

YNAYAN LYRA SOUZA

CRÍTICAS CARNAVALIZADAS:

**As escolas de samba do Rio de Janeiro e os temas de seus
enredos (1979-1989)**

**ASSIS
2017**

YNAYAN LYRA SOUZA

CRÍTICAS CARNAVALIZADAS:

**As escolas de samba do Rio de Janeiro e os temas de seus
enredos (1979-1989)**

Dissertação apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras de Assis – UNESP –
Universidade Estadual Paulista para a
obtenção do título de Mestre em História
(Área de Conhecimento: História e
Sociedade)

Orientadora: Profa. Dra. Zélia Lopes da
Silva

Bolsista: CAPES

ASSIS
2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Biblioteca da F.C.L. – Assis – Unesp

Souza, Ynayan Lyra

S729c Críticas carnavalizadas: as escolas de samba do Rio de Janeiro e os temas de seus enredos (1979-1989) / Ynayan Lyra Souza. Assis, 2017.
130 f. : il.

Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Dr^a Zélia Lopes da Silva

1. Carnaval - Rio de Janeiro. 2. Escolas de samba. 3. Samba enredo. 4. Democracia - Brasil. I. Título.

CDD 394.25

Ynayan Lyra Souza

**CRÍTICAS CARNAVALIZADAS: As escolas de samba do Rio
de Janeiro e os temas de seus enredos (1979-1989)**

Dissertação apresentada à Universidade
Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de
Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do
título de Mestrado Acadêmico em HISTÓRIA
(Área de Conhecimento: HISTÓRIA E
SOCIEDADE)

Data da Aprovação: 30/08/2017

COMISSÃO EXAMINADORA


Presidente: Profa. Dra. Zélia Lopes da Silva - UNESP/ASSIS


Membros: Profa. Dra. Helenise Monteiro Guimarães - UFRJ/RIO DE JANEIRO


Profa. Dra. Lucia Helena Oliveira Silva - UNESP/ASSIS

*À minha mãe, leudes,
de quem herdei o amor pela História e a paixão pelo Carnaval.*

AGRADECIMENTOS

Tal qual um desfile de escola de samba, que é sempre resultado de uma produção coletiva, este trabalho não seria possível sem o apoio e a contribuição de várias pessoas. No período em que me dediquei a tecer essa dissertação, muitos foram aqueles que, de alguma forma, colaboraram para o seu desenvolvimento. Deixo registrado, portanto, o meu agradecimento a cada um que me ajudou nessa empreitada.

Agradeço, de maneira especial, à professora Zélia Lopes da Silva que, ainda na graduação, me estimulou a “cair na folia acadêmica” e, desde então, tem me orientado de forma paciente e generosa. Sou grato por ter uma interlocutora tão disposta a ouvir e tão empenhada em compartilhar os seus conhecimentos. Obrigado, professora, pela alegria que foi trabalharmos juntos na construção dessa dissertação.

Dedico este trabalho à minha família, sobretudo, à minha mãe, leudes, pelo amor incondicional e por ser a inspiração de tudo o que eu faço, e à minha avó Sula, pelas orações diárias e por compreender as ausências do neto. Não posso deixar de citar, ainda, minha madrinha Rilda, meu irmão Joaz, meu avô Expedito, meus primos Felipe, Bárbara e Taynan e meu afilhado Pedro Henrique, pelo suporte que sempre me deram e pela confiança em mim depositada.

Aos meus estimados amigos: Caio Blóis, Muhana Nassif e Felipe Pereira – pessoas incríveis que tive o privilégio de conhecer e que me fizeram ressignificar a palavra amizade. Estou certo de que vocês foram fundamentais nessa trajetória. Estendo esse agradecimento a Bruno Castro, Línive Correa e Maria Eugênia, amigos, igualmente especiais, sempre tão afetuosos e solícitos comigo. A convivência com todos vocês me tornou uma pessoa melhor.

Aos “Zelianos” – Ellen Maziero, Danilo Bezerra, Carla Porto, Deivid Costruba e Reinaldo Sudatti –, companheiros de jornada, pelas indicações, sugestões e pelos poucos, mas, agradáveis, encontros que tivemos. As experiências compartilhadas foram de grande auxílio ao “novato” aqui.

Aos docentes da UNESP/Assis que contribuíram com a minha formação acadêmica, sobretudo, as professoras Tania Regina de Luca e Lucia Helena Oliveira Silva, pelas contribuições oferecidas na banca do exame de qualificação.

Agradeço, igualmente, aos funcionários dessa mesma instituição, especialmente, Ana Elisa Paziam, com quem tive o prazer de conviver e aprender no período em que fui bolsista na revista Patrimônio e Memória. Amplio esse agradecimento a todos os servidores do CEDAP e demais instituições nas quais desenvolvi pesquisa, como o MIS-RJ e o Departamento Cultural da LIESA.

E, por fim, à CAPES, pela bolsa concedida que possibilitou a realização deste trabalho.

*Quem me vê sempre parado,
Distante garante que eu não sei sambar...
Tô me guardando pra quando o carnaval chegar*

*Eu tô só vendo, sabendo,
Sentindo, escutando e não posso falar...
Tô me guardando pra quando o carnaval chegar*

*Eu vejo as pernas de louça
Da moça que passa e não posso pegar...
Tô me guardando pra quando o carnaval chegar*

*Há quanto tempo desejo seu beijo
Molhado de maracujá...
Tô me guardando pra quando o carnaval chegar*

*E quem me ofende, humilhando, pisando,
Pensando que eu vou aturar...
Tô me guardando pra quando o carnaval chegar*

*E quem me vê apanhando da vida,
Duvida que eu vá revidar...
Tô me guardando pra quando o carnaval chegar*

*Eu vejo a barra do dia surgindo,
Pedindo pra gente cantar...
Tô me guardando pra quando o carnaval chegar*

*Eu tenho tanta alegria, adiada,
Abafada, quem dera gritar...
Tô me guardando pra quando o carnaval chegar
[...]*

*“Quando o carnaval chegar”
(Chico Buarque, 1972)*

SOUZA, Ynayan Lyra. **Críticas carnavalizadas: As escolas de samba do Rio de Janeiro e os temas de seus enredos (1979-1989)**. 2017. 130f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2017.

RESUMO

Os carnavais realizados na cidade do Rio de Janeiro entre os anos de 1979 e 1989 foram marcados, no que tange aos desfiles das escolas de samba, por enredos que abordaram aspectos variados da sociedade brasileira pelo viés crítico. Nesse sentido, é preciso considerar a conjuntura de grande mobilização civil e de importantes transformações políticas, econômicas e sociais que marcaram profundamente esse período, além das inovações na própria organização dos concursos carnavalescos. O objetivo desta pesquisa concentra-se em compreender as diferentes nuances desses carnavais e a atuação das escolas de samba frente ao processo de abertura política e transição democrática, considerando dois momentos distintos que o recorte proposto abarca: o primeiro momento refere-se ao período em que o país ainda estava sob o signo de uma ditadura (1979-1985) e o segundo já sob a luz de um novo regime democrático (1986-1989). Para tal intento, este estudo apoia-se em um conjunto variado de fontes – que inclui letras de sambas-enredo, sinopses de enredos, a cobertura feita pela imprensa periódica, além de imagens e depoimentos orais.

PALAVRAS-CHAVE: Carnaval. Escolas de Samba. Rio de Janeiro. Enredos críticos. Sambas-enredos.

SOUZA, Ynayan Lyra. **The Brazilian carnival criticism: the samba schools from Rio de Janeiro and the subjects of their samba theme songs (1979-1989)**. 2017. 130f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2017.

ABSTRACT

The carnival parades, which occurred in Rio de Janeiro between 1979 and 1989, were distinguished by their critical themes about the Brazilian society. Besides the changes in the organization of the carnival competitions, this scenario took the civil mobilization, as well as the social, economic and political changes into account. Thus, the object of this research aims at not only understanding the different aspects of these events, but also the Samba school's involvement with the political openness and democratization, taking into consideration two different moments: the first one when the dictatorship ruled Brazil (1979-1985), and the second one when democracy finally takes place (1986-1989). For this purpose, this academic study is based on a set of different sources, such as samba theme songs, samba theme synopsis, the press media coverage, as well as pictures and talks.

KEYWORDS: Carnival. Samba Schools. Rio de Janeiro. Critical themes. Samba theme songs.

LISTA DE IMAGENS E MAPAS

Imagem 1 – Baiana da Mangueira em frente ao seu barraco. Rio de Janeiro, 1985	26
Imagem 2 – Matéria sobre a Beija-Flor de Nilópolis publicada no Jornal da Tarde em 28 fev. 1984	64
Imagem 3 – Carro alegórico [Ave Malfazeja] no desfile da Mocidade Independente. Rio de Janeiro, 1983	74
Imagem 4 – Carro alegórico [Monstro Macobeba] no desfile da Unidos da Tijuca. Rio de Janeiro, 1981	78
Imagem 5 - Faixa exposta na arquibancada do Sambódromo [1984 – Diretas pra presidente]. Rio de Janeiro, 1984	83
Imagem 6 – Charge [Unidos pelas Diretas Já] publicada no jornal DCI. São Paulo, 7 mar. 1984	84
Imagem 7 – Matéria sobre os enredos críticos publicada no Jornal da Tarde em 9 jan. 1988	87
Imagem 8 – Carro alegórico [O leão do imposto de renda] no desfile da União da Ilha do Governador. Rio de Janeiro, 1986	91
Imagem 9 – Alegoria [Índias motorizadas] no desfile da Mocidade Independente de Padre Miguel. Rio de Janeiro, 1987	96
Imagem 10 – Mulheres negras desfilam na ala “Mumuílas” na Unidos de Vila Isabel. Rio de Janeiro, 1988	103
Imagem 11 – Painéis dos líderes negros no desfile da Unidos de Vila Isabel. Rio de Janeiro, 1988	104
Imagem 12 – Cristo Mendigo [censurado] no desfile da Beija-Flor de Nilópolis. Rio de Janeiro, 1989	115
Mapa 1 – Localização das escolas de samba do Rio de Janeiro	24

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Relação entre o número de escolas de samba e a quantidade de enredos críticos apresentados por ano (1979-1989)	38
Quadro 2 – Enredos apresentados pelas escolas de samba por categoria temática (1979-1989)	41
Quadro 3 – Enredos críticos apresentados pelas escolas de samba por categoria temática (1979-1989)	42
Quadro 4 – Quantidade de enredos críticos por escola de samba (1979-1989)	43
Quadro 5 – Número de enredos críticos desenvolvidos por carnavalesco	44
Quadro 6 – Os enredos críticos apresentados pelas escolas de samba (1979-1985)	56
Quadro 7 – Os enredos críticos apresentados pelas escolas de samba (1986-1989)	85

LISTA DE SIGLAS

AESRJ – Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro

DCDP – Divisão de Censura de Diversões Públicas

FBES – Federação Brasileira das Escolas de Samba

LIESA – Liga Independente das Escolas de Samba

MIS – Museu da Imagem e do Som

UES – União das Escolas de Samba

UGES – União Geral das Escolas de Samba

UGESB – União Geral das Escolas de Samba do Brasil

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
 Capítulo 1 – As escolas de samba, os enredos e os foliões	22
1.1– O Rio de Janeiro e os componentes das escolas de samba	22
1.2– Carnavais em tempos de abertura política e transição democrática	28
1.3– A construção do sambódromo e a fundação da Liesa	32
1.4– Os enredos das escolas de samba	38
1.4.1 – Do ufanismo à crítica: as mudanças temáticas nos enredos	46
 Capítulo 2 – Os desfiles das escolas de samba sob ditadura militar (1979-1985)	 56
1.1– Humor e transgressão nos enredos	57
1.2 - A ascensão do viés crítico no desfile das escolas de samba	82
 Capítulo 3 – Os desfiles das escolas de samba no pós-ditadura (1986-1989)	 85
1.1 – A consolidação do viés crítico nos desfiles das escolas de samba	86
1.2 – “Ratos e Urubus larguem a minha fantasia”: O desfile-protesto da Beija- Flor de Nilópolis.....	110
 CONCLUSÃO	 118
 REFERÊNCIAS	 120
 ANEXOS	 125

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem por intento investigar os carnavais ocorridos na cidade do Rio de Janeiro entre os anos de 1979 e 1989, tendo como foco de análise as escolas de samba e os temas dos enredos escolhidos para suas exibições anuais. O objetivo é examinar as especificidades desses carnavais e entender como essas agremiações carnavalescas dialogaram com a realidade política, econômica e social do país, identificando as possíveis pulsões críticas presentes em seus préstimos. Para tanto, é preciso considerar que o período definido para este estudo abarca um momento histórico de grande efervescência nacional, marcado pelo declínio da ditadura militar e pelo processo de transição para um novo regime democrático; além de intensa mobilização civil e de importantes transformações que influenciaram diretamente os festejos carnavalescos.

A hipótese central desta pesquisa é de que as Escolas de Samba funcionaram como espaços privilegiados para a articulação de interesses de uma parcela significativa da população que, aproveitando da projeção por elas alcançada, exerceram uma importante atuação na medida em que veicularam em seus desfiles “críticas carnavalizadas”, como sugere o título deste estudo, ou seja, foram capazes de transpor, de forma carnavalizada¹, as insatisfações presentes na sociedade brasileira do período. A nossa perspectiva, portanto, é pensar essas agremiações, não só enquanto manifestações culturais populares, mas, também, como polos de reflexão política e vozes poderosas de crítica – o que fica evidente, por exemplo, nas letras de alguns dos sambas-enredo entoados durante os dias de folia. Além disso, os temas apresentados no sambódromo nos revelam como as agremiações encararam a redemocratização, dialogando com a realidade social e cantando os anseios de seus integrantes, parte constitutiva da população pobre e marginalizada do Rio de Janeiro.

O recorte definido para este estudo leva em consideração fatores externos (referentes à conjuntura nacional) e internos ao próprio carnaval. Dessa forma, temos no ano de 1979 o nosso ponto inicial de observação, pois foi nesse carnaval, o primeiro realizado após a extinção do AI-5, que identificamos as primeiras escolas de samba a apresentar críticas de forma mais explícita, ainda que sutis, nas letras

¹ Cf. Mikhail Bakhtin (2013).

de seus sambas. A nossa análise se encerra em 1989, o primeiro carnaval realizado após a promulgação da constituição de 1988 e o último antes da volta das eleições diretas para presidente, é nesse ano que o tom crítico atinge seu auge nos desfiles das escolas de samba, com destaque ao desfile da Beija-Flor de Nilópolis (pela ruptura estética que provocou, pelo conteúdo incisivo do seu enredo e, também, por ter uma de suas alegorias envolvida num processo dramático de censura.

É preciso reconhecer ainda que esse recorte temporal abarca dois momentos distintos: o primeiro (1979-1985) refere-se a um período em que o país ainda estava sob o signo de uma ditadura, mesmo que em sua fase de abertura política² e com alguns avanços já conquistados como, por exemplo, o fim da censura à imprensa e a extinção do AI-5. O segundo (1986-1989) compreende o momento em que a democracia é restabelecida e o país volta a ter no seu comando um presidente civil, ainda que não eleito pelo voto direto. Diferenciar esses dois momentos parece ser essencial para entendermos o comportamento dos foliões, as escolhas temáticas feitas pelas escolas de samba e a relação das mesmas com o poder público.

Outro aspecto a ser observado sobre o recorte temático proposto diz respeito a certa lacuna entre os estudos no assunto. A partir de uma análise preliminar da produção historiográfica sobre o carnaval, sobretudo, os trabalhos dedicados ao estudo das escolas de samba do Rio de Janeiro, foi possível verificar que, apesar do avanço significativo no número de trabalhos com esse tipo de tema, ainda faltam estudos no que se refere ao período e ao recorte temático proposto por esta investigação. Portanto, esta pesquisa tem a pretensão de contribuir para a ampliação dos limites desse debate em torno do carnaval carioca.

O contato com a bibliografia especializada também nos permite dizer que o caráter crítico ou de protesto não é uma exclusividade da modalidade carnavalesca aqui enfocada ou do período em estudo³, pelo contrário, o carnaval por vezes foi

² Na segunda metade da década de 1970, a Ditadura Militar, que se instaurou no país a partir do golpe de 1964, começava a apresentar sinais de arruinamento. Essa situação pode ser entendida por um conjunto de fatores, dos quais, podemos destacar: o esgotamento do modelo que proporcionou o chamado “milagre econômico” (entre os anos de 1969 e 1973); a votação expressiva do MDB (único partido de oposição permitido) nas eleições para o Congresso Nacional em 1974; e a pressão exercida pelos E.U.A. que, com Jimmy Carter na presidência, inaugura uma nova política externa, na qual sinalizava para o fim do apoio às ditaduras latino-americanas. Devemos lembrar, também, que o presidente-general Ernesto Geisel (1974-1979) iniciou, ainda no primeiro ano de seu governo, um projeto de abertura política, a chamada distensão lenta, gradual e segura (SILVA, 2003, p. 243-281).

³ Em seus estudos sobre a pândega carnavalesca, a historiadora Maria Clementina Pereira Cunha (2001) destaca, por exemplo, os “carros de ideias” desenvolvidos pelas Grandes Sociedades carnavalescas, que tratavam de episódios e figuras políticas.

palco do extravasamento e das insatisfações cotidianas.⁴ No entanto, os anos selecionados para este estudo chamam atenção pela quantidade expressiva e, também, pela contundência do conteúdo de alguns enredos apresentados pelas escolas de samba. Os temas abordados em tais enredos são os mais diversos, contudo, podemos notar alguns assuntos recorrentes, como, por exemplo, a desigualdade social, a discriminação racial e a situação política e econômica do país.

A historiadora Rachel Soihet, em sua obra *A subversão pelo riso* (2008), defende que o carnaval representa uma importante possibilidade de participação efetiva na vida pública para os segmentos normalmente excluídos da sociedade. Nesse aspecto, a autora entende que os populares utilizam-se das armas que possuem, entre elas, o riso, para demonstrar resistência frente às opressões cotidianas. É como se esses setores marginalizados conseguissem canalizar suas tensões e insatisfações e se utilizassem do carnaval para se expressar, ainda que de forma metafórica, carnavalizada.

Partindo de uma leitura bakhtiniana do carnaval, Rachel Soihet ressalta os aspectos subversivos dos festejos e enfatiza o conteúdo político presentes nas brincadeiras carnavalescas, que seriam capazes de revelar a consciência dos grupos populares, que diante da “[...] impossibilidade concreta de superação imediata de suas dificuldades cotidianas levam-nos a privilegiar o campo cultural e as formas metafóricas como cerne de sua resistência” (SOIHET, 2008, p. 168).

A perspectiva adotada por esta pesquisa também vai ao encontro das ideias do antropólogo Roberto DaMatta, por entender o samba-enredo como um estilo da música popular que, como outros tantos elementos da vida cotidiana, torna-se um poderoso “[...] veículo através do qual a sociedade se revela, deixando-se perceber como totalidade dinâmica, viva e concreta: como um universo eventualmente dotado de identidade” (1993, p. 60-61). Ainda sob a luz das reflexões de DaMatta, que buscou entender como a música de carnaval cria e dramatiza valores da sociedade, notamos que as letras dessas composições podem revelar uma leitura da sociedade brasileira por ela mesma.

⁴ Entres os trabalhos que fundamentam essas reflexões, estão: o livro *Ecos da Folia: história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920* (2001) de Maria Clementina Pereira Cunha e o texto *Cultura Negra e Cultura Nacional: samba, carnaval, capoeira e candomblé* de Wlamyra Albuquerque e Walter Fraga Filho (2006, p. 223-252).

As formulações apresentadas pelo teórico russo Mikhail Bakhtin (2013), em seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, no qual desenvolve uma teoria da cultura cômica a partir de uma análise inovadora da obra de Rabelais, são primordiais para este estudo. Ainda que ele trate de um momento histórico específico, suas reflexões apresentam fundamentos conceituais que nos ajudam a pensar os sentidos das manifestações carnavalescas em diferentes momentos e espaços.

Esse campo conceitual apresentado por Bakhtin, que abarca a ideia de “coroamento” e “destronamento”, por exemplo, e que propõe uma linguagem dialógica na análise das manifestações culturais populares, ressaltando os aspectos ambivalentes e revelando outras nuances presentes nesse processo, são muito importantes para o desenvolvimento desta pesquisa.

Segundo Bakhtin, a cultura cômica popular da Idade Média diferencia-se da cultura “oficial” por três grandes manifestações: os ritos e espetáculos, as obras cômicas verbais e o vocabulário grosseiro. Esse conjunto seria, portanto, expressão dessa cultura e da sua concepção de vida como um processo ambivalente e contraditório, no qual o riso ocupa um lugar de destaque. Assim, os pressupostos teóricos desenvolvidos por Bakhtin acabaram por sedimentar certo enfoque no papel subversivo das manifestações populares. Ao analisar a obra de François Rabelais, o teórico nos remete ao universo da cultura cômica popular e ao seu símbolo maior: o carnaval. Dessa forma, desenvolve a ideia de uma cultura carnavalesca capaz de reunir manifestações variadas e orientadas por um princípio cômico – uma espécie de segundo mundo, que difere do mundo oficial e que se expressa por meio do realismo grotesco (que tem como símbolos o riso, a máscara e o baixo material e corporal), além da abolição de qualquer hierarquia.

No recorte desta pesquisa, o carnaval carioca estava inserido num ambiente de constante circularidade cultural, onde carnavalescos e sambistas levaram para a avenida elementos, valores e ideias presentes na sociedade da época. Nessa perspectiva, a cultura é vista como um produto das diferentes esferas sociais que interagem entre si, o que permite pensar a questão sob o influxo do conceito de “circularidade” que possibilita apreender a constante permeabilidade cultural de uma sociedade estratificada. Considerando que o objeto de estudo desta pesquisa é produto de uma cultura oriunda de classes populares, cabe destacar as importantes

contribuições do historiador Carlo Ginzburg, além da já citada obra de Mikhail Bakhtin.

Em sua famosa obra *O queijo e os vermes*, Ginzburg (2014) descreve o processo de condenação de um moleiro, conhecido por Menocchio, e discute a inserção de valores oriundos da cultura popular num universo de concepções impregnadas pela cultura medieval católica. O personagem em questão transita, com certa autonomia, entre dois universos distintos; o erudito e o popular. Por ser alfabetizado, algo pouco comum para pessoas de estratos mais populares da época, o moleiro preenche um espaço vazio – o entremeio de duas culturas diferentes. Dessa forma, o autor nos leva a perceber que as ideias nascem e circulam independentemente das classes sociais em que são gestadas e, em alguns casos, acabam por gerar novas concepções de mundo.

Já o conceito de representação, conforme apresentado por Roger Chartier em *A história cultural: entre práticas e representações* (1988), também nos permite entender aspectos importantes dos carnavais em estudo. Chartier argumenta que as representações são construídas por indivíduos ou grupos sociais com o intuito de interpretar e dar sentido à realidade na qual estão inseridos. Portanto, as representações são forjadas de acordo com os interesses dos mesmos na tentativa de impor as suas concepções de mundo. Dessa forma, o historiador sugere que os vestígios, independentemente de sua natureza, sejam considerados representações, sempre vinculados às práticas sociais, que compõem o seu referente externo.

Segundo essa perspectiva, tanto os objetos culturais quanto os sujeitos produtores e receptores de cultura seriam produtos da relação entre práticas e representações. Para Chartier a apreensão do real torna-se inteligível por meio da noção de representação, dado o seu papel como lugar de construção de significados.

Dessa forma, por meio da utilização dos fundamentos teóricos expressos pelos autores acima discutidos, serão analisadas as fontes selecionadas visando perceber como os carnavalescos, sambistas e demais integrantes das escolas de samba apreenderam as insatisfações e mobilizações populares que agitaram o período no qual estavam inseridos e como isso se traduziu no carnaval, numa forma própria de ver e pensar o país.

O conjunto documental definido para este estudo é bem diversificado, abarcando letras de sambas, sinopses de enredos, recortes de periódicos reunidos no *Clipping da Editora Abril*, entrevistas e depoimentos orais depositados no Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro e materiais imagéticos (vídeos e fotografias dos desfiles).

A fim de compreender o papel desempenhado pelas escolas de samba do Rio de Janeiro nesse contexto de abertura política e transição democrática, selecionamos para este estudo letras de sambas-enredo e, também, sinopses de enredos que apresentaram um viés crítico, ou seja, que abordaram de alguma forma motes de contestação e/ou que dialogaram com a situação social, econômica e política do país. Para tal intento, foi realizado um levantamento das temáticas escolhidas pelas agremiações carnavalescas que pertenciam a principal divisão (Grupo 1) do carnaval carioca⁵ e, a partir daí, foram selecionados aqueles sambas-enredo que se enquadravam nos objetivos definidos pela pesquisa. No total foram identificados 42 sambas-enredo com perfil crítico, cujo conteúdo das letras é central para esta análise.

Vale destacar que o samba-enredo é criado a partir da sinopse⁶, portanto, existe uma relação de dependência entre a produção do enredo e a criação do samba. Segundo Cavalcanti (2006a), essa relação revela que o samba-enredo é um produto encomendado, no sentido que os compositores devem atender as prescrições estabelecidas pelo carnavalesco. No entanto, esse fato não diminui a relevância artística dessas composições, pelo contrário, revela a importância que elas têm para a composição total dos desfiles.

Autores como Luis Sérgio Dias e Rubim Santos Leão de Aquino (2009) defendem que os sambas-enredo compõem um importante acervo que não tem sido contemplado à altura da sua significação no âmbito da cultura carioca. Nesse sentido, os pesquisadores pontuam que os compositores podem ser encarados

⁵ As escolas de samba do Rio de Janeiro organizam-se em diferentes grupos de competição que estão inter-relacionados pelos *rankings* resultantes dos desfiles anuais e que permite a subida ou a queda das agremiações entre os diversos grupos. (CAVALCANTI, 2006a).

⁶ “O enredo de escola de samba é o motivo, o tema central contado pela escola na apresentação. Criação artística em forma de construção e/ou descrição de um tema ou conceito. [...] O enredo é explicado e explicitado por meio de um texto denominado 'sinopse do enredo', argumento e justificativa do tema [...] geralmente elaborado pelo carnavalesco responsável por seu desenvolvimento. Este escrito é de suma importância para a ala dos compositores que dele se vale para a composição do samba-enredo” (SATURNINO, 2007, *online*).

como cronistas de momentos distintos da vida brasileira, independentemente dos recursos (melódicos e verbais) empregados. Cabe aos estudiosos interessados no assunto a tarefa de analisar como esses personagens do carnaval carioca “[...] entenderam e responderam às transformações sofridas pela sociedade urbana no Rio de Janeiro, às injunções de caráter político e de natureza mercadológica a que as escolas de samba dificilmente conseguiram ficar imunes [...]” (DIAS; AQUINO, 2009, p.3).

Os autores ressaltam também que o trabalho com esse tipo de fonte implica na possibilidade de trazer à luz não apenas o sentimento e a voz de representantes das classes populares, mas, também, “[...] a oportunidade de se buscar a compreensão do mecanismo cultural revelador das formas como esses agentes culturais, por vezes tão menosprezados, entendem a História e, por que não dizer, a própria cultura do país” (DIAS; AQUINO, 2009, p.3).

Os recortes de periódicos nacionais relacionados aos carnavais do período, que integram o *Clipping da Editora Abril*, tornam-se uma importante fonte para essa pesquisa, pois nos permite perceber como se deu a repercussão de um mesmo assunto em diferentes jornais, como, por exemplo, a construção do sambódromo. Além disso, tais notícias representam fontes primordiais para a investigação do clima dos festejos carnavalescos nessa conjuntura de transição democrática, e, também, possibilitam perceber como a cobertura jornalística acompanhou os enredos de temas críticos apresentados pelas escolas de samba em seus desfiles.⁷

Para esse trabalho com os recortes de jornais, tornam-se de grande valia as reflexões elaboradas pela historiadora Tania Regina de Luca que, em seu texto *História dos, nos e por meio dos periódicos* (2005), apresenta algumas implicações e possibilidades que o trabalho com esse tipo de fonte nos coloca. Segundo a autora, é necessário, antes de tudo, verificar a materialidade do impresso e seu suporte – o que implica em historicizar essa fonte, ou seja, considerar as condições técnicas de produção vigente e o contexto histórico na qual ela se insere, sempre averiguando o que foi escolhido e o porquê. Entre outros pontos, Tania de Luca destaca a importância de identificar o grupo responsável pela linha editorial, assim como, se atentar para a relação que o periódico mantém com os diferentes poderes e

⁷ O *Clipping da Editora Abril* foi criado em 1968, no Departamento de Documentação da Editora Abril (DEDOC), com o objetivo de se constituir como um grande acervo documental para a redação da recém criada revista *Veja*. Em 2011, a coleção foi doada ao Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa (CEDAP).

interesses financeiros. Ressalta ainda, que os discursos adquirem significados de muitas formas, isso inclui os procedimentos tipográficos e as ilustrações que o cercam.

Não podemos desconsiderar, também, a importância de outros elementos que compõem a plasticidade das escolas de samba e que podem ser acessados por meio da análise de imagens em movimento (vídeos das transmissões realizadas pela TV Globo e TV Manchete) e fotografias. Nesse sentido, serão utilizadas, como aportes teóricos, as contribuições de Martine Joly (1996) que, sob a luz da teoria semiótica, propõe uma abordagem analítica da imagem sob o ângulo da significação – para ela a imagem tem a função de evocar algo, já que se utiliza do processo de semelhança para dizer outra coisa que não ela própria. Percebe-se a imagem, portanto, como representação, como signo. Outra importante contribuição parte das reflexões elaboradas por Marcos Napolitano que, em seu texto *Fontes audiovisuais: a história depois do papel* (2005), traz à tona as diversas possibilidades de fontes e as diferentes formas de utilizá-las, problematizando-as. Napolitano defende que é preciso “[...] perceber as fontes audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos” (2005, p. 236).

No intuito de compreender as práticas e os códigos sociais próprios do universo carnavalesco carioca, torna-se indispensável, além dos documentos já citados, atentar-se para personagens importantes que participaram ativamente do processo de construção desses desfiles. Nesse sentido, depoimentos e entrevistas de carnavalescos, sambistas e outros integrantes das escolas de samba são fundamentais para entendermos mais claramente os carnavais do período, além de nos oferecer possibilidades ímpares para demarcar, no âmbito da periodização proposta, as particularidades das problemáticas levantadas pelos enredos desenvolvidos nesses carnavais.⁸

As diferentes nuances desses carnavais serão abordadas em três capítulos que foram estruturados com o intuito de responder as inquietações aqui esboçadas. No primeiro capítulo pretendemos caracterizar a cidade do Rio de Janeiro e os protagonistas desses carnavais (sobretudo, a população pobre, negra, sediada em

⁸ Tais depoimentos e entrevistas (como a do carnavalesco Joãozinho Trinta ao programa Roda Viva, da TV Cultura, em 31 de janeiro de 1990) nos possibilitam pensar as concepções e os rearranjos dos temas críticos apresentados ao longo da década de 1980 pelas agremiações cariocas e perceber o que diferencia esses carnavais dos carnavais ocorridos em outros momentos.

bairros pobres e favelas) que integram as escolas de samba. Além disso, vamos abordar as inovações na organização da festa e caracterizar as temáticas dos desfiles das escolas de samba no período focado por este estudo (promovendo, também, uma comparação com os carnavais de períodos anteriores).

No segundo capítulo, trataremos especificamente dos carnavais que foram realizados entre 1979 e 1985, momento em que o país ainda estava sob o signo da ditadura militar. Dessa forma, analisaremos a ascensão dos enredos e sambas que identificamos como críticos, considerando ainda os seus aspectos cômicos e transgressores.

No terceiro e último capítulo, daremos prosseguimento à análise dos enredos, só que agora, trataremos dos carnavais realizados já sob um novo regime democrático (1986-1989) – o intuito é analisar as particularidades dos motes apresentados nesse novo momento e discutir o papel das escolas de samba como vozes poderosas de crítica.

Capítulo 1- As escolas de samba, os temas de enredos e os foliões

1.1 A cidade do Rio de Janeiro e os integrantes das escolas de samba

*“Habitada por gente simples e tão pobre
Que só tem o sol que a todos cobre
Como podes, Mangueira, cantar?”
(CARTOLA, “Sala de recepção”, 1976).*

Discutir as escolas de samba e reconstruir os principais temas escolhidos para suas exibições na conjuntura proposta para este estudo requer, antes de tudo, caracterizar o espaço urbano em que elas se desenvolveram e, ao mesmo tempo, traçar o perfil dos foliões que as integravam. Esse é, portanto, o nosso objetivo neste primeiro tópico.

Sabemos que as escolas de samba são oriundas dos morros e subúrbios cariocas, áreas habitadas pelas camadas mais pobres da população. Para a historiadora Maria Isaura Pereira de Queiroz (1992), a rápida expansão dessas agremiações está diretamente atrelada ao crescimento da periferia na Zona norte da cidade. Um dos fatores que mais contribuíram para o aumento dessas regiões suburbanas, segundo a autora, foi o desenvolvimento industrial pelo qual o país passou no período compreendido pela Segunda Guerra Mundial, que foi alimentado, posteriormente, por outros motivos.

O rápido crescimento demográfico que o Rio de Janeiro vivenciou, especialmente, entre os anos de 1950 e 1970, gerou um déficit de moradias populares que culminou no aumento significativo de favelas e de áreas suburbanas. E, mesmo com uma queda no crescimento demográfico nas décadas seguintes, o aumento da população favelada continuou em ritmo acelerado. Segundo assinalam Ribeiro e Azevedo (1996, p. 14), “[...] a população residente em favela cresceu 27,8% entre 1970 e 1980, enquanto a população total aumentava 19,7%”. O que evidencia a crise habitacional e a ausência de políticas públicas voltadas à alta demanda por moradias por parte da população pobre e dos migrantes que chegavam à cidade.

Os moradores desses bairros, além da questão da habitabilidade, enfrentavam também outros problemas relacionados à falta de serviços públicos básicos (saúde, transporte, educação etc.). O rápido aumento populacional e a

desassistência do Estado, também contribuíram para o aumento do tráfico de drogas e de outros crimes.

Segundo Alba Zaluar (2007), o processo de democratização, que se iniciou no fim dos anos 1970, coincidiu com o aumento significativo da violência e da criminalidade nos grandes centros urbanos. Para a pesquisadora, a ditadura contribui para esse quadro, pois um dos seus efeitos, como regime de exceção, foi a destruição da cultura democrática e da tolerância das práticas sociais cotidianas. Além disso, a autora defende que o regime militar e suas práticas espúrias (entre elas tortura, prisões ilegais e censura), contribuíram para a disseminação do crime organizado em diferentes setores. Alguns militares, inclusive, tornaram-se membros de grupos de extermínio ou extorsão, se associaram ainda a bicheiros e a traficantes de drogas.

