



## **“Tá virando picadeiro o país tropical”: o samba-enredo e a crítica nacional da Ditadura Militar ao Plano Real<sup>1</sup>**

Carlos Raphael Ferreira Gonçalves de SOUZA<sup>2</sup>  
Heloiza Beatriz Cruz dos REIS<sup>3</sup>  
Universidade Veiga de Almeida, Cabo Frio, RJ

### **RESUMO**

As reflexões aqui apresentadas orbitam em torno de uma criação genuinamente nacional: o samba-enredo. Parte do cancionário carnavalesco, embala desde o começo do século XX os desfiles das Escolas de Samba da cidade do Rio de Janeiro. Este artigo tem por objetivo analisar como o samba-enredo, que outrora brindou ao poder, acabou se transformando em uma ferramenta de propaganda da crítica nacional. Para tal proposta, além do tradicional embasamento teórico, foram analisadas de forma qualitativa as composições de 1961 à 1994, para se comprovarem seus usos na propaganda do protesto popular.

**Palavras-chave:** Propaganda; Carnaval carioca; Samba-enredo; Crítica nacional.

### **Introdução**

“Tá virando picadeiro o país tropical / onde o povo-equilibrista vive de salto mortal”. Assim cantava a Império da Tijuca quando, já na manhã do dia 01 de março de 1992, desfilou na Marquês de Sapucaí. Muito mais do que simples festejo popular, o carnaval carioca teve um papel fundamental no sentido de “nação” (grifo nosso) que foi criado no brasileiro, servindo como voz dissidente de um país em crise.

No começo do século XX, com o bota-abaxio, nome popular da reforma urbanística promovida pelo prefeito Pereira Passos, a volta dos soldados que lutaram na Guerra de Canudos e o surgimento das favelas, o Rio de Janeiro teve contato com um novo ritmo negro: o samba. Isso criou uma nova face do carnaval no Brasil.

Das rodas de samba na Praça XI ao estrelato da Apoteose, o carnaval carioca se viu em um patamar muito além de simples festejo carnavalesco, mas símbolo nacional de um país bipolar, como ressalta Leandro Narloch (2009, p.131). O fomento

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ07 – Comunicação, Espaço e Cidadania do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 3 a 5 de julho de 2013.

<sup>2</sup> Graduado em Publicidade e Propaganda pelo curso de Comunicação Social da UVA, Cabo Frio, em dezembro de 2012. E-mail: crcharim@gmail.com.

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho final de graduação de Carlos Raphael Ferreira Gonçalves de Souza. Professora do curso de Comunicação Social da UVA e mestre em Comunicação pela UERJ em 2009. Pesquisadora do grupo de pesquisa Comunicação, Arte e Cidade CNPq/PPGC/FCS/UERJ. E-mail: heloizareis@hotmail.com



público aos ranchos e blocos e a oficialização da folia, promovido pelo prefeito Pedro Ernesto nos anos 1930, fez o país encontrar uma nova forma de utilização da festa.

Em 1934 veio o primeiro estatuto das Escolas de Samba, escrito pela recém formada União das Escolas de Samba (UES), visando oficializar e regulamentar definitivamente os desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, tido por muitos como “o maior espetáculo a céu aberto do mundo” (grifo nosso). Por meio da propaganda nacional imposta na obrigação de temas nacionais nos desfiles das Escolas de Samba, pretendia “ensinar” (grifo nosso) ao Brasil o valor do orgulho nacional, seja por meio de vultos históricos, sonhos, índios entre tantos outros temas que passariam a ser cantados pelo povo.

O objetivo geral dessa monografia é demonstrar uma outra face dessa obrigação de temas nacional, quando o samba-enredo, anteriormente mola propulsora da propaganda nacionalista, passa a porta-voz de uma sociedade cansada dos rumos políticos e econômicos do país, transformando-se em pilar de uma poderosa crítica nacional.

Para que tais objetivos sejam satisfatoriamente atingidos, a metodologia de trabalho adotada foi o tradicional recolhimento de material bibliográfico para compor os pressupostos teóricos que irão fundamentar a pesquisa acadêmica em si. Além disso, foram analisados<sup>4</sup> qualitativamente a letra de 26 (vinte e seis) composições de sambas-enredos no período de 1961 à 1994.

### **Da lendária *Hy Brazil*<sup>5</sup> ao país do carnaval**

Diversos autores se indagaram durante a história, sobre o que levaria as pessoas a acreditarem que pertenciam a um mesmo grupo. De todas as posições – sejam elas por raça, vitória, legitimidade histórica, imposição divina, etc. –, a mais dogmática pertence ao filósofo alemão Johann Gottfried von Herder, em sua obra *Ideias para a filosofia da história da humanidade* (1784). Nela, Herder mostra que nacionalidade supõe afinidade de um grupo, a cultura comum de um ambiente em comum. Sobre a obra herderiana, José Carlos Reis nos mostra que:

---

<sup>4</sup> As análises aqui expostas fazem parte da pesquisa monográfica do autor desse artigo, intitulada “*Quem sou eu? Quem vem lá?*”: o carnaval carioca da propaganda ufanista à crítica nacional.

