

---

## Noticiário expandido para a Sapucaí: O poder da narrativa carnavalizada para o jornalismo político<sup>12</sup>

Rafael Otavio Dias REZENDE<sup>3</sup>

Marco Aurélio REIS<sup>4</sup>

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, RJ

### RESUMO

O artigo se propõe a investigar como os moradores dos bairros periféricos da cidade do Rio de Janeiro utilizam as escolas de samba como espaço de comunicação. Através dos enredos, que se configuram como narrativas, eles podem expressar uma visão própria sobre os mais variados assuntos da vida social brasileira. Uma possibilidade rara, uma vez que os meios de comunicação tradicionais têm seus conteúdos produzidos, geralmente, por e para um público externo a esses locais. Toma-se como objeto os enredos que abarcaram a crítica política no carnaval de 2018, apresentados pelas escolas Beija-Flor de Nilópolis, Estação Primeira de Mangueira e Paraíso do Tuiuti. A análise das narrativas é conduzida tendo como referencial teórico o pesquisador Luiz Gonzaga Motta.

**PALAVRAS-CHAVE:** narrativa; escola de samba; política; funk; comunicação.

### INTRODUÇÃO

A realidade dos moradores das favelas cariocas é constantemente retratada pela mídia brasileira. São comuns as reportagens sobre os vários aspectos que perpassam a vivência nesses lugares, tais como tragédias provocadas por enchentes; violência e a guerra das drogas; a pobreza, o descaso das autoridades e as dificuldades enfrentadas na rotina, dentre outras.

Programas policiais na televisão acentuam o drama dos acontecimentos. As séries humorísticas representam os habitantes da área periférica do Rio de Janeiro de forma por vezes estereotipada – indivíduos sem bons hábitos de educação e de comportamento, que falam alto, possuem linguajar vulgar, não atendem aos padrões de beleza, brigam com frequência e se vestem de forma simplória. Também as religiões afro-brasileiras possuem seus estereótipos reforçados, as chamadas macumbas são ridicularizadas, sem que haja qualquer compreensão da complexidade dessas crenças, o que colabora para a promoção da intolerância. As telenovelas

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Autorizo que o artigo seja avaliado e selecionado para o e-book a ser publicado pelo GP Comunicação e Culturas Urbanas.

<sup>3</sup> Pesquisador. Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora, e-mail: [rafaelodr@yahoo.com.br](mailto:rafaelodr@yahoo.com.br).

<sup>4</sup> Professor Doutor da Universidade Estácio de Sá e bolsista do Programa de Pesquisa e Produtividade da instituição. Líder do Grupo de Pesquisa/CNPq Narrativas Midiáticas e Dialogias coordenador do Núcleo de Comunicação (Unesa/Niteroi) e da graduação em Produção Audiovisual (Unesa/João Uchôa). E-mail: [marco.reis@estacio.br](mailto:marco.reis@estacio.br).

---

frequentemente representam o negro como escravo – quando a trama se passa em séculos passados – ou em posição social inferiorizada, ocupando profissões mal remuneradas.

Figueiredo (2010, p. 77-80) identifica como “realismo de periferia” o interesse do público e, conseqüentemente, do mercado, pela “bruta realidade dos marginalizados”. Porém, boa parte dos jornalistas, escritores, roteiristas, diretores e atores que elaboram essas narrativas, assim como os empresários que lideram os grupos de comunicação do país, são brancos, de classe média ou alta, não moram e pouco vão às favelas, a não ser por razões profissionais. Ou seja, o conteúdo gerado nesse contexto pode reforçar uma “postura elitista e excludente que tende a confundir a cultura ocidental branca e masculina com o ideal de cultura para toda a humanidade” (FIGUEIREDO, 2010 p. 51).

Não tendo vez nem voz na grande mídia, a não ser pelo filtro de interesses de seus donos, os habitantes da periferia carioca desenvolveram suas próprias formas de expressar, configurando-se em uma estratégia inconsciente de sobrevivência, resistência e reinvenção. Uma das mais potentes delas são as escolas de samba, que adquiriram alcance mundial, tendo suas narrativas absorvidas também pelos meios de comunicação.

Sendo assim, o artigo propõe pesquisar a forma pela qual a periferia carioca elabora suas próprias narrativas sobre o cenário político brasileiro, através da competição carnavalesca. Utiliza-se, para isso, os enredos desenvolvidos pelas escolas de samba Beija-Flor de Nilópolis, Paraíso do Tuiuti e Estação Primeira de Mangueira no desfile de 2018. Respectivamente primeira, segunda e quinta colocadas no julgamento oficial, as agremiações ofereceram um olhar próprio às questões presentes no noticiário no período de preparação do desfile.

Os enredos serão observados através dos carros alegóricos e das fantasias. Considerando a limitação espacial do artigo, busca-se compreender de forma sintetizada o sentido de cada setor do desfile, dedicando maior atenção para os momentos em que questões da política nacional são evidenciadas. A metodologia usada é a análise crítica da narrativa, estudada através da percepção de Motta (2013).

## **FALA, SUBÚRBIO**

Vinte e oito anos se passaram entre a assinatura da Lei Áurea, que encerrou oficialmente a escravidão em 1888, e a gravação do primeiro samba, *Pelo telefone*, em 1916. A obra é uma criação coletiva dos sambistas que frequentavam os eventos na casa da renomada mãe baiana Tia Ciata, na região central do Rio de Janeiro.