A delicada situação econômica que o país atravessou na década de 1980, que levou alguns economistas a chamarem de a “década perdida”, marcada pela inflação galopante, agravou ainda mais a situação dessa população moradora dos subúrbios. Para Zaluar (2007), esse quadro complicado na economia, além de estimular a informalidade trabalhista (em decorrência da falta de empregos no mercado), também facilitou o funcionamento da criminalidade.

Nessas regiões marginalizadas da cidade as escolas de samba se tornaram importantes espaços de lazer e referências culturais para as comunidades em que estavam inseridas. Além disso, essas agremiações produziram redes de sociabilidade e de rivalidade e engendraram mecanismos de identificação social. Nesse sentido, a ligação afetiva com o espaço urbano onde estão localizadas são elementos fundamentais na construção da identidade de seus torcedores.

Em sua pesquisa sobre a violência urbana no conjunto habitacional Cidade de Deus, Alba Zaluar (1985) destaca, também, a ligação existente entre as práticas de lazer e o local de moradia dessas pessoas desprivilegiadas de recursos. Nesse aspecto, ressalta que uma rede de relações é construída, envolvendo um complexo “[...] sistema de comunicação social que une as ruas do mesmo bairro, os bairros pobres da cidade entre si e o Rio de Janeiro com as outras cidades próximas” (ZALUAR, 1985, p. 50).

A partir da análise desenvolvida pela pesquisadora, vemos que a formação de blocos carnavalescos, escolas de samba, times de futebol, entre outros tipos de

organizações existentes nessas áreas pobres da cidade, apresentam uma lógica semelhante - ou seja, acabam por conferir certo prestígio ao local onde se fazem presentes, possibilitando aos moradores de tais regiões se verem representados positivamente. Além disso, esses agrupamentos acabam por ampliar o espaço social de relações já que inserem o local de onde são oriundos num circuito maior de trocas (entre organizações semelhantes de outras regiões da cidade).⁹

Partindo de interpretações da geografia cultural¹⁰, Nelson da Nobrega Fernandes (2001) destaca a importância que instituições culturais, como as escolas de samba, possuem por se constituírem em instrumentos para a relação entre o homem e o seu meio ambiente, especialmente quando este último se mostra hostil. Nessa perspectiva, através dessas instituições, os grupos sociais aprofundam a sua coesão (aperfeiçoando o convívio comunitário), criam identidades e se reinterpretam. O autor destaca ainda que:

Nos subúrbios e favelas do Rio de Janeiro, as escolas de samba evidenciam as possibilidades de tal interpretação sobre os homens e o meio ambiente, já que através delas estas comunidades segregadas se aglutinaram, ganharam suas próprias vozes e criaram uma expressão festiva de tal potência que, ao menos no campo simbólico, o que nunca é pouco, conquistaram o direito à cidade, num processo em que o samba acabará por ser confundido com uma das representações mais clássicas desta cidade e da nação. (FERNANDES, 2001, p. 17)

Segundo o autor, é fácil reconhecer a dimensão espetacular das escolas de samba, assim como, a sua contribuição para a cultura festiva da cidade. No entanto, um aspecto menos evidente é a importância dessas agremiações para as comunidades que lhes deram vida e como tais instituições culturais tiveram uma função bem objetiva na relação destes grupos com os espaços em que se desenvolveram. As escolas de samba têm “[...] o prodígio de aglutinar, de organizar, de valorizar, de coesionar civicamente aqueles lugares e pessoas que se acreditava não terem qualquer expressão política e cultural para a cidade”. (FERNANDES, 2001, p.146).

⁹ Para mais informações sobre esse assunto, conferir: ZALUAR, 1985, p. 177.

¹⁰ Em especial, das formulações de Clarence J. Glacken acerca da “[...] antiga e reconhecida percepção de que os jogos, as competições desportivas, artísticas e musicais são sempre fundamentais para o entendimento que toda e qualquer comunidade humana tem do seu meio ambiente e de si mesma” (FERNANDES, 2001, p. 146).

No mapa abaixo é possível observar a localização de 17 escolas de samba que desfilaram, ao menos uma vez, no grupo principal do carnaval carioca entre os anos de 1979 e 1989:

MAPA 1 – Localização das escolas de samba do Rio de Janeiro¹¹



Fonte: Google Earth [Imagem de satélite do Rio de Janeiro em 1984].

Observa-se a grande concentração de escolas de samba na região norte da cidade – das 17 apenas 4 não estão localizadas nessa região: Mocidade Independente (Zona Oeste), São Clemente (Zona Sul), além de Beija-Flor e Unidos da Ponte (localizadas em cidades que compõe a região metropolitana do Rio de Janeiro). O mapa deixa evidente a ligação, já mencionada, dessas agremiações com os bairros pobres ou favelas onde estão localizadas.

¹¹ Localização de cada escola de samba no mapa, seguindo a legenda: 1 - Padre Miguel/ Bangu; 2 - Nilópolis (cidade da região metropolitana); 3 - São João de Meriti (cidade da região metropolitana); 4 - Ilha do Governador; 5 - Madureira/ Oswaldo Cruz; 6 - Madureira/ Serrinha; 7 - Cavalcanti; 8 - Pilares; 9 - Ramos; 10 - Engenho de Dentro; 11 - Lins de Vasconcelos; 12 - Vila Isabel; 13 - Mangueira; 14 - Andaraí (Morro do Salgueiro); 15 - Tijuca (Morro do Borel); 16 - Tijuca (Morro da Formiga); 17 - Botafogo.

Outra característica que comprova a forte vinculação dessas agremiações com o local onde se encontram sediadas é o fato de grande parte delas trazer em seu nome o bairro ou a localidade a qual pertencem, assim, vemos: Caprichosos de *Pilares*, Acadêmicos do *Salgueiro*, Estação Primeira de *Mangueira*, Unidos da *Tijuca*, Unidos de *Vila Isabel*, União da *Ilha do Governador*, Beija-Flor de *Nilópolis*, Mocidade Independente de *Padre Miguel*, entre outras.

Apesar dessa forte vinculação com o local onde se encontram sediadas, Maria Laura Viveiros Cavalcanti (2006a, p. 41) ressalta que tais agremiações, especialmente as maiores, conseguiram estabelecer com os seus desfiles uma rede de reciprocidade que ultrapassou a dimensão horizontal, ou seja, foram elas responsáveis por tecer uma vasta rede de relações que inclui “[...] os diferentes bairros da cidade e as diversas camadas da sociedade”.

Convém salientar ainda que, nesse período, as escolas de samba já abarcavam um contingente maior e mais variado de participantes – incluindo, pessoas de classe média alta, turistas (nacionais e estrangeiros), além das celebridades. As alas comerciais e as fantasias de destaques (seja nos carros alegóricos ou “no chão”) atraíam cada vez mais interessados em desfilar em uma das agremiações.

A vitalidade das escolas de samba enquanto fenômeno cultural, segundo Cavalcanti (2006, p. 40), está relacionada a capacidade que elas tiveram de articular uma vasta rede de reciprocidade, absorvendo elementos diferentes e se inovando. Portanto, é preciso considerar que tais agremiações carregam em si as marcas desse processo de interação entre diferentes camadas sociais (são tributárias, por exemplo, de manifestações carnavalescas oriundas de segmentos diferentes, como os ranchos e as grandes sociedades carnavalescas). Dessa forma, vemos que

A expansão da base social das escolas, a comercialização dos desfiles, a predominância estética dos seus aspectos plásticos e visuais e o mecenato do jogo do bicho emergem então como aspectos cruciais, reveladores das redes de reciprocidade e de conflitos que atravessam a cidade (CAVALCANTI, 2006a, p. 25).

Ao que pese o processo de crescente comercialização e participação de outros segmentos sociais, não podemos desconsiderar que os protagonistas ou a grande massa que compunha as escolas de samba, continuavam sendo os

moradores dos morros e das comunidades do Rio de Janeiro, uma população marcadamente pobre, em sua maioria negra, e com acesso restrito aos serviços básicos de cidadania.

Imagem 1 – Baiana da Mangueira em frente ao seu barraco em 1985



Fonte: Livro *Meu carnaval Brasil*¹²

Na imagem acima, vemos uma das baianas do morro da Mangueira em frente ao seu modesto barraco de madeira, em 1985. Na fotografia ela está acompanhada de outras pessoas (homens e crianças), possivelmente, seus parentes. Nota-se que a fantasia de baiana que a mulher ostenta, com seus brilhos e plumas, contrasta com a miséria do lugar, chamando atenção para a contradição entre a pompa da festa e a triste realidade dessa gente que faz, de fato, o carnaval acontecer. A imagem, de certa forma, traduz a situação de muitos foliões de diferentes agremiações da cidade, que viviam em condições precárias, com todas as dificuldades e problemas apontados, mas que não deixavam de se integrar a uma escola de samba e participar de forma ativa da folia.

¹² Livro de fotografias do carnaval brasileiro organizado por Leonel Kaz e Nigge Loddi (2010).

1. 2 – Carnavais em tempos de abertura política e transição democrática

Essas questões vividas pelos pândegos, sem recursos, do Rio de Janeiro referem-se ao período de maior participação da sociedade civil no processo pela redemocratização do país. É durante o governo do último general-presidente, João Batista Figueiredo (1979-1985), que vemos mais claramente a perda de controle dos militares em ditar o ritmo da abertura em detrimento do fortalecimento de uma oposição popular e dos partidos políticos.¹³ Nessa conjuntura, cabe destacar a importância das escolas de samba, que não passaram ao largo desse processo – afinal, as insatisfações da população com o regime militar projetaram-se, também, nas festas de momo.

É sabido que a experiência traumática da ditadura foi marcada pela perda de direitos e teve a censura como uma de suas principais bases. A censura não é uma invenção ou uma exclusividade das ditaduras – a censura moral, por exemplo, possui uma trajetória própria sendo, geralmente, empregada sob a alegação da defesa de alguns “valores”. No entanto, é evidente que num regime autoritário, como no caso da ditadura militar brasileira, a defesa da moralidade e dos “bons costumes” soma-se ao elemento de conservação da ordem política – a fiscalização volta-se não apenas para comportamentos que agredam de alguma forma as “famílias de bem”, mas também as diversas formas de contestação política (FICO, 2004).

A abertura política desencadeou um processo de decadência da censura e dos órgãos censores, no entanto, Carlos Fico (2002, p. 277) constatou em suas pesquisas que o maior número de cartas enviadas por colaboradores civis à Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) ocorreu, justamente, no período da abertura política (nos governos de Ernesto Geisel e João Figueiredo). A iniciativa dos colaboradores, segundo o historiador, refletia o descontentamento com o desempenho da censura – o que pode ser encarado como uma reação de mentalidade conservadora as mudanças de costumes que estavam em processo no país e que repercutiram até nas formas de se brincar os dias de momo.

¹³ Ao tomar posse, Figueiredo encontrou um cenário conturbado, marcado por crises financeiras e greves de trabalhadores por aumentos salariais. Em seu primeiro ano de mandato, foi aprovada a lei de anistia e logo depois foi abolido o bipartidarismo – ARENA e MDB foram extintos, dando lugar a novos partidos. Os movimentos nas ruas cresciam diante da inabilidade e falta de dinamismo do governo. A campanha pelas Diretas Já, em torno da emenda Dante de Oliveira, levou milhares de pessoas às ruas, e, mesmo a emenda não sendo aprovada, a mensagem de reprovação ao regime militar era clara (SILVA, 2003, p. 243-281).

É obvio que o carnaval não escaparia da mira dos censores, até por sua relevância no quadro geral das práticas de divertimentos públicos. A partir da análise de documentos produzidos pela polícia política à cerca das escolas de samba, Tamara Paola dos Santos Cruz (2010) defende que a ditadura estava atenta às ações dessas agremiações e aos seus participantes. Nesse sentido, a historiadora ressalta que todos os setores da sociedade estavam suscetíveis à ação da rede de informantes do governo, e, pela lógica militar, o mundo do samba era visto como um possível alvo de infiltrações subversivas. Portanto, a visão de que o governo militar via as escolas de samba apenas como espaços “apolíticos” ou meramente inocentes e influenciáveis, parece ser reducionista, ainda mais se consideramos a visibilidade que elas já possuíam neste momento.

Dentre os documentos analisados por Tamara Cruz, há informações referentes à participação de sambistas em movimentos artísticos relacionados com a campanha pelas “Diretas Já” e pelo movimento em prol da Anistia – mais um indício da relação existente entre o mundo do samba e o processo de luta política que marcou a sociedade brasileira. O corpo documental estudado pela autora, apesar das inúmeras lacunas, revela que os ditadores estavam atentos ao que as escolas de samba produziam e a quem as frequentava.

Com o fim do regime militar, José Sarney assume o posto de presidente do Brasil. O seu governo foi marcado por graves problemas na área econômica, baixo crescimento do PIB, descontrole inflacionário e aprofundamento das desigualdades sociais. No entanto, houve alguns avanços importantes, entre os quais, podemos citar a liberdade política e de imprensa, além da Constituinte de 1988 que aprovou a nova Constituição, considerada a mais democrática e liberal da nossa história. Apesar da euforia inicial com o novo momento democrático vivido pelo país, não tardou muito para que um sentimento de frustração atingisse a sociedade brasileira. A população logo percebeu que a redemocratização não resolveria os problemas que afligiam o seu cotidiano.¹⁴

Nesse aspecto, os traços da nova conjuntura e o desencanto da população também ganharam visibilidade nos carnavais do período. Gozando de uma maior liberdade de expressão, as escolas de samba inovaram com seus enredos engajados em defesa dos direitos sociais e civis. Ao analisar as letras de alguns

¹⁴ Cf. CARVALHO, 2002.

sambas da época, vemos que boa parte das agremiações se utilizaram da visibilidade por elas alcançadas para difundir um discurso em defesa dos seus interesses e dos interesses de grande parte da população. Assim, a exaltação nacional, característica recorrente nos desfiles dessas agremiações, perde espaço para o tom de denúncia e de descontentamento com os rumos do país.

Mas, não foram apenas as temáticas escolhidas pelas agremiações carnavalescas que mudaram e se ampliaram nesse período, os comportamentos dos foliões também se modificaram. O desnudamento das mulheres, por exemplo, foi tornando-se uma prática cada vez mais comum e, como destaca Maria Isaura Pereira de Queiroz (1992, p. 134), foi justamente na década de 1980 que a prática do topless se difundiu no carnaval carioca.

Além do topless, algumas mulheres adotavam também biquínis e tangas cada vez menores, outras mais desinibidas optavam pelo uso do “tapa sexo” e da pintura corporal. Contudo, a grande novidade nesse processo de desnudamento, ocorreu no carnaval de 1989, quando Enoli Lara desfilou completamente nua – apenas com um adereço na cabeça e um véu transparente com o qual a modelo “brincava” de encobrir e revelar as partes íntimas em cima de um dos carros alegóricos da escola de samba União da Ilha do Governador, que nesse ano levou para o sambódromo o enredo “Festa Profana”.¹⁵

Apesar da resistência de alguns, que exigiam limitações mais restritivas à nudez feminina, a exposição do busto nu se difundiu nas praias e aos poucos foi sendo incorporado aos bailes e aos desfiles das escolas de samba. Queiroz destaca ainda, que a

[...] liberação do vestuário feminino coincidia curiosamente com a liberação política do país: após 20 anos de ditadura militar, a abertura democrática expandia-se [...] A permissividade moral foi, assim, muitas vezes associada pelos conservadores com os excessos de liberdade política. (QUEIROZ, 1992, p. 135).

Cabe destacar ainda que as escolas de samba, desde a oficialização dos seus desfiles, em 1935, mantiveram uma relação de negociação com o poder público. Alguns autores, como Maria Isaura Pereira de Queiroz (1992), defendem a

¹⁵ No ano seguinte à polêmica exibição de Enoli Lara, a Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA) decidiu incluir no regulamento dos desfiles a proibição da genitália desnuda.

tese de que essas agremiações foram utilizadas pelo Estado numa espécie de projeto de “controle das massas”. No entanto, essa perspectiva parece desconsiderar e até mesmo subestimar os interesses e objetivos dos sambistas. Nesse sentido, a presente pesquisa se distancia das ideias propostas por Maria Isaura e se alinha as defesas de Rachel Soihet (2008), por entender que, se por um lado a oficialização das escolas de samba representou o aumento do controle dessas agremiações pelo Estado, por outro possibilitou o seu reconhecimento e garantiu a projeção social das mesmas.

Ao analisar as relações institucionais das escolas de samba com o poder público (em especial no período do regime militar), César Maurício Batista da Silva (2007) defende que as agremiações carnavalescas sempre mantiveram uma relação de conciliação com o poder, não de confrontos. Nos momentos que contrariaram o discurso oficial, o fizeram de maneira sutil, sempre procurando manter o tom diplomático. O autor constata que, durante a década de 1970, grande parte dos temas escolhidos pelas escolas de samba entrou em sintonia com a propaganda militar.

O historiador defende, também, que esse nacionalismo difundido pelas escolas no período de maior repressão do regime militar, se diferencia do nacionalismo das décadas de 1940 e 1950. Nessa nova situação, o ideal de progresso e as realizações do governo militar passam a ser o grande pilar que sustenta a propaganda nacional. Esse quadro começa a mudar no final da década de 1970, quando surgem os enredos abstratos e sem uma ligação clara com a realidade brasileira. Assim, César Silva (2007, p. 73-79) identifica na suposta abstração desses enredos uma espécie de resistência ao regime, pois, dessa forma, as agremiações conseguiam manter distância da exaltação ufanista sem correr o risco de sofrer represálias.

As escolas de samba contemporâneas, ao longo de sua história, demonstraram uma grande capacidade de se adaptar as modificações que lhes foram impostas. Como destaca Felipe Ferreira (2012, p.166), é possível dizer que as escolas procuram “[...] encontrar caminhos que as permitam articular seus velhos sentidos nas novas formas de desfile que se impõe”.

1.3 - A construção do Sambódromo e a fundação da LIESA

Considerando a importância simbólica que o espaço cumpre no imaginário e no desenvolvimento da própria prática carnavalesca, é preciso ter em vista que foi somente na década de 1980 que as escolas de samba conquistaram um lugar fixo para a realização dos seus concursos anuais. O advento da Passarela do Samba¹⁶, ou do Sambódromo, como ficou popularmente conhecida, representou uma importante novidade para o carnaval carioca, e, entender o processo que envolveu a sua construção e as implicações que esse novo espaço acarretou parece ser de suma importância para este estudo.

Antes de conquistar o seu palco definitivo, as escolas de samba tiveram de peregrinar por outros logradouros da cidade. O percurso feito por essas agremiações tem início na Praça Onze, tradicional reduto do samba, e inclui, a partir da década de 1940, outros endereços, como a área em torno do obelisco no final da Avenida Presidente Vargas. Entre os anos de 1947 e 1951 a organização do desfile foi disputada por duas entidades – a Federação Brasileira das Escolas de Samba (FBES), reconhecida oficialmente pelo governo, e a União Geral das Escolas de Samba do Brasil (UGESB), de caráter extraoficial (CABRAL, 1996). Nesse período, o concurso oficial se realizou em um trecho da Avenida Presidente Vargas, enquanto o desfile extraoficial ocorreu na área da já desmantelada Praça Onze. “Em 1952 a divisão termina e a apresentação das escolas passa a acontecer sobre um comprido tablado [...] construído perto do Campo de Santana, na Avenida Presidente Vargas, mantendo-se nesse local até 1956” (FERREIRA, 2004, p. 355).

No carnaval de 1957 as escolas de samba ocuparam pela primeira vez o então palco nobre da folia, a Avenida Rio Branco. E, como destaca Felipe Ferreira (2004, p.355): “Desse ano em diante, as escolas de samba nunca mais deixariam de desfilar no espaço mais importante da festa, seja onde ele estivesse”. A trajetória feita por essas agremiações abarca ainda outros locais que sediaram os concursos até 1978, ano em que os desfiles se fixaram na Avenida Marquês de Sapucaí, onde anos depois foi erguido o sambódromo.

Nas eleições para o governo do Rio de Janeiro em 1982 foi eleito Leonel Brizola, político de esquerda e conhecido opositor da ditadura. Esse fato só foi

¹⁶ Quando inaugurada a passarela era chamada de “Avenida dos desfiles”, no entanto, a partir de 18 de fevereiro de 1987, o seu nome oficial passou a ser “Passarela Professor Darcy Ribeiro”.

possível após o início do processo de abertura política, fruto das pressões feitas pela sociedade civil e que resultou na lei de anistia de 1979 (responsável por permitir a volta dos exilados políticos ao país, entre eles o próprio Brizola) e no fim do bipartidarismo (que possibilitou a criação de novas legendas partidárias, entre elas o PDT). Dessa forma, a vitória de Brizola e de seu vice, o antropólogo Darcy Ribeiro, representou uma dura derrota para os militares. Já para os integrantes das escolas de samba, essa vitória possibilitou a conquista de um antigo sonho: um espaço específico para a realização de seus desfiles.

O complexo imaginado por Darcy Ribeiro tomou forma nos traços de Oscar Niemayer, sendo construído em prazo recorde de 120 dias, inaugurado em 2 de março de 1984. Ocupando uma área total de 85 mil metros quadrados e 700 metros de extensão, a estrutura em concreto foi pensada para abrigar cerca de 60 mil expectadores nos dias de desfiles. As dimensões da obra evidenciam a grandeza da empreitada. Ademais, o projeto não se limitava a oferecer apenas um palco fixo para a realização anual do efêmero evento – foram construídas, sob as arquibancadas de concreto, cerca de 160 salas de aulas, para abrigar unidades dos chamados Centros Integrados de Educação Pública (CIEPs), que:

[...] incorporados à construção do Sambódromo, fizeram dele uma intervenção muito mais complexa e plurifuncional do que se pode pensar. Desde as primeiras pranchetas, é perceptível que havia no projeto, para além de uma simples passarela do samba, um programa de encontro entre a cultura popular e a educação formal propiciada pelas escolas (SOARES, 2005, p. 7).

O projeto de construção do sambódromo, como destaca João Trajano Sento-Sé (1999), tinha por pretensão criar um espaço de “socialização total”, com diferentes usos e apropriações - além de abrigar escolas (de ensino infantil, fundamental e médio), a concepção do complexo também abarcava um Museu do Carnaval, localizado na Praça da Apoteose.

A inauguração do Sambódromo pôs fim ao problema insolúvel da montagem e desmontagem anual das arquibancadas para o público dos desfiles, que representava um grande gasto para os cofres públicos, além de agravar o trânsito na região central da cidade durante boa parte do ano. Alguns jornais noticiaram os transtornos causados pelas estruturas provisórias como, por exemplo, o Jornal do Brasil que, em 21 de setembro de 1976, denunciava em suas páginas a situação

caótica do trânsito causado pelas obras para os desfiles das escolas de samba. Este problema volta a aparecer nas páginas do mesmo periódico na década seguinte, com os desfiles já sendo realizados na Marquês de Sapucaí: em 26 de outubro de 1982, o jornal trouxe uma reportagem sobre os problemas gerados pela montagem e desmontagem das estruturas para o carnaval, sob o título “Rio só tem quatro meses por ano sem obras das arquibancadas da Sapucaí”.

A partir da análise de alguns dos recortes de periódicos agrupados no *Clipping da Editora Abril*¹⁷, foi possível verificar que diferentes jornais¹⁸ de repercussão nacional acompanharam também o processo de construção do sambódromo (da sua fase de criação até a sua conclusão). Ao examinar parte desse material, identificamos certa resistência ou, até mesmo, hostilidade por parte desses impressos frente ao projeto arquitetônico desenvolvido durante o governo de Leonel Brizola. É possível notar, por exemplo, uma variedade de críticas e de questionamentos quanto às obras – que vão desde a desconfiança em relação ao cumprimento dos prazos estipulados para a execução, até indagações que colocavam em cheque a própria segurança das novas arquibancadas.

Os jornais acompanharam (entre agosto de 1983 e fevereiro de 1984) o processo que envolveu a edificação do sambódromo, noticiando a eleição do projeto vencedor, a escolha do local de construção, as projeções de custos da obra, as principais novidades dos desfiles etc. Os debates causados pelas mudanças que o novo espaço acarretaria também foram abordados pela imprensa - a ideia que mais gerou polêmica entre os idealizadores da passarela e os membros das escolas de samba foi a construção da chamada “Praça da Apoteose” (isso porque a construção de tal praça implicaria em uma nova dinâmica para o cortejo, acabando com a linearidade do desfile). Outras questões também ganharam espaço nos jornais, como a divisão dos desfiles em três dias e até o formato das arquibancadas.

Dias antes da inauguração da passarela, em artigo intitulado “Carnaval de Brizola em meio a confusão”, a *Folha de S. Paulo* apresentou duras críticas à organização do primeiro carnaval da gestão do novo governador:

O primeiro Carnaval do socialismo moreno carioca está um autêntico “samba de moreno doido”, com enredo de antropólogo (Darcy

¹⁷CLIPPING DA EDITORA ABRIL. Assuntos de A a Z. Caixa 77; Pasta 12 (Carnaval – Sambódromo – Rio de Janeiro). In: Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa (CEDAP).

¹⁸ O *Jornal do Brasil*, *O Globo*, a *Folha de S. Paulo* e o *Estado de S. Paulo*

Ribeiro, vice-governador), passarela de arquiteto (Oscar Niemeyer, que projetou o sambódromo) e sem decoração, desfile principal em três noites, boicote de turistas, ameaça de greve da PM, insegurança nas ruas, camelões em profusão, brigas por camarotes, juízes diplomados e muita, muita confusão. Até mesmo a Tv Globo desistiu de transmitir o carnaval, por injunções políticas, econômicas e técnicas.¹⁹

Observe que as críticas feitas no artigo são bem variadas e apresentam um quadro catastrófico para o que chamam de “o primeiro carnaval do socialismo moreno”, numa clara tentativa de atacar o projeto desenvolvido pelo governador e sua equipe. Entre os aspectos destacados, o texto cita a falta de “decoração”, isso porque a nova passarela representou também a desvinculação dos desfiles das escolas de samba em relação as tradicionais ornamentações que enfeitavam as ruas em que os concursos se realizavam. Em seu trabalho, “A Batalha das Ornamentações”, a pesquisadora Helenise Guimarães analisa a trajetória das decorações e dos decoradores carnavalescos responsáveis por ornamentar os espaços urbanos nos dias de folia. Em seus estudos, Helenise constata que o sambódromo

[...] fixou o palco para o espetáculo e sem as decorações, as alegorias cresceram vertiginosamente a partir de 1984. Os carros alegóricos passaram a ser a ornamentação móvel e efêmera da avenida, e as decorações se retraíram para camarotes e clubes cada vez menos interessados em abrir seus salões e vesti-los para a folia (GUIMARÃES, 2015, p. 273).

No período posterior a inauguração do sambódromo as críticas veiculadas nos jornais se tornaram ainda mais intensas e, em sua maioria, questionavam os gastos e os contratos firmados pelo governo para a construção da passarela do samba. Nesse aspecto, o jornal *O Globo* destaca-se pela contundência dos ataques dirigidos a Leonel Brizola e aos custos envolvidos na obra. As fontes analisadas evidenciam a relação conflituosa que o então governador mantinha com o jornal – o que é facilmente verificado dado à histórica relação de Brizola (e outros líderes trabalhistas) com as *Organizações Globo*. Tal aversão não se desenvolveu de maneira aleatória, uma vez que *O Globo* fez oposição a Brizola, tal como já havia feito com outros importantes nomes do trabalhismo, como, por exemplo, Getúlio Vargas e João Goulart (FREIRE; AZEVEDO, 2011, p. 33).

¹⁹ FOLHA DE S. PAULO, 11 fev. 1984.

Projetado para atender as necessidades e as reivindicações das agremiações carnavalescas, o sambódromo impôs novas condições para a confecção e para o consumo dos desfiles. Nesse sentido, a sua construção representou a concretização de condicionantes já existentes na própria dinâmica da festa, além de consolidar a primazia da espetacularização. De fato, o novo palco provocou uma ruptura estrutural na organização dos desfiles. Como defende Walnice Galvão (2009, p. 27):

Foi então, portanto, que se consagrou, prendendo-o ao chão com cimento, o cunho perpétuo do efêmero evento, simbolicamente sedentarizado no coração da cidade, vincando a fisionomia do tecido urbano para sempre: não só na semana do carnaval, mas durante todo o ano.

A inauguração da nova passarela, segundo Edson Farias (1995), pode ser vista como fruto de um processo já em andamento delineado pela comercialização dos desfiles e pela sua inserção no estatuto do consumo cultural.²⁰ Logo, o despontamento das “grandes” escolas de samba como superespectáculo popular acionou o disparo da lógica privatizante. A discrepância entre as grandes e as pequenas agremiações gerou um conflito no interior da Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (AESCRJ) – as primeiras passaram a reivindicar um tratamento diferenciado, principalmente, no que tange à distribuição da arrecadação resultante da venda de ingressos, do direito de televisionamento e da comercialização do disco fonográfico.

O impasse resultou na criação da Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA), fundada em julho de 1984, que passou a reunir as maiores escolas de samba do Rio de Janeiro. Portanto, ao marco físico da construção da passarela, somou-se um marco organizacional. Com a criação da nova entidade, que passou a organizar os desfiles da principal divisão do carnaval carioca (em parceria com a Riotur), as escolas tornaram-se menos dependentes do poder público. Segundo Felipe Ferreira (2004, p.162), essa nova forma de organização foi responsável também por “[...] separar o desfile das escolas de samba daquilo que se convencionou chamar de Carnaval Popular do Rio de Janeiro”.

²⁰ Sobre esse aspecto, Danilo Alves Bezerra (2016, p. 14) defende que a montagem de arquibancadas na Avenida Presidente Vargas e a cobrança de ingressos para os desfiles (antes gratuitos), a partir de 1963, inseriram esses grupos em uma dinâmica de bens culturais.

Para compreender esse processo que culminou na criação de uma nova entidade representativa, é preciso considerar um aspecto determinante: a relação dos bicheiros com as escolas de samba do Rio de Janeiro. Nesse sentido, vemos que a LIESA reuniu a cúpula do jogo do bicho – os três primeiros presidentes da nova Liga, por exemplo, eram conhecidos bicheiros da cidade: Castor de Andrade (1985), Anísio Abraão David (1986-1987) e Capitão Guimarães (1988-1993).

A ligação das escolas de samba com o mecenato do bicho é histórica – em alguns casos, os bicheiros já se faziam presentes desde seus primórdios²¹, entretanto, tal vinculação se estreita mesmo a partir da década de 1970. Esse contato com o mundo da contravenção deixou marcas profundas na própria organização da festa, principalmente, por imprimir tendências como a racionalização da comercialização dos desfiles. É claro que os “benfeitores”, responsáveis por “modernizar” as agremiações, tinham seus interesses pessoais, que incluíam formas de reforçar a sua dominação representada por um sistema de patronagem.²² Nesse sentido, as escolas de samba

[...] se prestaram à integração do bicheiro a sociedade metropolitana
[...] o mecenato do jogo do bicho era assim visto como o fruto de uma generosidade interessada, tornando socialmente aceitável, e mesmo bem-vinda, a grande riqueza do bicheiro, favorecendo simultaneamente o controle clandestino da organização do jogo do bicho sobre um determinado território (CAVALCANTI, 2006a, p. 46).

A criação da LIESA, portanto, representou a racionalização financeira e administrativa dos concursos e a sua criação deu início a uma disputa com a Riotur pelo comando da festa. Os esforços da nova entidade se voltaram para uma organização empresarial, nesse sentido, mudanças importantes ocorreram no regulamento dos desfiles – novas regras passaram a determinar, entre outras coisas, o tempo de exibição de cada escola e a quantidade de pessoas em alas específicas (como, por exemplo, baianas e bateria) no intento de padronizar o julgamento. Além disso, a Liga passou a produzir o seu próprio disco e a negociar a transmissão dos desfiles diretamente com os canais de TV. (FERREIRA, 2012; CAVALCANTI, 2006a).

²¹ Alguns bicheiros já estavam entre os colaboradores quando as escolas de samba ainda coletavam contribuições por meio do chamado “livro de ouro”. O conhecido Natal da Portela, por exemplo, já participava da agremiação azul e branca de Madureira desde sua fase. (CAVALCANTI, 2006).

²² Essas questões foram debatidas por Cavalcanti (2006, p. 45-53).

1.4 – Os temas de enredo das escolas de samba

No período em estudo, observamos que a confecção dos desfiles carnavalescos seguiu um determinado padrão (apresentando pequenas variações de escola para escola) que podemos sintetizar da seguinte maneira: o primeiro passo é a definição de um enredo, ou seja, a escolha da narrativa a ser contada pela agremiação na avenida; logo depois temos a competição em torno da escolha do samba-enredo (que em alguns casos, pode ser substituída por um samba encomendado a um ou mais compositores); e, por fim, a produção das fantasias e alegorias (CAVALCANTI, 2006a).

O enredo, objeto de reflexão nesse estudo, é o fio condutor de um desfile, é ele “[...] a peça fundamental que desencadeia o complexo macrotexto do desfile das escolas de samba” (FARIAS, 2007, p. 15). Nos carnavais aqui enfocados, o enredo já estava consolidado como um quesito obrigatório. Segundo Hiram Araujo (2003, p. 230), o enredo e o seu produto direto, o samba-enredo, não tiveram uma caracterização precisa na década de 1930, no entanto, gradativamente, ele foi se definindo até 1952, quando a obrigatoriedade da fantasia auxiliou na sua firmação. No entanto, devemos considerar também que as escolas de samba são tributárias da dramatização do cortejo a partir de temas específicos que já estava presente nos desfiles dos ranchos e das grandes sociedades carnavalescas (SIMAS; FABATO, 2015, p.19).

Um dos aspectos que chamam a atenção nos carnavais realizados entre 1979 e 1989 é a ascensão e a consolidação de um novo estilo temático de enredos que chamamos aqui de “crítico”, e cujo foco volta-se para a problematização de aspectos diversos da sociedade brasileira. Em sua maioria, são enredos que abordam questões intrínsecas ao momento em que estão inseridos, dialogando diretamente com a realidade política, cultural, social e econômica do país.

No *Quadro1*, abaixo, é possível observar a quantidade de enredos críticos em relação ao número total de escolas de samba que desfilaram por ano. Cabe destacar que esse e os demais quadros, que compõe este trabalho, foram produzidos por meio da análise das informações obtidas nos sambas-enredos (disponibilizados no site *Galeria do Samba*)²³, nas sinopses de enredos (colhidas

²³ Para mais informações, consultar: <<http://www.galeriadosamba.com.br>>. Último acesso em: 10 jul 2017.

junto ao Departamento Cultural da LIESA)²⁴ e nas memórias reunidas no livro de Pêrsio Brasil (2015, p. 77-170).

Quadro 1 – Relação entre o número de escolas de samba desfilantes e a quantidade de enredos críticos apresentados por ano (1979-1989)

	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	Total
Total de escolas de samba que desfilaram ²⁵	8	10	10	12	12	14	16	15	16	16	18	147
Escolas de samba que apresentaram críticas em seus enredos	2	1	1	1	2	6	5	4	4	8	8	42

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de informações colhidas: no site *Galeria do Samba*; no Departamento Cultural da LIESA; e no livro “Da Candelária à Apoteose” de Pêrsio Brasil (2015, p. 77-170).