<sup>5</sup> A Ilha do Brasil (ou Ilha de São Brandão) é uma lenda que percorreu toda a cartografia do século XI à Idade Média. Segundo ela, *Hy Brazil* foi descoberta e colonizada pelo monge irlandês São Brandão em 565 d.C., e seu nome significa “terra abençoada” (grifo nosso).



Uma nação descende de si mesma, torna-se o que já é, assim como a árvore cresce da semente. [...] Se cada uma dessas nações tivesse ficado em seu ambiente natural, a Terra poderia ser considerada um como “jardim”, onde cada planta nacional floresce com a sua própria forma, cor, cheiro. As flores-nações são singulares, nascem em um território determinado, têm a sua própria natureza e o seu próprio ritmo de evolução. (REIS, 2008, p.2)

À partir da teoria herderiana, muitos tentaram entender como nasceu a identidade nacional brasileira. Primeiros os navegantes, que levavam suas opiniões sobre a “nova terra” (grifo nosso) para a Europa. Foi, porém, com o mito das três raças<sup>6</sup>, do botânico alemão Carl Friedrich Philipp von Martius, que a discussão se intensificou.

A identidade nacional é criada por linguagens nacionais em comum: a vida cotidiana, os conflitos locais, os valores que aparecem na música, na história, na política. Alguns discursos historicamente construídos, vivos e sinceros, expressam o sentimento de pertencimento à identidade nacional brasileira. Essa identidade não é nem natural nem antológica, é criada por múltiplas linguagens, em muitos pontos divergentes, mas, sobretudo, interligadas umas das outras.

Sendo a identidade brasileira compartilhada, nossa tarefa como peças-chave nessa engrenagem é mergulhar nas diversas linguagens que expressam a “alma brasileira” (REIS, 2008, p.5). Uma das peças dessa engrenagem é o carnaval, responsável por momentos primorosos na história do Brasil. Além de simples momento de largar a censura da vida diária, ele foi utilizado como ferramenta de propaganda para a criação de uma imagem. Isso foi responsável por um novo capítulo na história brasileira, deixando marcas na vida do espírito da nossa nação.

Na antiguidade, o período do carnaval era marcado por homenagens aos Deuses e havia o costume de incorporar a esses festejos charretes em formatos de navios. Foi a presença desses pequenos barcos com rodas que fez com que alguns historiadores considerassem que o nome “carnaval” (grifo nosso) nascera de *carrus navalis* (carro em forma de navio). Essa hipótese foi descartada anos mais tarde, pela teoria de que a palavra “carnaval” (grifo nosso) derivava de *carne vale* (adeus à carne)<sup>7</sup>.

O adeus à carne era um período de festas compreendido após a quaresma. Foi o carnaval medieval que marcou a batalha entre o carnaval e a quaresma. O uso de

---

<sup>6</sup> Em 1840, o botânico alemão Carl Friedrich Philipp von Martius, vencedor de um concurso promovido pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, defendia que a miscigenação devia ser o ponto principal para se entender como o se acham estabelecidas no Brasil as condições para o aperfeiçoamento das três raças humanas (brancos, negros e índios), de uma maneira desconhecida no resto do mundo.

<sup>7</sup> Essa origem ainda levanta discussões. Câmara Cascudo acredita que a palavra deriva do milanês *carnevale*, visto que em italiano não existe a palavra *vale*. Para mais, ver MORAES, 1987, p.16-17.



fantasias e a troca de papéis eram a saída para uma sociedade oprimida. Apesar de constantemente criticadas pela Igreja, as festas eram muitas vezes apoiadas pelos governos locais o que acabou por transformar as brincadeiras em eventos cada vez mais organizados.

Com o Renascimento, o carnaval começou a ganhar novos rumos, mas foi com o fim do período revolucionário francês no começo do século XIX e a instauração do Império Napoleônico, que o carnaval saiu da marginalidade e voltou aos salões em forma de refinados bailes à fantasia. Após a queda de Napoleão e a consolidação da nova burguesia francesa, a elite parisiense começou a dar um novo estilo à festa carnavalesca, que apesar de pouco perceptível, moldaria as bases do carnaval contemporâneo.

Junto com os portugueses, vieram para o Brasil seus costumes e crenças. Feriados, lutos e afins eram fielmente replicados na “nova terra” (grifo nosso), pois era importante que a colônia “copiasse” (grifo nosso) os festejos de sua metrópole. A partir daí, a festa do Entrudo<sup>8</sup> se espalhou por todo o Brasil. Moldado pelos escravos, os bonecos no Entrudo brasileiro foram trocados por cinzas, águas coloridas ou qualquer coisa que tivesse a característica para que os escravos zombassem de seus senhores. Isso acabou transformando a troça anteriormente escravista, em festejo público.