---

Entretanto, o samba foi registrado na autoria de Donga e Mauro de Almeida. A letra original dizia: “O chefe da folia/ Pelo telefone/ Mandou me avisar/ Que com alegria/ Não se questione/ Para se brincar”. Porém, logo foi popularizada uma paródia feita por jornalistas que trabalhavam no jornal A Noite. Os profissionais da empresa teriam implantado uma roleta no bairro da Carioca para uma reportagem informando que os policiais eram coniventes com as atividades dos cassinos: “O chefe da polícia/ Pelo telefone/ Mandou me avisar/ Que na Carioca/ Tem uma roleta/ Para se jogar”, trazendo à tona, segundo Muniz Sodré (1998, p. 43) “uma das principais características do samba carioca: a letra como crônica do Rio de Janeiro e da vida nacional”.

Desde então, o samba registrou acontecimentos e teceu crônicas sobre o Rio de Janeiro e o Brasil. De Gonzaguinha<sup>5</sup> (“É, a gente quer viver pleno direito/ A gente quer viver todo respeito/ A gente quer viver uma nação/ A gente quer é ser um cidadão”) a Arlindo Cruz<sup>6</sup> (“O meu lugar é caminho do Ogum e Iansã/ Lá tem samba até de manhã/ Uma ginga em cada andar/ O meu lugar é cercado de luta e suor”), e de Leci Brandão<sup>7</sup> (“No serviço de alto-falante/ Do morro do Pau da Bandeira/ Quem avisa é o Zé do Caroco/ Amanhã vai fazer alvoroço/ Alertando a favela inteira”) a Cartola<sup>8</sup> (“Alvorada lá no morro/ Que beleza/ Ninguém chora, não há tristeza/ Ninguém sente dissabor”), são inúmeros os sambas que oferecem uma visão peculiar sobre a vida, a partir das localidades de moradia e experiências de seus autores.

A consagração do samba carioca como símbolo da identidade brasileira se deu no contexto do Estado Novo (1930-1945). Quando Getúlio Vargas toma o poder, havia uma preocupação com a unidade nacional, sendo necessário a criação de raízes culturais para fortalecer os vínculos por todo o território (VIANNA, 2012, p. 61).

A necessidade de um consenso que projetasse o samba como o principal gênero musical do Brasil perpassou os mais diferentes grupos e motivações: o anseio de aceitação social das classes populares; o interesse dos políticos de controlar essas classes; a admiração e as trocas musicais promovidas por artistas eruditos, como o maestro Heitor Villa Lobos; o raciocínio disseminado por Gilberto Freyre em *Casa Grande e Senzala* (1933) de que o grande diferencial e potencial do país estava em sua mestiçagem, etc. (VIANNA, 2012).

---

<sup>5</sup> É, de 1988, composta por Gonzaguinha. Disponível em: <encurtador.com.br/rCLN2>. Acesso em: 26 jun. 2019.

<sup>6</sup> Composta em 2012, *Meu Lugar* é uma homenagem de Arlindo Cruz ao bairro de Madureira. Disponível em: <encurtador.com.br/ahpsW>. Acesso em: 26 jun. 2019

<sup>7</sup> Leci Brandão gravou *Zé do Caroco*, de sua autoria, em 1985. Disponível em: <encurtador.com.br/bhuv5>. Acesso em: 26 jun. 2019.

<sup>8</sup> *Alvorada* é de autoria da Cartola, Carlos Cachaça e Hermínio Bello de Carvalho, tendo sido gravada por Cartola em 1974. Disponível em: <encurtador.com.br/lqwMT>. Acesso em: 26 jun. 2019.

---

Ou seja, o samba se tornou símbolo nacional a partir de processos de negociação entre os mais variados grupos sociais, que se relacionavam nos cafés, nas ruas, nas casas das mães-de-santo e nos carnavais. Como tal, desde o início, o samba absorveu no seio de sua formação afro-brasileira outras tantas variadas influências. Ora consensuais, ora conflituosas, esses processos revelam em seus embates as diferentes facetas do Brasil.

Napolitano e Wasserman (2019) consideram que é exatamente a grande fusão e complexidade de elementos presentes a razão pela qual o gênero se tornou “matriz da identidade musical brasileira”. Sem perder sua característica embrionária de afirmação e resistência da cultura negra, tornou-se “ponto de encontro das audiências” ao reunir elementos díspares que identificaram nesse espaço um território em comum. “O Estado Novo teria se aproveitado de uma prática cultural propícia à diluição de fronteiras e conflitos, utilizando o samba como laboratório cultural na construção de uma cultura nacional” (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2019).

A primeira competição entre as escolas de samba ocorreu em 1932, sendo em seguida oficializada pela Prefeitura do Rio de Janeiro. Até finais da década de 1950, a maioria dos carnavalescos responsáveis pela concepção e realização dos desfiles era formada por moradores das comunidades de suas respectivas agremiações, sem formação acadêmica. Os enredos valorizavam os episódios e os heróis contados na história oficial – a maioria homens brancos –, em consonância com os interesses do governo. Os sambistas – a maioria negros – eram os grandes protagonistas da festa, e as quadras das escolas de samba eram chamadas de terreiros, tamanha a aproximação com a religiosidade de matriz africana.