A partir desses dados, vemos que, em todos os anos do período enfocado, pelo menos uma das agremiações apresentou críticas em seu enredo. Sendo que, dos 147 enredos levados para a avenida nos carnavais desse período, 42 possuíam algum viés de crítica. Note também que, excetuando pequenas variações negativas, os enredos de crítica seguiram em trajetória ascendente no decorrer dos anos analisados, alcançando uma expressão maior a partir de 1984 e atingindo o seu auge nos dois anos finais da amostra.

Obviamente, que alguns fatores foram determinantes para o aumento expressivo desses enredos ao longo desse período, especialmente, nos últimos seis anos da década de 1980 – entre eles, estão as mudanças políticas na conjuntura nacional, que garantiram uma maior liberdade para que críticas fossem veiculadas pelas agremiações e a crise econômica que atingiu o país.

Mas, antes de prosseguirmos com esse estudo dos enredos críticos, torna-se necessário uma análise mais ampla das temáticas gerais escolhidas pelas escolas de samba nesses carnavais, ou seja, precisamos saber também do que falavam os outros enredos (não críticos) e quais eram os temas mais recorrentes.

²⁴ Ver: <<http://liesa.globo.com/>>. Último acesso em: 10 jul. 2017.

²⁵ Vale lembrar que o nosso levantamento considerou apenas as agremiações que desfilaram no primeiro grupo (ou divisão) do carnaval carioca.

A partir do levantamento e da análise do conteúdo presente nas letras dos 147 sambas-enredo apresentados pelas escolas de samba que integraram o grupo principal do carnaval carioca entre os anos de 1979 e 1989, buscamos identificar as características comuns e, a partir daí agrupá-los em algumas categorias temáticas.

Cumprе salientar ainda que tais categorias não foram definidas previamente, elas foram sendo construídas conforme avançavam as leituras e a análise do conteúdo presente nas letras dos sambas. Primeiro, surgiram categorias provisórias, que aos poucos foram sendo ajustadas as necessidades impostas pelo próprio material. Obviamente, que a definição das categorias obedeceu aos pressupostos da pesquisa, cujo interesse essencial volta-se para a dimensão crítica desses carnavais.

Além disso, os trabalhos de Monique Augras (1998) e de Zélia Lopes da Silva (2016) forneceram importantes reflexões e modelos metodológicos para esse trabalho de identificação dos temas de enredos e de criação de uma tipologia para eles. A seguir, trataremos mais especificamente das categorias temáticas que propomos (a partir das fontes já citadas) para agrupar os enredos levados para avenida no período enfocado.

Os enredos que versam especificamente sobre o Brasil (sua História, sua geografia e as características nacionais) foram agrupados em três categorias: *Personagens e eventos históricos*; *Lugares e regiões do Brasil* (chamados, também, de enredos CEP); e *Brasilidade/ Identidade Nacional*. Os enredos que compõe esses grupos possuem um discurso de exaltação das belezas e riquezas nacionais (ou regionais), destacam as especificidades positivas e a miscigenação do povo brasileiro ou versam sobre grandes nomes da história política.

Seguindo numa linha de exaltação ou de homenagens, temos os enredos que integram as seguintes categorias: *Literatura nacional e literatos*, que versam sobre diferentes obras literárias ou, então, sobre escritores conhecidos da nossa literatura; *Homenagem a personalidades*, que tem como foco contar a história ou exaltar uma pessoa (ou um grupo de pessoas), homens e mulheres, brancos e negros, em sua maioria, músicos e outros artistas; e a categoria *Universo afro-brasileiro*, que reúne enredos cujo foco volta-se para aspectos culturais e religiosos de origem negra – são marcados pela identidade étnica e pela exaltação do negro.

A categoria *Aspectos culturais e coisas ordinárias* destaca-se por reunir enredos que abordam temas bem diversificados entre si, mas que basicamente tratam de hábitos ou elementos da vida cotidiana. Neles são abordadas questões pertinentes ao campo da cultura (dos costumes às artes em geral) e aspectos rotineiros, que focalizam a história e os usos de um determinado objeto ou de um tipo de alimento.

Na categoria *Folclore e lendas populares* estão reunidos os enredos que têm como foco o universo popular e seu arcabouço folclórico. Esses enredos versam sobre expressões da cultura que possuem traços míticos – nos sambas que compõe esse grupo são explorados, também, lendas e rituais de origem indígena.

Já os enredos *Abstratos* abordam temas mais amplos por meio de ideias ou conceitos genéricos.²⁶ São enredos, em sua maioria, de difícil leitura por parte do grande público e que se caracterizam pela criatividade fantasiosa e, muitas vezes, difusa do carnavalesco. Sobre esse tipo de enredo, o carnavalesco Renato Lage esclarece “[...] apesar de eu gostar muito de fazer, é difícil de realizar, de concretizar esse enredo, fazer com que as pessoas entendam [...] gosto porque se usa muito a criatividade. Todos os temas são possíveis, tudo dá enredo.” (FARIAS, 2007, 179).

Outra categoria que propomos aqui, *Carnaval*, reúne aqueles enredos que falam sobre a própria festa, ou seja, que contam a sua história, que lembram com saudosismo das pandegas de outrora, que homenageiam pessoas importantes do mundo do samba ou que simplesmente enaltecem a própria escola e suas coirmãs. Seria o que Farias (2007) chama de enredos metalinguísticos – utilizam da linguagem carnavalesca para falar sobre o próprio carnaval.

Por fim, a categoria de enredos *Críticos*, que já descrevemos um pouco no início desse tópico – possuem perfil contestador e, em muitos casos, assumem uma postura de denúncia ou de engajamento na defesa de alguma causa. Uma característica comum nesses enredos (e que pode ser claramente observada nas letras dos seus sambas) é o tom questionador que possuem e, em grande parte, apostam na sátira e na irreverência como arma principal para veicular suas críticas, mas, há também aqueles que optam por um discurso mais direto e “sério”.

²⁶ Júlio César Farias (2007, p.70) também classifica esse tipo de enredo como “conceitual”.

Após essa breve apresentação das categorias temáticas propostas, vamos observar o quadro abaixo que traz um balanço (por ano) do número de enredos de acordo com cada categoria:

Quadro 2 – Enredos apresentados pelas escolas de samba por categoria temática (1979-1989)

Categorias	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	Total
Personagens e eventos históricos	1	2			1		1				1	6
Brasilidade/ Identidade nacional		2		1				1		1		5
Lugares e regiões do Brasil (CEP)		1	1	1		1		1			1	6
Universo afro-brasileiro	1	1			3	3	1					9
Carnaval	2	2	3	3	1	2		1	1		1	16
Homenagem a personalidades						1	3	5	3	3	3	18
Literatura nacional e literatos				1	1				3		2	7
Folclore e lendas populares	1			2			1		1	1		6
Abstratos		2	2	2	2	1	2	1			1	13
Aspectos culturais e coisas ordinárias	1	1	1	1	2		3	2	4	3	1	19
Críticos	2	1	1	1	2	6	5	4	4	8	8	42

Fonte: Elaborado pelo autor com informações colhidas: no site *Galeria do Samba*; no Departamento Cultural da LIESA; e no livro “Da Candelária à Apoteose” de Pêrsio Brasil (2015, p. 77-170).

É preciso considerar que parte desses enredos, por abordar temas amplos e trazer muitas referências, poderiam figurar em mais de uma das categorias propostas, ou seja, devemos ter noção de que os limites entre essas categorias não são tão rígidos.²⁷ No entanto, buscamos enquadrá-los de acordo com aquilo que mais foi realçado na letra do samba – e, em alguns casos, também, recorremos a outros tipos de fontes que pudessem fornecer algum outro tipo de informação sobre o enredo.²⁸

Como é possível ver no quadro acima, no recorte selecionado para este estudo, a categoria temática que mais se destaca em termos quantitativos é a de

²⁷ Apesar do quadro 2 expor apenas 9 enredos destinados especificamente ao Universo afro-brasileiro, as referências aos aspectos da cultura negra são comuns em muitos sambas-enredo, aparecendo como um tema transversal em vários deles. É preciso ter essa compreensão para não incorrer em certos erros, ou em interpretações simplistas, que negligenciam essas variáveis.

²⁸ Entre essas fontes, estão trechos dos desfiles transmitidos pela TV Manchete e pela Rede Globo e disponibilizados no site do Youtube – <www.youtube.com.br>. Em alguns casos, as sinopses desenvolvidas pelos carnavalescos também foram utilizadas.

Críticos, foco dessa pesquisa. Os enredos críticos, por sua vez, podem ser subdivididos em alguns outros tópicos, de acordo com os assuntos que enfocaram, conforme o quadro abaixo:

Quadro 3 – Enredos críticos apresentados pelas escolas de samba por categoria temática (1979-1989)

Categorias	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	Total
Situação política e econômica do país		1			1	4	2	3	2	4		17
Problemas sociais em foco	1					1	2		1		3	8
A luta e o sofrimento negro										4	1	5
Defesa da natureza e dos povos indígenas	1				1				1		1	4
Defesa dos interesses nacionais			1					1			2	4
Perspectiva crítica da história						1	1				1	3
Questões relacionadas ao carnaval				1								1

Fonte: Elaborado pelo autor com informações colhidas: no site *Galeria do Samba*; no Departamento Cultural da LIESA; e no livro “Da Candelária à Apoteose” de Pérsio Brasil (2015, p. 77-170).

As categorias, em sua grande maioria, tratam de temas contemporâneos aos carnavais analisados como, por exemplo, a mais expressiva em quantidade, *situação política e econômica do país*, que abarca os enredos que condenavam algumas medidas e práticas governamentais e que falavam das dificuldades econômicas que o país enfrentava na ocasião (destacando a inflação, o alto custo de vida e o FMI). Também nessa perspectiva, temos a categoria *Problemas sociais em foco*, que reúne os motes que assumem uma postura de denúncia social, colocando foco nas desigualdades e nas mazelas da população pobre ou ainda exigindo mais direitos sociais.

Já em *A luta e o sofrimento negro*, temos os enredos que colocam em evidência a situação da população negra, denunciando o racismo que sofrem e exaltando a sua participação na construção da sociedade brasileira. Não por acaso a incidência maior dessa escolha temática se dá em 1988, ano do centenário da Abolição da escravidão no Brasil.

A *Defesa da natureza e dos povos indígenas* também serviu de mote para algumas escolas que procuraram denunciar: a ganância do homem na busca por recursos naturais, o desmatamento, a poluição do meio ambiente, assim como, o sofrimento dos índios brasileiros.

Outros enredos se engajaram na *Defesa dos interesses nacionais* em detrimento dos interesses estrangeiros – se voltam contra a importação de padrões culturais e contra a exploração e o domínio econômico estrangeiro; pregando a valorização do nacional.

Algumas escolas optaram por apresentar uma *Perspectiva crítica da história*, questionando a história oficial ou satirizando certos fatos e personagens históricos. Ou ainda abordaram *Questões relacionadas ao carnaval*, adotando uma postura de defesa de seus interesses, ressaltando o aspecto popular do carnaval e fazendo críticas ao gigantismo adotado pelas próprias agremiações (o que estaria provocando uma descaracterização da festa).

Foi possível averiguar também que das 21 escolas de samba (que desfilaram, ao menos uma vez, no grupo especial nos anos definidos pela pesquisa), 17 apresentaram críticas em, pelo menos, um de seus sambas-enredo. Essa informação é importante, pois mostra a disseminação e o fortalecimento desse estilo temático entre as diferentes agremiações. Todavia, de fato, algumas escolas de samba se destacaram mais por apostar nesse viés de crítica, como podemos observar no quadro abaixo:

Quadro 4 – Quantidade de enredos críticos por escola de samba (1979-1989)

ESCOLA DE SAMBA	Nº
Beija-flor de Nilópolis	5
Caprichosos de Pilares	5
São Clemente	4
Acadêmicos do Salgueiro	4
Império Serrano	4
Unidos de Vila Isabel	3
Mocidade Independente	3
Unidos da Tijuca	2
Portela	2
Imperatriz Leopoldinense	2
União da Ilha do Governador	2
Mangueira	1
Império da Tijuca	1
Unidos do Cabuçu	1
Em cima da Hora	1
Unidos da ponte	1
Arranco	1

Fonte: Elaborado pelo autor com informações colhidas: no site *Galeria do Samba*; no Departamento Cultural da LIESA; e no livro “Da Candelária à Apoteose” de Pêrsio Brasil (2015, p. 77-170).

O *Quadro 4* evidencia as diferentes agremiações que seguiram nessa linha de veicular críticas em seus enredos. Note que o grupo inclui escolas com títulos já conquistados e com certa estabilidade ao longo dos concursos, como Mangueira, Portela, Império Serrano, Salgueiro e, também, a Beija-flor de Nilópolis (que desde a década de 1970, vinha se firmando). Mas, também vemos escolas que não se mantiveram por todos os anos na principal divisão do carnaval carioca, entre elas, duas se destacam pela quantidade de enredos críticos levados à avenida: Caprichosos de Pilares e São Clemente (que, mesmo no grupo de acesso, apresentaram enredos nessa linha crítica e irreverente).

Outro aspecto que nos interessa diz respeito aos carnavalescos que desenvolveram esses enredos. E, pelas informações levantadas, foi possível perceber a variedade de nomes dos profissionais que conduziram esses desfiles.²⁹ No quadro abaixo destacamos apenas aqueles carnavalescos que mais desenvolveram enredos com pulsões críticas dentro do recorte proposto:

Quadro 5 – Número de enredos críticos desenvolvidos por carnavalesco³⁰

CARNAVALESCO	Nº
Luis Fernando Reis	6
Joãosinho Trinta	5
Renato Lage	5
Carlinhos Andrada e Roberto Costa	4
Fernando Pinto	3

Fonte: Elaborado pelo autor com informações colhidas: no site *Galeria do Samba*; no Departamento Cultural da LIESA; e no livro “Da Candelária à Apoteose” de Pérsio Brasil (2015, p. 77-170).

Os carnavalescos citados no quadro acima, se destacaram por manter uma linha crítica ao longo dos carnavais analisados. Luis Fernando Reis, que aparece no topo da lista, permaneceu no posto de carnavalesco da Caprichosos de Pilares por muitos anos, e o mesmo ocorreu com Joãosinho Trinta que comandou a Beija-flor de Nilópolis durante todo o período aqui enfocado – não por acaso as duas agremiações figuram no topo do *Quadro 4*, enquanto os dois carnavalescos também se destacam no *Quadro 5*. Portanto, é visível a importância que o carnavalesco tem na escolha do viés crítico para desenvolver os enredos.

²⁹ Para mais informações, ver Anexo 2.

³⁰ Os carnavalescos reunidos nesse quadro foram responsáveis por mais da metade dos enredos críticos apresentados no período estudado (23 de um total de 42).

É importante ter em vista, no entanto, que um desfile de escola de samba envolve, além do carnavalesco, a comunidade na qual a agremiação está inserida, a diretoria que comanda a escola e diferentes profissionais que atuam na confecção dos desfiles. No caso do enredo, ele pode partir da própria diretoria da escola, do carnavalesco contratado ou ser proposto por terceiros (sejam eles integrantes da escola ou não). Portanto, não podemos atribuir a criticidade presente em alguns enredos apenas aos carnavalescos, já que um desfile de escola de samba é sempre uma produção coletiva que envolve atores diversos.

1.3.1 – Do ufanismo à crítica: as mudanças temáticas nos enredos

Como vimos no tópico anterior, entre 1979 e 1989, os enredos com viés crítico foram aos poucos se destacando, no entanto, nem sempre foi assim. Os enredos nacionalistas foram predominantes desde os primeiros desfiles, como veremos mais adiante. Essa situação só começou a mudar nas décadas de 1960 e 1970, quando as escolas de samba deram início a um processo maior de diversificação temática dos seus enredos, em comparação com épocas anteriores.

Monique Augras (1998, p. 14) aponta para uma queda expressiva no número de enredos nacionalistas e a ascensão de enredos literários e folclóricos no decorrer dos anos 1960. Esse aspecto é curioso, segundo a autora, pois coincide com o advento do regime militar (quando se esperaria o recrudescimento do patriotismo). Os temas marginais da história do Brasil também ganham maior espaço e o Salgueiro figura como o grande protagonista desse processo, justamente porque vai imprimir uma marca de valorização da cultura negra em seus carnavais.

Em 1970, Amauri Jório, então presidente da Associação das Escolas de Samba (AES), foi a Brasília pleitear auxílio financeiro por parte do governo federal para suas representadas. Como resposta, ouviu algumas críticas em relação aos “[...] temas antigos, sem a mínima relação com os assuntos que interessam ao progresso atual do país” (JORNAL DO BRASIL, 13/10/1970). Foi sugerido então que as escolas de samba se voltassem a “atualidade do país”, no intuito de fornecerem, por meio de seus enredos e alegorias, um “sentido mais construtivo”.³¹

³¹ Para mais informações, ver: OLIVEIRA, 1989, p. 75.

Tal sugestão nos permite entrever quais eram as pretensões dos militares – o interesse deles parece não se limitar aos enredos ufanistas (pautados na história nacional e na exaltação das belezas naturais), a resposta dos militares expressa o desejo de que o enfoque temático mudasse, a fim de contemplar os feitos governamentais e sustentar o ideal de progresso defendido pelo regime. (SILVA, 2007).

Ao longo dos anos 1970, de fato, é possível encontrar alguns enredos de apologia ao regime militar. O destaque conferido pela bibliografia especializada e pelas memórias consultadas vai para a escola de samba *Beija-Flor de Nilópolis* que em 1974 apresentou o enredo “Brasil ano 2000” e no ano seguinte o enredo “O grande decênio”. O primeiro faz alusão ao futuro grandioso do país (o principal traço é a ideia de progresso apregoada pela ditadura)³², já o segundo exalta os feitos dos dez anos que os militares completavam no poder (com destaque aos programas PIS, PASEP, Funrural e Mobral)³³.

Após o desfile de 1975, a Beija-flor chegou a receber telegramas de ministros e de entidades públicas parabenizando a escola pelo seu desfile. Oliveira (1989, p.81) sugere que membros da diretoria da escola foram favorecidos (inclusive, com cargos públicos). Mas, se por um lado, a escola agradou as autoridades, por outro, foi alvo de críticas de pessoas ligadas ao carnaval, como podemos perceber no depoimento do carnavalesco Joãosinho Trinta:

Eu que nunca me envolvi com política, mas estava ao lado do Pamplona, do Arlindo, que tinham posições bem claras sobre política... eu mesmo acompanhando o espírito deles, eu apelidei a Beija flor daquele ano [1974] de Unidos da Arena, porque a Beija-Flor estava apoiando a Revolução. (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO JOÃOSINHO TRINTA, 17 set. 2001).

³² Samba enredo da Beija-flor em 1974 (autoria: Walter de Oliveira e João Rosa): “É estrada cortando/ A mata em pleno sertão/ É petróleo jorrando/ Com afluência do chão/ Sim chegou a hora/ Da passarela conhecer/ A ideia do artista/ Imaginando o que vai acontecer/ No Brasil no ano dois mil/ Quem viver verá/ Nossa terra diferente/ A ordem do progresso/ Empurra o Brasil pra frente/ Com a miscigenação de várias raças/ Somos um país promissor/ O homem e a máquina alcançarão/ Obras de emérito valor/ Na arte na ciência e cultura/ Nossa terra será forte sem igual/ Turismo o folclore altaneiro/ Na comunicação alcançaremos/ O marco da potência mundial”

³³ Samba enredo da Beija-flor em 1975 (autoria: Bira Quininho): “É de novo carnaval/ Para o samba este é o maior prêmio/ E o Beija-Flor vem exaltar/ Com galhardia/ O Grande Decênio/ Do nosso Brasil que segue avante pelo céu, mar e terra/ Nas asas do progresso constante/ Onde tanta riqueza se encerra/ Lembrando PIS e PASEP/ E também o FUNRURAL/ Que ampara o homem do campo/ Com segurança total/ O comércio e a indústria/ Fortalecem nosso capital/ Que no setor da economia/ Alcançou projeção mundial/ Lembraremos também/ O MOBREAL, sua função/ Que para tantos brasileiros/ Abriu as portas da educação”.

O carnavalesco critica também a sua colega de profissão Rosa Magalhães por ter aceitado fazer o desfile da Beija-flor em 1974: “Me espanta que a Rosa, eu lamento, já disse isso pra ela, lamento que ela tenha feito, porque ela é uma mulher esclarecida que não podia ter caído nessa esparrela” (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO JOÃOSINHO TRINTA, 17 set. 2001).³⁴ João lembra ainda que, ao ser convidado por Anísio Abraão, então presidente da Beija-flor, para assumir o posto de carnavalesco da escola em 1976, impôs uma condição: desenvolver um enredo que saísse dessa linha propagandística do governo, foi então que propôs para a diretoria o enredo “Sonhar com Rei Dá Leão”, que falava sobre o jogo do bicho.

O próprio carnavalesco define esse enredo como “subversivo” e diz que foi alertado do risco de não passar pela censura. Sobre esse aspecto, João lembra também da carta que enviou para a censura em que dizia: “[...] continuando na linha de apoio a revolução, a ditadura, tinha que escrever revolução, a Beija-Flor lança seu próximo enredo ‘a Zooteca’, que é um dos próximos projetos revolucionários (risos do público presente ao fundo)” (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO JOÃOSINHO TRINTA, 17 set. 2001).

A fala do carnavalesco evidencia os artifícios criados por esses artistas para escapar da censura. E o aspecto mais relevante é que a Beija-flor foi a escola campeã em 1976, com esse enredo sobre o jogo do bicho, “[...] tema bem brasileiro, sem dúvida, mas de difícil inserção entre os valores da história oficial, já que, por definição, situa-se às margens da lei” (AUGRAS, 1998, p. 69).

Apesar de ter se destacado, a Beija-flor não foi a única agremiação a aderir o discurso governista. Em vários enredos podemos observar que está presente a ideia de “progresso” e as referências as ações do governo. Alguns fatos e personagens da história do país também foram utilizados em decorrência da importância simbólica que possuíam. É o caso, por exemplo, da figura dos bandeirantes, que aparece de forma recorrente nas letras dos sambas-enredo produzidos na década de 1970. A presença considerável dos bandeirantes nesses sambas pode ser entendida como fruto do nacionalismo propagado pelo regime

³⁴ Rosa Magalhães, em seu depoimento ao MIS-RJ, em 2014, esclarece que não teve qualquer envolvimento com o pensamento temático (que seria de autoria do professor Manuel Antônio de Barros) e que ela foi contratada pela escola apenas para projetar alguns figurinos e alegorias.

militar, que tinha como uma de suas bases a ideia de “integração nacional”. (SILVA, 2007).

A Mangueira em 1971 desfilou com o tema “Modernos Bandeirantes”, um enredo claramente ufanista. O jornalista Sérgio Cabral revela que fez parte do júri que escolheu o samba-enredo da Mangueira para o carnaval desse ano. Ele havia acabado de sair da prisão (ficou encarcerado por cerca de dois meses com outros colegas que trabalhavam junto com ele no semanário humorístico “O Pasquim”, que fazia oposição à ditadura) quando foi convidado a participar como jurado do concurso:

Eu tava preso e sai da prisão [...] no dia seguinte fui ser júri para escolher o samba-enredo da Mangueira e o samba que eu votei dizia ‘ninguém segura esse país’, que era o slogan da ditadura [risos ao fundo]. Agora, era um samba que todo mundo queria na quadra, não tinha jeito. [...] eu me lembro que teve alguns amigos meus que queria ir para avenida para vaiar a Mangueira, eu briguei com eles! (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO MANGUEIRA, 12 set. 1984).

Apesar da presença de temas ufanistas que apoiavam diretamente ou que reforçavam o ideário do regime militar, uma parte significativa dos enredos desse período (especialmente, a partir de 1976), seguiu a diversificação temática que já estava em processo desde a década anterior. Como afirma César Silva (2007, p.73):

Em certa medida, o conjunto da produção dos sambas enredo nos anos setenta reflete a instabilidade política daqueles anos. Por um lado, os sambas enredo reiteram o discurso oficial com a construção simbólica do *Grande Brasil*. Por outro, dele se afastam, pois buscam dar continuidade à diversificação de temas iniciada em meados da década de 1960. Destarte, a construção simbólica do novo nacionalismo expresso na imagem do *Grande Brasil* é concomitante com abordagens inovadoras, como temáticas ligadas à negritude, a estados e regiões do país, às artes em geral e à literatura em particular, ao folclore, aos antigos carnavais, à atividades corriqueiras do cotidiano, além do surgimento dos temas abstratos.

Outro ponto que chama atenção nesse período é, justamente, a profusão de enredos cujo tema pode ser descrito como abstrato, fantástico ou imaginário, e que geralmente são associados a uma tentativa de fuga da realidade (ou até mesmo alienação). No entanto, podemos interpretá-los, também, como uma forma de recusa

à exaltação da ditadura³⁵. Nesse sentido, levando-se em consideração o perfil conciliador que as escolas de samba sempre procuraram manter com o poder público (evitando o confronto direto), não podemos eliminar o componente político nessas escolhas temáticas.

No entanto, é preciso salientar que essa tendência de enredos “imaginários”, apesar do grande sucesso que fez, não era uma unanimidade entre os integrantes das escolas. Como exemplo, temos o caso de Dona Neuma³⁶ da Mangueira que diz não gostar desses “[...] enredos que você tem que inventar uma história para o povo descobrir o que é. Eu, então, sou contra enredos imaginários”.³⁷ A baluarte da verde e rosa deixa claro que prefere “enredos concretos” e chama atenção para as dificuldades enfrentadas pelos compositores, quando o enredo é imaginário:

Isso tá infestado em todas as escolas de samba, eu acho ruim para o compositor [...] ele recebe uma sinopse, ele tem que seguir aquilo, mas como ele vai pesquisar? [...] eles [carnavalescos] inventam umas coisas que você não sabe o que é. O que resulta? Sai uns sambas-enredo que em 44 escolas de samba não tem nenhum que preste. (*Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO MANGUEIRA, 12 set. 1984).

A fala de Dona Neuma expõe as dificuldades enfrentadas pelos sambistas no processo de transpor para o samba aquilo que o carnavalesco propôs no enredo. Essa relação, muitas vezes conflituosa, entre carnavalescos e compositores, é apresentada, por Maria Laura Viveiros Cavalcanti (2006a), como um momento crítico na construção do desfile. Essa transformação de enredo em samba-enredo envolve ruídos de comunicação e confrontos de visões de mundo, já que um desfile é uma criação coletiva que envolve negociações entre grupos distintos e com códigos diferenciados, algo que fica evidente na fala de Dona Neuma.

Como vemos, os tempos eram outros e o horizonte temático das escolas de samba já havia se desprendido da referência absoluta dos temas nacionais. A medida em que o regime militar enfraquece, a diversificação dos enredos segue seu

³⁵ Para Monique Augras, a preponderância desses enredos pode ser encarada como uma “[...] resposta compensatória à realidade que se vem instalando no país, o Brasil do samba-enredo se transforma em terra-sem-mal, lugar de todas as lendas, onde, nos esplêndidos cenários que Joãozinho Trinta está começando a armar, convivem deuses e reis de longínquos impérios” (1998, p. 94).

³⁶ Neuma Golçalves da Silva (1922-2000), filha de Saturnino Gonçalves (um dos fundadores do bloco dos Arengueiros), foi uma importante personalidade do carnaval carioca ligada a Estação Primeira de Mangueira. Integrou a velha guarda e foi considerada uma das grandes damas da escola.

³⁷ *Museu da Imagem e do Som*, DEPOIMENTO MANGUEIRA, 12 set. 1984

curso, ainda que persistam elementos do discurso nacionalista nos sambas-enredo. A imaginação e a criatividade dos carnavalescos ganham maior espaço e, assim, notamos a projeção de enredos abstratos, outros que abordam o cotidiano, ou ainda enredos que persistem com temáticas antigas, mas que trazem uma abordagem nova.³⁸

Além disso, como aponta Cesár Silva (2007), a transferência da organização dos desfiles para as próprias escolas no final os anos 1970, o incremento de suas receitas proporcionado pela venda de discos de samba-enredo e direitos de transmissão dos desfiles, além, é claro, do dinheiro vindo do jogo do bicho, conferiram relativa independência financeira para essas agremiações. Todos esses fatores somados contribuíram para o surgimento de enredos de linha crítica, que vão marcar os carnavais da década de 1980.

Ao analisarmos os motes escolhidos pelas escolas de samba ao longo dos anos, é possível perceber que, desde os primeiros concursos, os temas nacionais sempre ocuparam um espaço privilegiado nos desfiles dessas agremiações. A preocupação com a questão nacional, inclusive, já estava expressa na carta enviada ao prefeito Pedro Ernesto pelo então presidente da União das Escolas de Samba (UES), Paulo Flávio da Costa, em janeiro de 1935. O documento visava esclarecer as finalidades da UES e de suas representadas e pleitear subvenção do governo municipal. Para tanto, enaltece as peculiaridades da nova modalidade carnavalesca e aponta para a sua potencialidade como atração turística, além de apelar para a equidade do prefeito. No entanto, o que nos interessa é a preocupação expressa na carta em apresentar essas agremiações como núcleos “onde se cultiva a verdadeira música nacional” além de definir em suas diretrizes “o cunho essencial de brasilidade” (CABRAL, 1996).³⁹

³⁸ A União da Ilha, por exemplo, sob o comando da carnavalesca Maria Augusta, apostou em enredos leves e descontraídos, inspirados em temas do cotidiano (como “Domingo” em 1977 e “O Amanhã” em 1978).

³⁹ Trecho da referida carta: “A União das Escolas de Samba, organização nova, que vem norteando os núcleos onde se cultiva a *verdadeira música nacional*, imprimindo em suas diretrizes o *cunho essencial de brasilidade*, para que a nossa máxima festa possa aparecer aos olhos dos que nos visitam em todo o esplendor de sua originalidade, amparando mesmo a iniciativa que partiu da Diretoria de Turismo, em tão boa hora criada por V. Excia., de fazer reviver o nosso carnaval externo, que traduz toda a alegria sã dessas aglomerações que atraem a admiração dos turistas, dentro do máximo espírito de ordem, uma vitória que engrandece o povo carioca. (...) Explicadas que estão as finalidades desta agremiação, sob vosso patrocínio, composta de 28 núcleos, num total aproximado de 12 mil componentes, tendo sua música *própria*, instrumentos *próprios* e seus cortejos baseados em motivos nacionais, *fazendo ressurgir o carnaval de rua*, base de toda a propaganda que se tem feito em torno da nossa festa máxima, V. Excia., antes de mais nada, é o nosso amigo de todas as

Ainda que os temas nacionais predominassem desde os primeiros concursos, como apontamos acima, a pesquisadora Monique Augras (1998, p.11) defende que foi somente no governo de Eurico Gaspar Dutra (1946-1951) que os “motivos nacionais” se tornaram, de fato, obrigatórios para as escolas de samba, perspectiva que não é consensual na bibliografia especializada. Os seus estudos apontam que a obrigatoriedade do “motivo nacional” apareceu pela primeira vez no regulamento dos desfiles das escolas de samba no carnaval de 1947, tendo sido recrudescido no ano seguinte, quando o regulamento foi novamente editado e ficou definido que os enredos deveriam obedecer à “finalidade nacionalista”.

É preciso considerar, no entanto, como afirma Zélia Lopes da Silva (2008), que, a partir de 1932, o poder público do Rio de Janeiro passou a interferir de forma mais incisiva na organização dos festejos carnavalescos, ampliando, inclusive, a sua influência junto às agremiações populares (que passaram a receber subvenções). A partir daí as interferências nos festejos de momo foram cada vez mais recorrentes, processo que se intensifica em 1937, quando a prefeitura passa a organizar o concurso das escolas de samba.

A autora identifica ainda a repercussão do debate em torno da institucionalização e nacionalização do carnaval carioca na imprensa diária, ressaltando que, em 1932, já era possível observar nas páginas do jornal *Correio da Manhã* propostas que orientavam esse processo. Tais propostas defendiam, por exemplo, a presença dos poderes públicos na organização dos festejos e a definição de seus contornos de brasilidade. Nesse sentido, “Os rumos da oficialização e nacionalização do carnaval carioca (e, por extensão, brasileiro), na perspectiva do jornal mencionado, deveriam convergir no sentido da valorização de temas da nossa história, de lendas e mitos” (SILVA, 2008, p. 128).

Se os temas pátrios já estavam em vigência no período anterior – devido ao forte clima nacionalista, as escolas de samba, no afã de serem aceitas e conquistar o apoio e a subvenção do poder público, incorporaram esse discurso nacionalista como uma estratégia de promoção rumo ao reconhecimento almejado. Como destaca Augras:

horas. (...) Não faremos questão em torno do presente, porque, qualquer que seja a solução, estamos certos do esclarecido espírito de *equidade* com que V. Excia. sempre norteou seus atos. Subvenção só é por nós interpretada como incentivo e não para custear o carnaval, pois este é espontâneo.” (CABRAL, 1996, p. 97-98).

Atribuir a exigência de ‘temas nacionais’ à ditadura [de Getúlio] permite exaltar o valor dos sambistas, que, apesar de tudo, lutaram para preservar a ‘autenticidade’ da sua cultura. Mas reconhecer que foram as mais ilustres figuras da galeria dos sambistas históricos que, por assim dizer, se adiantaram aos possíveis desejos dos donos do poder para impor normas aos seus filiados não significa necessariamente fazer uma apreciação desfavorável. Ao contrário, é possível louvar o pragmatismo que, por meio de tantas alianças, garantiu a sobrevivência das escolas de samba. (AUGRAS, 1998, p. 48).

Os aspectos ressaltados por Monique Augras nos permitem pensar essa relação das agremiações carnavalescas com o poder público para além da visão dicotômica de dominados *versus* dominadores, e considerar outras nuances presentes nesse processo. O que não implica, certamente, em ignorar os conflitos ou as situações opressivas que possivelmente existam nessa relação, mas, sim, perceber que ela não se reduz somente a isso. Nesse sentido, é preciso reconhecer o papel ativo dessas agremiações e de seus componentes – se por um lado esse processo crescente de organização significou o aumento do controle exercido pelo Estado, por outro lado, esse mesmo processo representou uma importante conquista para os sambistas.⁴⁰

Independentemente dos problemas de periodização, o certo é que as escolas de samba desde os seus primeiros concursos já buscavam privilegiar assuntos nacionais, sendo que na década de 1940 essa característica se intensifica. O principal fator que corroborou para isso foi, justamente, a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, em 1942. Com o país em guerra, a prefeitura do Rio de Janeiro suprimiu o financiamento a todas as entidades carnavalescas e cancelou o tradicional baile do Teatro Municipal. Devido ao anticlímax carnavalesco e a falta de subvenção, os Blocos, os Ranchos e as Grandes Sociedades não participaram desses carnavais.⁴¹ Contudo, a despeito de todas as adversidades citadas, as escolas de samba mantiveram seus préstimos – para tanto, contaram com o apoio da UNE e da Liga de Defesa Nacional (SILVA, 2007, p. 34-35).