Em 1902, Pereira Passos inspirado na reforma urbanística parisiense de Haussmann, transformou a aparência da cidade do Rio de Janeiro. Com suas “picaretas regeneradoras” (BILAC *apud* FENERICK, 2005, p.30) construiu uma nova cidade com uma estética mais civilizada: os cortiços e becos escuros e lamacentos deram lugar a largas avenidas com imponentes edifícios, dignos de representar a capital federal.

Com a desapropriação dos cortiços, os habitantes mais ricos da cidade passaram a trocar os bairros portuários pela zona sul carioca. Os grandes casarões, outrora ocupados pela alta sociedade da capital federal, passaram a abrigar novos moradores: tias baianas, migrantes nordestinos e moradores expulsos de suas casas durante a reforma urbanística. Começava aí a ser desenhado um novo cenário sociocultural na cidade.

---

<sup>8</sup> Em território português, eram comuns desfiles onde se realizavam o casamento de dois bonecos de palha. Mesmo recebendo nomes diferentes de acordo com a região onde se realizava a festa, todos eram chamados de Entrudo, gíria portuguesa que significa uma pessoa muito gorda, ridícula. A generalização acabou por se confundir com o nome da própria brincadeira e os Entrudos tornaram-se marca registrada do carnaval lusitano.



Uma dessas novas moradores era Hilária Batista de Almeida. Conhecida como Tia Ciata, levou o samba<sup>9</sup> da Bahia para o Rio de Janeiro aos 22 anos. Sua casa, próxima à Praça Onze, era reduto de sambistas de toda a parte, e sua hospitalidade (e de diversas outras tias baianas) foi responsável para que os compositores pudessem se desenvolver na cidade.

Até então, o samba tinha um ritmo mais “amaxiado” (grifo nosso), diretamente ligado ao sucesso da primeira gravação (*Pelo Telefone*, de Donga e Mauro de Almeida). Foram os sambistas do bairro do Estácio, e de outros redutos negros, que mudaram esse cenário, criando um novo jeito de compor e cantá-lo, com mais ginga e maleabilidade. “Este novo ritmo permitiria cantar, dançar e desfilar ao mesmo tempo.” (CUNHA, 2002, p.3). Essa mudança rítmica inspirou outras regiões da cidade, como o Morro da Mangueira, o Morro do Salgueiro e Madureira.

Com a criação da União das Escolas de Samba, a Prefeitura do Distrito Federal começou um programa de expansão do turismo, principalmente nos países platinos. Foi a primeira vez em que a festa foi utilizada com outro fim, que não apenas a diversão. Para isso, o prefeito Pedro Ernesto criou a Diretoria Geral do Turismo, que além de incluir os desfiles no calendário oficial do carnaval carioca, distribuiu folhetos promocionais onde as Escolas apareciam ao lado de outras atrações da folia<sup>10</sup>.

[...] não podemos deixar de observar que a *legalização*, ou oficialização das Escolas de Samba, e a concessão de subvenções para a realização dos desfiles, ao mesmo tempo em que aponta para um reconhecimento social do samba, é também uma forma de controle social expresso pela premiação do sambista “bem comportado”, o sambista que não foge às regras. (FENERICK, 2005, p.126)

Após a Revolução de 30, a Junta Militar Provisória indicou para o cargo de presidente da república o gaúcho Getúlio Dornelles Vargas. Depois do Governo Provisório (1930 – 1934) e do Governo Constitucional (1934 – 1937), Vargas implantou, após um golpe de Estado, o Estado Novo (1937 – 1945). Alegando

---

<sup>9</sup> A palavra “samba” (grifo nisso) tem origem africana, na etnia banta. Entre os quiocos angolanos significa “brincar” (grifo nosso), já entre os bacongus congolezes é um tipo de dança onde o dançarino bate contra o peito do outro. As duas formas “se originam da raiz metalinguística *semba* – rejeitar, separar, que deu origem ao quimbundo *di-semba*, umbigada [...]” (LOPES *apud* BASTOS, 2010, p.16). Inicialmente, a palavra era usada como sinônimo de danças brasileiras vindas da África. Com o tempo passou a designar o gênero musical, significado que possui atualmente.

<sup>10</sup> Em 1929 ocorreu o primeiro concurso de samba do Rio de Janeiro, organizado pelo jornalista e pai de santo Zé Espinguela, apelido de José Gomes da Costa. Com o objetivo de escolher o melhor grupo de sambistas da cidade, teve como vitorioso o Conjunto Oswaldo Cruz, com um samba de Heitor dos Prazeres. O primeiro desfile aconteceu em 1932, organizado pelo jornalista Mário Filho. O primeiro desfile oficial só aconteceu no dia 2 de março de 1935, tendo a Portela (ainda como Vai como pode) campeã com o enredo *O samba dominando o mundo*.



“proteger” (grifo nosso) o país de uma revolução comunista, ele encontrou na ditadura uma forma de se perpetuar na presidência do país.

