNANDES, Nelson da Nobrega. **Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados. Rio de Janeiro, 1928-1949**. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001. 172 p.:il. – (Memória carioca; v. 3).

FOTOS. **Dona Ivone Lara**. Disponível em: <<http://www.donaivonelara.com.br/fotos.php>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

FOTOS Carnaval 2005 – Caprichosos. **LIESA**. Disponível em: <<https://liesa.globo.com/2020/por/05->

fotos/fotos2005/caprichosos/caprichosos_principal.html>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

FOTOS Carnaval 2008 – Salgueiro. **LIESA.** Disponível em: <https://liesa.globo.com/2019/por/05-fotos/fotos2008/salgueiro/Salgueiro_principal.html>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

FOTOS Carnaval 2010 – Grande Rio. **LIESA.** Disponível em: <https://liesa.globo.com/2020/por/05-fotos/fotos2010/Grande_Rio/Grande_Rio_principal.html>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2020.

FOTOS Carnaval 2011 – Mangueira. **LIESA.** Disponível em: <https://liesa.globo.com/2020/por/05-fotos/fotos2011/Mangueira/Mangueira_principal.html>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2020.

FOTOS Carnaval 2017 – Salgueiro. **LIESA.** Disponível em: <https://liesa.globo.com/2020/por/05-fotos/fotos2017/Salgueiro/Salgueiro_principal.html>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2020.

FOTOS de 1982. **Sambario Carnaval.** Disponível em: <<http://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=fotos1982>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

FOTOS de 1993. **Sambario Carnaval.** Disponível em: <<http://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=fotos1993>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

FREIRE, Beatriz; TINOCO, Felipe; ANTAN, Leonardo. #SérieEnredos: Carnavais de carnavais - Metalinguagem nos desfiles. **Carnavalize.** Disponível em:

<<http://www.carnavalize.com/2018/05/serieenredos.html>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

FREITAG, Bárbara. **A teoria crítica ontem e hoje**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

GALERIA DO SAMBA. Carnaval de 1986 – Acadêmicos do Salgueiro. **Galeria do Samba**. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/academicos-do-salgueiro/1986/>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

GALERIA DO SAMBA. Carnaval de 1989 – Beija-Flor de Nilópolis. **Galeria do Samba**. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/1989/>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

GALERIA DO SAMBA. Carnaval de 2015 – São Clemente. **Galeria do Samba**. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/carnavais/sao-clemente/2015/23/>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2020.

GALERIA DO SAMBA. Carnaval de 2017 – Acadêmicos do Salgueiro. **Galeria do Samba**. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/carnavais/academicos-do-salgueiro/2017/3/>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2020.

GALERIA DO SAMBA. Carnaval de 2017 – Portela. **Galeria do Samba**. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/portela/2017/>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

GALERIA DO SAMBA. Carnaval de 2018 – Estação Primeira de Mangueira. **Galeria do Samba**. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/carnavais/estacao-primeira-de-mangueira/2018/2/>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

GALERIA DO SAMBA. Carnaval de 2019 – Portela. **Galeria do Samba**. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/portela/2019/>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

GALERIA DO SAMBA. Carnaval de 2019 – São Clemente. **Galeria do Samba**. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/sao-clemente/2019/>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

GALDO, Rafael; OLIVEIRA, Renata; AMAZONAS, Roberta. São Clemente: sátira, crítica e bom humor em preto e amarelo na Avenida. **O Globo**, 2015. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/2015/sao-clemente-satira-critica-bom-humor-em-preto-amarelo-na-avenida-15154098>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. *In: A Interpretação das Culturas*. 1ed., 13.reimpr. – Rio de Janeiro: LTC, 2008, p.3-21.