⁴⁰ Nesse sentido, é importante destacar as reflexões de Rachel Soihet (2008) que, ao contestar as interpretações de Maria Isaura P. Queiroz (1992), coloca em evidência as lutas engendradas pelas classes populares em busca de aceitação nos circuitos da folia.

⁴¹ Note que a ascensão das escolas de samba se deu nesse contexto de entrada do país na guerra em que as Grandes Sociedades Carnavalescas, então protagonistas do carnaval carioca, deixaram de desfilar; o que permitiu a promoção e o fortalecimento das escolas de samba (BEZERRA, 2016, p. 14).

Diante desse contexto conturbado, as escolas de samba, na tentativa de legitimar os seus festejos, adotaram um discurso ufanista e transformaram seus desfiles em um verdadeiro “esforço de guerra”. Nesse sentido, o enredo ganha uma importância que não tinha antes e o samba-enredo se consolida como elemento tradicional (SILVA, 2007, p. 60). A Portela, por exemplo, foi a campeã do carnaval de 1943 com o enredo “Carnaval de Guerra” – O samba, composto por Nilson e Alvaiade, dizia em um de seus trechos: “Para o *front* eu vou de coração/ Abaixo o Eixo/ Eles amolecem o queixo/ A vitória está em nossa mão”.

Os “carnavais de guerra” (1944-1945), segundo a jornalista Dulce Tupy (1985), foram responsáveis por imprimir um caráter patriótico no discurso das escolas de samba. A gravidade do momento foi utilizada como justificativa para o endurecimento do controle, inclusive, a censura policial passava a atuar de forma mais clara nesse período. Os enredos, claramente propagandísticos, eram definidos previamente pela Liga de Defesa Nacional e pela UNE, cabendo as escolas de samba desenvolvê-los. No entanto, esse aspecto não pode ser reduzido a uma simples imposição dessas entidades ou do próprio poder público, devemos considerar que o envolvimento do país no conflito mundial mobilizou grande parte da população, ou seja, podemos encarar a incorporação desse discurso nacionalista como uma “[...] resposta dos sambistas à mobilização social em torno da questão nacional, aprofundada pelas circunstâncias da guerra e não restritas a ela.” (SILVA, 2007, p. 63).

Em 1946, o clima patriótico continua, é o “carnaval da vitória”, o momento de exaltar os Aliados e a vitória conquistada no front – todas as escolas adotaram essa perspectiva em seus enredos⁴². Todavia, nesse mesmo ano ocorreu um fato inusitado, a UGES apoiou a realização de um desfile fora de época (15 de novembro) patrocinado pela *Tribuna Popular*, periódico do Partido Comunista. A resposta dos setores anticomunistas não tardou, em janeiro de 1947 foi fundada a Federação das Escolas de Samba (FBES), que passou a ser a única associação

⁴² Azul e Branco do Salgueiro – “Cruzada da vitória”; Mangueira – “A Nossa História”; Prazer da Serrinha – “Conferência de São Francisco”; Não É o que Dizem – “Chegada dos Heróis Brasileiros”; Portela – “Alvorada do Novo Mundo”; Império da Tijuca – “Aos Heróis de Monte Castelo”; Unidos da Tijuca – “Anjos da Paz”; Vai se Quiser – “Pela Vitória das Armas do Brasil”; Fiquei Firme – “Somos da Vitória”; Mocidade Louca de São Cristóvão – “Alvorada de Paz”; Paz e amor – “Mensageiro do Samba na Assembléia das reparações”; Depois Eu Digo – “A Tomada de Monte Castelo”; Corações Unidos – “As armas da vitória”; Unidos do Salgueiro – “Recordando a História” (SILVIA; OLIVEIRA, 1981, p. 66 apud AUGRAS, 1998, p. 57-58).

reconhecida oficialmente pelo governo. Nos anos seguintes as duas associações iriam coexistir, até que em 1952 a querela entre as duas entidades foi resolvida e a divisão terminou (TUPY, 1985; CABRAL, 1996; FERREIRA, 2004).

O carnaval de 1952 apresentou importantes novidades: marcou o início da divisão das escolas de samba em grupos (com diferença de estrutura e subvenção) e, também, a montagem de tablados e arquibancadas para o público. No decorrer da década de 1950 o samba-enredo desponta como a principal expressão das escolas de samba, e o nacionalismo figura como parte constitutiva de sua retórica (SILVA, 2007). A ideologia desenvolvimentista do período, em especial, da segunda metade da década, se reflete nos temas abordados pelas escolas de samba. Os enredos ufanistas continuam a predominar, além das “exaltações” ou “homenagens” a personalidades históricas ou instituições⁴³.

A partir desse retrospecto e da comparação com esses outros momentos carnavalescos, é possível perceber as particularidades dos carnavais investigados por esta pesquisa. Nesse sentido, devemos considerar os diferentes aspectos que favoreceram a consolidação desse tipo de enredo crítico – entre eles, o contexto de redemocratização do país e a diversificação temática (iniciada nas décadas anteriores), que proporcionaram uma maior liberdade na escolha dos motes e no viés empregado.

⁴³ A palavra “exaltação” aparece no título de vários enredos, como mostra Augras (1998, p. 90). Para citar alguns: Exaltação a Caxias (1955); a D. João (1955); a Justiça brasileira (1956); às Forças Armadas (1958); à Tamandaré (1958); aos heróis de Monte Castelo (1959).

Capítulo 2 – Os desfiles das escolas de samba sob ditadura militar (1979-1985)

“Será que a política não vai me censurar?
Já sei, certos momentos não se pode criticar!”
(Salgueiro, 1983)

Neste capítulo, dando continuidade às reflexões anteriores, vamos abordar os carnavais realizados ainda sob a ditadura militar. É nesse período que começam a se delinear os enredos críticos que marcaram os desfiles das escolas de samba ao longo dos anos enfocados por esta pesquisa. As críticas veiculadas nos enredos e, sobretudo, nas letras dos sambas são bem variadas, como veremos mais adiante, elas revelam, entre outras coisas, a preocupação com a questão ambiental, com os altos preços dos alimentos e fazem referência até as práticas de censura e de tortura implementadas pelos militares.

No *Quadro 6*, abaixo, é possível ver os enredos que selecionamos – o intuito é analisá-los por suas afinidades temáticas, sempre os relacionando com o contexto histórico e com as outras fontes que compõem o nosso núcleo documental.

Quadro 6 – Os enredos de crítica apresentados pelas escolas de samba (1979-1985)

ANO	ESCOLA DE SAMBA	ENREDO	CARNAVALESCO	PRESIDENTE
1979	Beija-Flor de Nilópolis	O Paraíso da loucura	Joaõzinho Trinta	Nelson Abrahão David
1979	Acadêmicos do Salgueiro	O Reino encantado da Mãe Natureza contra o Reino do mal	Renato Lage e Stoessel Cândido	Osmar Valença
1980	Unidos de Vila Isabel	Sonho de um sonho	Fernando Costa e Silvio Cunha	Paulo Brasão
1981	Unidos da Tijuca	Macobeba - O que dá pra rir, dá pra chorar	Renato Lage	Gustavo da Costa Diamante (Quiro)
1982	Império Serrano	Bum-bum paticumbum prugurundum	Rosa Magalhães e Lícia Lacerda	Ayrton da Motta Azevedo
1983	Mocidade Independente de Padre Miguel	Como era verde meu Xingu	Fernando Pinto	Nélson Pinto de Almeida Costa
1983	Acadêmicos do Salgueiro	Traços e troças	Augusto César Vannucci e Lan	Régis Cardoso
1984	Império Serrano	Foi malandro, é	Renato Lage	Jamil Salomão Maruff (Jamil Cheiroso)
1984	Caprichosos de Pilares	A visita da nobreza do riso a Chico Rei, num palco nem sempre iluminado	Luiz Fernando Reis	Antônio Mair Villa-Forte
1984	União da Ilha do Governador	Quem Pode, Pode. Quem Não Pode...	Geraldo Cavalcante	Maurício Taufie Gazelle
1984	Império da Tijuca	9215	José Félix	Natal Expedito Imbroisi
1984	Beija-Flor de Nilópolis	O gigante em berço esplêndido	Joãosinho Trinta	Farid Abrahão David

1984	Imperatriz Leopoldinense	Alô Mamãe	Rosa Magalhães e Lícia Lacerda	Luiz Pacheco Drumond
1985	Beija-Flor de Nilópolis	A Lapa de Adão e Eva	Joãosinho Trinta	Farid Abrahão David
1985	Unidos do Cabuçu	A festa é nossa e ninguém tasca	Stoelsson	Therezinha Monte
1985	Caprichosos de Pilares	E por falar em saudade	Luiz Fernando Reis e Flávio Tavares	Antônio Mair Villa-Forte
1985	São Clemente	Quem casa quer casa	Carlinhos Andrade e Roberto Costa	Ivan da Silva Vasconcellos
1985	Em Cima da Hora	Me acostumo mas não me amanso	Sid Camilo e Edson Mendes	Ney Roriz

Fonte: Elaborado pelo autor com informações colhidas: no site *Galeria do Samba*; no Departamento Cultural da LIESA; e no livro “Da Candelária à Apoteose” de Pérsio Brasil (2015, p. 77-170).

Antes de tratarmos, mais detidamente, dos temas abordados pelas escolas de samba em seus concursos, é preciso salientar que, além dos títulos dos enredos e dos respectivos carnavalescos responsáveis pelo desenvolvimento de cada um desses desfiles, inserimos na última coluna do quadro acima os nomes dos presidentes das agremiações na época em que tais carnavais se deram, considerando o importante papel exercido por eles, que são os definidores, juntamente com a diretoria, das diretrizes gerais para o funcionamento das escolas e os responsáveis pelos preparativos para suas exibições durante os carnavais.

2.1 Humor e transgressão nos enredos das escolas de samba

Passando ao temário propriamente dito, uma das características que identificamos não apenas nas letras dos sambas-enredos reunidos nessa amostra, mas, também, nas fantasias e nas alegorias apresentadas pelas referidas agremiações carnavalescas é o uso da sátira, do deboche como instrumentos para a construção de suas críticas.

É preciso reconhecer, portanto, o importante papel do riso na cultura popular e na apropriação desse elemento pelas diferentes modalidades carnavalescas, inclusive, pelas escolas de samba. Mikhail Bakhtin (2013), ao propor um olhar atento a relação existente entre os sentidos da festa e o seu contexto (político e histórico), ressalta o poder que o aspecto cômico possui na contestação das regras vigentes. A partir de suas formulações, Rachel Soihet (2008) destaca que o “riso subversivo” é

uma das armas carnavalescas empregadas pelos pândegos para questionar as hierarquias e expressar as suas insatisfações cotidianas.⁴⁴

É importante destacar que o riso do qual falamos aqui é o de derrisão, ou seja, é o riso de zombaria, de ridicularização, de escárnio.⁴⁵ Dessa forma, as reflexões de Vladimir Propp (1992), que discute os fundamentos do riso e do cômico, nos ajudam a compreender os sentidos das brincadeiras e das representações dos foliões.

Propp defende que a derrisão (em suas variadas modalidades) está necessariamente ligada ao universo cômico e, por se manifestar nas mais diferentes expressões, cumpre o papel de revelar aspectos significativos da sociedade. Os pressupostos desenvolvidos pelo estudioso, nos ajudam a compreender os carnavais em estudo, especialmente, por tratar de aspectos que podem ser observados, em que pese os obstáculos, nas escolhas temáticas dos enredos, no comportamento dos foliões, nas letras dos sambas, nas fantasias e nos carros alegóricos.

Em tempos de liberdade vigiada, uma das formas de resistência encontrada pelas escolas de samba para driblar qualquer tipo de cerceamento era, justamente, recorrer a irreverência e a criatividade. Como veremos nos tópicos a seguir, muitos sambistas utilizaram versos de sentido dubio, trocadilhos e ironias dando um sentido cômico as suas composições. O mesmo se deu com os carnavalescos que inseriram elementos satíricos e provocadores nas suas criações plásticas.

Todavia, não podemos perder de vista que nem todas as escolas de samba recorreram a elementos jocosos para veicular suas críticas. Esse e outros aspectos devem ficar mais claros nos tópicos seguintes, que correspondem as convergências temáticas dos enredos críticos apresentados pelas escolas de samba dentro do recorte proposto (1979-1985): Situação política e econômica do país; Problemas sociais em foco; Defesa da natureza e dos povos indígenas, Perspectiva crítica da História, Defesa dos interesses nacionais; Questões relacionadas ao carnaval.

Esses assuntos assim agrupados, facilitarão a exposição dos enredos e seus propósitos ao longo dos anos de 1979 a 1985, a começar pela situação econômica e

⁴⁴ O recurso ao riso, segundo Soihet (2008, p.11), revela uma prática muito antiga (anterior à formação do Estado), quando aspectos sérios e cômicos tinham peso idêntico. A autora nos remete ainda ao pensamento de Aristóteles “o homem é o único ser vivo que ri”, sendo o riso um dom divino concedido, exclusivamente, ao homem (2008, p. 13-14).

⁴⁵ Cf. PROPP, 1992, p. 28

política do país, assunto abordado por algumas escolas de samba em sua trajetória de exibições nos carnavais do Rio de Janeiro. Esses assuntos trouxeram elementos diferenciais aos desfiles por problematizar questões que faziam parte de preocupações de setores da sociedade brasileira que estiveram impedidos, durante o período ditatorial, de formular críticas.

- **Situação política e econômica do país**

Como já destacamos anteriormente, a delicada situação política e as dificuldades econômicas que marcaram o país nos anos em estudo, serviram de mote para a construção de vários enredos que lançavam críticas na avenida. No carnaval de 1980, por exemplo, a Unidos de Vila Isabel apostou no enredo “Sonho de um Sonho”, inspirado em um poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade. Tratava-se de um enredo alegórico que utilizava os versos do poeta como ponto de partida para abordar as expectativas ou “sonhos” de uma sociedade mais livre, justa e democrática. O samba-enredo, composto por Martinho da Vila, Rodolpho de Souza e Tião Graúna, exprime em sua letra as aspirações nutridas por parte significativa dos brasileiros que ansiavam por mudanças na condução do país.

Ao apresentar a Unidos de Vila Isabel para os telespectadores que acompanhavam a transmissão feita pela TV Globo, o locutor dos desfiles, Hilton Gomes, chamou atenção para o polêmico samba da escola: “[...] este ano, segundo alguns comentaristas do carnaval carioca, a Vila vai inovar em termos de samba-enredo graças a uma letra que pretende dar o que falar dentro de o sonho de um sonho”.⁴⁶ Ao analisar o samba, é possível notar em alguns versos as críticas feitas, ainda que de forma cautelosa, ao Regime Militar e suas práticas espúrias:

Sonhei/ Que estava sonhando um sonho sonhado/ O sonho de um sonho/ Magnetizado/ **As mentes abertas/ Sem bicos calados/ Juventude alerta/** Os seres alados/ Sonho meu/ Eu sonhava que sonhava/ Sonhei/ Que eu era o rei que reinava como um ser comum/ **Era um por milhares, milhares por um/** Como livres raios riscando os espaços/ Transando o universo/ Limpando os mormaços/ Ai de mim/ Ai de mim que mal sonhava/ Na limpidez do espelho só vi coisas limpas/ Como uma lua redonda brilhando nas grimpas/ **Um sorriso sem fúria, entre o réu e o juiz/ A clemência e ternura por amor da clausura/ A prisão sem tortura, inocência feliz/** Ai meu Deus/ Falso sonho que eu sonhava/ Ai de mim/ Eu sonhei que não

⁴⁶ HILTON GOMES, TV Globo, 1980.

sonhava/Mas sonhei (GALERIA DO SAMBA, Unidos de Vila Isabel, 1980, grifos nossos).

A letra do samba acima expõe parte do horizonte de expectativas próprio daquele momento. Nesse sentido, é preciso considerar que a anistia política tinha sido decretada há menos de um ano e que o clima vivido no país ainda era de uma abertura “lenta, gradual e segura”, como desejavam os militares. O samba, como vemos, apresenta uma espécie de clamor à liberdade e uma mensagem contrária as práticas de censura e tortura, o que pode ser facilmente identificado nas palavras de ordem presentes nos trechos “mentes abertas”, “sem bicos calados”, “prisão sem tortura”.

O carnavalesco da escola, Fernando Costa, em entrevista a TV Globo (1980), relaciona o enredo ao contexto político do país:

Repórter: Esse ano você acha que é um enredo fácil de um carnavalesco fazer o carnaval, ou não?

Fernando Costa: “É um enredo mais difícil [...] fora da minha modéstia, é um enredo inédito. É o único enredo que realmente... ela, ela vem de encontro aquilo que o governo nos deu esse ano. O senhor João Figueiredo nos deu uma abertura, me deu uma anistia ampla, então, nós tínhamos que vir com Carlos Drumond de Andrade”

O carnavalesco, em sua resposta, destaca o ineditismo da proposta, e, de fato, nenhuma escola de samba até aquele momento tinha enfrentado a ditadura dessa maneira. Entretanto, na fala de Fernando Costa fica evidente, também, o cuidado do mesmo ao tentar relacionar o enredo com o contexto de abertura política, dessa forma, chama atenção na sua fala o uso de expressões como: “o governo nos deu”, “João Figueiredo nos deu uma abertura”, “me deu uma anistia” – que contrasta com o conteúdo do samba, que faz uma crítica ácida, ainda que cautelosa, aos militares.

Já no carnaval de 1983, a Acadêmicos do Salgueiro levou para a avenida um enredo original, no qual abordava o tema da caricatura e homenageava importantes caricaturistas da vida brasileira. Sob o título “Traços e troças”, a vermelho e branco apostou no bom humor proporcionado pelo tema e fez um desfile marcado pela irreverência. O desenvolvimento do enredo ficou a cargo do carnavalesco Augusto

César Vanucci que, para tal empreitada, contou com a ajuda especial do caricaturista Lan.

A sinopse do enredo, no entanto, é curta e não fornece muitas informações sobre o que viria a ser o desfile – ela apresenta apenas uma definição de caricatura, tece breves comentários sobre a sua história no Brasil, lista os artistas do traço que seriam homenageados⁴⁷ e cita algumas das revistas⁴⁸ que davam destaque ao assunto em suas páginas.

Apesar do tema por si só suscitar um viés mais jocoso e crítico, a sinopse não deixa claro se, realmente, essa seria a linha adotada em seu desfile. Isso só se materializa, de fato, na letra do samba-enredo, de Celso Trindade e Bala, que abusaram do bom humor e da ironia, como podemos ver a seguir:

Eu sou o Rio e rio à toa/ Só rio de quem me impede de sorrir/ **A minha pena não tem pena nem perdoa/ Mexe com qualquer pessoa/ Ela quer se divertir/ Será que a política não vai me censurar?/ Já sei, certos momentos não se pode criticar!/** Gozar, traçar, ferir/ Fazendo de novo meu povo feliz/ Riscando aquilo que ele não diz/ Bota a banca na avenida/ Edição especial/ Olha aí o jornaleiro/ A piada está com sal/ Caricatu-rindo/ Virando a tristeza pelo avesso/ A arte irradiou/ Com um raio de luz de humor/ A melindrosa, Amigo da Onça, almofadinha/ Cantando em louvor ao artista/ Caricaturista, revista e jornal/ **O Carnaval é a maior caricatura/ Na folia, o povo esquece a amargura** (GALERIA DO SAMA, Salgueiro, 1981, grifos nossos).

Os versos transcritos acima demonstram o tom debochado que os autores deram a sua composição. Chama atenção, por exemplo, as provocações presentes em trechos como “Será que a política não vai me censurar? / Já sei, certos momentos não se pode criticar!”, numa clara referência à censura imposta pelos militares. Além disso, o caricaturista aparece na letra do samba-enredo como aquele que, por meio da sua arte, consegue “gozar”, “traçar” e “ferir” provocando o riso, a alegria nas pessoas e dando vazão ao que o povo sente ou pensa, mas não diz. Portanto, fica claro na composição a defesa do importante papel social desempenhado por esses artistas do traço.

⁴⁷ São eles: Ângelo Agostini, Bordalo Pinheiro, Voltolino, Belmonte, J. Carlos, Rian, Kalisto, Alvarus, Augusto Rodrigues, Hilde Weber, Nássara, Borjalo, Péricles [Maranhão, Vão Gôgo, Appe, Augusto Bandeira, Mendes, Alceu Pena, Jaguar, Ziraldo, Claudius, Carlos Estevão, Théo, Lan, Chico.

⁴⁸ As revistas citadas foram Semana Ilustrada, Marmota Fluminense, O Malho, Careta, Fon-Fon, Tico-Tico, O Cruzeiro, Pif-Paf e Pasquim.

Apesar do bom samba, muito elogiado pelos críticos, e da empolgação dos foliões salgueirenses durante todo o desfile, a escola teve alguns problemas na sua evolução e acabou perdendo pontos nesse quesito.

Segundo os carnavalescos Fernando Pamplona e Maria Augusta, que participavam como comentaristas da transmissão feita pela TV Bandeirantes, o Salgueiro apresentou alegorias muito simples e com problemas de acabamento, além de algumas fantasias sem ligação direta com o enredo. O que chama atenção também no desfile do Salgueiro, em termos plásticos, é o uso de vários estandartes estampados, em sua maioria, com caricaturas, frases de exaltação à escola ou versos do próprio samba-enredo.

Outro tema irreverente levado ao sambódromo foi o dos ditos e provérbios populares, mote principal do enredo “Quem pode, pode, quem não pode...” da União da Ilha do Governador, em 1984. E, mais uma vez, um tema aparentemente banal foi apropriado de maneira a tecer críticas à conjuntura política e econômica do país. O samba, dos compositores Didi e Aurinho da Ilha, não foi, certamente, o mais crítico daquele ano, mas tinha uma dose de provocação, especialmente, no verso final:

Vovó sempre dizia/ Olha menino, leia o bê-a-bá/ Na grande cartilha desta vida/ Procure aprender um dito popular/ Devagar se vai ao longe/ Quem espera sempre alcança/ E lá vou eu/ Seguindo os conselhos de criança/ Quem pode, pode / Quem não pode, quá/ Quá, quá, quá / Quá, quá, quá/ A Lua só reluz a Terra/ E brilha na serra/ Mas ouro não é/ Canta, canta/ Espanta esse mal da garganta e vem brincar/ É hoje que o circo pega fogo/ É hora do palhaço gargalhar/ Vovó falou, falou/ Esclareceu/ **Que a voz do povo, amor/ É a voz de Deus, será?** (GALERIA DO SAMBA, União da Ilha do Governador, 1984, grifos nossos).

A União da Ilha fez um desfile bem colorido e trouxe alguns elementos alegóricos que associavam ditos populares com símbolos políticos, como um tripé que reproduzia as colunas do Palácio da Alvorada e as esculturas de Bruno Giorgi em Brasília com uma frase na parte dianteira: “Em boca fechada não entra mosca”. Outra pequena alegoria trazia o dito “Água mole, pedra dura, tanto bate até que fura” junto com uma representação do mapa do Brasil com um “furo” bem no planalto central.

Já a inspiração para o enredo da Imperatriz Leopoldinense, no carnaval de 1984, surgiu de um episódio curioso ocorrido na câmara dos deputados: ao tomar posse como deputado federal, o cantor Aguinaldo Timóteo, em seu primeiro discurso na tribuna, quebrou o protocolo e pediu licença aos demais para efetuar uma ligação dali mesmo para sua mãe, na conversa ele proferiu a frase: “Alô mamãe, cheguei a este posto”.⁴⁹ A partir desse acontecimento, as carnavalescas Rosa Magalhães e Lícia Lacerda tiveram a ideia do enredo “Alô Mamãe”, que na verdade contava a história de um filho que liga para sua mãe explicando o porquê de não ter mandado dinheiro para ela como tinham acordado anteriormente, assim

[...] o filho explica a mãe que não mandou o dinheiro combinado, porque todo o dinheiro que juntara durante o tempo todo foi sugado por um vampiro que aparece todas as noites e leva os trocados. É a crítica a nossa política econômica, com o bem humorado desfile de cruzeiro desvalorizado, vampiros e dólares sempre levados. (FERNANDO PAMPLONA, TV Manchete, 1984).

Portanto, o enredo voltava-se para as dificuldades financeiras que a população estava enfrentando naquela ocasião. Devemos nos lembrar que o Brasil passava por uma crise econômica de grandes proporções, com um descontrole inflacionário que corroía o poder de compra dos brasileiros.⁵⁰ O samba-enredo (de Velha, Guga, Tuninho e Alvinho) desenvolve o tema de uma maneira bem humorada, contando a história de um representante do povo revoltado com as políticas econômicas do governo que não surtiam efeito e com a exploração do seu dinheiro:

Nem pensar/ Que hoje vai ser o dia/ De cantar, sorrir/ Alô mamãe, como eu queria/ Tentar mais uma vez/ Mostrar o Carnaval ao povo/ Ir pra avenida/ A Imperatriz de novo/ Lá vou eu/ Vou pulando sem parar/ **Na esperança/ De um dia melhorar/ Vendi, juntei/ Pedi, lutei/ E o que rendeu/ Pacotão comeu/ O resto que se exploda/ A verdade dói/ Toda noite um vampiro/ Leva a grana e me destrói/ Onde a coisa vai parar/ Que abacaxil/ Já tô de tanga/ Coisa igual eu nunca vi/ Alô, mamãe/ Assim não aguento/ Almoçar pirão de areia/ E jantar sopa de vento** (GALERIA DO SAMBA, Imperatriz Leopoldinense, 1984, grifos nossos).

⁴⁹ O próprio Aguinaldo Timóteo participou do desfile - veio como destaque no carro abre-alas da escola (que nada mais era do que um telefone gigante com a frase “Alô mamãe” estampada em um balão).

⁵⁰ Segundo os dados contidos no “Brasil Programa Econômico” do Banco Central (n. 36, mar. 1993) a variação de preços de 1983 foi de 211,0% e, a variação referente ao ano de 1984 foi de 223,8%.

Outra escola que se destacou pelas críticas políticas foi a Beija-Flor de Nilópolis que, por dois anos consecutivos, levou para a avenida enredos com esse enfoque. O primeiro, em 1984, foi o “Gigante em berço esplêndido” que pode ser definido como uma reflexão sobre o país, sua formação e sua gente. No entanto, Joãozinho Trinta fez questão de esclarecer que o enredo não tinha nada de ufanista, o objetivo, segundo o carnavalesco, era oferecer a visão de um país que reunia condições para superar a crise em que estava por meio da força do seu povo, organizando espécies de “mutirões” para reconstruí-lo.⁵¹

A Beija-flor fez um carnaval de cunho crítico, mas sem abusar do tom jocoso que caracterizou os desfiles das suas coirmãs que seguiam apostando no riso debochado como arma principal. Essa perspectiva fica clara no seu samba-enredo, criado por Neguinho da Beija-Flor e Nêgo, como podemos observar no trecho a seguir:

[...] Mas na ânsia de crescer/ Do berço fértil se afastou/ O seu olhar marejou o sofrer/ Em lágrimas que servem de lições/ **E o gigante é o nosso povo/ Reconstruindo um Brasil novo/** Cheio de vida organizando mutirões/ E tem fuzuê alegrando o patropi/ No samba lê lê/ Vamos cantar e sorrir (GALERIA DO SAMBA, Beija-flor de Nilópolis, 1984, grifos nossos).

Considerando o contexto efervescente no qual o país estava mergulhado, com tantas mudanças se processando, principalmente, com a participação da sociedade civil organizada (inclusive, nas campanhas pelas Diretas já), torna-se inevitável encarar o conteúdo do samba como uma analogia ao que estava ocorrendo no país – depois de ter se afastado do seu “berço fértil”, era hora de reconstruir um “Brasil novo” por meio de “mutirões”.

O Jornal da Tarde (28 fev. 1984) publicou uma matéria, assinada por Domingos Meireilles (ver imagem abaixo), que chamava atenção para uma mudança significativa do posicionamento político da Beija-Flor de Nilópolis na escolha de suas temáticas – a escola que antes exaltava os feitos dos governos militares, passou a ter um posicionamento crítico em relação a realidade social e política do país

⁵¹ Jornal da Tarde em 28 fev. 1984

Imagem 2 – Matéria sobre a Beija-Flor publicada no Jornal da Tarde em 28 fev. 1984

A Beija-Flor, do ufanismo à crítica.

O barracão da Beija-Flor, enclaustrado no bairro de Nova Cidade, no município de Nilópolis, na Baixada Fluminense, lembra um ferreiro. Uma legião de ferreiros, pintores, marceneiros, escultores, mecânicos e eletricitistas envolve os esqueletos de três grandes carros alegóricos, espremidos entre as paredes do barracão. Os homens com o rosto, os braços e o peito salpicados de tinta, gesso e isopor confundem-se com as próprias alegorias que estão criando. São 11 horas da noite. A mistura de cheiros fortes (ceia o ar ainda mais pesado e denso. O calor e o barulho são insuportáveis no interior do barracão).

Um vulto mudo e agitado salta, de tamancos, da boca de um dragão. O ex-bailarino do Teatro Municipal do Rio, João Jorge Trinta, o "Joãozinho Trinta", vai, aos poucos, dando vida e cor aos monstros que habitam o enredo deste ano: "O Gigante em Berro Esplêndido".

A voz rouca é abafada pelo ruído de uma serra elétrica:

— Cuidado com essa caravela!

A confecção dos carros e das alegorias exige a mesma inventiva, o mesmo destempramento e o preciosismo compulsivo de outros carnavales. Até a letra do samba apresenta o mesmo tom ufanista que levou a Beija-Flor a ser batizada, em 1976, como a "Escola de Samba da Arena", por ter feito a apologia do Mobar. No ano seguinte, exaltou as grandes obras do governo federal, conferindo um especial destaque à Transamazônica e à ponte Rio-Niterói.

Me odeiam

A ele é atribuída, entre méritos e acusações, a façanha de ter revolucionado o carnaval carioca, a partir de 1973, com as inovações que introduziu nos desfiles de escolas de samba, como o posto pelo fantástico e os enredos de sonho. Os puristas, que sempre defenderam o samba no pé, jamais o perdoaram por essas mudanças.

Joãozinho Trinta enxuga o suor da testa, com as costas da mão, e desabafa. Há emoção em sua voz:

— A esquerda vai me perseguir pelo resto da vida. Tenho sido vítima de toda sorte de preconceitos. Tem gente que me odeia de graça.

O carnaval que ele está criando este ano para a Beija-Flor é extremamente cáustico com a realidade social e política que estamos vivendo, mas Joãozinho garante que, mesmo assim, ele permanecerá um alvo fácil para difamações de todo o calibre. Diz que seu carnaval está mudando, mas ninguém percebe. O seu discurso, antes carregado de lantejoulas e muita purpura, exibe hoje uma outra vestimenta. Chama a atenção para os simbolismos de algumas alegorias:

Os monstros marinhos que povoavam os mares, na Idade Média, têm muitos pontos em comum com o obscurantismo que ainda insiste em se manter vivo, entre nós nos dias de hoje. Muita gente ainda não se convenceu de que o período das trevas chegou ao fim.

Apesar de a letra do samba-enredo não reproduzir o seu pensamento com a mesma fidelidade, Joãozinho assegura que uma leitura sem preconceitos do visual da escola revelará a coerência de suas idéias. O enredo, segundo ele, foi calcado numa experiência comunitária vivida recentemente pela população de Nilópolis através do chamado "Mutirão da Alegria". Convocada pela Beija-Flor, a população arregou as mangas para limpar ruas, praças e jardins.

A área urbana de Nilópolis tem hoje um novo perfil, com árvores pintadas de branco e postes pintados de azul e branco, as cores da Beija-Flor. Na sua opinião, a mesma força de trabalho que se organizou para promover, todos os anos, o carnaval, deveria

A escola de Joãozinho Trinta, que exaltava as grandes obras do governo federal, agora tem um enredo crítico em relação à realidade social e política do País. Joãozinho diz que sua cabeça mudou.

ser agora canalizada, num grande esforço "para tirar o Brasil do barão". Observou que a letra contém um acentuado tom crítico. Canta um pedaço do samba:

— Mas na ânsia de crescendo berço fértil se afastou seu olhar marejou o sofrer em lágrimas que servem de lições.

Joãozinho, recorda que foi justamente graças a homens lúcidos e corajosos, como o infante D. Henrique, que foram derrotados os monstros marinhos da Idade Média. O enredo conta, de forma ingênua, a história dessa vitória e os seus desdobramentos, com a descoberta do Brasil. Exalta ainda a força e a magia do acervo forjado com a fusão de três raças — o branco, o negro e o indígena — que "fizeram pulsar com alegria o coração de uma criança nação".

Aponta para o exército de operários e faz uma observação:

— As raças do próprio enredo estão aqui representadas pelo povo do barracão. Só um país com essa riqueza humana é capaz de se livrar dos monstros que o assilam e continuar navegando em busca de outros caminhos. É preciso também perceber o simbolismo da calmaria que mudou o próprio rumo das caravelas...

Joãozinho Trinta não esconde o temor de voltar a ser, uma vez mais, incompreendido. Ele ressalta que o principal objetivo do enredo, que nada tem de ufanista, será o de oferecer a visão de um Brasil que tem condições de superar a crise em que se debate através de uma espécie de "mutirão" como o que ocorreu em Nilópolis:

— Vamos mostrar que é possível também fazer uma revolução através da alegria.

O próprio Joãozinho é o primeiro a reconhecer que sua cabeça mudou muito depois que viajou várias vezes à Europa em companhia de um grupo de passistas da Beija-Flor. A Alemanha foi um dos países que mais o impressionou pela capacidade de recuperação demonstrada pelo seu povo. Na sua opinião, é difícil acreditar que ela tenha sido destruída por uma guerra.

— A sensação que eu tive é de que a guerra não ocorreu na Alemanha, mas na Baixada, que até hoje oferece uma visão de terra arrasada, no mais completo abandono. Isso mexeu muito comigo e fez com que eu tivesse uma outra visão da realidade.

Os donos

O município de Nilópolis, um dos mais pobres do país, não passa, na verdade, de um feudo da família do contraventor Aníz Abrão David, o "Anízio da Beija-Flor". Os seus interesses particulares, como os dos irmãos e dos primos mais chegados, confundem-se com os da própria escola de samba e estendem-se pelos 22 quilômetros quadrados da Baixada Fluminense. Nessa cidade-dormitório, a 40 minutos do centro do Rio, cerca de 200 mil pessoas vivem atulhadas em apenas nove quilômetros quadrados (os 13 restantes são ocupados pelo campo de treinamento de Gericinó, de propriedade do Exército. Ali, até a sede da prefeitura tem as cores da Beija-Flor).

— A tinta foi doada pelo Nelsinho, irmão do Anízio.