Uma das ações do Estado Novo era promover o aumento do nacionalismo. Para tal, contou com o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em 1939. Apesar da centralização do poder, da corrida anticomunista e do autoritarismo, o Estado Novo foi o momento crucial para a afirmação do carnaval não apenas como festa, mas também como representação da cultura nacional. Se valendo da censura, dos sambas celebrando o trabalho, das canções ufanistas, dos grandes concertos realizados com o maestro e compositor Heitor Villa-Lobos e dos concursos carnavalescos, Vargas mudou o cenário cultural do Brasil.

### **Sambistas com pés de chumbo e bolsos vazios**

Mesmo com o fim do Estado Novo, o nacionalismo já estava impregnado no samba. A propaganda nacional e o sentimento ufanista nas letras de samba-enredo apresentando um Brasil “maravilhoso” (grifo nosso) percorreriam, a partir de então, todos os carnavais. Hermano Vianna lembra que uma das verdades que possibilitaram ao samba possuir esse papel, deve-se a preservação de sua “alma” (grifo nosso).

[...] a ideia da preservação do samba tem uma força considerável. Tanque esse é talvez o único gênero da música afro-americana (ao contrário do merengue da República Dominicana, do *calipso* de Trinidad e Tobago, do *són* cubano, da *cadence* da Martinica) que não se misturou, em sua maioria quase absoluta, ao funk norte-americano ou que não adotou instrumentos eletrônicos em suas bandas. (VIANNA, 2010, p.123-124)

Os dias de liberdade, entretanto, estavam contados. Após a renúncia do presidente Jânio Quadros em 1961, os militares legalistas tentaram impedir a posse do vice. Alegando que João Goulart era de esquerda, encontram a saída adotando o parlamentarismo, sistema que diminui o poder do presidente. Após uma série de desentendimentos, oficiais graduados viram na figura do presidente uma ameaça à hierarquia militar e a tranquilidade da nação. Na madrugada de 31 de março de 1964, após um golpe de Estado iniciado em Minas Gerais, Jango é deposto pelas Forças Armadas, que tomaram o poder e instauraram uma Ditadura Militar.

Com os Anos de Chumbo, expressão pela qual a nova ditadura ficou conhecida, vieram diversas restrições: do exercício da cidadania aos movimentos de



oposição, incluindo a restrição à liberdade de expressão. A aprovação pelos órgãos de censura era obrigatória para todas as produções culturais do país, até para o carnaval<sup>11</sup>.

É importante ressaltar que a transferência da capital federal para Brasília (ocorrida em 1960, no governo de Juscelino Kubitschek) não significou o fim da relação Estado-carnaval. Pelo contrário, mesmo com a distância, os laços federais continuaram a ser significativos. As Escolas de Samba continuaram a ocupar seu papel de destaque, entretanto, foi aconselhado às agremiações que deixassem de lado o passado glorioso e passassem a focar seus sambas-enredos no progresso atual do país. Inicia-se então, uma nova fase no carnaval, motivada pelo milagre econômico<sup>12</sup>.

No fim dos anos 1970, as Escolas de Samba começaram a arrumar novas fontes de arrecadação (uma delas o jogo do bicho), incrementando suas receitas. Isso acabou transferindo a organização do carnaval, que anteriormente era do Estado, para a mão das próprias agremiações, lhes concedendo uma maior autonomia. Esse fato contribuiu para o começo de uma nova onda de sambas-enredos, onde a ufania dá lugar a crítica, sempre disfarçada em temas negros, lendas, sonhos, entre outros, dado que os enredos ainda passavam pela aprovação da censura.

O “Grande Brasil” (grifo nosso), entretanto, não foi eterno. Logo, o país começou a abandonar o crescimento e amargar uma imensa crise econômica. A hiperinflação dominou o Brasil, empreiteiras abandonaram as construções, máquinas e equipamentos, e grandes obras simplesmente pararam no interior do país por causa da recessão<sup>13</sup>. Até que, em 8 de maio de 1985, o Congresso Nacional aprovou uma emenda à constituição que acabava com os vestígios da ditadura. A nova constituição somente ficaria pronta em 1988.

Com o fim da ditadura, a crítica, antes velada, passa a ser direta. É interessante perceber que o carnaval de 1986, o primeiro após o fim da ditadura, tem o mesmo valor de catarse que os festejos carnavalescos possuíam na Idade Média: a população possui novamente a liberdade de questionar o governo, se divertindo sem restrições ou medo de represálias.

Depois de duas ditaduras, o Brasil enfim transpirava liberdade. Com a “nova democracia” (grifo nosso), vieram novas críticas: dos baixos salários à hiperinflação

---

<sup>11</sup> Durante as mais de duas décadas de Ditadura Militar, há apenas um caso questionável de “censura” (grifo nosso) a um samba-enredo. Fato esse que será explicado no próximo subcapítulo.

<sup>12</sup> O “milagre econômico brasileiro” é a denominação dada à época de excepcional crescimento econômico ocorrido durante o regime militar no Brasil, especialmente no governo Médici (1969 - 1973).

<sup>13</sup> Um exemplo é a construção da Transamazônica, rodovia que liga Cabedelo, na Paraíba à Lábrea, no Amazonas, cortando sete estados brasileiros.





devido aos seguidos malsucedidos planos econômicos, que levaram a uma intensa desvalorização da moeda nacional.