Paradoxalmente, a partir dos anos 1960 essas características se invertem (CAVALCANTI, 1999, p. 29-30). As escolas caem no gosto da classe média e os desfiles começam a ser televisionados, demandando o desenvolvimento do espetáculo visual. A festa se profissionaliza e os carnavalescos – a maioria deles brancos – se tornam os protagonistas. Muitos deles possuem formação acadêmica, especialmente em Belas Artes, vindos de fora das comunidades. Entretanto, parte de um deles – Fernando Pamplona, um corpo estranho dentro do Acadêmicos do Salgueiro – o feito de imprimir nos enredos da década de 1960 o discurso da valorização da cultura afro-brasileira para uma comunidade de maioria negra, mas que até então se fantasiava costumeiramente como a nobreza europeia. Desde então, os discursos oficiais dividem espaço com narrativas de contestação e valorização de personagens, culturas e crenças marginalizados.

---

Os enredos acompanham os anseios de cada tempo, seja o desejo do negro de se vestir como nobre europeu e contar a história oficializada pelo governo brasileiro, para assim ser valorizado e se sentir inserido na sociedade, como ocorreu sobretudo entre as décadas de 1930 a 1950; no momento em que passam a valorizar a própria história e os personagens negros, a partir de 1960; nas narrativas oníricas de Joãozinho Trinta, nos anos 1970, se configurando em uma aparente fuga da realidade como artifício para driblar o autoritarismo da Ditadura Militar; nos enredos críticos e irreverentes na segunda metade dos anos 1980, revelando os desejos do país ao longo do processo de redemocratização; as projeções do futuro e avaliações sobre o milênio que se encerrava, na década de 1990; ou mesmo a internacionalização dos temas e a crescente demanda por enredos publicitários, como reflexo da globalização e auge da monetarização da festa nos anos 2000. Logo, são narrativas que revelam as demandas e os pensamentos da sociedade de cada época, a partir da perspectiva das comunidades onde se sediam as agremiações. "Orientando o espetáculo, os enredos promovem a cada ano imensas conversas urbanas sobre os mais diferenciados assuntos", considera Cavalcanti (1999, p. 82).

Nos anos 1990, outra poderosa batida ressoou dos morros cariocas para o restante do país, servindo igualmente como meio para expressão das alegrias e tristezas dos seus moradores ante o fim do milênio. Muito antes de se tornar pop pelas mãos de artistas como Anitta, o funk carioca herdou características do rap de evocar em letras por vezes extensas sobre a realidade crua da vida nas favelas, retratando a pobreza e a ostentação financiada pelo tráfico de drogas, a violência e o sexo, os conflitos sociais e a indignação pelo descaso das autoridades.

Não à toa, algumas das canções de maior sucesso nos primeiros anos de consolidação do novo gênero são apresentadas sob o título de *rap*, como *Rap das armas*, *Rap do Silva* e *Rap da Felicidade*. As três batidas rítmicas dissertam sobre a violência originada pela guerra do tráfico de drogas nas favelas cariocas, cada uma oferecendo uma visão própria para o assunto.

Em *Rap das armas* – dos MCs Júnior e Leonardo, tendo ganhado nova versão dos MCs Cidinho e Doca<sup>9</sup> –, o narrador lista em tom de ostentação uma série de armas (“Metralhadora AR-15 e muito oitão/ A Intratec com disposição/ Tem a super 12 de repetição/ 45 que é um pistolão [...]”) que serão utilizadas contra os agentes da segurança pública e as facções inimigas. O refrão é uma onomatopeia simulando o barulho do disparo de armas de fogo: “parapapapa pá, pá, pá, pá, pá, pá/ parapapapa pá, pá, pá, pá, pá, pá/ papará, papará, clack boom”.

---

<sup>9</sup> A versão de Cidinho e Doca acrescentou a lista de inimigos contra a qual as armas serão utilizadas. Disponível em: <<https://encurtador.com.br/clwxV>>. Acesso em: 26 jun. 2019.

---

Já *Rap da Felicidade* – gravado em 1994 também pelos MCs Cidinho e Doca<sup>10</sup> – clama pela cessão da violência nas comunidades cariocas, em versos como “Eu só quero é ser feliz/ andar tranquilamente na favela onde eu nasci/ e poder me orgulhar/ e ter a consciência que o pobre tem seu lugar”. *Rap do Silva* – lançado em 1995, de autoria de MC Bob Rum<sup>11</sup> – narra a morte de um homem comum (“só mais um Silva que a estrela não brilha”, diz a letra) ao chegar em um baile funk. O indivíduo morto é apresentado como uma pessoa que não se envolvia em atividades ilícitas – enfrentava o trem lotado para trabalhar, afetuoso com a família e considerado pela vizinhança, embora recebesse algumas críticas devido ao seu apreço pelo funk (“ele era funkeiro, mas era pai de família”). A canção ainda apresenta uma defesa ao gênero: “O funk não é motivo, é uma necessidade/ é pra calar os gemidos que existem nessa cidade”.

A defesa se justifica pelo estigma de associação direta do funk à violência e à pobreza, promovendo perseguição da polícia e tentativas de censura semelhantes aos que os sambistas vivenciaram nas primeiras décadas do século XX. “[...] os meios de comunicação justificavam o processo de criminalização da pobreza e, por extensão, das práticas culturais periféricas, como o funk, eles davam força à tendência de naturalização da guerra operada pelo Estado punitivo (NEVES, 2018, p. 67). Neves (2018, p. 70) acrescenta que a mídia contribuiu para relacionar a imagem dos funkeiros às facções criminosas e aos arrastões nas praias cariocas nos anos 1990.

Ao resistir ao silenciamento e conquistar repercussão com músicas que exploram o ponto de vista “do favelado”, os artistas do funk inserem a sociedade no estado de sítio vivenciado nos bairros subvalorizados do Rio de Janeiro.