GOMES, Marilise. Sem ostentação! Rainha da Mangueira, Evelyn Bastos usa vidro em fantasia: ‘Cacos’. **Purepeople**, 2018. Disponível em: <https://www.purepeople.com.br/noticia/carnaval-sem-ostentacao-evelyn-bastos-da-mangueira-usa-vidro-em-fantasia-menos-de-r-1-mil_a215599/1>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere** - v. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere** - v. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

GRANDE Rio 2000 – “Carnaval à Vista – Não Fomos Catequizados, Fizemos Carnaval”. **Memória da Grande Rio**, 2011. Disponível em: <<http://memoriadagranderio.blogspot.com/2011/02/grande-rio-2000-carnaval-vista-nao.html>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

HALL, Stuart. **Da diáspora**. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HEBMÜLLER, Paulo. Porque o carnaval não é mais como em outros carnavais. **Cultura, USP Online Destaque**. São Paulo, 17 de fevereiro de 2012. Disponível em: <<http://www5.usp.br/6700/porque-o-carnaval-nao-e-mais-como-em-outros-carnavais/>>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2020.

HOFFMANN, Bruno. Cacique de Ramos transforma o carnaval num velho oeste tupiniquim. **Almanaque Brasil**, 2018. Disponível em: <<https://almanaquebrasil.com.br/2018/02/11/cacique-de-ramos-transforma-o-carnaval-num-velho-oeste-tupiniquim/>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2020.

HOMEM voador e famosas na Grande Rio. **Caras**, 2010. Disponível em: <<https://caras.uol.com.br/datas-especiais/homem-voador-e-famosas-na-grande-rio-carnaval-2010.phtml>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2020.

HONNETH, Axel. Teoria Crítica. *In*: GIDDENS, Antony; TURNER, Jonathan. (org.). **Teoria Social Hoje**. São Paulo: Unesp, 1999, p. 503-552.

IMPERATRIZ LEOPOLDINENSE 1993. Desfile Imperatriz Leopoldinense – 1993 (Globo). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZXhB-TCE6q8>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

IMPERATRIZ LEOPOLDINENSE 1993. Desfile Imperatriz Leopoldinense – 1993 (Globo). **YouTube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_Es_kAEX2SI>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

IMPERATRIZ LEOPOLDINENSE 2009. Desfile Imperatriz Leopoldinense – 2009 (Globo). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2x62LIPbwt0>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

IMPÉRIO SERRANO 1982. Desfile Império Serrano – 1982 (Globo). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=c3ofSUBMBZU>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

IPHAN; CENTRO CULTURAL CARTOLA. **Dossiê das matrizes do samba no Rio de Janeiro.** 2006. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi-%20Matrizes%20do%20Samba.pdf>>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2020.

ISMAR, Isaac. Castanheira pede carnaval mais espontâneo no último dia de curso de jurados na Liesa. **Sidney Rezende,** 2008. Disponível em: <<http://www2.sidneyrezende.com/noticia/12051>>. Acesso em: 1º de março de 2020.

JUNIOR, Cirilo. Campeão, carnavalesco da Unidos da Tijuca rebate críticas. **Folha Online,** 2010. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2010/02/695268-campeao-carnavalesco-da-unidos-da-tijuca-rebate-criticas.shtml>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2020.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. **Revista Galáxia,** São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/5597/4598>>. Acesso em: 09 de fevereiro de 2020.

LOIZOS, Peter. Vídeo, filme e fotografias como documento de pesquisa. *In:* M. Bauer & G. Gaskell (Orgs.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático.** Petrópolis: Vozes, 2014, p. 137-155.

LOPES, Rafael. Mangueira compra briga e transforma desfile em protesto contra Crivella. **UOL,** 2018. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/carnaval/2018/noticias/redacao/2018/02/12/mangueira-compra-briga-e-transforma-desfile-em-protesto-contracrivella.htm>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

LOUREIRO, Cezar. File: Mocidade 1990.jpg. **Wikimedia Commons.** Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mocidade_1990.jpg>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

LUNA, Marlucio. GRE\$ Unido\$ da S/A \$áuda o povo e pede pa\$\$agem. **Portal MultiRio**, 2007. Disponível em: <<http://academiadosamba.com.br/memoriasamba/artigos/artigo-244.htm>>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2020.