Numa tentativa de pôr fim a uma inflação acumulada de 1,1 quatrilhão por cento<sup>14</sup> em quase três décadas, o governo do presidente Itamar Franco resolveu criar uma nova moeda, o Real, em 27 de fevereiro de 1994, levando o Brasil a uma nova fase de esperança econômica. Do nacionalismo ao protesto não houve mais volta: o carnaval se transformava em um espetáculo digno (se não maior) da *Broadway*, criando a cada ano um espetáculo cada vez maior, engolindo assim, sua própria história.

### **O protesto em um carnaval multicolor**

Durante mais de quatro décadas, os sambas-enredos serviram de matriz-geradora, um tanto ilusória, de uma sociedade culturalmente perfeita e de propaganda ufanista de um país sem limites. É interessante pensar, entretanto, que a mesma ferramenta outrora pró-sistema, foi utilizada para questionar e criticar os meandros políticos. Muito antes da “explosão” (grifo nosso) do carnaval crítico durante a Ditadura Militar, em dois momentos essa crítica, mesmo que em menor intensidade, pôde ser observada.

Para entender como essa crítica foi propagada e ganhou força à partir da segunda metade da Ditadura Militar, é preciso voltar um pouco no tempo, mais precisamente ao ano de 1961. A escolha de um simples enredo faria uma desconhecida Escola da zona norte carioca gravar seu nome nos anais do nosso carnaval. Pelas mãos de Gilberto de Andrade e Waldir de Oliveira, a Tupy de Brás de Pina levou um dos mais importantes sambas-enredos da história: *Seca do Nordeste*. Essa importância não se deve apenas por sua qualidade melódica, que é inegável, mas pela revolução que ele operou nos desfiles.

Sol escaldante, terra poeirenta  
Dias e dias, meses e meses sem chover  
[...]  
No auge do desespero  
Uns se revoltam contra Deus  
Outros rezam com fervor

---

<sup>14</sup> De acordo com o jornalista Joelmir Beting, o IGP-DI do período pré-Real (1965 - 1994) foi precisamente de 1.142.332.741.811.850%. A população perdeu a noção desse número astronômico porque foram realizadas quatro reformas monetárias no período e em cada uma delas foram deletados três dígitos da moeda nacional. “Um descarte de 12 dígitos no período. Caso único no mundo, desde a hiperinflação alemã dos anos 1920.”





“Nosso gado está sedento, meu Senhor  
Nos livrai desta desgraça”  
O céu escurece  
As nuvens parecem  
Grandes rolos de fumaça  
Chove no coração do Brasil  
E o lavrador  
Retira o seu chapéu  
E olhando o firmamento  
Suas lágrimas se unem  
Com as dádivas do céu  
(*Seca do Nordeste*, G.R.E.S. Tupy de Brás de Pina, 1961)

O samba-enredo da Tupy mostrou para a população brasileira que o carnaval era muito mais do que uma simples festa: ele possuía um alcance maior, que transcendia a própria folia carnavalesca, algo que o governo já descobrira e utilizara muito tempo antes.

Talvez ninguém pudesse suspeitar de que uma pequena Escola do subúrbio do Rio fosse optar por um enredo que fugia completamente da tendência ufanista dominante, [...] para cantar a dor do povo humilde do Nordeste. O Brasil que a Tupy levou para a avenida em 1961 era um Brasil derrotado. A Tupy foi a primeira Escola de Samba a eleger um enredo de protesto, a falar de um problema brasileiro. [...] Ficava, assim, cada vez mais claro que grandes sambas vinham de grandes enredos [...]. A exaltação pura e o patriotismo acrítico eram estéreis demais. (SIMAS e MUSSA, 2010, p.62-63)

Oito anos após o “Brasil derrotado” (SIMAS e MUSSA, 2010, p.62) da Tupy, novamente o protesto voltou a figurar na avenida. Dessa vez, porém, de forma muito mais conturbada. O clima político no país era dos piores. O AI-5 (Ato Institucional número 5) havia sido editado em dezembro de 1968, dois meses antes do carnaval. O regime militar se endurecia cada vez mais, calando todas as vozes dissidentes. É nesse cenário que o Império Serrano resolveu apresentar *Heróis da liberdade*, um samba-enredo um tanto sugestivo.

A ideia de Silas de Oliveira, Manoel Ferreira e Mano Décio da Viola era mostrar todos que lutaram pela liberdade no Brasil, do Movimento Nativista aos pracinhas da Segunda Guerra Mundial. Era um tema extremamente audacioso pros tempos de ditadura. Isso não soou bem aos ouvidos dos policiais do DOPS (Delegacia de ordem política e social), que convocaram os autores a darem explicações sobre o



samba-enredo<sup>15</sup>. A censura, porém, não perdoou o Império. Depois de muita conversa, tiveram que retirar a palavra “revolução” (grifo nosso) no verso “É a revolução, em sua legítima razão”, substituindo-a pela palavra “evolução” (grifo nosso).