As performances do funk [...] são expressões culturais que se narram, ao mesmo tempo em que organizam, as experiências e os sentimentos pulsantes nas “quebradas” Os territórios e sujeitos foram minados [...] por discursos que privilegiam o consumismo e a guerra. [...] As cenas descritas pelas músicas funk trazem o cheiro de sangue, o som de armas [...] À medida que o estado de sítio compõe o cotidiano das favelas das principais cidades brasileiras, o funk continua noticiando as guerras particulares que eclodem nos rincões empobrecidos (NEVES, 2018, p. 67-75).

Assim, o funk e o samba – bem como os desfiles das agremiações carnavalescas – se constituem em um dos poucos espaços de comunicação em que os moradores da periferia carioca podem elaborar narrativas sobre suas experiências e visões sobre a sociedade brasileira, bem como a organização política e os conflitos dessa sociedade.

---

<sup>10</sup> Disponível em: <encurtador.com.br/cqD04>. Acesso em: 26 jun. 2019.

<sup>11</sup> De 1995, a canção é de MC Bob Rum. Disponível em: <encurtador.com.br/auyPZ>. Acesso em: 26 jun. 2019

---

## A NARRATIVA CARNAVALESCA

Luiz Gonzaga Motta (2013) define narrativa como dispositivo discursivo usado socialmente. Por ser desenvolvida conforme as intenções de seu interlocutor, jamais é neutra. Todos que narram querem convencer alguém de algo. Logo, se colocam no âmago das disputas de poder, buscando a hegemonia de um discurso específico, que vai determinar o modelo de realidade que uma sociedade tomará para si – história, cultura, costumes, religiosidade, etc. Não existe vida social humana sem narrativa.

Na visão do autor, a narrativa é um recurso que permite ao homem compreender a vida e o espaço que ocupa. Com ela, os fenômenos estranhos podem ser organizados e assimilados, tornando familiar aquilo que antes era estranho.

Nas observações de Motta (2013), a trama para convencer e prender a atenção de seu público precisa conter: 1- o elemento discordante (ou imprevisível), um acontecimento que promove o conflito, uma perturbação que foge do familiar e retira a obviedade dos fatos, necessitando de uma explicação para que possa ser compreendido; 2- a verossimilhança, provocada devido a sucessão dos momentos da intriga (episódios, capítulos, cenas) e obedecer ao efeito de causa-consequência. Porém, Luz (2013) considera que nem sempre os setores em um desfile de escola de samba obedecem à ideia de causa-consequência. Apesar disso, a autora acredita que isso não impede que o público compreenda o sentido proposto nos desfiles.

As ações são realizadas por personagens, que são sempre uma criação da narrativa e só existem como tal dentro dela, mesmo quando baseadas em pessoas reais. As personagens podem ser definidas quanto: 1- ao relevo – se destacando o *protagonista* (personagem principal) e o *antagonista* (opõe-se à personagem principal, gerando o conflito); 2- à composição – percebida como *plana* (possui as mesmas características ou qualidades em toda a história) ou *redonda* (sua personalidade é mais complexa e imprevisível, podendo se transformar ao longo da trama); 3- aos tipos – *coletiva* (representa um grupo) ou *individual* (representa apenas a si mesma) (MOTTA, 2013).

A narrativa se materializa através da *linguagem*, que seria, conforme Motta (2013, p. 69), o instrumento mediador entre o homem e o mundo. “A linguagem é o instrumento privilegiado através do qual o homem se nega a aceitar o mundo tal qual é, lançando-se na incrível aventura contra a barbárie, contra a selvagem e caótica realidade, contra as indeterminações” (MOTTA, 2013, p. 70).

Farias (2007, p. 13) considera que a narrativa das escolas de samba é formada a partir da *linguagem carnavalesca*. Essa denominação compreende a junção dos elementos textuais

---

(sinopse e letra do samba-enredo), estéticos (alegorias e fantasias), musicais (bateria e samba-enredo) e performáticos (encenações e coreografias) que vão resultar no enredo. O sentido de uma apresentação carnavalesca advém dessa soma.

Acrescenta-se ainda a expressividade da dança no desfile, uma representação corpórea e coreográfica, nos termos de Siqueira (2009), que traduz o enredo, mas igualmente o belo, o expressivo e o resistente morador da periferia, que fora da festa ocupa posições laborativas que o torna invisível urbano, figurante entre os moradores da cidade. “A cidade fixa uma possibilidade de corpo, uma possibilidade de dança. Temos que sofisticar nossa leitura destes mapas para podermos propor questões em diferentes vias de trânsito entre corpo, cidade e dança”, consideram Ahmed e Britto (2010, p. 334).

Logo, enredo é o tema abordado pela escola de samba, fragmentado em subtemas – os *setores* – e delimitado para caber no espaço e tempo disponíveis para o desfile, pressupondo um emaranhar de significações que convergem para o mesmo tópico, de modo a formar um raciocínio lógico (FARIAS, 2007, p. 17). Denominado por Cunha (2016) de *núcleo temático*, um setor corresponde geralmente por uma alegoria e as alas fantasiadas que a antecedem.