MACHADO, Rosi Marques. Da Indústria Cultural à Economia Criativa. *Alceu* (PUCRJ), v. 9, p. 83-95, 2009. Disponível em: <[http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu%2018_artigo%206%20\(pp83%20a%2095\).pdf](http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu%2018_artigo%206%20(pp83%20a%2095).pdf)>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2020.

MADLON GM. Escola de Samba Unidos da Tijuca na Avenida Marquês de Sapucaí no Sambódromo domingo desfile do Grupo Especial Rio de Janeiro Brazil detalhe do carro Biblioteca Grega “pegando fogo” incêndio Paulo Barros Carnaval 2010. **Flickr**, 2010. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/madlmgm/4362310359>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2020.

MAIA, Fernando. File: União da Ilha do Governador em 1991.jpg. **Wikimedia Commons**. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Uni%C3%A3o_da_Ilha_do_Governador_em_1991.jpg>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

MARSAL, Nathália. Baianas da São Clemente se apresentam com crítica às escolas que pedem componentes emprestadas para montar a ala. Fonte: **Carnavalesco**, 2019. Disponível em: <<https://www.carnavalesco.com.br/baianas-da-sao-clemente-se-apresentam-com-critica-as-escolas-que-pedem-componentes-emprestadas-para-montar-a-ala/>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

MARTÍN-BARERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

MARTINHO da Vila. **Sambario Carnaval**. Disponível em: <<http://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=martinho>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

MARTINS, Humberto. Sobre o lugar e os usos das imagens na antropologia: notas críticas em tempos de audiovisualização do mundo, **Etnográfica**, vol. 17 (2) | 2013. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/etnografica/3168>>. Acesso em: 09 de fevereiro de 2020.

MARTINS, João Carlos. **SRzd**, 2018. Mangueira 2018: Verde-e-rosa cumpre promessa, crítica Crivella e resgata Carnaval popular. Disponível em: <<https://www.srzd.com/carnaval/rio-de-janeiro/desfile-mangueira-2018/>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

MARTINS, Lula Branco. Salgueiro em 1993. **Veja Rio**, 2017. Disponível em: <<https://vejario.abril.com.br/cidades/salgueiro/>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

MARTINS, Tarcísio José. Grêmios Recreativos e Escolas de Samba. **MG Quilombo**, 2003 (revisada em 2019). Disponível em: <<https://www.mgquilombo.com.br/artigos/bens-quilombolas-materias-e-imateriais/i-gremios-recreativos-e-escolas-de-samba/>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

MELHORES momentos do desfile da São Clemente Carnaval 2019. **Carnaval Interativo**, 2019. Disponível em: <<http://carnavalinterativo.com.br/blog/2019/04/23/melhores-momentos-do-desfile-da-sao-clemente-carnaval-2019/>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

MELLO, Marcelo de. Há 50 anos, ‘Xica da Silva’, do Salgueiro, marcou o primeiro desfile na Presidente Vargas. **O Globo**, 2013. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/ha-50-anos-xica-da-silva-do-salgueiro-marcou-primeiro-desfile-na-presidente-vargas-7205142>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

MELO, Gustavo. Refrão do samba campeão da Estácio de 92 fazia referência a poema modernista. **Extra**, 2015. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/carnaval/carnaval-historico/refrao-do-samba-campeao-da-estacio-de-92-fazia-referencia-poema-modernista-15102682.html>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

MELO, Ricardo. **Argosfoto**, 1992. Disponível em: <https://argosfoto.photoshelter.com/gallery-image/Carnaval-Carnival/G0000R4JIN5yBwWo/I0000qKFn_PQwEvI>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma “História visual”. *In*: Martins, José de Souza; Eckert, Cornelia; Caiuby Novaes, Sylvia (Org.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru: Edusc, 2005. p. 33-56.

MEROLA, Ediane; VASCONCELLOS, Fábio. Paradona agrada mas não ajuda a Mangueira. **O Globo**, 2012. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/paradona-agrada-mas-nao-ajuda-mangueira-4048108>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2020.