Passava a noite, vinha dia  
O sangue do negro corria  
Dia a dia  
[...]  
Esta brisa  
Que a juventude afaga  
Esta chama  
Que o ódio não apaga pelo universo  
É a evolução, em sua legítima razão  
(*Heróis da liberdade*, G.R.E.S. Império Serrano, 1969)

Naquele ano, o Império Serrano se tornou a Escola preferida dos opositores ao regime. Na manhã de 17 de fevereiro de 1969, enquanto a escola começava seu desfile, aviões da Força Aérea Brasileira começaram a sobrevoar a Candelária<sup>16</sup>, dando rasantes e fazendo muito barulho, a fim de atrapalhar a evolução do Império. É inegável que a explicação de Silas de Oliveira não convenceu os militares. O recado, porém, já estava dado: o lamento oprimido do brasileiro passaria a estar presente na voz que, outrora, adulou o poder.

A partir de *Heróis da liberdade*, a sociedade carnavalesca durante o regime militar percebeu seu poder de questionamento. A linha propagandista nacional não foi abandonada, mas críticas cada vez mais pesadas eram transformadas em lendas e histórias de menor importância. Isso acontecia porque, como visto anteriormente, todas as letras passavam pela aprovação da censura, “obrigando” (grifo nosso) os questionadores a velarem seus julgamentos.

Depois de 1969, a crítica ficou latente por pouco mais de uma década, até voltar, em 1981, com a Arranco, Escola do Engenho de Dentro, criticando a falta de liberdade e escolha durante a Ditadura Militar no samba-enredo *Ou isto ou aquilo*. Esse foi o estopim para se multiplicar a crítica nacional no carnaval carioca.

---

<sup>15</sup> O DOPS considerou o samba um tanto subversivo. Mano Décio da Viola, Manoel Ferreira e Silas de Oliveira foram explicar ao general Luis de França Oliveira, secretário de segurança do estado da Guanabara, porque fizeram uma letra com tanta louvação à liberdade. Quando questionado, Silas de Oliveira respondeu: “Eu não tenho culpa de retratar a história, não fui eu que a escrevi. Como eu fiz, o senhor poderia ter feito.” (SILVA e OLIVEIRA *apud* AQUINO e DIAS, 2009, p.31)

<sup>16</sup> Antes da construção do Sambódromo, em 1984, os desfiles das Escolas de Samba do Rio de Janeiro foram realizados em outras ruas do Centro da cidade: na maioria das vezes na Avenida Rio Branco, mas também na Avenida Antônio Carlos, em São Januário, estádio do Vasco da Gama e na Rua Marquês da Sapucaí que, anos mais tarde, deu lugar à passarela do samba.



Em 1983, com os primeiros “sintomas” (grifo nosso) do fim do período ditatorial, a Unidos de Lucas levou *Senta que o leão é manso*. Nele, a Escola julgou a situação econômica do país, disfarçando isso nas Capitâneas Hereditárias, o Quinto do ouro mineiro e nos inúmeros impostos nacionais. No ano seguinte, a Beija-Flor também questionou a economia nacional em *O gigante em berço esplêndido*. Dessa vez, metaforizou a crítica em lendas indígenas, mas fez menção direta ao milagre econômico e a posterior hiperinflação nos versos “Mas na ânsia de crescer, do berço fértil se afastou”. Ainda em 1984, a Em Cima da Hora levou os lamentos do trabalhador brasileiro em *33 – Destino D. Pedro II*.

O drama dos retirantes nordestinos apareceu, em 1985, na Em Cima da Hora, com *Me acostumo, mas não me amanso*. A Unidos de Lucas resolveu largar o véu e criticou diretamente a conjuntura nacional no samba-enredo *Essa gente brasileira*, onde já deixava claro um sentimento que culminaria, dois meses depois, na dissolução da ditadura militar.

[...] o fato é que movimentos sociais fortalecidos nesse momento de relativa abertura ganhavam força em razão inversa ao compasso de enfraquecimento do regime, auxiliados por discursos construídos sobre palavras de ordem que remetiam ao ideário liberal-democrático, todas associadas às liberdades individuais. Em linhas gerais, seria essa a filiação da noção de justiça social, cujo conteúdo é mais ou menos fluido, dependendo do contexto e de quem a utiliza, como é peculiar a toda palavra de ordem quando evocada a partir de determinada posição no quadro de forças políticas. (SILVA, 2007, p. 112)

A aurora de 1986 trouxe de volta a catarse do carnaval democrático, há muito esquecida. Sem os empecilhos da censura e da restrição da liberdade de expressão, as lendas deram lugar, definitivamente, à crítica direta à situação social, econômica e política do Brasil. “O carnaval de 1986 foi, sem dúvida, um momento em que desaguaram em plena passarela frustrações e esperanças.” (AQUINO e DIAS, 2009, p.138). O Império Serrano trouxe o samba-enredo *Eu quero*, onde reivindicava os direitos individuais e torcia pelo futuro do país. Uma Escola tradicionalmente questionadora, a São Clemente, desfilou com *Muita saúva, pouca saúde, os males do Brasil são...*<sup>17</sup>, numa crítica efusiva ao sistema econômico nacional. Esse tema também apareceu em *Terra Brasilis*, da Em Cima da Hora. A Caprichosos de Pilares trouxe o

---

<sup>17</sup> O título do samba-enredo foi extraído do romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade. *Macunaíma* assumia, ao afirmar isso, que os males do país eram causados por fatores externos esquecendo que, ao não preservar sua cultura, também estava sendo causa da decadência nacional. As formigas apareceram também na teoria do naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire. Ele defendia que ou Brasil acabava com a praga de saúvas, ou elas acabariam com o país.