Embora um enredo, em alguns casos, leve a assinatura de um ou alguns poucos carnavalescos, deve-se compreendê-lo como uma criação coletiva. Isso porque sua construção possui inúmeras interferências e colaborações, seja imposições da diretoria da escola ou de patrocinadores; participação de pesquisadores na elaboração da sinopse; sugestões vindas da equipe de criação (desenhistas, projetistas) ou de execução do conteúdo estético (ferreiros, escultores, adrecistas e costureiros); ideias desenvolvidas por coreógrafos para a comissão de frente e performances em alas e alegorias; reinterpretação da sinopse pelos compositores do samba-enredo; *paradinhas* e inserção de instrumentos diferenciados, determinados pelo mestre de bateria de acordo com o tema; negociação com o casal de mestre-sala e porta-bandeira sobre a fantasia a ser utilizada e a dança que será realizada por eles; dentre outros.

O desfile das escolas de samba acompanhou [...] a evolução da cidade do Rio de Janeiro. Sua natureza ritual, a um só tempo agonística e festiva, permitiu-lhe a absorção e expressão dos conflitos e relações da cidade em expansão: as camadas populares e as camadas médias, o jogo do bicho e o poder público, a zona norte e a zona sul... Essa é a base de sua permanência e atualidade: trata-se de uma forma cultural complexa e estruturada, cujo conteúdo expressivo – o enredo, o samba-enredo, as fantasias e as alegorias – é o vetor da vasta rede de reciprocidade que percorre anualmente diferentes bairros e camadas sociais da cidade. [...] O Rio de Janeiro encontrou no desfile uma forma mediatizada de conversar consigo mesma (CAVALCANTI, 1994, p. 213-214).



Conforme Figueiredo (2010, p. 30), a visão da narrativa como produção coletiva vai ao encontro do pensamento do diretor de cinema Jorge Furtado e do historiador cultural Roger Chatier, para quem as obras são sempre resultados de negociações com o mundo social. Outra característica que o autor apresenta é do potencial cada vez mais crescente das narrativas estarem aptas a reinterpretações e transposições para as mais diferentes mídias e linguagens.

Citando como exemplo a forma com a qual os romancistas Euclides da Cunha e Guimarães Rosa construíram as suas obras, Figueiredo (2010) ressalta a possibilidade do autor criar uma narrativa que diz não exatamente sobre si, mas sobre um outro que não possui igual oportunidade de se expressar para um público maior.

Processo semelhante pode ser observado nas escolas de samba, quando o carnavalesco se esforça para desenvolver um enredo que contenha o discurso da comunidade. Essa preocupação é ressaltada pelo carnavalesco da Mangueira, Leandro Vieira, em entrevista a Leonardo Bruno para o jornal Extra<sup>12</sup>, pouco antes do desfile de 2018.

Eu posso pecar visualmente, posso pecar em aspectos plásticos, mas eu não gostaria de pecar nunca no discurso do enredo que eu apresento. Porque, para mim, o discurso do enredo, o conceito do enredo é o fundamental. [...] eu tenho a plena consciência de que aquilo que eu proponho [é] para a Mangueira. Então eu proponho com muito cuidado, porque eu tenho noção do papel da Mangueira nisso tudo (VIEIRA, 2017).

Cunha (2016) lembra que a grande maioria dos componentes em um desfile não é ator profissional, pago para encenar com empenho qualquer tema. Por isso, o sucesso de um desfile depende que o folião se identifique e compreenda o tema desenvolvido, representando a narrativa na avenida como sendo sua.

A partir do pensamento do professor Armando Silva, pode-se afirmar que o carnaval contribui de forma decisiva para construção imaginária do Rio de Janeiro, uma “[...] cidade vivida, interiorizada e projetada por grupos sociais que a habitam e em suas relações de uso com a urbe não só a percorrem, mas interferem dialogicamente, reconstruindo-a como imagem urbana” (SILVA, 2011, p. 27).

Este imaginário se constituiu nas práticas narrativas nos desfiles, na mídia e na rede social, sobretudo como forma de auto-apresentação dos grupos da periferia do Rio, sejam eles ligados ao samba, ou ao funk. A fantasia do carnaval, o figurino que esconde o rosto e o corpo

---

<sup>12</sup> Disponível em: <<https://www.facebook.com/jornalextra/videos/1696218440411099/>>. Acesso em: 06 jul. 2017.

---

no funk, a exibição em grupos imensos nos desfiles e nos bailes são estratégicos na formação desse imaginário. "O carnaval como estratégia de apresentação convida a formas mais "engraçadas" de comunicação [...] ou gera a emoção de não saber com quem está sendo falado [...]", destaca Nestor Canclini (2012, p. 287), referindo-se às representações urbanas nas redes sociais digitais, num pensamento que se expande para a periferia carioca, seu samba, seu funk, todos representados na urbe e no ciberespaço como avatares de um imaginário no qual são atores.

### “SOMOS A VOZ DO POVO”

Quarta escola a se apresentar no domingo de carnaval, o Paraíso do Tuiuti desfilou em 2018 sob o título *Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?*. A proposta do carnavalesco Jack Vasconcelos era refletir sobre a permanência da escravidão no século XXI, reconfigurada e escondida sob o manto da narrativa hegemônica que afirma o seu encerramento com a assinatura da Lei Áurea pela Princesa Isabel. Um indício do que será melhor desenvolvido no fim da apresentação é o abre-alas da escola, *Quilombo Tuiuti*, que associa a comunidade da escola como uma espécie de quilombo contemporâneo.

Em seguida, a agremiação conta a história da escravidão. O segundo setor, que se encerra na alegoria *Mercado de gente*, mostra que os mais diversos povos e etnias já foram escravizados – a exemplo dos egípcios, babilônios, gregos, romanos, eslavos e árabes. Em seguida, a exploração de riquezas e corpos humanos pelos europeus na África é visualizada em *Tumbeiro*, terceiro carro alegórico, que mostrou os negros engaiolados sobre navios negreiros na vinda para a América.