A explicação é do secretário Municipal da Fazenda, Ayrton Leitão que não esconde o orgulho de ser um dos mais íntimos colaboradores do prefeito Miguel Abrão David, irmão de Anízio, eleito no ano passado com cerca de 25 mil votos. A família tem ainda um deputado federal, Simão Sestini (primeiro de Anízio), e um deputado estadual, o médico Jorge David, outro primo de Anízio. Todos eleitos sob a legenda do PDS. Farid Abrão David — o terceiro irmão de Anízio — divide atualmente o seu tempo entre a chefia de gabinete da Câmara Municipal de Nilópolis e a presidência da Beija-Flor, cargo que durante vários anos foi ocupado por Nelsinho, atualmente exerce as funções de tesoureiro da escola. A presidência de honra e o poder, de fato, continua com Anízio.

Os negócios da família (lojas de comércio, imóveis, casas de saúde, agência de venda de carros usados e mais 50 "postos" de bicho espalhados pela Baixada) são cada vez maiores. O ramo de hotéis (Ohio, em Nilópolis, e Beverly Hills, em Nova Iguaçu) é o mais novo investimento da família, que ainda se dedica também à construção de prédios para aluguel. O próprio Anízio, em 1982, alinou-se a dois outros grandes banqueiros do bicho cariocas e tentou diversificar seu capital, dedicando-se à exploração de um cassino no município mineiro de Caxambu. O investimento, no entanto, não foi bem-sucedido e o cassino funcionou apenas durante dois dias até ser fechado pela Polícia de Belo Horizonte.

O prestígio de Anízio não foi, entretanto, suficiente para impedir que fosse acusado pela morte de dois jovens, acusados de terem invadido uma de suas casas de veraneio e roubado um cordão de ouro de estimação. Após ter-se submetido a um longo e rumoroso processo, Anízio acabou sendo absolvido pela Justiça.

Domingos Meirelles

Fonte: Clipping da Editora Abril, CEDAP.

A reportagem lembra que a agremiação chegou a receber o apelido de "Escola de Samba da Arena", contudo, destaca que para o carnaval de 1984 a escola preparava um desfile "extremamente cáustico" com a realidade social e política vivida pelo país.

No ano seguinte (1985), a Beija-Flor trouxe, novamente, para a avenida um enredo salpicado de críticas. Mas, dessa vez, com uma abordagem mais jocosa, apresentou "A lapa de Adão e Eva". Os pesquisadores Luis Antonio Simas e Fábio Fabato (2015, p. 58) classificaram esse enredo como "mais um delírio" de Joãozinho Trinta. O carnavalesco, segundo os pesquisadores, apresentou nesse carnaval um jardim do Éden carioca no qual Adão incorporava a figura típica do malandro e Eva a garota de Ipanema. Já a serpente tomou a forma de uma conhecida personagem das noites cariocas, Madame Satã, enquanto a banana substituiu a maçã no papel de fruto proibido, sobretudo, por sua aparência fálica.

É possível, portanto, encarar este enredo como uma espécie de paródia bíblica que tinha como palco (e principal "homenageada") a cidade do Rio de Janeiro. De forma irreverente e numa verdadeira miscelânea de coisas, o que também lhe rendeu algumas avaliações negativas⁵², a escola inseriu na letra do seu

⁵² Geraldo Carneiro (comentarista dos desfiles na TV Manchete) teceu duras críticas ao desenvolvimento do enredo da Beija-Flor. Ele chama o enredo de "caótico" e ressalta a falta de entendimento do público presente.

samba uma crítica à “política” da época, como podemos ver no trecho: “[...] Hoje meu rio é cidade de babel/ Emoldurado nesse meu painel/ Política parece brincadeira/ Camelô levou rasteira/ Circo não tem opção/ Gay é sucesso⁵³/ Futebol exportação”⁵⁴ (GALERIA DO SAMBA, Beija-flor de Nilópolis, 1985). Mas, a crítica não se resumiu em chamar a política de brincadeira, a escola nilopolitana trouxe um carro alegórico com alguns “bonecos” (verdadeiras caricaturas) de figuras políticas – dentre eles, Tancredo Neves, José Sarney, Delfin Neto e Paulo Maluf – todos no “mesmo barco” e na parte superior da alegoria era possível ver a frase “aqui tudo acaba em samba” – era o riso motejador zombando dos políticos brasileiros.

A Caprichosos de Pilares também apresentou dois enredos consecutivos de críticas políticas e econômicas nesse período. Em 1984, ela desenvolveu o enredo “A visita da nobreza do riso a Chico Rei, num palco nem sempre iluminado”, em tese tratava-se de uma simples homenagem ao humorista Chico Anysio, mas se converteu em um enredo de cunho crítico.

A letra do samba, composta por Almir de Araújo, Balinha, Marquinho Lessa e Hércules, fazia uma releitura dos personagens de grande sucesso de Chico Anysio. Uma dessas personagens, Salomé (a dama de passo fundo), era conhecida por seus telefonemas ao presidente João Batista Figueiredo, nos quais ela dava conselhos e fazia críticas ácidas ao mesmo. Esse viés crítico dos trabalhos feitos pelo humorista é incorporado ao samba, como vemos a seguir:

Sorria meu povo/ Sorria, Chico Rei chegou/ Nesse palco todo iluminado/ Que um dia, por pecado, se apagou/ Ôôôôôôôô / E Popó mandou cair na folia/ **A festa é nossa no reinado da folia/ É cascata, o pacotão/** No combate, como bate o coração/ **Na agonia com a corda no pescoço/ A piada rói o osso e alegre o meu povão/ Salomé, Salomé/ Bate um fio pro João/ Que dureza não dá pé/ Tantas loucuras/ Dos ministros, Os Trapalhões/** Brasil, Brazil, brazuca/ É Alice num país de ilusões/ Meu sorriso brasileiro/ Tempero nacional/ Do Azambuja trambiqueiro/ Do Turuna dando bronca Federal/ Palmas pro velho guerreiro/ Que o ano inteiro faz o carnaval/ Pai, painho no abaitolá/ Dando axé/ Até o dia clarear (GALERIA DO SAMBA, grifos nossos).⁵⁵

⁵³ Vale destacar, ainda, um aspecto relevante: era a primeira vez que a palavra “gay” aparecia num samba-enredo, mas a escola ousou ainda mais com um carro alegórico que brincava com esse assunto – nesse carro é possível ver no alto a frase “Gay é...”, sendo que a parte inferior da alegoria estava preenchida com esculturas de frutas (numa referência provocadora ao termo “frutinha” usado de forma pejorativa para se referir aos homossexuais).

⁵⁴ Autores do samba: Zé do Cavaco, Carlinhos Bagunça, Carnaval, H.O. e Patrício.

⁵⁵ Cabe destacar, também, a possível ambiguidade do “Chico Rei” empregado no título do enredo e no samba – apesar de ser uma homenagem ao humorista Chico Anysio (reconhecido pela escola

A letra começa brincando com um fato ocorrido no carnaval anterior, quando faltou energia elétrica durante o desfile da escola. Depois segue destacando alguns dos personagens do homenageado, Chico Anysio, apresentado ao público como o “rei do humor”. A escola aproveita o tema para veicular críticas e lembrar de outros artistas que compõe a “nobreza do riso” (como o apresentador Chacrinha, mencionado na letra como “o velho guerreiro”). Dentre as críticas feitas, os ministros são chamados no samba de “Trapalhões” (em referência a trupe de humoristas, de mesmo nome, composta por Didi, Dedé, Mussum e Zacarias).

Já para o carnaval de 1985, a Caprichosos de Pilares apostou num enredo criativo e original: “E por falar em saudade...” que, como o próprio título sugere, versava sobre o sentimento de saudade de coisas diversas. No entanto, como podemos ver na sinopse do enredo escrita pelos carnavalescos Luiz Fernando Reis e Flávio Tavares, não existia a pretensão de falar sobre esse assunto de maneira melancólica, mas, sim, de forma descontraída, bem humorada e crítica.

A sinopse do enredo dividia o desfile em quatro “quadros”: 1º - A saudade dos costumes; 2º - A saudade dos antigos carnavais; 3º - A saudade dos tempos menos piores; 4º - A saudade dos grandes nomes. No final do texto os carnavalescos deixaram uma série de observações feitas, especialmente, aos compositores que fossem concorrer na disputa de sambas daquele ano. Na lista, destacada abaixo, é possível ver o viés que queriam dar ao desfile, assim como, as sugestões feitas aos sambistas do que deveriam (ou não) priorizar nas suas composições:

[...] Observações finais:

- 1) Não é nossa intenção exaltarmos o lado poético e saudosista da saudade e sim seu lado jocoso, crítico e irreverente.
- 2) Dada a grande extensão do enredo, sugerimos que seja evitado perda de tempo com versos desnecessários que nada tenham a ver com o enredo.
- 3) Não lembre em nenhum momento a ausência de som em nosso desfile do ano passado.
- 4) Aproveitar, se possível, os quatro quadros do enredo na letra do samba, evidenciando o 3º quadro, o mais importante deles.
- 5) Procure aliar a uma letra crítica, engraçada e irreverente um samba forte, de refrãos empolgantes (2 se possível), e de fácil assimilação.
- 6) Apesar do título do enredo lembrar uma canção de Vinícius de Moraes, o enredo nada tem a ver com ela sendo, portanto, dispensável qualquer lembrança a essa melodia.

como um rei do humor), o nome Chico Rei nos remete ao personagem negro lendário da tradição oral de Minas Gerais.

7) Que a lembrança dos grandes nomes os inspirem e que a poesia se transforme em graça e irreverência.

Luiz Fernando Reis e Flávio Tavares
(DEPARTAMENTO CULTURAL DA LIESA, Caprichosos de Pilares, 1985).

Analisando o conteúdo das “observações finais”, vemos o uso reiterado de termos como: “jocosos”, “irreverentes”, “engraçados” (aparecem nos tópicos 1, 5 e 7) – fica patente, assim, a exigência de um samba que provocasse o riso nas pessoas, apresentando o enredo de forma bem humorada, dispensando abordagens mais melancólicas do tema desenvolvido. Outra importante exigência: a letra deveria ser crítica. Há ainda a recomendação de que os sambistas não fujam do tema (tópico 2) ou pedidos mais técnicos, como a quantidade de refrãos que o samba poderia ter.

Chamam atenção também as recomendações do que não se deveria falar ou priorizar, esse aspecto é interessante, pois “a sinopse informa a respeito do que se deve falar, mas não é menos importante saber o que *não se pode* dizer” (AUGRAS, 1998, p. 184). Nesse aspecto, foi vedada qualquer menção a um problema de som que a agremiação enfrentou no seu desfile anterior, além de ser dispensada a comparação ou menção a uma música de Vinicius de Moraes (que, segundo os carnavalescos, não teria relação direta com o enredo).

O samba campeão da disputa foi o da parceria entre Almir de Araújo, Balinha, Marquinhos Sorriso Lessa, Hércules e Carlinhos de Pilares. Ao que tudo indica, esses sambistas conseguiram atender a todos os requisitos estabelecidos pelos carnavalescos e produziram um samba que foi muito elogiado – tido como um dos melhores do ano. Os comentaristas que participaram da transmissão dos desfiles pela TV Manchete destacaram a capacidade que esse samba possuía de empolgar as pessoas e levantar o público presente nas arquibancadas. Fernando Pamplona (TV MANCHETE, 1985) chega a afirmar que teria sido o samba “mais cantado nos dois dias de desfiles”.

A letra do samba segue o roteiro estabelecido pela sinopse, assim, vemos, retratada ainda nos primeiros versos, a saudade de coisas do cotidiano – objetos e costumes que já não eram mais usuais. A crítica a situação política e econômica do país também fica evidente nos versos que lembram os tempos “menos piores” em que se votava para presidente de forma direta e que se tinha um poder de compra maior. Chama atenção também o aspecto moral levantado nos versos que ressaltam

o sumiço da virgindade e a exposição de partes do corpo feminino no próprio carnaval:

Oh! Saudade, ô/ Meu carnaval é você/ Caprichosamente/ Vamos reviver, vamos reviver.../ "Saudadeando" o que sumiu no dia-a-dia/ Na fantasia de um eterno folião/ O bonde/ O amolador de facas/ O leite sem água/ A gasolina barata/ Aquela Seleção Nacional/ E derreteram a taça na maior cara-de-pau/ Bota, bota, bota fogo nisso/ A virgindade já levou sumiço/ [Quero votar!] **Diretamente, o povo escolhia o presidente/ Se comia mais feijão/ Vovó botava a poupança no colchão/ Hoje está tudo mudado/ Tem muita gente no lugar errado/** Onde andam vocês, ô ô ô/ Antigos carnavais?/ Os sambistas imortais/ Bordados de poesia/ Velhos tempos que não voltam mais/ E no progresso da folia.../ Tem bumbum de fora pra chuchu/ Qualquer dia é todo mundo nu... (GALERIA DO SAMBA, Caprichosos de Pilares, 1985, grifos nossos).

A recepção do público presente nas arquibancadas foi a melhor possível – na transmissão feita pela TV Manchete é possível ver a empolgação das pessoas, que dançam e cantam o samba da escola. Ainda sob impacto do desfile, o comentarista e estudioso de carnaval Haroldo Costa avaliou o sucesso popular conquistado pela Caprichosos de Pilares com esse desfile:

O encontro da Caprichosos com o público não é somente através do refrão do samba [...] é também por toda a conotação política que esse enredo proporcionou e que a escola está apresentando. Essa empatia com o público vem exatamente dos dísticos, dos carros, das legendas e palavras de ordem que a escola trás ao longo do desfile. Esse grande encontro da escola e do público se deve sobretudo a isso (HAROLDO COSTA, TV Manchete, 1985).

Além do samba, que já na fase pré-carnavalesca fazia muito sucesso, Haroldo Costa destaca a conotação política do enredo como polo catalisador da simpatia do público. Havia, portanto, um interesse comum – as pessoas viam suas expectativas representadas naquelas ideias que circulavam pelo desfile da Caprichosos de Pilares

- **Problemas sociais em foco**

Passando aos enredos enfeixados sob a classificação de “problemas sociais em foco”, tem-se a Beija-Flor de Nilópolis que, em 1979, desenvolveu o enredo “Paraíso da Loucura”, que tinha como mote central a própria festa carnavalesca –

tema, inclusive, muito recorrente nos desfiles das escolas de samba (como vimos no capítulo anterior). Contudo, apesar de escolher um tema bastante comum, a agremiação se diferenciou por utilizar a ideia de inversão da ordem (proporcionada pela festa) como o fio condutor para abordar os problemas cotidianos enfrentados por grande parte da população, especialmente, os mais pobres. Essa questão pode ser verificada no trecho do samba-enredo, de Savinho, Luciano e Walter de Oliveira, destacado a seguir:

Ao ressoarem os clarins da folia/ O sonho/ Filho da noite e do/ infinito é o rei/ No paraíso da loucura/ Ao povo proclamou/ A seguinte lei/
Esqueçam os problemas da vida/ O trem, o dinheiro e a bronca do patrão/ Não pensem em suas marmitas/ E no alto preço do feijão/ Joguem fora a roupa do dia-a-dia/ E tomem banhos no chuveiro da ilusão [...] (GALERIA DO SAMBA, Beija-Flor de Nilópolis, 1979, grifos nossos).

Observe que o samba, ao propor que as pessoas “esqueçam” os seus problemas diários (mesmo que temporariamente) e se entreguem à folia, na verdade, acaba por lembrar e reforçar quais seriam esses problemas (ou, pelo menos, parte deles). E o carnavalesco da escola confirma essa intenção, já que rechaçou qualquer tipo de insinuação de que o tema proposto seguia a linha de escapar dos problemas do povo: “Quando chamamos a atenção para que esqueçamos os problemas, no fundo, estamos dizendo que existem” (JOÃOSINHO TRINTA apud SIMAS; FABATO, 2015, p. 118).

Dessa forma, vemos que a letra funcionou como um desabafo, colocando em evidência os dramas cotidianos enfrentados por pessoas comuns. As críticas presentes no samba se dirigem, sobretudo, ao transporte público; as dificuldades financeiras e o baixo poder de compra; além da relação empregado-empregador – o que, provavelmente, provocava uma rápida identificação dos integrantes da escola e dos demais foliões com o seu conteúdo, justamente, porque eles viam suas misérias diárias ali representadas.

Já a Império da Tijuca, no carnaval de 1984, com o enredo “9215” falou sobre a lei que proibiu os jogos de azar no Brasil. Sintonizada com os interesses dos bicheiros, a escola defendeu que tal lei só trouxe problemas, gerando desemprego e colocando diversas pessoas na ilegalidade. Dessa forma, a escola fez uma espécie de pedido pela regulamentação de tais jogos, cujo um dos aspectos positivos,

utilizados como argumento, seria a geração de empregos formais, além de defender que a proibição tinha fracassado e que os jogos continuavam a funcionar na clandestinidade, como podemos observar no trecho do samba que diz:

[...] Em nome da moral e dos bons costumes/ Esta lei surgiu/ Nove mil duzentos e quinze/ Fechando os cassinos no Brasil/ É proibido jogar os jogos de azar/ Dada a ordem nua e crua/ Quantos desempregados no olho da rua/ Mas a jogatina continua (GALERIA DO SAMBA, Império da Tijuca, 1984).

No carnaval de 1985, a São Clemente abriu a segunda noite de desfiles fazendo uma crítica bem humorada ao problema do déficit habitacional no Brasil com o enredo “Quem casa quer casa”. A dificuldade de obter a casa própria em um país marcado pela forte concentração de renda foi denunciada no samba-enredo (composto por Rodrigo, Izaías de Paulo e Helinho 107) de uma maneira bem descontraída, como é possível ver nos trechos a seguir:

[...] Quem casa, quer casa!/ Eu não tenho onde morar/ Vou viver como índio,/ Até melhorar/ A natureza/ Mostrou ao homem como a vida é:/ Caranguejo em casa de peixe,/ Só tem a sua de acordo com a maré/ [...] Ai! ai, meu Deus!/ Guarde uma casa para mim no céu/ Veja, nesta terra, tudo é forma de aluguel/ O meu salário é uma cascata/ Eu não vou poder pagar/ Vou arranjar um amor cigano,/ A gente faz casa de pano,/ Ainda pode aumentar (GALERIA DO SAMBA, São Clemente, 1985).

A comparação da situação dos brasileiros com a de animais (como o caranguejo) reforça um traço trágico e cômico ao mesmo tempo. Outra reclamação presente na letra é o da baixa remuneração – o salário é descrito como uma “cascata” (o que impossibilitaria as pessoas até mesmo de pagar aluguel).

Em seu livro, Pérsio Brasil (2015, p. 124) afirma que a São Clemente fez um excelente desfile nesse ano, bem humorado e com um ótimo samba-enredo, apesar dos poucos recursos que teve para montar seu carnaval. No entanto, isso não foi o suficiente para mantê-la no grupo principal – a escola terminou na 15ª posição e acabou sendo rebaixada. Pérsio destaca ainda dois pontos do desfile: a comissão de frente (que trouxe doze integrantes, cada qual fantasiado de noivo/noiva) e já no fim do desfile um “caixão-quitinete” representava a última morada possível para um mutuário.

O dilema dos retirantes nordestinos, que deixam a sua terra natal para “ganhar a vida” nas grandes cidades do Sudeste, também virou tema de enredo no carnaval de 1985. A Em Cima da Hora, sob o título “Me acostumo, mas não me amanso”, homenageou os imigrantes oriundos do nordeste brasileiro (que tentavam “a sorte”, especialmente, no Rio de Janeiro), contando a sua saga imigrantista, denunciando o seu desprestígio e abandono e exaltando o seu espírito guerreiro e a sua cultura regional.

Escrito em primeira pessoa, o samba-enredo toma ares de relato de vida. Assim, o narrador-personagem compartilha com o interlocutor a sua história:

Deixando as terras secas do Norte/ Saí pra buscar a sorte/Vim pro Rio de Janeiro/ A cidade grande é um novo teste/ Sou mais um cabra da peste/ Com instinto aventureiro/ De tudo vendo na praia e na feira/ Vendo a minha história inteira/ De saudade e desamor/ Com minha sanfona, sou sucesso/ **Faço parte do progresso/ Mas ninguém me dá valor/ Vote em mim, sou retirante/ Cabra macho nacional/ Saí do Sertão distante/ Pra vencer na capital/** Na feira com saudades vou lembrando/ Parte do cotidiano no meio de tanto avanço/ São Cristóvão agora é meu patrono/ **Eu aqui nesse abandono/ Me acostumo mas não me amanso/** Sou índio, sou nativo soberano/ Sou enredo este ano/ O meu grito está no ar/ Sonhando vejo um novo agreste/ Porque lá no meu Nordeste/ Se chover de tudo dá/Eu sou índio, sou guerreiro/ No meio da multidão/ Sou pião sou forrozeiro/ Nordestino, campeão (GALERIA DO SAMBA, Em Cima da Hora, 1985, grifos nossos).

- **Defesa da natureza e dos povos indígenas**

A natureza brasileira - sua fauna, flora e riquezas minerais - foram cantadas muitas vezes no carnaval carioca pelas escolas de samba. Como já vimos, esse tema foi mote de desfiles que, em sua maioria, se limitavam a elogiar as belezas naturais do país ou exaltar a pátria. No entanto, no período focado neste capítulo, dois enredos se destacaram por abordar novamente o tema da natureza, mas com um enfoque diferente – o da necessidade de preservação do meio ambiente.

O primeiro enredo com esse enfoque foi feito pela Acadêmicos do Salgueiro, em 1979, com um título que propunha um duelo entre o bem e o mal: “O Reino encantado da Mãe Natureza contra o Rei do mal”. O bem, obviamente, na narrativa construída pela escola, era a própria natureza, enquanto o mal seria o progresso desenfreado, a poluição, o desmatamento etc. Esse discurso pode ser visto de

forma clara na letra do samba-enredo, que foi composto por Bala, Cuíca e Luis Marinheiro:

Oh! Doce Mãe Natureza/ Seus lindos campos/ Verdes matas e seu imenso mar/ Oh! que beleza... no infinito/ O Sol ardente sempre a brilhar/ E o revoar da passarada/ Bailando neste céu sem fim/ Na primavera.../ As lindas flores/ Desabrocham no jardim/ **Mas surgiu o rei do mal/ Com a chegada do progresso/ Abalando a estrutura mundial/ Poluindo nossa terra/ Aniquilando o que Deus abençoou/ E quem sofre é a Nação/ Nesta batalha/ Onde não há vencedor/** E a Natureza/ Com seu cenário multicolor/ Refloresce novamente/ Com todo seu esplendor (GALERIA DO SAMBA, Salgueiro, 1979, grifos nossos).

Os primeiros versos dedicam-se a exaltar a natureza, cantada por sua beleza, por suas cores e por sua diversidade – descrita como um verdadeiro paraíso. No entanto, temos na sequência um momento de tensão com o surgimento do mal, simbolizado com a chegada do progresso – o verdadeiro responsável pelo sofrimento da Nação. Por fim, faz uma ressalva ao dizer que dessa luta ninguém sai ganhando, mas, curiosamente termina de maneira otimista com o “reflorescer” da natureza.

Considerando o contexto político do país (de fins dos anos 70), não podemos ignorar o fato de que a narrativa construída pela Acadêmicos do Salgueiro ia contra o ideal de progresso desenvolvimentista tão apregoado pelos governos militares. Além disso, esse foi o primeiro carnaval após a extinção do AI-5, dessa forma, a mensagem de uma natureza capaz de “reflorescer novamente”, apesar de toda exploração a qual foi submetida, pode ser facilmente associada ao momento de transição política do país, em que a sociedade civil se organizava e lutava por mudanças.

Analisando o conjunto plástico da escola, por meio das imagens captadas pela TV Globo, vemos que, ao contrário do que o tema possa sugerir, os carnavalescos não exploraram a cor verde nas fantasias e nas demais composições cenográficas. Assim, a fauna e a flora aparecem representadas, principalmente, nas cores branca e prata – que acabam predominando na maioria dos setores do desfile. Já o “mal” (progresso/devastação/poluição) aparece representado em cores mais fortes, principalmente, em tons de vermelho – em muitos casos, simulando labaredas de fogo ou, até mesmo, nas fantasias de diabinhos. Em uma das

alegorias vemos ainda torres metálicas que, ao que tudo indica, representariam chaminés (numa alusão a poluição), enquanto uma das alas de desfilantes possuía adereços de mãos com representações de carcaças de animais (possivelmente, simbolizando a seca ou a matança provocada pelo homem).

A Mocidade Independente de Padre Miguel foi outra escola que optou, no carnaval de 1983, por um tema de defesa da natureza e dos índios. Em “Como era verde o meu Xingu”, a escola denunciou a devastação ambiental e defendeu os interesses das populações indígenas do Xingu⁵⁶, num desfile muito irreverente e marcado pela estética tropicalista do carnavalesco Fernando Pinto. Os pesquisadores Luis Antonio Simas e Fábio Fabato (2015, p. 133) descreveram o roteiro do desfile da seguinte maneira: “[...] a história começava com a natureza antes da invasão do homem branco, passava pelo desmatamento, derivando para um final surpreendente: *Deu a louca no Xingu e Revolta da Mãe Natureza*”.

Nas alegorias, fauna e flora foram retratadas de maneira exuberante, com muitas esculturas de animais e diferentes tipos de folhagens – o verde e o branco (cores da escola) estavam presentes em quase todos os setores, mas, no geral, a escola estava muito colorida. As fantasias de índios (representando as diferentes etnias xinguanas) também predominaram e, aproveitando-se do tema, muitas folionas desfilaram com os seios à mostra – o que, nessa altura, já não era uma grande novidade, mas, de fato, a agremiação abusou desse recurso, impactando o público com a sensualidade de suas “índias” seminuas.

A escola abriu o seu desfile com um pede-passage (tripé) que dizia: “G.R.E.S. Mocidade Independente de Padre Miguel pede passagem e abraça o índio brasileiro” e encerrou com um pedido pela “demarcação das terras indígenas”. Assim, deixava claro uma mensagem de apoio e solidariedade a causa indígena no país.

Na Imagem 3 é possível ver um dos carros alegóricos da escola – a ave dourada Malfazeja⁵⁷, que trazia consigo símbolos de uma sociedade do consumo (como um automóvel e garrafas de refrigerantes) – era uma crítica ao progresso e

⁵⁶ Na transmissão da TV Globo, o locutor destacou o enfoque inovador do enredo da Mocidade: “A natureza e os índios são temas comuns as escolas de samba, mas a Mocidade Independente de Padre Miguel inova este ano não apenas cantando encantos ou revivendo costumes, mas defendendo o meio ambiente e protestando contra a devastação em *Como era verde o meu Xingu*”.

⁵⁷ A escolha da ave como símbolo do “mal” nos remete aos Estados Unidos, cujo um dos símbolos é uma águia.

ao consumismo que colocava em risco a preservação ambiental. Mais ao fundo, em segundo plano, temos também uma ala de índios que carregavam semáforos e placas de trânsito, numa referência criativa e bem humorada a invasão e a dominação cultural do homem branco.

Imagem 3 – Carro alegórico [“Ave Malfazeja”] no desfile da Mocidade Independente. Rio de Janeiro, 1983



Fonte: Agência O globo. Fotógrafo: Anibal Philot

- **Perspectiva crítica da História**

Deslocando-se para outra categoria, conforme vimos no primeiro capítulo, a história do Brasil serviu como o principal esteio temático para a confecção dos enredos apresentados pelas escolas de samba ao longo de sua trajetória. Na maioria dos casos, o uso dos acontecimentos e dos personagens históricos como tema para a criação de enredos resultou na reprodução de uma história oficial e patriótica. Contudo, na década de 1980, algumas agremiações destacaram-se por apresentar outra leitura da história – seja por imprimir uma visão questionadora dos fatos ou por desconstruir e, até mesmo debochar, de importantes personagens da história nacional.

Na primeira metade da década de 1980, duas escolas apresentaram essas características em seus desfiles. A primeira foi a Império Serrano, em 1984, com o tema “Foi malandro é”, que contou a história da malandragem no Brasil desde o seu “descobrimento” até o período republicano. Cabe destacar que esse enredo foi idealizado por Fernando Pamplona (que já não atuava mais como carnavalesco, todavia continuava a sugerir temas e escrever sinopses para algumas agremiações) e desenvolvido pelo carnavalesco Renato Lage, que estreava na escola. Sobre o enredo do Império Serrano, Fernando Pamplona esclarece:

Eu vou dizer que o Império ta pretendendo não contar, mas cantar hoje a história do Brasil através da malandragem - não a malandragem no sentido da safadeza, da desonestidade, nem da vagabundagem, mas a malandragem no sentido da esperteza [...]. E assim, jocosamente, na base da brincadeira, todos os grandes espertalhões do Brasil estão desfilando para vocês em casa (FERNANDO PAMPLONA, TV Manchete, 1984).

A sinopse do enredo, escrita em formato de cordel, destaca quem seriam esses “espertalhões”, começando por Pero Vaz de Caminha, que na carta que enviou ao Rei de Portugal aproveitou para pedir emprego para o seu sobrinho, inventando assim o “pistolão”. Na sequência, outros malandros são lembrados por suas variadas “malandragens”, são eles: Diego Alvarez (Caramuru); o índio brasileiro; D. João VI; D. Pedro I; Chico Rei; Chica da Silva; Barão do Rio Branco; João Batista Drummond (o inventor do jogo do bicho); Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek e, por fim, a sinopse faz uma referência especial ao próprio integrante da escola como sendo um malandro.

O samba-enredo, composto por Bicalho, segue na mesma linha da sinopse, apresentando todos esses personagens e suas “malandragens” de forma bem humorada:

Império sutilmente encontrou/ Nas entrelinhas da história/ Heróis do aipim, heróis do bacalhau/ Tirando a poeira das memórias, que legal/ Pero Vaz, escrevendo de mansinho/ Asilou o seu sobrinho/ Inventou o pistolão/ E Caramuru não deu chabú, “fica a bangu”/ Na tribo com Paraguassu/ Araribóia loteou Niterói/ E fez do índio seu office-boy/ Malandro que é malandro bota banca/ D. João VI pega o ouro e se arranca/ Dizendo: “Ó Pedrito, filho meu/ Segura esse foguete, entendeu?”/ Na lei de Chico Rei/ O fim justifica os meios/ Assim, libertou seu povo/ Com a poupança do alheio/ Chica da Silva/ Empolgou um galego e a nação/ Eis D. Pedro levando/ Cachaça pro pagode e mulheres pro colchão/ Rio Branco dilatou as fronteiras, na surdina/ Com barris de vaselina/ Barão esperto foi Drummond/ Bolou

um jogo além de bom/ E colocou a bicharada/ Na cabeça da moçada/
Com blá blá blá/ Sem bafafá/ Quem foi malandro é/ Sempre será
(GALERIA DO SAMBA, Império Serrano, 1984).

Observe que dois personagens – Vargas e JK – citados na sinopse ficaram de fora da letra do samba. Posteriormente, Pamplona explicou que, de fato, as partes que faziam referência aos dois ex-presidentes foram retiradas do cortejo e do samba pela escola e uma outra parte, que criticava a ditadura e pedia eleições diretas para presidente, também ficou de fora:

Malandro no mau sentido/ Nessa tal de ditadura/ Muito malandro
aportou/ Oportunista malandro/ E malandro entregador/ Engabelando
o Brasil/ Tem um grupo de malandros/ Querendo levar de herança/ O
cavalo do Presidente/ O povo reclama gritando/ - Alô, Alô Brasil!
Urgente!/ - Para com isto malandro/ Diretas para presidente!
(DEPARTAMENTO CULTURAL DA LIESA, [trecho da] Sinopse do
Império Serrano, 1984).

A segunda escola a seguir essa linha de abordar a história do Brasil por um viés mais crítico e jocoso foi a Unidos do Cabuçu, que no carnaval de 1985 levou para a avenida o enredo: “A festa é nossa, ninguém tasca ou Quem ri por último, ri melhor”. A escola comemorava nesse carnaval o seu aniversário de 40 anos (daí a referência festiva presente no título) e o carnavalesco Stoelsson desenvolveu um desfile que clamava por “liberdade” e abordava aspectos “tristes” da nossa história – ressaltava, por exemplo, o massacre dos povos indígenas, a escravidão negra, a modificação da cultura brasileira em detrimento de influências estrangeiras, o fracasso das tentativas de libertação e, por fim, afirmava que a independência do país foi feita pela aristocracia, todavia, quem “pagou” por isso foi o povo, como podemos ver nos versos do samba (composto por J. Leão, João do Cabuçu, Celsinho, João do Cavaco e Jorginho Harmonia) transcritos abaixo:

**Hoje vou sonhar com a liberdade/ Eu vou, eu vou sonhar/ E
contando a nossa história/ De tristeza e alegria/ Nos seus braços
vou deitar... E vou contar/ Zé Carioca eu sou/ Vim de terras do além-
mar/ Vi a luz da liberdade/ Se apagar na mão covarde/ De quem
veio explorar/ Os índios antes livres foram massacrados/
Trocaram sua tanga pela calça Lee/ E o negro escravizado/ Em
Quilombos se refugiou/ Até a influência européia/ A nossa
cultura modificou/ Quem quer vai/ Quem espera sempre alcança/
Do brasileiro ninguém tira a esperança/ Fracassaram pela traição/
As tentativas de libertação/ A independência/ A aristocracia foi
quem fez/ Mas foi o povo que pagou/E até hoje a liberdade tão
sonhada não chegou/ Liberdade, oi/ Para este povo sofredor/**

Que já está de saco cheio/ De comer o pão que o diabo amassou/ A festa é nossa/ 40 anos vamos festejar/ A festa é nossa/ Viemos comemorar (GALERIA DO SAMBA, Unidos do Cabuçu, 1985, grifos nossos).

- **Defesa dos interesses nacionais**

Outro aspecto abordado nos enredos refere-se aos motes em defesa dos interesses nacionais. A Unidos da Tijuca, por exemplo, apresentou no carnaval de 1981 o enredo “Macobeba – O que dá pra rir, dá pra chorar”, baseado no livro “Manuscrito Holandês” de Manoel Cavalcanti Proença⁵⁸. Tal obra narra as aventuras de Mitavaí (um cidadão simples, representante do Brasil caboclo) na sua luta contra o monstro Macobeba (representante do capital e dos interesses estrangeiros).