“hino” (grifo nosso) do carnaval de 1986. Em *Brazil com “Z” não seremos jamais, ou seremos?*, questionou a americanização da sociedade brasileira e decretava o fim da influência norte-americana nos rumos políticos do Brasil.

Brasil, meu Brasil  
Com “S” fica bem mais forte  
No sul, no centro, no norte  
Na voz do nosso povo  
Ninguém vai me enganar de novo  
[...]  
Quem comeu, comeu  
Quem não comeu, não come mais  
Brasil com “Z” jamais  
(*Brazil com “Z” não seremos jamais, ou seremos?*, G.R.E.S. Caprichosos de Pilares, 1986)

Em 1987, a Mocidade Independente de Padre Miguel levou *Tupinicópolis* pro Sambódromo, onde questionou a metropolização das cidades. A Caprichosos, no mesmo ano, cantou *Eu prometo (Ajoelhou, tem que rezar...)*, cantando o que o brasileiro esperava no futuro próximo de um país recém democrático. A Unidos de Santa Cruz, mais uma vez convocou o povo a lutar por seus direitos em *Quem espera só se cansa*.

Em 1988, no samba-enredo *Quem avisa amigo é*, a São Clemente defendeu o papel da mulher na sociedade. A Unidos da Tijuca veio com *Templo do absurdo (Bar Brasil)*, transformando a avenida em um grande bar, onde todos teriam direito de reclamar da vida diária. Para finalizar a safra de críticas de 1988, a Tupy cantou *E agora, José?*, onde afirmava que “O povo já está é ‘P’ da vida / procurando uma saída / para um dia melhorar”.

A São Clemente levou *Made in Brazil. Yes, nós temos banana* para o Sambódromo em 1989. O interessante desse samba-enredo, é que ele é ao mesmo tempo crítico e ufanista. Os autores da Escola de Botafogo conseguiram unir o questionamento da política fiscal à propaganda nacionalista do começo do carnaval. Com o fim da ditadura militar anos antes, “Tanto o país como os enredos ficariam menos nacionalistas e se abririam a novas influências.” (SIMAS e MUSSA, 2010, p.115).

Fechando com chave de ouro, 1989 reservou um dos momentos mais marcante do carnaval carioca. Com *Ratos e urubus, larguem a minha fantasia*, a Beija-Flor levou o lixo e o luxo para a avenida.

Reluziu  
É ouro ou lata?



Formou a grande confusão  
Qual areia na farofa  
É o luxo e a pobreza  
No meu mundo de ilusão

Xepá, de lá pra cá xepei  
Sou na vida um mendigo  
Da folia eu sou rei  
(*Ratos e urubus, larguem a minha fantasia*, G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis, 1989)

Muito mais do que isso: a Escola de Nilópolis significou a ruptura e o “distanciamento cultural entre o mundo do samba e o dos intelectuais do asfalto, marca de um país fragmentado, [...] ignorante da sua própria história.” (SIMAS e MUSSA, 2010, p.116). A partir do ano seguinte, o samba-enredo carioca se veria cada vez mais longe de seu berço, até abandonar a utopia dos morros e se misturar definitivamente ao calor do asfalto.

A década de 90 começou com a Unidos do Cabuçu cantando “Vejam só / a ironia do destino está presente. / Vejam só / parece mentira eu votei pra presidente”, comemorando, assim, a primeira eleição direta em *Será que votei certo pra presidente?*. No ano seguinte, a Caprichosos de Pilares levou para o Sambódromo o que esperava do “sofrido” (grifo nosso) Brasil no samba-enredo *Terceiro milênio, em busca do juízo afinal*. Ainda em 1991, a São Clemente se utilizou de uma metáfora para criticar o rumo da política no Brasil no *Já vi este filme*.

Em 1992, a mesma São Clemente protestou, com o samba *E o salário ó...*, contra os péssimos salários dos professores e os problemas educacionais do Brasil. O Império da Tijuca, por sua vez, tentou desvendar a complexidade nacional em *Um mistério chamado Brasil*<sup>18</sup>, samba-enredo que dá título a esse artigo.

Após os escândalos que resultaram no *impeachment* do presidente Fernando Collor em dezembro de 1992, a São Clemente cantou, em 1994<sup>19</sup>, a vitória do povo brasileiro frente à corrupção. Isso é demonstrado nos versos “Sai pra lá bicho malandro / que eu sou cara-pintada. / Fomos à luta e ganhamos a parada”.