No quarto setor, a vida do negro escravizado no Brasil é representada através da exploração da mão de obra nos canaviais, cafezais, minas de ouro e de diamante e as novas configurações religiosas e culturais da sociedade brasileira são representadas. Depois, a luta abolicionista no país e a consequente assinatura da Lei Áurea – representada em um tripé – compõem o tópico seguinte.

O último setor do desfile, *Cativeiro social*, mostrou de forma didática a permanência da escravidão na atualidade. A alegoria *Neo-tumbeiro* exibiu as mãos de homens engravatados manipulando os *manifestoches*. Os manifestantes que vestiram a camisa da seleção de futebol brasileira para protestar a favor do *impeachment* da presidente Dilma Rouseff – fazendo barulho com panelas e enrolados em bandeiras do Brasil – teriam sido, na visão da escola, manipulados por empresários, políticos e meios de comunicação a apoiar e conferir aparência

---

de legalidade ao que teria sido um golpe. Um dos autores utilizados por Vasconcelos na construção do enredo, Souza (2017) destaca ainda o protagonismo da Rede Globo nesse processo de convencimento da população sobre a destituição de Rouseff do cargo. Transmissora dos desfiles para a televisão e internet, a emissora não se aprofundou na crítica promovida pela agremiação.

O encerramento do desfile contou ainda com uma crítica à reforma trabalhista, citando o trabalho informal e a sobrecarga que algumas empresas impõem a seus funcionários como problemas contemporâneos. Uma carteira de trabalho rasgada e repleta de marcas de tiro se transformou em escudo em uma das fantasias. Entretanto, a maior repercussão que o Paraíso do Tuiuti obteve foi com a representação do ex-presidente Michel Temer como vampiro. O destaque Léo Moraes, vestido de *Vampiro neoliberalista*, chamou a atenção no alto da alegoria, com notas de dinheiro nas costas, terno e faixa presidencial, maquiagem e dentes de vampiro. Já Samile Cunha desfilou de *Quem é o pato?*, animal que simbolizou a campanha pró-*impeachment* promovida pela Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (Fiesp).

Sexta escola a desfilas no domingo de carnaval, a Mangueira apresentou o enredo *Com dinheiro ou sem dinheiro eu brinco!* O enredo foi um manifesto contra a desvalorização das escolas de samba pelo prefeito do Rio, Marcelo Crivella, a partir da decisão da gestão municipal de reduzir a verba destinada ao espetáculo. Ao mesmo tempo, é também crítica à supervalorização do dinheiro no carnaval e uma reivindicação para que a emoção e a espontaneidade retomem maior importância na festa, fatores que se empalideceram à medida que os aspectos visuais se sobrepuseram.

Os primeiros setores do desfile mangueirense recorrem à memória de tempos em que o dinheiro não era o fator primordial para a realização da festa. O primeiro, *Antigos carnavais*, apresenta pierrôs, arlequins, colombinas, melindrosas e esculturas realistas de rostos de foliões fantasiados, esbanjando sorrisos fartos. No segundo ato, *A essência da folia: A brincadeira*, são lembradas as antigas manifestações carnavalescas, como o entrudo, o zé-pereira e o banho de mar à fantasia, culminando em uma alegoria em celebração aos botequins, que são palco de muitas rodas de samba ao longo do ano e conservam o espírito livre do carioca.

No terceiro, *Escola de samba: um lapso de memória para lembrar-se das raízes*, o cenário é a Avenida Presidente Vargas, decorada para receber os desfiles, como era nos anos 60. As primeiras agremiações são representadas em alas inspiradas na nobreza europeia, constantemente retratada por elas nas primeiras décadas de existência. Porém, os aspectos de

---

improvisado de fantasias feitas com poucos recursos são evidenciados: panos rasgados e cabos de vassoura sustentando estandartes formam a vestimenta.

Na sequência, a narrativa assume contornos políticos. Os blocos carnavalescos são convocados a tomar a Avenida Marquês de Sapucaí, o palco dos desfiles. Assim, na quarta alegoria, *Somos a voz do povo*, foliões fantasiados, estandartes dos blocos e esculturas de personagens do carnaval – como um rei Momo nu, a mulata com o corpo pintado e seio desnudo e a transformista Laura Vison – compõem o cenário propositalmente caótico, a fim de representar a desordem do carnaval de rua. A quinta e última alegoria, *Pouco me importam o brilho e a renda*, encerra o cortejo com esculturas de pierrôs, palhaços e arlequins com semblantes tristes e movimentos manipulados, entre cordas e engrenagens.

A crítica ao prefeito Marcelo Crivella surge em alguns pontos na parte final do desfile. Ainda no quarto carro, uma escultura de uma foliã contém nas nádegas – repletas de estrias – uma tatuagem com o escrito “Crivella” dentro de um coração; componentes seguram uma faixa com o dizer “As pragas que assolam o Rio: febre amarela, Temer, Pezão e Crivella”; outro folião carrega nas mãos um fantoche do Cristo Mendigo<sup>13</sup>, com o pedido “Olhai por nós...! O prefeito não sabe o que faz.”; na parte frontal, outra escultura segura o estandarte com a frase “Deixa o povo brincar”. Em seguida, um elemento alegórico menor – o chamado *tripé* – trouxe o boneco de Crivella como Judas<sup>14</sup>, com uma placa sobre o pescoço com o escrito “Pega no Ganzá”, lembrando o verso do samba-enredo *Festa para um rei negro*, apresentado pelo Acadêmicos do Salgueiro em 1971, entoado pelo político enquanto candidato ao cargo que atualmente ocupa. Ao lado, a frase “Prefeito, pecado é não brincar o carnaval”, em referência à demonização da festa propagada pela Igreja Universal do Reino de Deus, da qual é bispo licenciado.