O tema metafórico, proposto pelo diretor de carnaval Paulo César Cardoso e desenvolvido pelo carnavalesco Renato Lage, foi utilizado para lançar duras críticas a dominação estrangeira do nosso país. Para o pesquisador Rogério Saturnino (2007, s/p), o enredo da Unidos da Tijuca “[...] propunha a manutenção dos valores e riquezas culturais típicos brasileiros por meio da expulsão de matérias estrangeiras que começavam a contaminar as referências culturais do Brasil”. Essa perspectiva pode ser observada na letra do samba-enredo (de autoria de Celso Trindade, Nega, Azeitona, Ronaldo, Ivar, Buquinha e Edmundo Araujo Santos):

É tão sublime exaltar/ Neste dia de folia/ **E cantar a odisséia de um valente brasileiro/ Contra um monstro estrangeiro/ Que com todo o seu dinheiro/ Quer calar a nossa voz** / E o nosso herói/ Sai no rastro da maldade/ Pelos campos e cidades/ Atrás do gafanhoto feroz/ Tetaci, Tetaci/ Agasalha com seu manto/ Nosso herói Mitavaí/ Mitavaí, bom lavrador e vaqueiro/ Deixa o sertão brasileiro/ Vai combater/ Macobeba maldito, que devora o mato e o mito/ Rádio, jornal e TV/ Lança e com certo bote/ Fere o monstro no cangote, pra valer/ E ferido assim de morte/ Bicho ruim não quer morrer/ E o caboclo injuriado/ Toma o caminho do mar/ Jurando que um dia vai voltar/ Tira daqui, leva pra lá/ O que hoje dá pra rir/ Amanhã dá pra chorar/ **Maldito bicho, se me ouviu/ Se não gostou do meu samba/ Vai pra longe do Brasil** (GALERIA DO SAMBA, Unidos da Tijuca, 1981, grifos nossos).

Para Carlos Eduardo Maia (2010, p. 113), esse samba atingia diretamente a ditadura, o pesquisador questiona, assim, se “[...] não haveria nesses versos certo

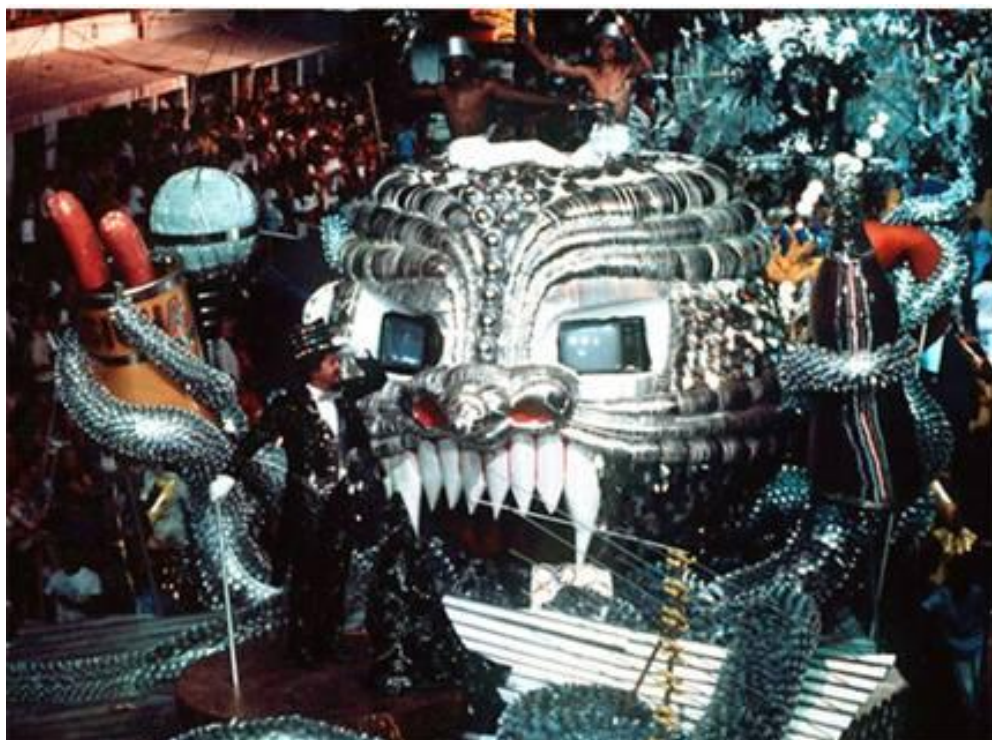
⁵⁸ Romancista e crítico literário brasileiro que, influenciado por Mario de Andrade, escreveu o romance “Manuscrito Holandês ou a peleja do caboclo Mitavaí com o monstro Macobeba” (1959), na qual o personagem principal seria um descendente do próprio Macunaíma.

escárnio em relação à decadência sensível por que passava a ditadura e o apoio que esse regime teve de governos estadunidenses?”

O conteúdo metafórico e satírico do desfile ganha destaque também nos comentários feitos pelos convidados que participavam da transmissão dos desfiles feita pela TV Globo. Entre outros elementos, os comentaristas chamam atenção para a irreverência das fantasias e das alegorias e o tom “bem humorado” do desfile como um todo. Uma das alas da escola era, por exemplo, composta por integrantes usando fantasias de “donas de casa” carregando carrinhos de supermercados vazios, numa alusão aos altos preços dos alimentos.

A última alegoria da escola trazia uma representação do monstro Macobeba – na imagem 4 é possível ver que a escultura da fera possuía tentáculos (como os de um polvo) nos quais carregava uma série de produtos industrializados (entre eles, alimentos enlatados e cosméticos). Já os olhos da criatura eram formados por dois aparelhos de televisão, não por acaso, já que a TV é um veículo importante na manutenção de uma sociedade de consumo, sendo responsável pela divulgação das mercadorias.

Imagem 4 – Carro alegórico [Monstro Macobeba] no desfile da Unidos da Tijuca. Rio de Janeiro, 1981.



Fonte: TV Globo

- **Questões relacionadas ao carnaval**

Outro aspecto enfocado nos enredos de crítica refere-se a questões ligadas ao carnaval propriamente dito. Nesse sentido, uma escola se destacou por colocar em debate o modelo que a festa estava tomando: O Império Serrano, em 1982, propôs uma passagem em revista pelos desfiles das escolas de samba desde a época em que eles ainda eram realizados na Praça Onze até a sua chegada à Marques de Sapucaí. O título do enredo, “Bum bum paticumbum prugurundum”, faz referência a onomatopeia utilizada pelo sambista Ismael Silva, em entrevista concedida a Sérgio Cabral, para exemplificar o som feito pelo surdo de uma bateria:

Sérgio Cabral – Vocês do Estácio tinham consciência de que estavam lançando um novo tipo de samba?

Ismael Silva – É que quando comecei, o samba da época não dava para os grupos carnavalescos andarem na rua, conforme a gente vê hoje em dia. O estilo não dava pra andar. Eu comecei a notar que havia essa coisa. O samba era assim tan tantan tan tantan. Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? Ai, a gente começou a fazer um samba assim: bum bum paticumbum prugurundum. (DEPARTAMENTO CULTURAL DA LIESA, Imperio Serrano, 1982).

A fala de Ismael Silva evidencia a mudança rítmica introduzida pelos sambistas do bairro do Estácio de Sá, ainda na década de 1920.⁵⁹ Tal novidade, além de afastar a influência do maxixe no samba, foi determinante para o surgimento das escolas de samba, que acabaram por se caracterizar, justamente, por esse novo estilo rítmico. Portanto, o “Bum bum paticumbum prugurundum” é o mote que serve como ponto de partida para a construção do enredo desenvolvido pelas carnavalescas Rosa Magalhães e Lícia Machado.

A sinopse do enredo apresenta um desfile dividido em três partes: a primeira, intitulada de “Praça onze ou fase autêntica”, é dedicada a fase inicial de formação das primeiras escolas e da organização dos primeiros desfiles; já a segunda, “Candelária ou fase de interação”, discorre sobre os concursos realizados a partir da década de 1950, quando os carnavais passaram a ocorrer na Avenida Presidente Vargas, fazendo com que os sambistas se concentrassem nas imediações da Igreja da Candelária (com destaque para as mudanças que as escolas passam a sofrer com a entrada de artistas plásticos de formação acadêmica); e, por fim, a terceira

⁵⁹ Sobre o compositor citado, consultar a dissertação de Mestrado de Carla Lisboa Porto (2008).

parte, “Marquês de Sapucaí ou Escola de Samba S/A”, que, basicamente, fala sobre a perda dos valores autênticos em detrimento do luxo e da riqueza alcançado pelas agremiações.

Assim, ao passo que nos setores que compunham as duas primeiras partes do desfile a escola recordava dos antigos carnavais com certo saudosismo, na terceira parte apresentava críticas incisivas ao gigantismo atingido por essas agremiações nos carnavais contemporâneos. Tal crítica está claramente expressa em um trecho específico do samba-enredo, de Beto Sem Braço e Aluísio Machado, que dizia: “Super Escolas de Samba S.A/ Super-alegorias/ Escondendo gente bamba / Que covardia!/ Bum, bum paticumbum prugurundum/ O nosso samba minha gente é isso aí” (GALERIA DO SAMBA, Império Serrano, 1982).

A ideia expressa no enredo é a de que as agremiações estariam se afastando de suas origens e, com isso, perdendo as suas características essenciais. Em depoimento ao MIS-RJ, Aluísio Machado, um dos compositores do samba-enredo, esclarece o foco da crítica feita pelo enredo do Império Serrano:

Não há mais escola de samba, você não tem mais ala, você não tem espaço, aqueles carrões escondendo passistas [...] aquelas moças ali encima praticamente seminuas e o sambista que tá escondido lá embaixo. Então, é bonito, é bonito no visual, mas, realmente, o sambista está escondido. Ai que tá a crítica do enredo ‘Bum Bum paticumbum prugurundum’ (ESCOLA DE SAMBA IMPÉRIO SERRANO, 16 out. 1984, CD-646.2).

Aluísio ressalta também o desentendimento que teve com outro compositor do samba, Beto Sem Braço, que estaria com receio de colocar críticas na composição e desagradar amigos de outras agremiações.

A carnavalesca Rosa Magalhães, em depoimento ao MIS-RJ, também confirmou a intenção crítica do enredo. Revelou ainda que um dos principais responsáveis por implantar o modelo de gigantismo nas escolas de samba, Joãozinho Trinta, não gostou nada das críticas veiculadas pelo desfile do Império Serrano – já que ele era, nitidamente, um dos alvos principais. Nesse sentido, a carnavalesca lembra que esse desfile provocou certa rusga entre os dois: “Ele [Joãozinho Trinta] ficou dois anos sem falar comigo” (ROSA MAGALHÃES, 27 nov. 2014, VI-1282.2/4).

Tem-se, portanto, o mapeamento e análise dos motes críticos desenvolvidos pelas escolas de samba, realçando o que elas trouxeram de novo para o conhecimento dos perfis das pândegas carnavalescas encenadas durante os anos de 1979 a 1985.

2.2 A ascensão da crítica nos desfiles das escolas de samba

A partir da análise dos enredos das escolas de samba que enveredaram pelo viés crítico, foi possível perceber a variedade de assuntos que serviram de mote para a construção de seus carnavais. Defendemos, assim, que, no decorrer desse período, houve a ascensão de um novo estilo de abordagem temática caracterizada pela contestação e pelas sátiras, que marcaram, sobretudo, os anos 1980.

Tais enredos privilegiaram questões intrínsecas a realidade dos seus integrantes, articulando os seus interesses e dando visibilidade aos problemas que afetavam, sobretudo, a população moradora dos subúrbios cariocas.

As críticas veiculadas em alguns desses enredos (em especial, aqueles que atingiam, de alguma forma, o poder constituído) dialogaram, também, com as demandas de outros segmentos da sociedade, como a classe média intelectualizada⁶⁰, por formas diversificadas de se fazer oposição ao regime militar. Em que pese as especificidades dessa manifestação da cultura popular, pode-se dizer que esses desfiles se inseriram em um conjunto de práticas fluidas de resistência que incluíam, por exemplo, “[...] assinar manifestos, participar de assembleias, criar músicas, romances, filmes ou peças de teatro [...]” (ALMEIDA; WEIS, p.327).

No caso das escolas de samba, vemos que o tom crítico foi aumentando conforme a ditadura caminhava para o seu fim. E foi, justamente, em 1984 que houve um salto no número de enredos críticos – se entre 1979 e 1983, a média de enredos com essa característica foi de um ou dois por ano; em 1984 esse número saltou para seis.⁶¹

O carnaval de 1984 foi marcado ainda pela inauguração do sambódromo. No que tange aos concursos, novidades importantes ocorreram, como a divisão dos

⁶⁰ Maria Tavares de Almeida e Luiz Weis (2000, p. 319-409) discutem aspectos relacionados a oposição da classe média ao regime militar.

⁶¹ Cf. Quadro 1

desfiles em três dias, sendo o último o “desfile das campeãs” (cabe destacar que esse foi o único ano em que houve premiação para a primeira colocada em cada dia de exibição – tal modelo não foi aprovado pelas agremiações que no ano seguinte voltaram a aclamar apenas uma campeã).

Se na avenida algumas escolas encenaram os seus descontentamentos e os anseios por mudanças nos rumos do país, nas arquibancadas o público presente também se manifestava. Na imagem 5, é possível ver a faixa que foi estendida em uma das arquibancadas do sambódromo no seu primeiro ano de funcionamento – na qual vemos a inscrição “1984 – Diretas para presidente”. A obra, inaugurada por um governo de oposição ao regime militar, por si só representava esse momento de transição.

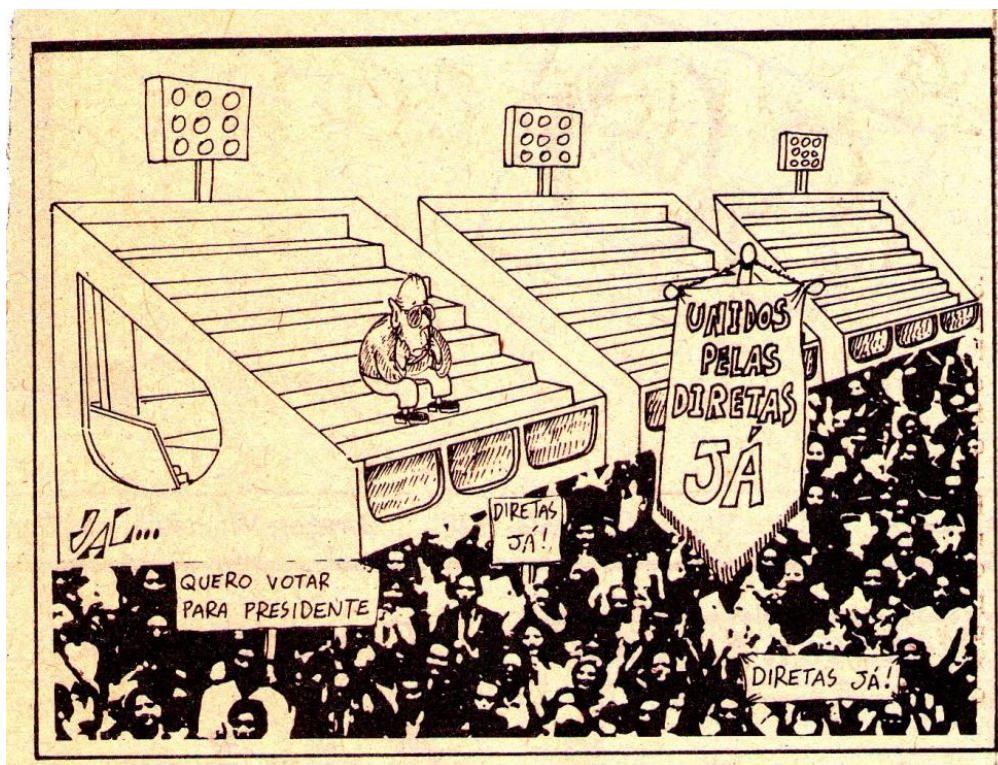
Imagem 5 - Faixa exposta na arquibancada do Sambódromo [1984 – Diretas pra presidente]. Rio de Janeiro, 1984.



Fonte: Acervo pessoal do fotógrafo Orlando Brito

É interessante notar também como esse espaço foi apropriado e representado por alguns setores críticos da sociedade. Nesse aspecto, vale destacar que o sambódromo serviu de mote para o cartunista José Alberto Lovetro, mais conhecido como Jal, que teve uma charge relacionada ao tema publicada no Jornal DCI, em 7 de março de 1984. Observe a imagem a seguir:

Imagem 6 – Charge [Unidos pelas Diretas Já] publicada no jornal DCI. São Paulo, 7 mar. 1984



Fonte: Site “Prêmio Vladimir Herzog”⁶²

A charge mostra o último presidente-militar, João Batista Figueiredo, “assistindo”, sentado e sozinho, nas arquibancadas esvaziadas do sambódromo carioca, o povo desfilando em massa com estandartes e cartazes com palavras de ordem pedindo eleições diretas para presidente. Figueiredo é retratado com uma expressão de desânimo, como se não gostasse daquilo que vê. A feição carrancuda e a solidão do militar contrastam com a festa-protesto feita pela multidão.

Os traços do artista evidenciam, assim, o esgotamento do regime militar, destacando o movimento pelas “Diretas Já” que mobilizou a sociedade brasileira no período. É relevante notar que o sambódromo, recém-inaugurado, é apresentado por Jal como um espaço propício as manifestações políticas, sendo ele próprio um projeto que reflete esse momento de transição democrática, como vimos no primeiro capítulo. Podemos dizer, também, que a charge reflete um aspecto que marcou esses carnavais, ou seja, o uso da festa para se posicionar politicamente e externar suas insatisfações e esperanças.

⁶² A charge está disponível no site: < http://www.premiovladimirherzog.org.br/busca-resultado-integra.asp?cd_trabalho=50>. Acesso em 12 jul. 2017. Vale ressaltar que a charge ganhou Menção Honrosa no Prêmio Vladimir Herzog de anistia e direitos humanos em 1984.

Capítulo 3 – Os desfiles das escolas de samba no pós-ditadura (1986-1989)

“Cessou a tempestade é tempo de bonança
Dona Liberdade chegou junto com a esperança”
(IMPÉRIO SERRANO, 1986)

Neste capítulo, a continuidade da discussão sobre o viés crítico expresso nos enredos e sambas-enredo tem como foco os carnavais realizados sob uma nova conjuntura política, no período imediato pós-ditadura. O intuito é perceber as especificidades dos motes apresentados pelas escolas de samba em seus desfiles considerando as injunções próprias desse novo momento. É preciso ter em vista, por exemplo, que os carnavais de 1988 e 1989 foram marcados pelas “comemorações” dos centenários da Abolição da escravidão e da Proclamação da República, respectivamente. Portanto, nos interessa também identificar como esses temas repercutiram nos desfiles das escolas de samba.

Abaixo, no *Quadro 7*, os enredos que analisaremos nesse capítulo:

Quadro 7 – Os enredos de crítica apresentados pelas escolas de samba (1986-1989)

ANO	ESCOLA DE SAMBA	ENREDO	CARNAVALESCO	PRESIDENTE
1986	Império Serrano	Eu quero	Renato Lage e Lílían Rabelo	Irani Santos Ferreira
1986	Portela	Morfeu no carnaval, a utopia brasileira	Alexandre Louzada	Carlos Teixeira Martins
1986	União da Ilha do Governador	Assombrações	Arlindo Rodrigues	Maurício Taufie Gazelle
1986	Caprichosos de Pilares	Brazil com Z não seremos jamais, ou seremos?	Luiz Fernando Reis	Antônio Mair Villa-Forte
1987	Mocidade Independente de Padre Miguel	Tupinicópolis	Fernando Pinto	Paulo de Andrade
1987	Acadêmicos do Salgueiro	E por que não?	Rosa Magalhães e Lícia Lacerda	Elizabeth Nunes
1987	São Clemente	Capitães do Asfalto	Carlinhos Andrade e Roberto Costa	Ivan da Silva Vasconcellos
1987	Caprichosos de Pilares	Ajoelhou tem que rezar... ou Eu prometo	Luiz Fernando Reis e Wany Araújo	Antônio Mair Villa-Forte
1988	Unidos de Vila Isabel	Kizomba, festa da raça	Milton Siqueira, Paulo César e Ilvamar Magalhães	Lícia Maria Maciel Caniné (Ruça)
1988	Estação Primeira de Mangueira	100 anos de liberdade, realidade ou ilusão?	Júlio Matos	Elízio Dória Filho
1988	Beija-Flor de Nilópolis	Sou negro, do Egito à liberdade	Joãosinho Trinta	Aniz Abrahão David (Anísio)
1988	Império Serrano	Para com isto, dá cá o meu	Ney Ayan	Jamil Salomão Maruff (Jamil Cheiroso)
1988	Mocidade Independente de Padre Miguel	Beijim, beijim, bye bye Brasil	Fernando Pinto e Cláudio A. Peixoto	Olímpio Correa
1988	São Clemente	Quem avisa amigo é	Carlinhos Andrade e Roberto Costa	Ricardo Almeida Gomes

1988	Unidos da Tijuca	Templo do absurdo - Bar Brasil	Sílvia Cunha	José Fernando Horta de Sousa Vieira
1988	Imperatriz Leopoldinense	Conta outra que essa foi boa	Luiz Fernando Reis	Luiz Pacheco Drumond
1989	Beija-Flor de Nilópolis	Ratos e urubus larguem minha fantasia	Joãosinho Trinta	Aniz Abrahão David (Anísio)
1989	Unidos de Vila Isabel	Direito é direito	Ilvamar Magalhães, Paulo César e Orlando Pereira	Lícia Maria Maciel Caniné (Ruça)
1989	Acadêmicos do Salgueiro	Templo negro em tempo de consciência negra	Luiz Fernando Reis e Flávio Tavares	Waldemir Garcia (Miro)
1989	Portela	Achado não é roubado	Sílvia Cunha	Carlos Teixeira Martins
1989	Caprichosos de Pilares	O que é bom todo mundo gosta	Renato Lage e Lílían Rabelo	Antônio Mair Villa-Forte
1989	São Clemente	Made in Brazil, Yes Nós Temos Banana	Roberto Costa e Carlinhos de Andrade	Ricardo Almeida Gomes
1989	Unidos da Ponte	Vida que te quero viva	Cid Camilo e Sancler Boiron	Édson Tessier
1989	Arranco	Quem Vai Querer?	Sérgio Faria	Hélcio Aguiar

Fonte: Elaborado pelo autor com informações colhidas: no site *Galeria do Samba*; no Departamento Cultural da LIESA; e no livro “Da Candelária à Apoteose” de Pérsio Brasil (2015, p. 77-170).

3.1 A consolidação do viés crítico nos desfiles das escolas de samba

A irreverência e o riso festivo continuaram a ser empregados em grande parte dos enredos críticos levados à avenida nessa nova conjuntura. No entanto, é perceptível, também, um tom mais contundente, se compararmos tais enredos aos que foram apresentados no período anterior. Se naquele primeiro momento as críticas já se faziam presentes (mesmo que muitas fossem consideradas amenas ou subjetivas, por conta das injunções próprias do contexto político), nessa nova fase elas se tornam mais diretas e em alguns casos até mesmo “furiosas”.

As informações contidas nos quadros do primeiro capítulo, como vimos, revelam que a partir de 1984 as abordagens críticas ganharam grande amplitude numérica, processo esse que se intensifica na segunda metade da década, especialmente, nos seus dois anos finais. Tal aumento, inclusive, repercutiu nas falas dos comentaristas que participaram das transmissões feitas pela TV Manchete e pela TV Globo, e que buscaram ressaltar as finalidades contestatórias e satíricas dos desfiles apresentados. O comentarista Sérgio Cabral, por exemplo, afirmou que havia dois tipos de enredos no carnaval de 1989: os “contemplativos”, que visavam homenagear pessoas ou lugares, e os “engajados”, que seriam aqueles que contestam, protestam e denunciam (SÉRGIO CABRAL, TV Manchete, 1989).

O alcance expressivo desse tipo de enredo também ganhou destaque na imprensa periódica. O Jornal da Tarde, publicado em 9 de janeiro de 1988, por exemplo, trouxe uma longa matéria sobre os enredos críticos que seriam levados para a avenida nos carnavais do Rio de Janeiro e de São Paulo. O texto dizia, entre outras coisas, que naquele ano, em que se comemorava o centenário da abolição da escravidão, as “[...] escolas de samba de São Paulo e do Rio preferiram outro tema para os seus enredos: protestar contra a política econômica e os erros da nova República” (JORNAL DA TARDE, 9 jan. 1988).

A matéria publicada no referido jornal apresenta a escola Flor da Vila Dalila como o destaque do carnaval de São Paulo no que concerne a criticidade presente nos enredos das agremiações paulistas daquele ano. O tema escolhido pela escola, “Nova República, me engana que eu gosto”, foi, inclusive, utilizado no próprio título da notícia (como podemos observar na imagem abaixo). Nota-se, portanto, que os enredos críticos não se restringiram apenas as escolas de samba do Rio de Janeiro.

Imagem 7 – Matéria sobre os enredos críticos publicada no Jornal da Tarde em 09 jan. 1988



Fonte: Clipping da Editora Abril, CEDAP.

A publicação, entretanto, ressalta que o concurso carnavalesco carioca se destacaria naquele ano pela quantidade de escolas de samba que optaram por desenvolver enredos com esse tipo de abordagem contestadora. Segundo a matéria, “pelo menos cinco” escolas trariam críticas políticas, sociais e econômicas em seus enredos – além daquelas que desenvolveriam a temática negra. Em seguida, a matéria apresenta a letra de sambas-enredo de algumas das agremiações que enveredaram por esse caminho.

Na *Imagem 7* é possível ver a reprodução da página do Jornal da Tarde em que o assunto foi abordado. Nota-se que a matéria sobre os temas dos enredos foi publicada na seção “Economia”, pois o que ganha amplitude no texto é a dimensão crítica (presente nas propostas das agremiações carnavalescas) em relação a situação econômica do país. Chama atenção, também, a fotografia (central) da publicação que traz um percussionista tocando cuíca e com uma forte expressão facial, como se estivesse soltando um grito – o que nos remete a frase que está em destaque logo abaixo da foto: “O samba protesta”.

A seguir trataremos, mais detidamente, dos enredos críticos apresentados no recorte proposto (1986-1989) e agrupados de acordo com suas semelhanças temáticas: Situação política e econômica do país; Defesa da natureza e dos povos indígenas; Perspectiva crítica da História; Defesa dos interesses nacionais; A luta e o sofrimento negro e, por fim, Problemas sociais em foco.

- **Situação política e econômica do País**

No carnaval de 1986, o primeiro a ser realizado no pós-ditadura, o Império Serrano apresentou o enredo “Eu Quero”, que colocou em foco as aspirações populares geradas pela mudança política que o país estava vivenciando naquele momento. Dessa forma, o grito de protesto do Império denunciava o legado desastroso da ditadura e demonstrava esperança em dias melhores. Podemos dizer que se tratava de um “enredo cobrança”, como classificou o narrador da transmissão feita pela TV Globo, Hilton Gomes, ao anunciar o início do desfile da agremiação verde e branco: “Ai vem o Império Serrano, em clima de Nova República, vem exigindo tudo aquilo que eu, você, todos nós brasileiros temos direito. ‘Eu quero’, uma espécie de enredo cobrança”. (HILTON GOMES, TV Globo, 1986).

O samba-enredo do Império Serrano, de autoria de Aluizio Machado, Luiz Carlos do Cavaco e Jorge Nóbrega, foi considerado o melhor do ano e conquistou o estandarte de ouro. A letra da composição, além de expor os problemas e os anseios de grande parte da população que sofria com as dificuldades econômicas, recordava, de forma crítica, do período em que os militares estiveram no poder e comemorava o fim da “tempestade” e o início de novos tempos, como podemos ver nos trechos a seguir:

[...] Quero que meu amanhã, meu amanhã/ Seja um hoje bem melhor/ Uma juventude sã/ com ar puro ao redor / quero nosso povo bem nutrido/ O país desenvolvido/ quero paz e moradia/ Chega de ganhar tão pouco/ Chega de sufoco e de covardia/ **Me dá, me dá/ Me dá o que é meu/ Foram vinte anos/ Que alguém comeu/ [...]** **Cessou a tempestade/ É tempo de bonança/ dona liberdade/ Chegou junto com a esperança [...]** (GALERIA DO SAMBA, Império Serrano, 1986).

Ainda em 1986, outras duas escolas seguiram essa mesma linha crítica: Portela e União da Ilha do Governador. A primeira fez um desfile sobre uma sociedade utópica na qual os sonhos dos brasileiros se tornariam reais, e cuja o título era “Morfeu no carnaval, a utopia brasileira”. Mais uma enredo influenciado pela nova realidade política que se firmava e que serviu de inspiração para a agremiação cantar os anseios populares.

Uma contraposição parece ter marcado os diferentes setores do desfile feito pela Portela: de um lado, os sonhos dos brasileiros de um futuro melhor, com mais dignidade; do outro, os pesadelos que assolavam a sua realidade – o FMI, as taxas e os impostos, o patrão (que é descrito no samba como um “vacilão”), o desemprego, entre outras coisas. Em um dos trechos do samba-enredo a figura do índio é invocada para uma comparação bem humorada, já que este conseguia viver feliz longe dos problemas e da carga tributária que atingia os demais brasileiros. Em seguida o samba anuncia que no “país da bola” só se dá bem quem tem dólar. Observe nos trechos abaixo:

[...] Deixa Morfeu me levar/ Nos seus braços, sonhador/ Quero fugir da realidade/ [...] Descolar um troco e pagar/ Geral pro meu patrão (que é vacilão)/ [...] **O índio em sua selva a sorrir/ Feliz nesse torrão/ Livre do FMI e da poluição/ Como é triste o despertar dessa ilusão/ Que pesadelo/ Meu Deus, quanta taxa pra pagar/ É trem lotado, que sacrifício danado/ Desempregado e com criança pra**

criar/ O nosso ouro lá da serra tá pelado/ **Já que está tudo arrombado/ Deixa o leão se arrumar/ No país da bola/ Só deita e rola/ No país da bola/ Quem vem com dólar...** (GALERIA DO SAMBA, Portela, 1986, grifos nossos).

Já a União da Ilha levou para o sambódromo o tema “Assombrações” que, como sugere o próprio título, tinha como foco coisas que provocavam medo nas pessoas. Assim, de maneira bem humorada, as dificuldades econômicas ganharam destaque no samba-enredo, de autoria de Robertinho Devagar, Márcio André, Armandinho e Barbicha, e nos elementos cenográficos, projetados pelo carnavalesco Arlindo Rodrigues.

Um dos trechos da composição que embalou o desfile da União da Ilha criticava o fato do imposto de renda incidir com mais força sobre os mais pobres. Outro ponto abordado foi a dependência financeira do Brasil em relação ao Fundo Monetário Internacional (FMI), como podemos ver no trecho do samba que diz: “O leão/ Só morde o bumbum do pobre/ E o rico é quem explode/ A boca do balão/ O FMI chegou aqui, fincou o pé/ Devo e não nego/ Um dia eu pago, leva fé.” (GALERIA DO SAMBA, União da Ilha, 1986).

Cabe destacar que a figura do leão (tão mencionada pelas escolas nesse período) como um símbolo do imposto de renda começou a se difundir no imaginário coletivo dos brasileiros, justamente, na década de 1980 em decorrência de peças publicitárias da Receita Federal que utilizavam o animal como um símbolo do trabalho de fiscalização do órgão público. No desfile da União da Ilha, além de ser citado no samba, o leão ganhou forma em um dos carros alegóricos da escola - a figura aparece com uma expressão debochada no topo de uma pilha de dinheiro, portando uma coroa dourada e com um largo sorriso de satisfação (que se contrapõe a insatisfação popular descrita no enredo), como podemos ver na imagem abaixo:

Imagem 8 – Alegoria [o leão do imposto de renda] da União da Ilha do Governador. Rio de Janeiro, 1986.



Fonte: TV Globo

Já o Salgueiro, em 1987, apresentou um tema com uma mensagem de paz, pontuando a grandeza e as realizações humanas frente as dificuldades e os aspectos negativos de suas ações. O enredo “E porque não?” propunha que as pessoas sonhassem com um mundo melhor, pois só assim poderiam mudar a sua realidade. Ao melhor estilo “faça amor, não faça guerra”, o samba-enredo, de Didi, Bala e Cezar Veneno, dizia em seu refrão: “O paraíso está na terra/ E por que não acreditar/ É acabar com as guerras/ E vamos viver de amar” (GALERIA DO SAMBA, Acadêmicos do Salgueiro, 1987).

Um dos destaques do desfile do Salgueiro foi o carro “Polvo no Poder”, que trazia o presidente dos EUA, Ronald Reagan, e o presidente do Brasil, José Sarney, nos tentáculos de um “polvo”, explorando, assim, a ambiguidade da palavra que expressava, na verdade, a vontade do “povo” de assumir o poder. Outra alegoria trazia um tanque de guerra com o cano do canhão fechado por um nó, tratava-se de mais um pedido de paz feito pela escola.

Nesse mesmo ano, 1987, a Caprichosos de Pilares, desenvolveu o enredo “Ajoelhou tem que rezar... ou Eu prometo”, que falava sobre a esperança dos brasileiros com a redemocratização e ironizava os políticos que durante as campanhas eleitorais faziam uma série de promessas que não eram cumpridas após eles serem eleitos. O tema foi assinado pelo carnavalesco Luis Fernando Reis, em

parceria com Wany Araújo. E o samba foi composto por Evandro Bóia, Naldo do Cavaco e Toninho:

Estou cansado de ser enganado/ Papo furado e demagogia/ Não vão encher/ A minha barriga vazia/ **Espero da constituinte/ Em minha mesa muito pão/ Uma poupança cheia de cruzados/** E um carnaval com muita paz no coração/ Vou deitar, rolar/ Pular feliz/ Essa é a vida/ Que eu sempre quis/ **Vamos, meu povo/ Democracia é participar/ Vote, canta, grite/ É tempo de mudar/** Quem vive de promessa é Santo/ E eu não sou Santo, meu senhor/ **Seu deputado, eu votei/ Agora posso exigir/ Quero ver você cumprir/ Seu lero-lero, blá, blá, blá/ Conversa mole isso aí/ É papo pra boi dormir/** Ajoelhou tem que rezar/ Não quero mais viver de ilusão/ Você prometeu/ Agora vai ter que pagar/ Não vai me deixar na mão (GALERIA DO SAMBA, Caprichosos de Pilares, 1987).

É relevante notar na letra do samba os anseios depositados na constituinte e a convocação popular para as pessoas participarem desse processo democrático. Uma das alegorias da escola remetia as promessas não cumpridas, nela era possível ver faixas com palavras como “justiça” e “reforma agrária”. Durante a exibição da escola, alguns integrantes distribuíram ao público presente no sambódromo panfletos de um partido político hipotético, era uma brincadeira com a panfletagem feita pelos partidos políticos em época de eleição.

Já no carnaval de 1988, três escolas de samba apresentaram motes que enfocaram a situação política e econômica do país: Mocidade Independente de Padre Miguel, Unidos da Tijuca e Imperatriz Leopoldinense.

Sob o título “Beijim, beijim, bye bye Brasil”, o enredo da Mocidade Independente, desenvolvido por Fernando Pinto, apresentou uma visão utópica de um Brasil livre de todos os seus problemas, fruto da aprovação de uma “nova Constituição”, responsável por dividir o país “em sete Brasiléias encantadas”. A ideia de Fernando Pinto era a de que o Brasil iria superar as dificuldades por meio de uma constituinte, não a constituinte oficial (que seria aprovada naquele mesmo ano), mas a “Constituinte Independente de Padre Miguel”.