MIGÃO, Pedro. Sambódromo em 30 Atos – “1990: Mocidade virou o jogo e todo o povo aplaudiu”. **Pedro Migão**, 2013. Disponível em: <<http://www.pedromigao.com.br/ourodetolo/2013/11/sambodromo-em-30-atos-1990-mocidade-virou-o-jogo-e-todo-o-povo-aplaudiu/>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

MIGÃO, Pedro. Sambódromo em 30 Atos – “2003: Beija-Flor, a campeã dos jurados; no acesso, teve até palavrão no ar”. **Pedro Migão**, 2014. Disponível em: <<http://www.pedromigao.com.br/ourodetolo/2014/02/sambodromo-em-30-atos-2003-chega-ao-fim-a-sina-de-vices-da-beija-flor/>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

MIGÃO, Pedro. 2010: unidos da Tijuca finalmente vai além com seus segredos. **Pedro Migão**, 2016. Disponível em: <<http://www.pedromigao.com.br/ourodetolo/2016/02/2010-unidos-da-tijuca-finalmente-vai-alem-com-seus-segredos/>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

MOCIDADE INDEPENDENTE DE PADRE MIGUEL 1985. Desfile Mocidade Independente de Padre Miguel – 1985 (Manchete e Globo). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kK4WM5cBwtU>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

MOCIDADE INDEPENDENTE DE PADRE MIGUEL 1990. Desfile Mocidade Independente de Padre Miguel – 1990 (Manchete). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jwiNCRSuFnU>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

MORAES, Carlos. Com homenagem a Mariana, Portela quebra jejum de 33 anos e leva título do Carnaval do Rio. **Hoje em Dia**, 2017. Disponível em: <<https://www.hojeemdia.com.br/primeiro-plano/com-homenagem-a-mariana-portela-quebra-jejum-de-33-anos-e-leva-t%C3%ADtulo-do-carnaval-do-rio-1.449428>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

MORAES, Dênis de. Comunicação, hegemonia e contra-hegemonia: a contribuição teórica de Gramsci. Porto Alegre, RS. **Revista Debates**, v. 4, n.1, p. 54-77, jan-jun. 2010. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/debates/article/view/12420>>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2020.

MORAES, Eneida. **História do Carnaval Carioca**, Editora Record, 1987.

MOREIRA, Mário. Rocinha estreia e põe Disney na avenida. **Folha de S. Paulo**, 1997. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/1/12/cotidiano/34.html>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo 1: neurose**. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011. Caps. 1, 2, 3 e 4 da Primeira Parte. p. 3-43.

MOTTA, Aydano André. Há 25 anos, lixo revolucionário da Beija-Flor reinava no Sambódromo. **O Globo**, 2014. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/ha-25-anos-lixo-revolucionario-da-beija-flor-reinava-no-sambodromo-11406236>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Coleção Biblioteca Carioca, 2ª ed. Rio de Janeiro, 1995.

OS carnavais de Paulo Barros. **O Globo**, 2014. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/2014/os-carnavais-de-paulo-barros-no-grupo-especial-11296475>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

OLIVEIRA, José Luiz de. Pequena História do Carnaval Carioca – De suas origens aos dias atuais. **Revista Encontros**, Rio de Janeiro, v. 10, nº 18, p. 61-85, 2012. Disponível em: <<https://www.cp2.g12.br/ojs/index.php/encontros/article/download/343/284>>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2020.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo, Brasiliense, 1994.

PADEIRINHO. Como será o ano 2000. **Letras**. Disponível em: <<https://www.lettras.com.br/padeirinho/como-sera-o-ano-2000>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

PAOLA Oliveira na Grande Rio dá um verdadeiro show na Sapucaí! **Close to Paola**, 2010. Disponível em: <<http://closetopaolaoliveira.blogspot.com/2010/02/paola-oliveira-na-grande-rio-da-um.html>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2020.