Analisando esse viés do cancionário carnavalesco, percebemos que o carnaval é muito mais do que uma simples festa de ufanismo e crítica, momento propício a exageros censurados no dia a dia. “Retratando os acontecimentos de nossa

---

<sup>18</sup> Esse samba também foi uma homenagem ao sambista da Escola do Morro da Formiga, Synval Silva.

<sup>19</sup> É importante ressaltar que enredos são escolhidos seis meses antes do carnaval, ou seja, mesmo com o impeachment ocorrendo em dezembro de 1992, o enredo de 1993 já estava decidido. Foi por esse motivo que esse tema só apareceu na Sapucaí no carnaval de 1994.



história de uma forma a um só tempo criativa e original, o samba canta uma ‘outra’ história” (NOGUEIRA, 2006, p.2), uma forma diferente e original de contar os rumos de um país que promoveu o samba ao patamar de símbolo nacional.

### **Considerações finais**

O anseio de pertencer a um mesmo grupo sempre norteou a sociedade, mas esse mesmo pertencimento trouxe consigo as vozes dissidentes que lutavam por um país melhor. As “comportas” (grifo nosso), abertas pela Tupy de Brás de Pina em 1961, quando a Escola do subúrbio carioca levou o “Brasil derrotado” (SIMAS e MUSSA, 2010, p.62) no samba-enredo *Seca do nordeste*, inundaram o carnaval carioca de uma nova forma de “enxergar” (grifo nosso) o carnaval.

Com o fim do período ditatorial e, conseqüentemente, o fim da censura que obrigava a metaforização da crítica em seu começo, o brasileiro pôde cantar abertamente o que lhe afligia diariamente. A censura pode até ter tentado “apagar” (grifo nosso) as tentativas de dar voz aos dissidentes, mas como ressalta Mara Natércia Nogueira, “[...] calar o samba é apagar a história real, a “outra” história, de paixões e lutas, de conquistas e perdas, de derrotas e vitórias do povo brasileiro.” (NOGUEIRA, 2006, p.13).

Após a análise teórica dos autores e crítica dos 26 sambas-enredos, vemos que o carnaval carioca foi utilizado como ferramenta da propaganda de protesto da situação econômica e social do Brasil. Críticas à situação fiscal, ao modelo político e à situação do Brasil explodiram nos últimos anos da década de 1980, continuando a ser cantado na Sapucaí até mesmo após o sucesso da implantação do Plano Real em 1994.

O samba-enredo que anteriormente serviu de propaganda política e nacional, passou a porta-voz de um povo inconformado com os rumos do país. Situação que não mudou muito nas últimas décadas, visto que até hoje ao menos uma Escola por ano leva um samba-enredo de protesto para os desfiles da “festa máxima” (grifo nosso) do carnaval carioca.

Com este trabalho, percebemos a importância de uma festa popular na afirmação de um país. Como um organismo vivo, esse estudo é de vital importância, pois além de se sustentar individualmente por sua metodologia, serve para uma comparação entre os usos do carnaval e suas diferentes eras, proporcionando um maior entendimento sobre o assunto.



## REFERÊNCIAS

AQUINO, Rubim Santos Leão de, DIAS, Luiz Sérgio. **O samba enredo visita a história do Brasil: o samba de enredo e os movimentos sociais**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2009.

BASTOS, João. **Acadêmicos, unidos e tantas mais: entendendo os desfiles e como tudo começou**. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2010.

BETING, Joelmir. **Plano real, ano 7**. <http://www1.an.com.br/2000/jul/01/0joe.htm>. Acesso em: 10 abr. 2012.

CUNHA, Fabiana Lopes. **Negócio ou ócio? O samba, a malandragem e a política trabalhista de Vargas**. <http://www.uc.cl/historia/iaspm/mexico/articulos/Lopes.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2013.

FENERICK, José Adriano. **Nem do morro nem da favela: as transformações do samba e a indústria cultural (1920 – 1945)**. São Paulo: Annablume, 2005.

MORAES, Eneida de. **História do carnaval carioca**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

NARLOCH, Leandro. **Guia politicamente incorreto da história do Brasil**. São Paulo: Leya, 2009.

NOGUEIRA, Mara Natércia. **O SAMBA: cantando a história do Brasil**. <http://www.palmares.gov.br/wp-content/uploads/2010/11/O-SAMBA-cantando-a-hist%C3%B3ria-do-Br-asil.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2013.

REIS, José Carlos. **As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

SILVA, César Maurício Batista da. **Relações institucionais das escolas de samba, discurso nacionalista e o samba enredo no regime militar – 1968 - 1985**. [http://teses2.ufrj.br/Teses/IFCS\\_M/CesarMauricioBatistaDaSilva.pdf](http://teses2.ufrj.br/Teses/IFCS_M/CesarMauricioBatistaDaSilva.pdf). Acesso em: 26 mar. 2013.

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

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.