Uma das alas da escola, intitulada “badernaço”, trazia pessoas vestidas de manifestantes cercadas por cordões de policiais. Já as tradicionais baianas da escola trouxeram em suas cabeças uma escultura (em isopor) do congresso nacional “em chamas”.

A letra do samba-enredo apresenta um Brasil idealizado, no qual os seus diversos problemas estariam todos superados. Esse país dos sonhos, nascido de uma “Constituinte Independente”, se contrapõe a realidade vivenciada naqueles anos, marcados, sobretudo, por graves problemas na economia – que ganham destaque na própria composição, de Ferreira, J. Muinhos e João das Rosas:

E canta Mocidade/ A constituinte Independente/ Dividiu a nação naufragada/ Em sete "brasileias" encantadas/ O progresso despontou/ **E o cruzeiro se valorizou/ E hoje nem saudades/ Daquele Brasil que ficou/ Tchau cruzado, inflação/ Violência, marajás, corrupção/ Adeus à dengue, hiena, leão/ [...]** Divinamente, o salvador surgiu/ Dando um toque diferente:/ Alô, bye, bye Brasil/ Bye bye Brasil, beijim, beijim, beijim/ encanta a Mocidade assim (GALERIA DO SAMBA, Mocidade Independente de Padre Miguel, 1988, grifos nossos).

Já a Unidos da Tijuca propôs um enredo que “transformava” o Brasil em um grande bar, no qual os frequentadores se queixavam dos seus problemas cotidianos. Sob o título “Templo do absurdo - Bar Brasil”, a escola do Morro do Borel procurou mostrar em seus préstimos os principais assuntos discutidos nas mesas dos bares, entre eles: as conquistas amorosas, o futebol, o pagode, as manchetes dos jornais, a política e os problemas econômicos.

O samba, fruto da parceria entre Beto do Pandeiro, Nêgo, Vaguinho, Monteiro, Ivar Silva e Carlos do Pagode, trazia em sua letra algumas das questões latentes nesse período, como a dívida externa brasileira e os congelamentos de preços e de salários propostos pelo governo Sarney. Além disso, aparece, também, uma menção irônica aos marajás, descritos como um grupo de poucos privilegiados a ter algum tipo de mordomia “nessa tal democracia”, como podemos ver nos trechos a seguir:

Brasil, bar Brasil/ Berço das grandes resoluções/ Pra quem se queixa que dá um duro danado/ E é mal remunerado/ Pro revoltado com as broncas do patrão/ **Ai, quem me dera se eu fosse um marajá/ Ganhasse a vida sem precisar trabalhar/ Mas acontece que é só a minoria/ Que desfruta a mordomia/ Nessa tal democracia/** Apertaram o gatilho num salário baleado/ Outra piada depois desse tal Cruzado/ E segue o tormento/ "Congelamentos"/ É o preço da alimentação (que confusão)/ [...] Êta papo pra rolar/ No templo do debate popular/ Pobres e ricos falam da dívida externa/ Dos problemas desta terra/ E se perguntam onde a coisa vai parar (GALERIA DO SAMBA, Unidos da Tijuca, 1988, grifos nossos).

Entre alas fantasiadas de cigarros, cafezinhos, petiscos, bebidas alcoólicas e diversas outras coisas que remetiam ao universo dos botequins cariocas, era possível ver representações criativas e satíricas “dos problemas desta terra”. No carro que representava o “circo dos horrores”, por exemplo, o salário era representado por um anão, a inflação virou a mulher barbada e o imposto de renda, novamente, aparece simbolizado pelo leão.

No carnaval de 1988, a Imperatriz Leopoldinense teve como mote do seu desfile o bom humor, as anedotas e as piadas dos brasileiros. A escola aproveitou-se do assunto para abordar os problemas do país. O riso zombeteiro em relação a realidade política e econômica do país se fez presente na letra do samba-enredo (de autoria de David Correia, Zé Catimba, Guga e Gabi): “Eu voto pra não esquecer/ A vida tem que melhorar/ O povo na constituinte/ Vai ter mesa farta, sorrir/ E até cantar/ Quá, quá, quá/ Você caiu, caiu/ É brincadeira/ É primeiro de abril (GALERIA DO SAMBA, Imperatriz Leopoldinense, 1988).

No decorrer do desfile a sátira marcou presença nos diferentes elementos plásticos: A comissão de frente, por exemplo, era formada por doze homens bem trajados que representavam os marajás; já o carro abre-alas trazia uma enorme escultura de um trabalhador (operário) lendo a constituição – o mesmo possuía um sorriso debochado estampado em seu rosto (como se não acreditasse no que estava lendo); outra alegoria, intitulada “O circo Lisarb – Brasil, espírito ao contrário”, trazia várias esculturas satirizando políticos e as dificuldades econômicas – dentre as esculturas caricatas presentes nesse “circo”, está a do economista e ex- ministro Bresser-Pereira figurando como o mágico (tirando dinheiro da cartola) e o presidente José Sarney, que aparece tentando se equilibrar encima de um tonel; enquanto a figura de um leão do circo doma um trabalhador.

- **Defesa da natureza e dos povos indígenas:**

No período enfocado por este capítulo, o tema da proteção ambiental e indígena voltou a ser apresentado por um viés de crítica - duas escolas desenvolveram enredos que debatiam esses assuntos: A mocidade Independente de Padre Miguel que, em 1987, desfilou com o enredo “Tupinicipolis”; e a Unidos da Ponte que, em 1989, teve como tema “Vida que te quero vida”.

“Tupinicópolis” foi o nome dado à metrópole indígena idealizada pelo carnavalesco Fernando Pinto. A cidade era fruto de um grande delírio antropofágico, no qual os povos indígenas eram os protagonistas, deglutindo a cultura dos grandes centros urbanos e transformando-a em sua. Segundo Rogério Saturnino (2007), podemos tomar essa cidade indígena como uma imagem alegórica e utópica do Brasil. Na sinopse, é possível ver um pouco mais da proposta ousada apresentada pela verde e branco:

[...] É um carnaval de ficção científica tupiniquim, retro-futurista, pós indígena. O New Eldorado. **Tupinicópolis tem sua pseudo-origem baseada na justa e real demarcação das terras indígenas.** Nessas terras, ricas terras, foram descobertas riquezas naturais infinitas, que foram comercializadas e industrializadas pelos próprios índios. E as ocas se multiplicaram e as tabas se agigantaram e assim nasceu Tupinicópolis; a lendária cidade índia do Terceiro Milênio. (DEPARTAMENTO CULTURAL DA LIESA, Mocidade Independente de Padre Miguel, 1987, grifos nossos).

No excerto acima, vemos também a preocupação da agremiação com a questão da demarcação das terras indígenas, descrito na sinopse como “justa” e incorporada ao enredo como o elemento fundador da metrópole indígena. Lembrando que, anos antes, a Mocidade já havia defendido a demarcação em outro enredo (“Como era verde o meu Xingu”), também assinado por Fernando Pinto - inclusive, essa era uma das marcas do carnavalesco que, por vezes, inseria em seus trabalhos aspectos relacionados à preservação da natureza e à defesa dos interesses indígenas.

A criatividade do desfile também se expressou nas fantasias e alegorias da agremiação que assimilavam a cultura indígena com o cotidiano de uma grande cidade. Assim, em diferentes setores do desfile estavam presentes índios tocando guitarras, andando de patins, usando óculos – todavia, sem abandonar elementos que nos remetessem ao estereótipo indígena (como, por exemplo, o uso de cocares). Na imagem abaixo, vemos um dos elementos alegóricos da escola que trazia “modernas índias” fazendo coreografias encima de motocicletas.

Imagem 9 – Alegoria [índias motorizadas] no desfile da Mocidade Independente de Padre Miguel. Rio de Janeiro, 1987.



Fonte: TV Manchete

Já a Unidos da Ponte, em “Vida que te quero viva”, protestou contra a ação predadora daqueles que viviam da exploração da fauna e da flora brasileira, tratava-se de um “alerta preservacionista” (BRASIL, p.161). Dessa forma, a escola buscou denunciar em seus préstimos as queimadas, a caça e a pesca ilegal, assim como, o risco de extinção de algumas espécies animais.

Uma das alegorias da escola trazia um grande sapato social verde, cujo bico era uma boca de jacaré – numa clara condenação ao uso do couro animal na confecção de calçados e de outros produtos para o consumo humano. A Unidos da Ponte buscou conciliar crítica e irreverência, o que fica nítido não só nos quesitos plásticos da escola, mas, também, na letra do samba (composição de Jorginho do Axé, Renato Comunguelo e Gerson PM):

Campo em flores/ E as matas verdejantes, ô/ Que a natureza nos deixou/ Vida que te quero viva/ Cheia de esplendor/ Os caçadores de riquezas/ Sem medir sua frieza/ Roubam o que a terra tem de bom/ Na cidade grande/ Não tem ar puro, só há poluição/ S.O.S. à Mãe Natureza/ Parem serras e queimadas/ Deixa a beleza/ Que saudade de Sete Quedas/ Da passarada, o rio mar/ Do nosso boto cor-de-rosa/ A tartaruga onde está?/ Mico Leão, não pare de pular/ Mico Leão, querem te pegar/ Faz casaco de jaguar/ Sapato de jacaré / Com a caça proibida/ O caçador faz o que quer (GALERIA DO SAMBA, Unidos da Ponte, 1989).

- **Defesa dos interesses nacionais**

No carnaval de 1986, a Caprichosos de Pilares desenvolveu o enredo “Brazil com Z não seremos jamais, ou seremos?”, no qual teceu uma feroz crítica a dominação cultural e econômica imposta pelos E.U.A. ao Brasil. Em seus préstimos buscou denunciar o imperialismo norte-americano e defender a soberania nacional frente ao processo de “americanização” do país, o que fica nítido já na sinopse do enredo desenvolvido pelo carnavalesco Luiz Fernando Reis, que começa dizendo:

Por ser uma escola popular, não podíamos deixar de registrar nesse momento histórico de transição político-democrática, o renascimento do pensamento brasileiro em busca de sua liberdade, seus ideais e sua conscientização política. Não podemos admitir que nossas crianças, nossos jovens e adolescentes sejam seduzidos e explorados pelos interesses do capitalismo estrangeiro, que nos impõem enlatados, valores e pacotes culturais contra nossos interesses e bem estar do povo brasileiro. A nossa imagem, a nossa cultura e os nossos costumes, estão sendo ultrajados pelos padrões sócio-econômicos e culturais em benefícios dos interesses estrangeiros, principalmente americanos. Vamos conquistar com nossos próprios caminhos, imbuídos de sentimentalismo brasileiro a nossa soberania, nossa liberdade e nossa independência econômica e cultural. E gritar bem alto para o mundo inteiro ouvir. BRASIL PARA OS BRASILEIROS! (DEPARTAMENTO CULTURAL DA LIESA, Caprichosos de Pilares, 1986).

O preâmbulo da sinopse recorda e lamenta a morte de Tancredo Neves e chama atenção para o “novo tempo” que se iniciava naquele pós-ditadura. Além disso, a escola reivindica o reconhecimento de sua participação no processo de democratização do país:

E nós, CAPRICHOSOS, acreditamos que somos responsáveis por uma parcela, pequeníssima que seja, na luta por esse novo caminhar democrático, por essa nova república desse nosso gigante, antes adormecido, e hoje mais vivo que nunca – BRASIL. (DEPARTAMENTO CULTURAL DA LIESA, Caprichosos de Pilares, 1986).

O desfile foi dividido em três “quadros”: “Aculturamento infantil”, “Aculturamento juvenil” e “Aculturamento adulto”. Cada um desses quadros se desdobrava em variadas alas e alegorias vinculadas a um tipo específico de dominação cultural e econômica que abarcava brasileiros de diferentes faixas

etárias. O que predomina nesses quadros todos é a oposição entre o nacional e o estrangeiro.

Um dos carros alegóricos inseridos no primeiro quadro, por exemplo, representava a resistência dos personagens infantis brasileiros (entre eles aqueles que pertenciam a Turma da Mônica e ao Sítio do Pica pau Amarelo) que tinham de enfrentar uma difícil batalha contra os personagens infantis estrangeiros (entre os quais podemos ver Mickey, Pato Donald, Popeye e Pica-pau) que levavam as crianças a conhecer a cultura e o modo de vida americano sem sintonia com a realidade nacional.

Já no segundo quadro, as fantasias remetiam ao universo dos super-heróis e da música americana (especialmente, o Rock) que seduziam os jovens brasileiros em detrimento dos ritmos nacionais (como o baião e o frevo) desconhecidos pela maioria deles. Outros elementos referentes à moda e a alimentação baseada em *fast-foods* também são lembrados, inclusive, na ala das baianinhas, que desfilaram de vendedoras de *hot dogs* e hambúrgueres – numa bem-humorada provocação ou, como classificou o carnavalesco, num “estranho e desagradável sincretismo alimentar” em que ofereciam iguarias como “Cheese Vatapá” e “Mac Angú”.

No terceiro e último quadro, o que chama atenção é a dominação econômica americana e a entrada de empresas estrangeiras em solo brasileiro. Um dos carros alegóricos trazia uma faixa com a frase “O Petróleo é nosso!” e mostrava o Petrolino (personagem que fazia parte de um HQ institucional da Petrobrás) derrotando mascotes de petrolíferas multinacionais – como o elefante (da Shell) e o tigre (da Esso). Entre algumas alas da escola era possível observar também tripés com frases provocativas como “Yankees, go home!”, “Somos do Samba, Não somos do Sam”, ou ainda, “Brasil há quem te ama, há quem te U\$A”.

Essas questões aparecem também na letra do samba-enredo (de autoria de Almir de Araújo, Balinha, Marquinho Lessa, Hercules e Carlinhos de Pilares):

Tudo bem/ Nova mente popular/ Um novo sol a brilhar/ É isso aí vou caprichar, vou caprichar/ **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/ Num sorriso de criança/ A fé, a esperança a conquistar/ **O que é da nossa terra/ Sem essa de americanizar/** Não enfie o pau/ Noutra bandeira/ Mas tira, tira/ E bota a nossa brasileira/ **Sou canariquito, carioca, a cantar/ Águia não cala meu bico/ Meu ouvido não é penico/ Meu Sam é de sambar/** Unido aos heróis brasileiros/ Nos pagodes, nos terreiros/

Contra o que vem de lá/ Canto a liberdade/ Meu hino, minha verdade/ A feijoada e o vatapá/ Quem comeu, comeu/ Quem não comeu, não come mais/ Brasil com "Z" jamais (GALERIA DO SAMBA).

Já o enredo “O que é bom e todo mundo gosta”, apresentado pela mesma escola em 1989, expôs o processo de exploração das riquezas do Brasil por outras nações ao longo da sua história. A Caprichosos de Pilares buscou criticar, de forma muita irreverente, as exportações indiscriminadas dos produtos brasileiros e a apropriação estrangeira das riquezas nacionais. O carro abre-alas, por exemplo, representava um cais de porto no qual produtos brasileiros eram “levados” do país – entre os “produtos” exportados (que incluía frutas variadas, pedras preciosas etc.), estavam jogadores de futebol, animais da nossa fauna e até mesmo as mulheres brasileiras.

O petróleo é novamente lembrado pela escola, um dos trechos do samba-enredo (de Wanderlei Novidade, Paulinho Rocha, Vanico do Beco, Walter Pardal e Jorge 101) dizia: “[...] Vigie este ouro negro que apareceu/ Tem país de olho pequeno/ Azarando o que é meu/ Todos gostam do que é bom/ Tira a mão do meu país/ Se liga no que a história diz” (GALERIA DO SAMBA, Caprichosos de Pilares, 1989).

Ainda no carnaval de 1989, a São Clemente, seguindo na mesma linha da Caprichosos de Pilares, desfilou com o tema “Made in Brazil, yes nós temos bananas” – mais um enredo que demonstrava preocupação com a dilapidação das riquezas brasileiras por nações estrangeiras. Dessa forma, a escola questionou qual teria sido o paradeiro de todo ouro extraído do solo brasileiro e expôs a desvantagem econômica vivida pelo país por exportar aço *in natura* e ter que comprá-lo de volta manufaturado, abordou ainda a desvalorização da moeda nacional (cruzado) frente ao dólar.

A comissão de frente da escola trouxe um grupo de homens trajando uma criativa fantasia (usavam calças que remetiam a bananas descascadas e ostentavam paletós e cartolas emplumadas, tudo remetendo as cores da bandeira brasileira), representavam, assim, os “embaixadores do país das bananas” – a comentarista Lena Frias destacou, na transmissão feita pela TV Globo, que a comissão de frente teve a fruta como principal elemento de sua fantasia, pois, na narrativa contada pela escola, a banana teria sido a única coisa que sobrou depois

de “venderam tudo” o que o país tinha (LENA FRIAS, *TV Globo*, 1989). Já o abre-alas trazia a imagem de um dos cartões postais da cidade, o pão de açúcar, formado pela junção de caixotes, em mais uma referência as exportações brasileiras.

Na lista das exportações criticadas pela escola estão, mais uma vez, as riquezas minerais, os animais da fauna brasileira (usados na produção de mercadorias de couro), a gasolina (vendida aos estrangeiros por um preço baixo), além dos melhores jogadores de futebol, que desfalcavam os times nacionais para jogar em outros países. Esses aspectos aparecem no próprio samba-enredo (de João Carlos Grilo, Ricardo Góes, Ronaldo Soares e Sérgio Fernandes), como podemos ver a seguir:

Já é hora/ Do gigante adormecido despertar/ Do jeito que a coisa anda/ Não pode continuar/ A serra que é pelada até no nome/ Pelada há muito está/ Quero saber de todo o ouro/ Onde está nosso tesouro?/ Onde estará ?/ Quero é saber de todo o ouro/ Onde está nosso tesouro ?/ O tesouro onde estará ?/ Parece brincadeira, mas não é/ O dólar valorizado/ O coitado do cruzado/ Não pode se envolver na transação/ O aço volta manufaturado/ Jacaré vira sapato/ Lembrando até piada de salão/ Exportam até nossa gasolina/ Por quantia pequenina/ E também nosso melhor café/ Os craques se mandando de montão/ Já está faltando cobra/ Pra jogar na nossa seleção/ Eu choro, eu grito/ E falo porque amo meu país/ Só não podem exportar / A esperança deste povo ser feliz (GALERIA DO SAMBA, São Clemente, 1989).

- **Perspectiva crítica da História**

A história voltou a ser tema, a partir de uma perspectiva crítica, nos carnavais da nova conjuntura pós-ditadura. Em 1989, a Portela se apresentou com o enredo “Achado não é roubado”, desenvolvido pelo carnavalesco Sílvio Cunha. A águia de Madureira brincou com “aquilo que a história conta”, colocando em questão a versão oficial do “descobrimento” do Brasil por Pedro Álvares Cabral, como podemos ver na própria letra do samba-enredo, de autoria de Neném, Mauro Silva e Carlinhos Madureira:

Achei/ Juro eu não roubei/ Desde o meu tempo de criança/ A vovó sempre dizia/ Achado não é roubado/ Tá na lembrança/ **De repente o Sr. Cabral/ Chegou ao Brasil/ Aportou a sua nau/ E disse ao mundo que o descobriu/ Na verdade a história conta/ Um faz de conta/ Ao seu modo e ao revés/ [...]** Assim a história segue em frente/ Sinceramente eu não consigo entender/ Quem é o dono da cartola/ Que fez este gigante aparecer/ É tão triste olhar/ Sem poder,

sem poder reconquistar/ Índio é o filho da terra/ Que no meio desta guerra/ Só faz se lamentar/ Quem foi, diz quem foi amor/ Ninguém sabe, ninguém viu/ Eu queria é saber, saber/ Quem descobriu o meu Brasil (GALERIA DO SAMBA, Portela, 1989, grifos nossos).

Nota-se que a história oficial que envolve o descobrimento do Brasil é apresentada no samba como o resultado de uma versão manipulada de acordo com os interesses dos ditos descobridores. Segundo a composição, tudo não passou de “um faz de conta”, ou seja, de uma ficção e, assim, continua a se perguntar quem, de fato, teria descoberto o Brasil – esse é mote para o desenrolar do enredo.

Colorida e irreverente, a escola apresentou em suas alas e alegorias os povos que, possivelmente, teriam chegado em terras brasileiras antes dos portugueses. Dessa forma, tem-se uma variedade de fantasias e elementos cenográficos que traziam algum tipo de referência aos vikings, assírios e chineses. Os indígenas brasileiros também são lembrados (no samba e em algumas alas da escola) como os verdadeiros “donos da terra”.

Apesar de fazer uma exibição sem grandes erros, a escola recebeu algumas críticas dos comentaristas que participaram da transmissão feita pela TV Manchete, o enredo, por exemplo, foi descrito como “confuso” e “complicado” e o samba, também, foi considerado “fraco”. Mesmo assim, a escola ficou na sexta posição (de um total de 18 concorrentes) e voltou a desfilar no sábado das campeãs.

- **A luta e o sofrimento negro**

O centenário da abolição repercutiu na escolha temática de algumas escolas de samba no carnaval de 1988. Apesar de diferentes agremiações terem inserido em seus préstimos algum tipo de homenagem aos negros ou até mesmo referências à abolição, apenas três delas dedicaram-se exclusivamente a temática negra: Unidos de Vila Isabel, Estação Primeira de Mangueira e Beija-Flor de Nilópolis. As três conquistaram as primeiras posições do concurso (exatamente nessa ordem), além disso, seus desfiles foram marcados por visões mais críticas, propondo reflexões sobre a condição do negro na sociedade contemporânea, analisando as marcas permanentes da escravidão e, sobretudo, cantando a liberdade.

A Unidos de Vila Isabel, escola que conquistou o primeiro título da sua história nesse carnaval, fez um desfile contagiante no qual exaltava a negritude com o enredo “Kizomba, festa da raça” – tema proposto por um dos seus mais ilustres

integrantes, Martinho da Vila, e que tomou forma nas alegorias e nas fantasias desenvolvidas pelo carnavalesco Milton Siqueira (que contou com a assistência de outros dois carnavalescos: Paulo Cezar Cardoso e Ivalmar Magalhães).

A palavra “Kizomba”, presente no título, é originária do Kimbundo (uma das línguas faladas em Angola) e significa encontro/confraternização de pessoas que se identificam.⁶³ A proposta era de uma grande festa, marcada pela exaltação dos negros e de sua cultura. No trecho da sinopse destacado abaixo, vemos mais claramente do que tratava o enredo:

A nossa Kizomba conclama uma meditação sobre a influência negra da cultura universal, a situação do negro no mundo, a abolição da escravidão, 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 a apartheid na África do Sul**, ao mesmo tempo que come-se, bebe-se, dança-se e reza-se, porque, acima de tudo Kizomba é uma festa, a festa da raça Negra. (DEPARTAMENTO CULTURAL DA LIESA, Unidos de Vila Isabel, 1988, grifos nossos).

Como é possível perceber, o texto traça de maneira geral a pretensão da escola com tal tema e lança um convite a reflexão de aspectos que envolvem a condição dos negros no Brasil e no mundo. A sinopse possui tom de manifesto e faz um protesto contra o racismo, além de denunciar o Apartheid na África do Sul. Zumbi dos Palmares é lembrado como símbolo de liberdade no Brasil e ganha destaque também na letra do samba (composição de Rodolpho, Jonas e Luis Carlos da Vila):

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/ Vem menininha pra dançar o caxambu/ Ôô, ôô, Nega Mina/ Anastácia não se deixou escravizar/ Ôô, ôô Clementina/ O pagode é o partido popular/ Sacerdote ergue a taça/ Convocando toda a massa/ Neste evento que congraça/ Gente de todas as raças/ Numa mesma emoção/ **Esta Kizomba é nossa Constituição/ Que magia/ Reza, ajeum e orixás/ Tem a força da cultura/ Tem a arte e a bravura/ E um bom jogo de cintura/ Faz valer seus ideais/ E a beleza pura dos seus rituais/ Vem a Lua de Luanda/ Para iluminar a rua/ **Nossa sede é****

⁶³ Essa definição está expressa na sinopse apresentada pela escola.

nossa sede/ E que o "apartheid" se destrua/ Valeu! (GALERIA DO SAMBA, Unidos de Vila Isabel, 1988, grifos nossos).

A religiosidade e diferentes aspectos da cultura afro-brasileira ganham destaque na composição e no ano em que, finalmente, seria aprovada a nova constituição brasileira, a Vila Isabel declarava “Esta Kizomba é nossa constituição”. No seu desenvolvimento plástico, a estética africana predominou nas fantasias e alegorias da escola. Na imagem abaixo é possível ver algumas integrantes da ala das “Mumuílas”, composta apenas por mulheres negras que utilizavam fantasias inspiradas no povo nômade que circula pela África Austral. O enredo era, também, uma grande homenagem ao continente e aos povos africanos.

Imagem 10 – Mulheres negras desfilam na ala “Mumuílas” na Unidos de Vila Isabel. Rio de Janeiro, 1988.



Fonte: Google imagens [disponível online].⁶⁴

Zumbi não foi a única liderança negra exaltada pela Unidos de Vila Isabel, no final do desfile a escola de samba apresentou alguns tripés que traziam painéis com a imagem de vários líderes negros do mundo, reconhecidos por sua luta. Na imagem abaixo é possível observar tais elementos - entre os homenageados estavam: Martin Luther King, Samora Machel, Agostinho Neto e Nelson Mandela.

⁶⁴ < <https://infograficos-estaticos.s3.amazonaws.com/carnaval-2014-escolas-grupo-especial/assets/imgs/vila-isabel-1988.jpg> > Acesso em: 08 jul. 2017

Imagem 11 – Painéis dos líderes negros no desfile da Unidos de Vila Isabel. Rio de Janeiro, 1988



Fonte: TV Globo

Com o enredo "Cem Anos de Liberdade - Realidade ou Ilusão", a Estação Primeira de Mangueira fez um desfile que questionava se a Abolição da escravidão no Brasil, ocorrida em 1888, realmente garantiu a liberdade aos negros ou se tudo não passou de uma grande "ilusão". Na sinopse, o carnavalesco Júlio Mattos esclarece que os festejos pelo centenário da abolição influenciaram na escolha do tema, e, destaca a forma de vida de homens e mulheres negras que, desde o período colonial, sofreram todo tipo de agrura ao passo que sonhavam com a sua liberdade. Na sinopse é possível perceber que o sofrimento do negro não fica restrito ao passado, ela se dá também no presente, a realidade é que

[...] a grande maioria negra passou a viver nas favelas devido à falta de estrutura do pós-libertação, tendo em vista que não lhe foi dado o mínimo para enfrentar a nova realidade social. **A favela está pronta para explodir, como um barril de pólvora, com toda a comunidade sofrida, abandonada pelo poder público**, apesar dos esforços atuais, no sentido de amenizar a situação que pouco refletem a realidade. (DEPARTAMENTO CULTURAL DA LIESA, Estação Primeira de Mangueira, 1988, grifos nossos).

O samba-enredo (de Hélio Turco, Jurandir e Alvinho) segue na mesma linha da sinopse – questionando se a Lei Áurea realmente libertou os negros, lembrando

de Zumbi dos Palmares e constatando que pouca coisa mudou com a abolição, o negro que antes sofria na senzala, agora está preso na miséria da favela:

Será.../ Que já raiou a liberdade/ Ou se foi tudo ilusão/ Será.../ Que a Lei Áurea tão sonhada/ Há tanto tempo assinada/ Não foi o fim da escravidão/ Hoje dentro da realidade/ Onde está a liberdade/ Onde está que ninguém viu/ Moço/ Não se esqueça que o negro também construiu/ As riquezas do nosso Brasil/ Pergunte ao criador/ Quem pintou esta aquarela/ Livre do açoite da senzala/ Preso na miséria da favela/ Sonhei.../ Que zumbi dos palmares voltou/ A tristeza do negro acabou/ Foi uma nova redenção/ Senhor.../ Eis a luta do bem contra o mal/ Que tanto sangue derramou/ Contra o preconceito racial/ O negro samba/ Negro joga capoeira/ Ele é o rei na verde rosa da Mangueira (GALERIA DO SAMBA, Estação Primeira de Mangueira, 1988, grifos nossos).

A Beija-flor de Nilópolis seguiu numa linha parecida e apresentou o enredo “Sou Negro, do Egito à liberdade” no qual buscou retratar a história e a cultura dos negros. O enredo buscava no Egito Antigo as raízes do negro brasileiro, destacava a sua tradição e sabedoria e lembrava o centenário da abolição da escravidão no Brasil. O tom crítico é visível na letra da composição (escrita por Ivancué, Claudio Inspiração, Aloísio Santos e Marcelo Guimarães) que destacava a dura realidade a qual o negro ainda estava submetido, reivindicava a verdadeira liberdade e defendia que a igualdade entre brancos e negros ainda não “raiou”:

Vem amor contar agora/ Os cem anos da libertação/ A história e a arte dos negros escravos/ Que viveram em grande aflição/ [...] **Eu sou negro/ E hoje enfrento a realidade/ E abraçado à Beija-flor, meu amor/ Reclamo a verdadeira liberdade / Raiou o Sol, sumiu/ E veio a Lua / Eu sou negro, fui escravo/ E a vida continua/ Liberdade raiou/ Mas a igualdade não [...]** (GALERIA DO SAMBA, Beija-Flor de Nilópolis, 1988, grifos nossos)

Além das três escolas citadas acima, a Império Serrano levou para a avenida um enredo saudosista intitulado “Para com isso, da cá o meu”, que recordava o “Rio antigo” e criticava a fusão do Estado da Guanabara com o Estado do Rio de Janeiro.⁶⁵ Tal fusão, na perspectiva defendida pela escola, acabou por prejudicar os cariocas. No entanto, apesar da proposta do enredo apontar para essas questões,

⁶⁵ Durante o governo do presidente general Ernesto Geisel, foi aprovada a Lei complementar número 20 (de 1 de julho de 1974) que propunha a unificação dos Estados da Guanabara e do Rio de Janeiro, a partir de 15 de março de 1975, sob a denominação única de Estado do Rio de Janeiro.

um dos aspectos que mais chamam atenção no desfile e que ganha destaque no samba-enredo é, justamente, a defesa de um protagonismo negro e a busca incessante do negro por liberdade, como podemos ver nos versos finais do samba, composto por Luis Carlos do Cavaco, Lula e Jarbas da Cuíca: “O Rio é negro/ E negro luta pelo Rio/ Buscando a liberdade/ Enfrentando desafio/ O Rio é negro/ E é negra essa nação/ Vamos firme nessa luta/ Proclamando a Abolição”.

Já no carnaval de 1989, a Acadêmicos do Salgueiro – escola reconhecida por desenvolver diferentes temas ligados a cultura afro-brasileira, mas que não havia enveredado por esse caminho no ano do centenário da abolição – resolveu levar para a avenida, o enredo “Templo negro em tempo de consciência negra”, desenvolvido pelos carnavalescos Luiz Fernando Reis e Flávio Tavares.

A sinopse parece justificar a não escolha do tema para o ano anterior e apresenta a escola como uma agremiação diferente das outras, uma espécie de bastião da defesa dos negros e de sua cultura não apenas em datas específicas, como podemos observar no trecho a seguir:

Quando todos lembraram do negro em 1988, nós do Salgueiro só o faremos em 1989, não apenas por sermos diferentes, também porque nos parece que o movimento negro, a luta negra não se finda em 88, ela é maior que o centenário dessa dita liberdade, dessa falsa abolição. É importante que essa chama não se apague e que no 101º, 102º, 103º ano da libertação dos escravos ainda se proclame igualdade entre negros, mulatos e brancos. Por isso dizemos que o Salgueiro é atrevido, arrojado e diferente, pois quando essa chama de luta começar a arrefecer nós a avivaremos, a reacenderemos com nosso evoluir, cantar e dançar [...] (DEPARTAMENTO CULTURAL DA LIESA, Acadêmicos do Salgueiro, 1989).

Na sinopse os carnavalescos esclareceram ainda que iriam evitar “[...] a figura do negro escravo, servil e submisso, que tanto agrada à elite dominante” optando por apresentar “[...] um negro forte, guerreiro. Resistente e livremente africano.” (DEPARTAMENTO CULTURAL DA LIESA, Salgueiro, 1989). Dessa forma, a escola se exibiu imponente, com alegorias e carros luxuosos, mostrando a riqueza e a exuberância dos negros e de sua cultura.

O desfile foi dividido em dois principais quadros: No primeiro, “Salgueiro – templo negro”, a escola relembrou dos carnavais “afros” que realizou ao longo de sua trajetória, recuperando a memória da própria escola e demarcando a sua

importância enquanto agremiação defensora dos interesses e da cultura negra. Já no segundo quadro, “Salgueiro em tempo de consciência negra”, a vermelho e branco buscou denunciar o preconceito racial e chamou atenção para a hipocrisia daqueles que defendem que não existe discriminação desse tipo no Brasil. Homenageou ainda “três negros fortes”: Zumbi dos Palmares (“líder maior”), Anastásia (escrava “símbolo de resistência”) e João Cândido (“marinheiro negro” que liderou a Revolta da Chibata) (DEPARTAMENTO CULTURAL DA LIESA, Acadêmicos do Salgueiro, 1989).

- **Problemas sociais em foco**

A São Clemente, em 1987, trouxe para o seu desfile a dura realidade do menor abandonado. O título do enredo, “Capitães do Asfalto”, era um trocadinho com a obra de Jorge Amado “Capitães de areia” e se referia as crianças moradoras de rua. O enredo chamava atenção para esse grave problema social que assolava o Rio de Janeiro e outras capitais do país e, ao contrário de outros desfiles da escola, marcados pela irreverência, esse tema exigiu um tratamento mais “sério”, podemos dizer até mesmo “preocupado”. Mesmo assim, a agremiação conseguiu saídas carnavalescas interessantes para um tema sensível – os integrantes da comissão de frente, por exemplo, personificavam meninos de rua com uma coreografia brincalhona.

A letra do samba-enredo (assinada por Isaías de Paula, Jorge Moreira e Manuelzinho Poeta) transmitia um tom mais circunspecto, com certa dose de melancolia, expondo a triste realidade a qual os menores estavam submetidos. Nesse aspecto, a composição explora a diferença entre a realidade da criança oriunda de família rica e a da criança de origem pobre:

Pequenino, triste feito um cão sem dono,/ Tão cansado de viver e sofrer/
Por aí perambulando/ Não teve sorte/ Seu berço não foi de ouro/
Seu pai não teve tesouro/ É triste sua vida a vagar/ - Seu moço, dê-me um trocado!/
Eu quero comer um pão!/
Sou menor abandonado/ Neste mundo de ilusão/ Enquanto o filho do papai rico/
Desfruta do bom e o bonito/ Do dinheiro que o pai tem;/ Lá vai o menino pobrezinho/
Que acorda bem cedinho/ Pra vender bala no trem/
Muitas vezes é abandonado/ Sendo bem ou maltratado/ Na chamada funabem/
Alô Brasil!/ Felicidade nunca existiu no Sam/
Se hoje ele é mau orientado/ Será marginalizado/ Nas manchetes de amanhã/
A São Clemente/ Lembrou do seu existir:/ Somos capitães de asfalto/Na Sapucaí (GALERIA DO SAMBA, São Clemente, 1987).