PARCEIRO do RJ conta a bela história da tamarineira do Cacique de Ramos. **G1**, 2012. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/parceiro-rj/noticia/2012/02/parceiro-do-rj-conta-bela-historia-da-tamarineira-do-cacique-de-ramos.html>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2020.

PAVÃO, Fábio. As escolas de samba e suas comunidades. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 6, nº 1, p. 183-196, 2009. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/12166/9481>>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2020.

PICCIN, Marcos Botton. Gramsci e as Culturas Subordinadas. **Revista IDEAS**, v. 4, p. 09-40, 2010. Disponível em: <

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4059762.pdf>>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2020.

PONSO, Fabio. Supercampeã, Mangueira de Cartola ganha seus primeiros títulos nos anos 30. **O Globo**, 2018. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/supercampea-mangueira-de-cartola-ganha-seus-primeiros-titulos-nos-anos-30-11716597>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

PORTA-BANDEIRA do primeiro título conquistado pela Portela, Dodô morre aos 95 anos. **O Globo**, 2015. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/porta-bandeira-do-primeiro-titulo-conquistado-pela-portela-dodo-morre-aos-95-anos-14983662>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2020.

PORTELA campeã: “Portelense é igual brasileiro. Não desiste nunca”. **iG**, 2017. Disponível em: <<https://carnaval.ig.com.br/rio/2017-03-01/portela-2017.html>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

PORTELA fecha o primeiro dia de desfiles do grupo especial no Rio. **BOL**, 2013. Disponível em: <<http://fotos.noticias.bol.uol.com.br/carnaval/2013/02/11/portela-fecha-o-primeiro-dia-de-desfiles-do-grupo-especial-no-rio.htm>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2020.

PORTELA 1994. Desfile Portela – 1994 (Globo). **YouTube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NcpAjjf_N7A>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

PORTELA 1994. Desfile Portela – 1994 (Manchete). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BLWdhUIaizg>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

PORTELA 1994. Desfile Portela – 1994 (sem áudio de transmissão televisiva). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DBq576YKcho>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

PORTELA 1995. Desfile Portela – 1995 (Manchete). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PfT0sHSf9ZU>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

PORTELA 2013. Desfile Portela – 2013 (Globo). **YouTube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q_KWxD8fdAs>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

PORTELA 2017. Desfile Portela – 2017 (Globo). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=a5wcfkhSTcc>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

PORTELA 2019. Desfile Portela – 2019 (Globo). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=I4xYYoyBxi4>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

PRESTES FILHO, Luis Carlos. **Cadeia produtiva da economia do carnaval**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2009.

QUEM nunca sentiu o corpo arrepiar ao ver esse rio passar? **Wikipédia**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Quem_nunca_sentiu_o_corpo_arrepiar_ao_ver_esse_rio_passar%3F>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

RAZZÉ, Jussara. File: Baianas da Mangueira 2011.jpg. **Wikimedia Commons**. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baianas_da_Mangueira,_2011.jpg>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2020.

REDAÇÃO SRzd. ‘O mercado é tão machista, que prefere contratar um homem que quer ser mulher do que uma mulher’. SRzd, 2017. Disponível em: <<https://www.srzd.com/carnaval/rio-de-janeiro/mercado-machista-contratar-homem-mulher/>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

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). **DocPlayer**, 2017. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/60530607-Universidade-federal-de-juiz-de-fora-faculdade-de-comunicacao-social-rafael-otavio-dias-rezende.html>>. Acesso em: 28 de janeiro de 2020.

RODA DE SAMBA. Pivô do primeiro nu frontal da Sapucaí, Enoli Lara lembra os 30 anos do caso: 'Recebi propostas indecentes'. **Extra**, 2019. Disponível em: <<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/roda-de-samba/pivo-do-primeiro-nu-frontal-da-sapuca-i-enoli-lara-lembra-os-30-anos-do-caso-recebi-propostas-indecentes-23470969.html>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

RODRIGUES, Celso Pupo. Carnaval 2017 – Portela. Mundo, partido. **Dreamstime**, 2017. Disponível em: <<https://pt.dreamstime.com/imagem-editorial-carnaval-portela-image89032315>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

ROSA, Noel. Palpite infeliz. **Letras**. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/noel-rosa-musicas/397352/>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2020.

ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. *In*: M. Bauer & G. Gaskell (Orgs.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 343-364.

SAISI, Katia. Estética e política, mais um espetáculo de consumo na sociedade midiática. *In*: COELHO, Cláudio Novaes Pinto & CASTRO, Valdir José de (orgs.). **Comunicação e sociedade do espetáculo**. São Paulo: Paulus, 2006. p. 155-184.

SALGUEIRO e as comissões de frente da década de 90. **Comissão de frente**, 2012. Disponível em: <<http://comissaodefrente.blogspot.com/2012/11/salgueiro-e-as-comissoes-de-frente-da.html>>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2020.

SALLES, Stéfano. Baluartes da Império Serrano revivem momentos especiais da escola. **O Globo**, 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/bairros/baluartes-da>>

imperio-serrano-revivem-momentos-especiais-da-escola-21386745>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

SANT'ANNA, Thaís; TEIXEIRA, Patrícia. Paola Oliveira é eleita musa do camarote Brahma, que comemora 20 anos. **O Fuxico**, 2010. Disponível em: <<https://www.ofuxico.com.br/noticias-sobre-famosos/paola-oliveira-e-eleita-musa-do-camarote-brahma-que-comemora-20-anos/2010/01/21-85381.html>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2020.

SÃO CLEMENTE 1990. Desfile São Clemente – 1990 (Globo). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dYKQC3MeG08>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

SÃO CLEMENTE 2015. Desfile São Clemente – 2015 (Globo). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-8KH8zrES1k>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

SÃO CLEMENTE 2019. Desfile São Clemente – 2019 (Globo). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Uuhx5BNrBqQ>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

SATRIANO, Nicolás; TEIXEIRA, Patrícia. Marcos Falcon, presidente da Portela, é assassinado a tiros no Rio. **G1**, 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/09/marcos-falcon-presidente-da-portela-e-assassinado-tiros-no-rio.html>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. Indústria Cultural: Bourdieu e a teoria clássica. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n.22, p. 26-36, 2001. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/download/36993/39715>>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2020.

SILVEIRA, Jorge Luiz. São Clemente 2019 – alegorias – fotos – “E o Samba Sambou”. **Jorge Luiz Silveira**, 2019. Disponível em:

<<http://jorgeluisilveira.blogspot.com/2019/03/sao-clemente-2019-alegorias-fotos-e-o.html>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

STYCER, Mauricio. **Twitter Mauricio Stycer**, 2019. Disponível em: <<https://twitter.com/mauriciostycer/status/1102745026419982336>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

TECIDIO, Luciana. **Ego**, 2017. Disponível em: <<http://ego.globo.com/carnaval/2017/noticia/2017/03/maquiador-da-portela-revela-detalhes-da-comissao-de-frente-campea.html>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

TESI, Romulo. Há 20 anos, Mangueira ‘trazia’ 14 bambas do céu e causava choro coletivo na Sapucaí. **Setor 1**, 2019. Disponível em: <<https://setor1.band.uol.com.br/ha-20-anos-mangueira-trazia-do-ceu-14-bambas-e-causava-choro-coletivo-na-sapuca/>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

UNIÃO DA ILHA DO GOVERNADOR 1989. Desfile União da Ilha do Governador – 1989 (Globo e Manchete). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cMgCykFtZgA>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

UNIÃO DA ILHA DO GOVERNADOR 1989. Desfile União da Ilha do Governador – 1989 (Manchete). **YouTube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qWAslRfa_bo>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

UNIÃO DA ILHA DO GOVERNADOR 1990. Desfile União da Ilha do Governador – 1990 (Globo). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kajju2c6C40>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

UNIÃO DA ILHA DO GOVERNADOR 1991. Desfile União da Ilha do Governador – 1990 (Manchete). **YouTube**. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=afpMUDmljYQ>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

UNIDOS DA TIJUCA 2004. Desfile Unidos da Tijuca – 2004 (Globo). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IwIJYCHFvTU>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

UNIDOS DA TIJUCA 2010. Desfile Unidos da Tijuca – 2010 (Globo). **YouTube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ucN7Ohv_8Ac>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2020.