Encerrando a segunda-feira de carnaval, a Beija-Flor saiu vitoriosa da avenida com o enredo *Monstro é aquele que não sabe amar! Os filhos abandonados da pátria que os pariu*. A escola traçou um paralelo entre obra de Mary Shalley, *Frankenstein ou o Prometeu Moderno* – que completava 200 anos em 2018 – e as mazelas da sociedade brasileira. Na obra, Frankenstein é um monstro criado a partir dos experimentos científicos de Victor Frankenstein, motivado

---

<sup>13</sup> Em 1989, a Beija-Flor de Nilópolis, que tinha como carnavalesco Joãozinho Trinta, iria apresentar uma versão do Cristo Redentor como mendigo em seu desfile. Às vésperas do desfile, a escultura foi proibida pela Igreja Católica. Em forma de protesto, o Cristo desfilou escondido por um plástico preto, sobre o qual foi colocada a faixa com a frase “Mesmo proibido olhai por nós”. A apresentação, bem como a alegoria censurada, tornaram-se um dos momentos de maior destaque na história das escolas de samba.

<sup>14</sup> Malhação de Judas é uma tradição que ocorre geralmente no Sábado de Aleluia, em sociedades com influência católica, simbolizando a morte de Judas Iscariotes. Consiste em sorrir e atear fogo em um boneco do tamanho de um homem, muitas vezes representando personalidades que não são bem aceitas pela população, como políticos.

---

pela ambição do conhecimento desmedido. Entretanto, logo após alcançar o feito, o criador abandona a sua criatura. Sentindo-se desprezado e sem conseguir estabelecer qualquer relação social, torna-se violento, chegando a assassinar o irmão e duas esposas de Victor.

A história serve como metáfora para se observar a realidade brasileira. Frankenstein seria o arquétipo do morador da periferia e seu criador o Estado, que o abandona à própria sorte. A desigualdade social que gerou o surgimento desses bairros pobres é fruto da ambição desmedida dos agentes do Estado. Estaria aí a causa da criação dos “monstros” que aterrorizam as classes média e alta. Sem se inserir nessa sociedade, os Frankensteins brasileiros se tornam passíveis de cometer atos de violência.

A comissão de carnaval da Beija-Flor – composta por Laíla e equipe – dividiu a narrativa em cinco partes. A primeira, entendida como uma introdução, situa o público na obra de Shelley. Os seguintes são denominados pelos sentimentos presentes no romance, reinterpretados para a sociedade brasileira, a saber: 02) *A ambição e a ganância* evidenciou a corrupção política; a cúpula do Palácio do Congresso Nacional foi transformada em um prato de comida, onde se deitou um morador de rua, enquanto as paredes do prédio da Petrobrás – empresa alvo de escândalos de corrupção – se abriam, revelando uma favela; no alto do edifício, grupos de funk e de samba se revezavam; 03) *O abandono* trouxe os refugiados da seca, crianças trabalhando – em vez de estarem estudando –, policiais mortos, pedestres assaltados, uma cena de violência em uma escola e um lixão, do qual se levantava um monstro; 04) *A Intolerância* religiosa, sexual, racial, cultural e esportiva foram os assuntos retratados neste setor; 05) *A Redenção* no carnaval, considerado pela escola como festa democrática onde os grupos sociais podem se unir.

Observa-se que os enredos da Beija-Flor e da Mangueira não obedecem a estrutura de causa-consequência na passagem de seus setores, estando o Paraíso do Tuiuti mais próximo dos padrões canônicos sugeridos por Motta (2013). Nos três desfiles, os protagonistas são sujeitos coletivos: na Beija-Flor, são os indivíduos de baixa renda, moradores das periferias brasileiras; na Mangueira, são os sambistas e foliões cariocas; no Tuiuti, o escravo. Em todos os casos, os políticos são os principais antagonistas.

Entretanto, a Mangueira e Tuiuti elegem como personagens principais do conflito, respectivamente, Marcelo Crivella e Michel Temer. Ao personificar a força opositora, ambas se contrapõem às narrativas elaboradas pelo poder público – as quais os meios de comunicação reverberam, em alguns casos fazendo coro aos interesses dos políticos. Ao longo de seu mandato, Crivella já defendeu em inúmeras situações o encerramento do repasse de verbas para

---

as escolas de samba, chegando até mesmo a divulgar propaganda na TV para defender seus argumentos. Da mesma forma, o êxito do *impeachment* de Dilma Roussef e da Reforma Trabalhista na qual Temer tentou aprovar dependem do apoio de parte significativa da população para que aconteçam.

Já a Beija-Flor se valeu de desejos e percepções mais generalistas, assumindo, em parte, um discurso que se faz presente também na mídia. Ainda assim, a culpabilização do Estado pelas mazelas nacionais se opõe a ideia disseminada na sociedade sobre responsabilizar o pobre por sua condição financeira, bem como a isenção da responsabilidade do poder público com o elevado número de indivíduos que enxergam o crime como uma via de sucesso e sobrevivência. A valorização do carnaval como um evento com potencial para tornar o país mais democrático é outro tópico relevante, uma vez que muitos brasileiros absorveram uma narrativa de desqualificação dessa festa.

## CONCLUSÃO

Quando os jornalistas do A Noite optaram por divulgar por meio de um samba parodiado a informação de que policiais eram tolerantes com a jogatina em roletas no Centro do Rio, eles instintivamente perceberam que esse gênero musical oferecia uma liberdade e poder de comunicação popular que por vezes era superior ao do periódico para o qual trabalhavam. Se a utilização do samba era um meio de expressão eficiente para os jornalistas – que já tinham outro canal de comunicação em mãos – imaginemos para uma parcela da população que não tinha qualquer outro espaço para falar de si para o mundo e para os seus pares.

Assim, o samba e o funk se apresentam para representar o mundo a partir da visão das periferias cariocas, oferecendo versões diferenciadas para os acontecimentos daquelas expostas pela mídia. As escolas de samba, por sua vez, potencializaram essas informações, transformando essas mensagens em espetáculo de alcance mundial.

As narrativas apresentadas pelas agremiações possuem uma ou poucas assinaturas, mas são elaborações coletivas, a partir de processos de negociação entre os mais diversos componentes dessas instituições culturais, somados, ainda, a fatores externos. Entretanto, os bairros que as sediam continuam sendo o núcleo pelo qual os demais fatores irão gravitar em volta. Logo, cabe ao carnavalesco absorver e canalizar as diversas demandas dos segmentos de uma escola de samba e da sociedade, mas deve valorizar o discurso de sua comunidade para que o projeto alcance o êxito esperado.

Os enredos confirmam a tendência das narrativas de serem cada vez mais multimídias e abertas a outras interpretações (FIGUEIREDO, 2010). Invariavelmente, eles surgem de uma cuidadosa pesquisa, que pode se referenciar em diversos livros, filmes, notícias e imagens para a constituição da mensagem e da criação artística. Temos, como exemplo, as citações ao *Frankenstein*, na Beija-Flor, e *A elite do atraso* na Paraíso do Tuiuti. A própria linguagem que constitui um enredo na avenida é plural, abarcando componentes textuais, plásticos, musicais e teatrais. Do carnaval, esses assuntos ganharão nova repercussão e interpretação pelos meios de comunicação. O destaque fantasiado como “Temer vampiro”, por exemplo, foi inspiração para ilustração de capa da edição brasileira do jornal *Le Monde Diplomatique*.

Os desfiles da Mangueira, Paraíso do Tuiuti e Beija-Flor contém os anseios, indignações, reivindicações, reconhecimento identitário e percepções da realidade das regiões onde se situam. São conflitos que se estabelecem sempre a partir do não reconhecimento dos discursos oficializados pelas instâncias de poder. Ao denominar seus antagonistas, Mangueira e Tuiuti apresentaram narrativas das mais contundentes e de maior repercussão contra os governos Crivella e Temer, com liberdade e clareza que muitas vezes os jornalistas não podem ou sequer intencionam noticiar.

Portanto, os enredos críticos são essenciais para dar visibilidade e voz à parcela da população carioca que não é suficientemente representada pela mídia tradicional, não sendo prioridade nem como emissora da mensagem, tampouco como receptora. Ao desenvolver uma modalidade narrativa para si, esse grupo consegue interagir com as instâncias de poder, buscando com isso afirmar sua identidade, assegurar sua sobrevivência, atualizar suas demandas e viabilizar sua reinvenção.

## REFERÊNCIAS

AHMED, A.; BRITTO, F. D.. Dobra 4 entrevista Alejandro Ahmed e Fabiana Britto. In: JACQUES, P. B.; BRITTO, F. D. (orgs). **Corpocidade**: debates, ações e articulações. Salvador: EDUFBA, 2010.

CANCLINI, N. G. et al. (Eds.) **Jóvenes, Culturas Urbanas y Redes Digitales**. Madrid: Ariel/Telefónica, 2012.

CAVALCANTI, M. L. V. C. **O rito e o tempo**: ensaios sobre o Carnaval. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

\_\_\_\_\_. **Carnaval Carioca**: Dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro: Funarte/UFRJ, 1994.

CUNHA, M. **A narrativa de carnaval**. Disponível em: <encurtador.com.br/CKW15>. Acesso em: 18 out. 2016.

FARIAS, J. C. **O enredo de escola de samba**. Rio de Janeiro: Litteris, 2007.

FIGUEIREDO, V. L. F. **Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7 Letras, 2010.

LUZ, A. L. A teatralidade para além dos palcos na avenida do carnaval. In: **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, v. 10, n. 2. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

MOTTA, L. G. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Universidade de Brasília, 2013.

NAPOLITANO, M.; WASSERMAN, M. C. **Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira**. Disponível em: <encurtador.com.br/djrNS>. Acesso em: 19 jun. 2019.

NEVES, J. A. “Lá vêm dois irmãozinhos de 762”: música funk, cenas e sonoridades do Rio de Janeiro na década de 1990. In: **ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte**, v. 20, n. 36, p. 60-75. Uberlândia, 2018.

SILVA, A. **Imaginários urbanos**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.

SIQUEIRA, D. C. O. Dança na rua: arte, representação e comunicação na cidade. In: BORELLI, S., FREITAS, R. (orgs). **Comunicação, narrativas e culturas urbanas**. São Paulo: Educ, 2009. p. 119-138.

SODRÉ, M. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

VIANNA, H. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.