UNIDOS da Tijuca, campeã do carnaval carioca 2010. **Veja**, 2010. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/galeria-fotos/unidos-da-tijuca-campea-do-carnaval-carioca-2010/>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2020.

UNIDOS DA PONTE 1987. Desfile Unidos da Ponte – 1987 (Globo). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WTWS7NoLEkk>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

UNIDOS DA PONTE 1987. Desfile Unidos da Ponte – 1987 (Manchete). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lsYjt9Ti7M4>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

UNIDOS DE VILA ISABEL 1984. Desfile Unidos de Vila Isabel – 1984 (Manchete). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=12obxPUIZck>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

UNIDOS DE VILA ISABEL 1988. Desfile Unidos de Vila Isabel – 1988 (Globo). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X1DBnHN8Lqc>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

UNIDOS DE VILA ISABEL 1994. Desfile Unidos de Vila Isabel – 1994 (Manchete). **YouTube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uI_Tf8HLiz0>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

UNIDOS DE VILA ISABEL 1997. Desfile Unidos de Vila Isabel – 1997 (Globo). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DzbGEMip9Cc>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

UNIDOS DE VILA ISABEL 1997. Desfile Unidos de Vila Isabel – 1997 (Globo). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CDtX7uNc8B4>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

UNIDOS DO PORTO DA PEDRA 1996. Desfile Unidos do Porto da Pedra – 1996 (Manchete). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sxyvYvzcEfU>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

UNIDOS DO VIRADOURO 1998. Desfile Unidos do Viradouro – 1998 (Globo). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9V3yhF8AQUo>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

UNIDOS DO VIRADOURO 1998. Desfile Unidos do Viradouro – 1998 (Globo). **YouTube**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=s5eGmBooDkA>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

VEJA as fotos do desfile da São Clemente no Carnaval 2019. Fonte: **UOL**, 2019. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/carnaval/2019/album/2019/03/04/veja-as-fotos-do-desfile-da-sao-clemente-no-carnaval-2019.htm>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

VEJA fotos do desfile da Unidos da Tijuca em 2010. **Extra**, 2011. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/carnaval/veja-fotos-do-desfile-da-unidos-da-tijuca-em-2010-818317.html>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2020.

VEJA imagens da trajetória de Serguei. **O Globo**, 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/veja-imagens-da-trajetoria-de-serguei-23702758>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.

VEJA imagens do desfile da São Clemente. **O Globo**, 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/veja-imagens-do-desfile-da-sao-clemente-23499218>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

VIANA, Luiz Fernando. Entrevista Fernando Pamplona. Comercialização fez o Carnaval virar Broadway. **Folha de S. Paulo**, 2009. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2302200922.htm>>. Acesso em: 11 de fevereiro de 2020.

VIOLA, Paulinho da. Foi um rio que passou em minha vida. **Letras**. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/paulinho-da-viola/48054/>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2020.

VISCARDI, A. W.; SOTTANI, S. M.; SILVA, E. Carnaval: entre a contradição de classes e o produto midiático espetacular. **Estação Científica**, v. 1, nº 9, p. 1-21, 2013. Disponível em: <<https://portal.estacio.br/media/4435/2-carnaval-entre-a-contradi%C3%A7%C3%A3o-de-classes-e-o-produto-midi%C3%A1tico-espetacular.pdf>>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2020.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo y Literatura**. Península, Barcelona, 2000.

#PORTELA tumblr posts. **Tumbral**. Disponível em: <<https://www.tumbral.com/tag/portela>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2020.