A violência foi o mote principal do enredo “Quem avisa amigo é”, desenvolvido pela mesma escola no carnaval de 1988. A São Clemente abordou diferentes tipos de violências que afligiam a sociedade brasileira – dentre elas, a violência contra a mulher, o sofrimento dos nordestinos, os “monstros” que destroem a natureza e a guerra diária entre policiais e bandidos. O comentarista Luiz Lobo, que participou da transmissão da TV Globo, ao analisar o enredo da agremiação destacou:

[...] Endurecer a crítica sem perder a ternura é a palavra de ordem da brava São Clemente, suas críticas sociais e políticas são de fácil entendimento e comunicação, com isso a escola canta, dança, desabafa e, de certo modo, se vinga, botando pra fora alguma coisa que incomoda a sua gente (LUIZ LOBO, TV Globo, 1988).

Os carnavalescos responsáveis, Roberto Costa e Carlinhos Andrade, introduziram ao longo do desfile tripés com frases que refletiam sobre questões variadas, como, por exemplo: “Violência são campos sem flores, bosques sem vidas e vidas sem amores”; “Violência é entender que Amélia é a mulher de verdade”; “Violência é ter que engolir a bomba do Riocentro”. Na letra do samba-enredo é possível perceber, também, a preocupação com o massacre dos povos indígenas, com os direitos das mulheres, com a alienação infantil, com a desassistência ao nordeste brasileiro.

Desponta na avenida “nova mente”/ Mais uma vez vou cantar com altivez/ Ora, tenha a santa paciência/ Por que tanta violência/ Nosso mundo está sofrendo/ A fauna e a flora em extinção/ Ainda temos esperança/ De encontrar a solução/ Nosso índio perde a terra/ E é massacrado/ Negro sofreu com a escravidão/ Sonhava chegar o dia da libertação/ **Mulher, lute pelos seus direitos/ O tabu da virgindade/ Já foi desfeito/ Crianças encantadas com “He-Man”/ Desconhecem as maldades/ Que em nossa terra tem/ O Nordeste tão sofrido e sem amparo/ Cidade grande, a polícia e o ladrão/ Se defendem contra o monstro da inflação/ Liberdade/ Quero mudar o meu canal pra outro mundo/ Onde não existe guerra/ Nem tampouco marajás/ E a paz se faz reinar/ Se essa onda pega/ Vá pegar em outro lugar/ “Quem avisa amigo é”/ São Clemente vai passar (GALERIA DO SAMBA, São Clemente, 1988, grifos nossos).**

Como é possível observar, questões políticas e econômicas mais uma vez ganhavam espaço na letra de um samba-enredo. A grafia do primeiro verso revela a ambiguidade de sentidos empregada na expressão “nova mente”, que pode ser

entendida tanto como uma referência ao contexto político, ou seja, a “nova” República (vista como “mentirosa”), quanto no sentido do advérbio “novamente”, ou seja, mais uma vez a escola despontava na avenida. Nota-se, também, que os últimos versos do samba traziam uma provocação a rede Globo de televisão, que a época veiculava em seus horários comerciais vinhetas com o slogan “essa onda pega”.

Já a Arranco do Engenho de Dentro se apresentou, em 1989, com o mote “Quem vai querer?”, no qual propunha um Brasil “pelo avesso”, pautado na inversão da ordem. No seu desfile todos os explorados assumiam o lugar de seus exploradores; os índios conquistavam as caravelas “[...] os réus condenavam os juízes, a fauna ameaçada enjaulava os seus matadores, e o povão ia à forra contra os políticos” (BRASIL, 2015, p.160). Na transmissão feita pela TV Manchete, o comentarista Sérgio Cabral defende que a Arranco estaria situada no grupo de escolas de samba que optaram por enredos engajados.

Abusando do bom humor, o samba-enredo (de Espanhol, Silvio Paulo e Jarbas da Cuíca), também, explorava a ideia de inversão, como podemos ver nos trechos a seguir:

Chegou o carnaval/ Sou liberdade nesta avenida/ Meu canto é o grande astral/ Desmascarando a própria vida/ A terra não deixou matar a flor/ O índio conquistou a caravela/ [...] O craque vende o cartola/ O réu condena o juiz/ A mulata deita e rola/ Na inversão do meu país/ Enquanto há samba/ A festa continua!/ Canta meu povo/ Que a avenida é sua (GALERIA DO SAMBA, Arranco do Engenho de Dentro, 1989).

Outra escola que enveredou pela crítica social em 1989 foi a Unidos de Vila Isabel, após conquistar o título com “Kizomba” no carnaval anterior, a escola tentou o bicampeonato com o tema “Direito é direito”, inspirado nos quarenta anos da assinatura da Declaração Universal dos Direitos Humanos. Dessa forma, o enredo (desenvolvido pelo carnavalesco Ilvamar Magalhães) conclamou o povo a lutar pelo respeito e pela dignidade humana (BRASIL, p.166). A sinopse explana que “direito não é uma concessão” e defende que todos têm direito a saúde, alimentação, educação, moradia, trabalho, lazer e segurança. No texto vemos, também, a esperança de um mundo mais justo, igualitário e fraterno, onde os direitos sejam, de fato, respeitados – independente de cor, sexo, credo ou classe social.

Um dos destaques do desfile foi a Comissão de Frente (Estandarte de Ouro) que trouxe quinze mulheres grávidas, representando o direito à vida. As greves do funcionalismo público ressoaram no desfile da Vila Isabel, dois carros da agremiação (o da educação e o da saúde) traziam a frase “Estamos em Greve”. O samba-enredo (autoria de Jorge King, Serginho Tonelada, Fernando Partideiro, Zé Antonio e J. C. Couto) cobrava os direitos

É hora da verdade/ A liberdade ainda não raiou/ Queremos o direito de igualdade/ Viver com dignidade/ Não representa favor/ Hoje, a Vila se faz tão bonita/ E se apresenta destemida/ Unida pelos mesmos ideais/ Lutando com a maior sabedoria/ Contra os preconceitos sociais/ A Declaração Universal/ Não é um sonho, temos que fazer cumprir/ A justiça é cega, mas enxerga quando quer/ Já está na hora de assumir/ Sei que quem espera não alcança/ Mas a esperança não acabará/ Cantando e sambando acendo a chama/ E sonho um novo dia clarear [...] Direito é direito/ Está na declaração/ A humanidade/ É quem tem razão (GALERIA DO SAMBA, Unidos de Vila Isabel, 1989).

Por fim, a Beija-Flor de Nilópolis, em 1989, levou para a avenida o impactante enredo “Ratos e Urubus larguem a minha fantasia”, que acabou se tornando uma referência desses carnavais marcados pelas pulsões críticas, que enfocamos neste estudo. Cabe destacar, que a opção por temas críticos não findou em 1989, algumas escolas continuaram a apresentar esse tipo de enredo nos anos 1990, até porque, como já foi dito, a Constituição não pôs fim aos problemas que acometiam grande parte da população. No entanto, o desfile da Beija-flor de Nilópolis se tornou paradigmático, por isso, ele encerra a nossa análise. No tópico a seguir vamos abordar mais detidamente o desfile-protesto da referida escola.

3.2 “Ratos e Urubus larguem a minha fantasia”: O desfile-protesto da Beija-Flor de Nilópolis

No carnaval de 1989, a escola de samba Beija-Flor de Nilópolis levou para avenida o enredo “Ratos e Urubus larguem a minha fantasia!” idealizado e desenvolvido pelo carnavalesco Joãozinho Trinta. Tal enredo possuía forte apelo crítico e foi exposto ao público presente no sambódromo como um grande protesto. O desfile buscou denunciar as desigualdades presentes na sociedade brasileira e os

inúmeros problemas que o país, recém-saído de uma ditadura, enfrentava. Joãozinho Trinta deixa claro a sua pretensão na sinopse do enredo:

Este enredo é um protesto. Protesto a esta grande maldade que estão fazendo com a nossa terra, com a nossa gente, com o nosso Brasil. [...] Cada um deve agir à sua maneira. No nosso caso, sabemos fazer carnaval: é o nosso ofício. E que seja através dele que a gente proteste. (DEPARTAMENTO CULTURAL DA LIESA, Beija-Flor de Nilópolis, 1989).

O enredo era considerado, também, segundo o próprio carnavalesco, uma resposta aos críticos que o condenavam pelo excesso de luxo presente nos seus desfiles, que eram sempre marcados pelo requinte e sofisticação de fantasias e alegorias muito ricas e de custo elevado. Ao ser questionado ou criticado acerca das extravagâncias carnavalescas que cometia, Joãozinho não hesitava em proferir a célebre frase: “Pobre gosta de luxo, quem gosta de miséria é intelectual”. Dessa forma, o carnavalesco surpreendeu a todos, quando levou para a Marquês de Sapucaí um desfile que ficou conhecido como o “lixo do luxo e o luxo do lixo”. (CUNHA Jr., 2006).

Foi justamente em torno da dialética entre esses dois elementos - lixo e luxo - que o desfile da Beija-Flor foi construído. Os tópicos principais apresentados pelas alas e carros alegóricos da escola retratavam e criticavam duramente diversos elementos da sociedade brasileira, entre outras coisas, a escola falou sobre o luxo da igreja, o lixo produzido pela mídia, o lixo da política, etc. (LIMA; FILIPPO, 20). Um dos carros alegóricos, por exemplo, trazia uma carta convite aos excluídos, a “escória” da população brasileira, que dizia o seguinte:

“Atenção mendigos, desocupados, pivetes, meretrizes, loucos, profetas, esfomeados e povo de rua: tirem dos lixos deste imenso país restos de luxo... Façam suas fantasias e venham participar deste grandioso *Ba!Masqué*”.

Trata-se de um enredo que apresenta de forma crítica a miséria, a corrupção, as desigualdades e a face podre de um país em verdadeiro colapso. Como podemos ver, ainda, na letra do samba-enredo – elaborado pelos compositores Betinho, Glyvaldo, Zé Maria e Osmar – apresentado pela Beija-flor, que além de trazer a ideia da *inversão* proporcionada pela pândega carnavalesca (onde o

mendigo vira rei), também apresenta de maneira metafórica críticas aos “poderosos” (simbolizados nas figuras dos ratos e urubus):

Reluziu... é ouro ou lata/ Formou a grande confusão/ Qual areia na farofa/ E o luxo e a pobreza/ No meu mundo de ilusão/ **Xepa de lá pra cá xepeil/ Sou na vida um mendigo/ Da folia eu sou rei/** Sai do lixo a nobreza/ Euforia que consome/ Se ficar o rato pega/ Se cair o urubu come/ Vibra meu povo/ Embala o corpo/ A loucura é geral/ Larguem minha fantasia/ Que agonia ... deixem-me / Mostrar meu carnaval/ Firme... belo perfil/ Alegria e manifestação/ Eis a Beija-Flor tão linda/ Derramando na avenida/ Frutos de uma imaginação/ **Leba, laro, ôôôô/ Ebó, lebará, laiá, laiá ô** (GALERIA DO SAMBA, Beija-Flor de Nilópolis, 1989, grifos nossos).

Devemos considerar ainda que 1989 foi o ano do centenário da Proclamação da República. Dessa forma, algumas escolas aproveitaram a data para abordar o assunto ou, ao menos, fazer alusão ao tema. Podemos citar, por exemplo, a Imperatriz Leopoldinense, escola de samba campeã do carnaval nesse ano e que fez um desfile considerado “tecnicamente impecável”, levando para a avenida o samba-enredo “Liberdade, Liberdade abra as asas sobre nós”.⁶⁶

No entanto, convém assinalar que a apuração das notas da competição carnavalesca nesse carnaval envolveu um processo dramático: ocorreu um empate entre a Imperatriz Leopoldinense e a Beija-Flor de Nilópolis, duas escolas com propostas de enredos diferentes – a primeira, apesar de cantar em seus versos a liberdade, apresentou um desfile afinado com a história oficial cujo tema principal era o centenário da República, enquanto a segunda fez uma violenta crítica política e social numa verdadeira revolta mendicante. Eis que o quesito escolhido para o desempate foi o samba-enredo, quesito esse que acabou por consagrar a Imperatriz como a grande campeã do carnaval de 1989.

Um dos jurados responsáveis por julgar o quesito samba enredo descontou pontos da Beija-Flor de Nilópolis por entender que a letra do refrão não tinha relação

⁶⁶ A letra do samba é de autoria de Niltinho Tristeza, Preto Jóia, Vicentinho e Jurandir: “Vem, vem reviver comigo amor/ O centenário em poesia/ Nesta pátria mãe querida/ O Império decadente, muito rico, incoerente/ Era fidalguia e por isso que surgem/ Surgem os tamborins, vem emoção/ A bateria vem, no pique da canção/ E a nobreza enfeita o luxo do salão, vem viver/ Vem viver o sonho que sonhei/ Ao longe faz-se ouvir/ Tem verde e branco por aí/ Brilhando na Sapucaí e da guerra/ Da guerra nunca mais/ Esqueceremos do patrono, o duque imortal/ A imigração floriou, de cultura o Brasil/ A música encanta, e o povo canta assim/ Pra Isabel a heroína, que assinou a lei divina/ Negro dançou, comemorou, o fim da sina/ Na noite quinze reluzente/ Com a bravura, finalmente/ O Marechal que proclamou foi presidente/ Liberdade! Liberdade!/ Abre as asas sobre nós/ E que a voz da igualdade/ Seja sempre a nossa voz.” (GALERIA DO SAMBA, Imperatriz Leopoldinense, 1989).

direta com o enredo. O que não é verdade, pois Legba/Legbara é um dos nomes de Exu (orixá das ruas e que, inclusive, se manifesta por mendigos, segundo a crença afro-brasileira). Nota-se, portanto, o distanciamento cultural entre alguns julgadores e o universo daqueles que compõe as escolas de samba.⁶⁷

É preciso assinalar, também, que esse desfile da Beija-Flor marca, do ponto de vista estético, um rompimento com a tradição dos carnavais luxuosos que se desenhavam nas décadas anteriores – já que foi grande o impacto que a escola causou na Marquês de Sapucaí, justamente, pela visualidade de alas e carros alegóricos repletos de lixo, com foliões maltrapidos e sem o colorido tão característico da festa. Esta era uma tendência que se consagrara nas décadas anteriores. Em 1960, como destaca Maria Isaura Pereira de Queiroz, a escola de samba Acadêmicos do Salgueiro

[...] pela primeira vez contratou um carnavalesco que não era originário de suas alas e sim da Escola de Belas Artes, onde exercia a profissão de professor. A partir deste momento, a escolha foi se orientando para especialistas em decoração e artes plásticas, em geral muito bem pagos, os quais são encarregados de compor um projeto em função do tema e levá-lo à realização (QUEIROZ, 1992, p. 91).

A mesma análise é reafirmada por Maria Laura Cavalcanti (2006b) ao defender que nas décadas de 60 e 70 os desfiles das escolas de samba no Rio de Janeiro passaram por grandes transformações, sendo perceptível a consolidação de certa “primazia do visual”. Dessa forma, cabe ressaltar a importância garantida aos carros alegóricos, já que eles são elementos de extrema relevância na construção da visualidade espetacular de um desfile. Para a autora, as alegorias carnavalescas são formas expressivas da arte contemporânea. Fruto de trabalho coletivo, esses objetos estão de “passagem pelo mundo”, são produzidos para o consumo do público durante os desfiles carnavalescos daquele ano específico, no entanto, a sua existência se vai juntamente com o fim dos dias de Momo, daí seu caráter ritual.

A questão é que o desfile revolucionário da escola de Nilópolis teve como principal destaque o seu carro abre-alas, intitulado “Cristo Mendigo”, que mesmo proibido de desfilar, não deixou de ser apresentado aos foliões presentes no

⁶⁷ Cf. MUSSA; SIMAS, 2010, p. 116.

sambódromo, e acabou se tornando uma das imagens mais marcantes da história do carnaval carioca.

O projeto original do carro em questão previa levar para o sambódromo uma réplica do Cristo Redentor trajando trapos, cercado por montantes de lixos e foliões fantasiados de mendigos. A intenção do carnavalesco ao abrir o desfile com o famoso símbolo e ponto turístico da cidade do Rio de Janeiro em meio a uma situação de extrema miséria era, justamente, chocar o público e chamar a atenção para a denúncia que pretendia fazer. No entanto, às vésperas do carnaval, uma liminar da justiça proibia o polêmico carro alegórico de desfilar. A alegoria foi censurada a pedido do arcebispo Dom Eugênio Salles, representante da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro, que considerou desrespeitosa a utilização do ícone religioso pela escola de samba, conseguindo assim a sua proibição (LIMA, 2006).

Diante dessa situação, a solução encontrada pelo carnavalesco e pelo grupo de diretores da agremiação foi cobrir o Cristo com uma lona preta deixando em evidência o seu contorno e, em seus braços, colocaram uma faixa com os dizeres “Mesmo proibido, olhai por nós!”. Em meio a toda essa polêmica, o Cristo Mendigo ganhou destaque e acabou centralizando as atenções da competição carnavalesca. Momentos antes do início do desfile, Joãosinho Trinta, em entrevista à TV Globo (06 fev. 1989), anunciava:

Assim como um francês fez o Cristo Redentor, o outro fez o Cristo Operário, eu criei o Cristo Mendigo que agora é também mendigo e proibido e é com a minha consciência e respeito ao povo que já aplaudiu e aprovou este Cristo e a esse povo todo que vem hoje para a Marquês de Sapucaí que este Cristo vai sair! Pra mutilar e para fazer alguma coisa com ele vão ter que fazer primeiro comigo, que me prendam, que façam o que quiser, mas eu estou desobedecendo a todas as autoridades.

A ação da censura, de certa forma, conferiu a alegoria certo prestígio e, também, um efeito muito maior do que o imaginado pelo próprio carnavalesco com o projeto original. A questão é que, mesmo proibido, o abre-alas foi para avenida, e foi um verdadeiro sucesso, a imagem impactou a Sapucaí e entrou para a história da competição.

Imagem 12 – Cristo Mendigo [censurado] no desfile da Beija-Flor de Nilópolis. Rio de Janeiro, 1989.



Fonte: Agência O Globo. Fotógrafo: Ricardo Leoni.

É possível dizer que o Cristo levado para a avenida era, na verdade, fruto de um fluxo processual, uma “espécie de desconstrução de última hora do projeto original da alegoria” (LIMA, 2011, p. 27). Afinal, como defende Fátima Lima e Bruno Filippo (2012, p. 123), “[...] as leis, como as normas, os manuais e os regulamentos, se estabelecem e estabelecem territórios de crise que negociam com a arte carnavalesca suas possibilidades de ação e mesmo de existência”.

Sob a luz das reflexões de Martine Joly⁶⁸, podemos dizer que a partir de um conjunto de material (ferragens, isopor, tintas e tecidos) foi construída a imagem do Cristo Mendigo, que por sua vez remete ao Cristo (cristão) - aquele que ele não é, mas que ao mesmo tempo torna presente. No entanto, ele não pode ser encarado como uma mera “reprodução” do original, afinal, em sua forma ele revela também algo ausente em si mesmo.

⁶⁸ Para Joly “[...] é possível dizer atualmente que abordar ou estudar certos fenômenos em seu aspecto semiótico é considerar seu modo de produção de sentido, ou seja, a maneira como provocam significações, isto é, interpretações” (1996, p. 29). A imagem tem a função de evocar algo e se elas são compreendidas pelas outras pessoas além das que as fabricam é porque existe entre elas o mínimo de convenção sociocultural.

Mas, o desfile das campeãs reservava mais uma surpresa – em dado momento do desfile alguns componentes, que estavam na alegoria do “Cristo Mendigo”, começaram a arrancar a lona preta que cobria a escultura, acompanhados pelos aplausos e gritos efusivos do público presente. Fernando Pamplona, que atuava como comentarista pela TV Manchete nesse carnaval, não escondeu a sua empolgação ao ver tal cena:

Momento glorioso, glorioso! O povo aplaude. Acompanhem, pelo amor de Deus! Jamais vi um espetáculo tão bonito, gente![...] Entra agora a polícia, entra agora essa Justiça fajuta... Entrem agora no meio do povo, se tiverem coragem! Impeçam, se tiverem coragem! Vejam que bonito, até do ponto de vista estético. Que desonestidade proibirem uma beleza dessas. (FERNANDO PAMPLONA, TV Manchete, 1989).

A partir das reflexões de Cavalcanti (2006b) e Lima (2011) é possível perceber que a miséria enfocada pela Beija-Flor no carnaval de 1989 revela uma ousadia que acabou por promover um rompimento dramático com uma estética carnavalesca já consolidada naquele período. Porém, é inegável que o sucesso do Cristo Mendigo (censurado) foi muito além do conjunto do próprio desfile que compunha - o que garantiu a consolidação de sua presença na “memória coletiva” dos foliões.

O sucesso da alegoria em questão se deu em grande parte pela ação da censura. Nesse sentido, é de relevância considerarmos que, naquele contexto, o país acabara de sair de um processo traumático de uma ditadura. Essa experiência, marcada pela perda de direitos, teve a censura como uma de suas bases fundamentais. Desse modo, torna-se compreensível que, no período imediato do pós-ditadura, as pessoas reagissem de uma forma a não concordar com certas proibições, já que as expectativas geradas com a redemocratização possibilitaram um espaço de crítica a qualquer tipo de censura, mesmo que o momento político e os censores fossem outros.

A alegoria do Cristo Mendigo concentrou em si uma crise política, sobretudo, ligada a ideia de se pensar limites para a arte carnavalesca. Foi o primeiro de muitos outros casos de uma série de censuras engendradas por representantes da Igreja

Católica.⁶⁹ Cumpre notar que o desfecho desse processo de censuras se concretizou posteriormente, mais especificamente em 2007, ano em que “profanação” se tornou ilegalidade – foi aprovado um projeto de lei⁷⁰, pela Câmara Municipal do Rio de Janeiro, que proibia a vinculação de imagens sacras em desfiles de escolas de samba (no entanto, tal lei foi revogada três anos depois, por ser considerada inconstitucional).

A presença da Igreja Católica no Brasil, desde o período da colonização, deixou profundas marcas em nossa cultura. As imagens católicas, por exemplo, estão presentes nos mais diferentes espaços da sociedade. No entanto, ao serem conduzidas ao sambódromo, ou seja, ao serem utilizadas no ambiente carnavalesco, seu significado religioso parece possibilitar a emergência de outros significados. Daí a preocupação da instituição religiosa em proibir a utilização dessas imagens nesses espaços. Porém, como destaca Lima (2011), quando a representação de uma imagem cristã é censurada a fim de que o significado religioso não seja profanado, o que se coloca em jogo é o valor da exposição das imagens e da própria arte carnavalesca.

Como vimos, a estratégia encontrada pelo carnavalesco foi carnavalizar a própria censura. Dessa forma, o Cristo mendigo entrou coberto, mas, mesmo assim estava lá, presente, reivindicando a sua identidade mendicante e, em seu peito, empunhava uma espécie de prece profana, o que lhe tornava uma figura emblemática do processo do qual ele mesmo foi vítima. Os anos posteriores consagrariam a alegoria “anticarnavalesca”⁷¹ como uma das imagens mais marcantes dos desfiles do período – transformando-a em um símbolo, um referencial, desse carnaval de cunho crítico, de protesto, feito pelas escolas de samba.

⁶⁹ Em anos posteriores Joãozinho Trinta travou outros embates com a Igreja Católica, como por exemplo, a censura do carro alegórico “Kama Sutra” que desenvolveu para o desfile da escola de Samba Grande Rio em 2004. Para mais informações ver: LIMA, 2011.

⁷⁰ Lei 4.483, promulgada em 10 de abril de 2007.

⁷¹ Lima (2006) em sua tese fala sobre como a aparência anticarnavalesca da alegoria foi importante para ela tornar-se um símbolo do carnaval no sambódromo.

CONCLUSÃO

A partir das reflexões apresentadas ao longo dos capítulos que compõe este trabalho, buscamos comprovar a hipótese de que, nos anos analisados, as escolas de samba se constituíram em importantes veículos de críticas, que refletiam as insatisfações e os anseios presentes na sociedade brasileira do período. Dessa forma, encaramos essas agremiações como espaços onde se articularam interesses não apenas do grupo propriamente dito (nos referimos aqui, especificamente, aos integrantes pobres e, em grande parte, negros, que habitam as comunidades onde as escolas de samba estão localizadas), mas, também, de outros segmentos sociais.

As “críticas carnavalizadas”, presentes nos enredos e nos sambas analisados, evidenciam como as agremiações carnavalescas dialogaram com a realidade política, econômica e social em um momento em que o país passava por um processo de abertura política e de transição democrática. Ressaltamos, nesse sentido, a relação existente entre as escolhas temáticas das escolas de samba e o contexto histórico em que seus concursos se deram. Foi possível constatar, portanto, que tais agremiações não ficaram alheias ao processo político brasileiro, pelo contrário, por meio de seus desfiles, se posicionaram e analisaram diferentes aspectos da conjuntura nacional.

Essa postura crítica, adotada em alguns dos desfiles das agremiações cariocas contrasta, de certa forma, com o perfil conciliador que elas apresentaram ao longo da sua trajetória. Alguns fatores (relacionados a conjuntura nacional ou, então, a própria organização dos desfiles) foram determinantes para a construção desse cenário, e, nos ajudam a entender as mudanças ocorridas nos padrões de discursos das escolas de samba.

Nesse sentido, como vimos ao longo deste estudo, este processo, caracterizado pela adoção de temáticas mais contestadoras, se intensificou, justamente, no momento em que surgiram duas grandes novidades que marcaram os carnavais do período: a construção do sambódromo que, de certa forma, representou a passagem dos carnavais da ditadura para a democracia, e a fundação da LIESA que deu início a uma nova fase dos concursos.

Para além desses dois marcos na organização dos desfiles, acreditamos que a consolidação das temáticas de viés crítico só pode ser entendida, se considerarmos os seguintes aspectos: o contexto de transformações políticas que o país vivenciou (entre 1979 e 1989) e que garantiu um ambiente de maior liberdade; a grave crise econômica que atingiu o país nesse período, responsável por criar um terreno fértil para as críticas; a diversificação temática que as escolas vinham apresentando já nas décadas anteriores; a atuação dos carnavalescos e dos sambistas antenados com a conjuntura nacional e preocupados em transmitir “mensagens” conscientes e politizadas nas suas “produções”; e, por fim, a relativa autonomia em relação ao poder público conquistada pelas escolas desde a década de 1970, devido, sobretudo, às novas formas de financiamento, que incluíam os generosos aportes financeiros do jogo do bicho.

Aos poucos a subjetividade, as metáforas e a lógica do escapismo, presentes em alguns dos desfiles realizados no período que o regime militar estava em vigor, foi cedendo espaço a abordagens cada vez mais diretas. Sendo possível identificar, nesse processo, a diminuição das sutilezas discursivas nos sambas-enredos apresentados ao longo desses anos – as críticas presentes nas letras dessas composições foram se acentuando e se tornando mais claras.

Um dos recursos mais utilizados na construção das críticas, conforme demonstrado, foi o do riso subversivo. Por meio da criação de imagens cômicas e da utilização de um vocabulário popular, que aproximavam os brincantes ao tema retratado na avenida, os carnavalescos e sambistas recriavam valores e práticas socioculturais cotidianas. Construíram, assim, um discurso pautado no grotesco, nas ironias e no bom humor – o que representava, também, um esforço de resistência por parte dessas agremiações. Mas, nem todos os desfiles que passaram pela avenida nesses carnavais foram pautados pela irreverência, uma parte deles empregou um tom mais “sério”.

Outro aspecto relevante é que os sambas-enredo que, como apontado por parte da bibliografia consultada, em sua esmagadora maioria sempre buscaram privilegiar o passado em seu discurso (com temas voltados aos campos da história e da memória), na grande maioria dos casos analisados, procuraram priorizar, sobretudo, os acontecimentos do cotidiano em que estavam inseridos e as possibilidades de mudanças futuras.

Seguramente, as questões que envolvem os carnavais enfocados são mais amplas e diversas do que as que procuramos aqui responder. No entanto, acreditamos que as reflexões desenvolvidas no âmbito desta pesquisa têm significativa relevância por esclarecer aspectos importantes relacionados aos motes que foram levados à avenida, e que marcaram um período contestador das agremiações carnavalescas cariocas, que apresentaram uma forma singular de engajamento.

FONTES:

CLIPPING DA EDITORA ABRIL. Assuntos de A a Z. Recortes de periódicos sobre carnaval, escolas de samba, sambódromo e sambas-enredo (1979-1989). In: Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa (CEDAP), Assis-SP.

DEPARTAMENTO CULTURAL DA LIESA. Sinopses dos enredos das escolas de samba (1979-1989). Acervo da Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA) – Centro de Memória do Carnaval, Rio de Janeiro.

GALERIA DO SAMBA. Letras dos sambas-enredo apresentados pelas escolas de samba do Rio de Janeiro (1979-1989). Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/V41/>>. Acesso em: 07 jan. 2017

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM (MIS-RJ). Depoimentos para a Posteridade. Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALBUQUERQUE, Wlamira R. de; FRAGA FILHO, Walter. Cultura Negra e Cultura Nacional: samba, carnaval, capoeira e candomblé. In: _____. *Uma história do negro no Brasil*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006, p. 223-252.

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.

ARAUJO, Hiram. Carnaval seis milênios de história. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

AUGRAS, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC/UnB, 2013.

BEZERRA, Danilo Alves. *A trajetória da internacionalização dos carnavais do Rio de Janeiro: as escolas de samba, os bailes e as pândegas das ruas (1946-1963)*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNESP, 2016.

BRASIL, Pérsio Gomyde. *Da Candelária à Apoteose: quatro décadas de paixão (1970-2015)*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2015.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CARVALHO, José Murilo. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006a.

_____. As alegorias no carnaval carioca: visualidade espetacular e narrativa ritual. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 3, n.1, p. 17-27, 2006b.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural*. Entre Práticas e Representações. Trad. De Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1988.

CRUZ, Tamara Paola dos Santos. *As escolas de samba sob vigilância e censura na ditadura militar: memórias e esquecimentos*. 2010. 134 f. Dissertação (Mestrado em História) –Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2010.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1980 e 1920*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

CUNHA Jr., Milton Reis. *Paraísos e Infernos*. Na poética do enredo escrito de Joãozinho Trinta. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2006.

DAMATTA, Roberto. *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

FARIAS, Edson Silva de. *O desfile e a cidade: o carnaval-espetáculo carioca*. 1995. 271f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

FARIAS, Julio César. *O enredo de escola de samba*. Rio de Janeiro: Litteris, 2007.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados – Rio de Janeiro, 1928-1949*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca: Secretaria das Culturas, 2001.

FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

_____. Escola de samba: uma organização possível. *Sistema & gestão*, v. 7, n. 2, p. 164-172, 2012.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). *O Brasil republicano – vol. 4, o tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FREIRE, Américo; AZEVEDO, Flávia. Intervenção Política, Imprensa e democracia: os Tijolaços de Leonel Brizola. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 18, n. 33, p. 15-40, jul. 2011.

FICO, Carlos. "Prezada censura": cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 251-286, set. 2002.

_____. A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Pato Sá (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. São Paulo: Edusc, 2004. p. 265-275.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Ao som do samba: uma leitura do carnaval carioca*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2009.

GUIMARÃES, Helenise. *A Batalha das Ornamentações: A Escola de Belas Artes e o carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2015.

GINZBURG, Carlo. *O Queijo e Os Vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1996.

KAZ, Leonel; LODDI, Nigge (Orgs.). *Meu Carnaval Brasil*. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2010. [Livro de fotografias com textos de Sérgio Cabral, Felipe Ferreira e Ricardo Cravo Albin].

LIMA, Fátima Costa de. *Alegoria Benjaminiana e alegorias proibidas no sambódromo carioca: o Cristo Mendigo e a Carnavalíssima Trindade*. 2011. Folhas. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

LIMA, Fátima Costa de; FILIPPO, Bruno. Carnaval um território de crise: As forças em debate no caso do Cristo Mendigo (Beija-flor, 1989). *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 121-142, maio 2012.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p.111-154.

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

MOURA, Roberto M. *Carnaval: da Redentora à Praça do Apocalipse*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 235-241.

OLIVEIRA, J. L. *Uma estratégia de controle: a relação do poder do Estado com as escolas de samba no Rio de Janeiro de 1930-1985*. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1989.

PORTO, Carla Lisboa. *A mulher malandra e a popular nas percepções de Ismael Silva e do jornal Correio da Manhã (1930-1935)*. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNESP, 2008.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval brasileiro*. O vivido e o mito. São Paulo: Brasiliense, 1992.

RIBEIRO, LUIZ Cessar de Queiroz; AZEVEDO, Sergio de. A Questão da Moradia nas grandes Cidades: da Política Habitacional à Reforma Urbana. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1996.

SANTANA, Marco Aurélio. Trabalhadores em movimento: o sindicalismo brasileiro nos anos 1980-1990. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Org.). *O Brasil republicano – vol. 4, o tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 282-313.

SATURNINO, Rogério. Carnavais e intelectuais. Revista Gândara, 2007. Disponível em: <http://www.letras.pucRio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/gandara_12.html>. Acesso em: 06 maio 2017.

SILVA, César Maurício Batista da Silva. *Relações institucionais das escolas de samba, discurso nacionalista e o samba enredo no regime militar (1968-1985)*. 2007. 171f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Org.). *O Brasil republicano – vol. 4, o tempo da ditadura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 243-281.

SILVA, Zélia Lopes da. *Os carnavais de rua e dos clubes na cidade de São Paulo: Metamorfoses de uma festa (1923-1938)*. São Paulo: UNESP; Londrina: EdueL, 2008.

_____. Batucadas, enredos e carnavalização. Os passos da Escola de Samba Nenê da Vila Matilde (1954-1967). *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 8, n. 18, p. 351-384, maio/ago. 2016.

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

SIMAS, Luiz Antonio; FABATO, Fábio. Pra tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

SENTOSÉ, João Trajano. *Brizolismo: Estetização da política e carisma*. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

SOARES, Alberto Goyena. Sambódromo: monumento construído e desfile em construção. SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, XXIII. *Anais...* Londrina, 2005.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo Vargas*. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

TUPY, Dulce. *Carnavais de guerra: o nacionalismo no samba*. Rio de Janeiro: ASB Arte Gráfica e Editora, 1985.

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta*. São Paulo: Brasiliense, 1985

_____. Democratização inacabada: fracasso da segurança pública. *Estudos Avançados*, v.21, n.61, p. 31-49, 2007.

ANEXOS

Anexo 1 – Classificação geral das escolas de samba (carnavais de 1979-1989) e as categorias de seus enredos

Carnaval 1979		
Grupo 1A - AESCRJ (25/02)		
Escola de Samba	Enredo	Categoria
Mocidade Independente de Padre Miguel	O descobrimento do Brasil	Personagens e eventos históricos
Beija-Flor de Nilópolis	O paraíso da loucura	Crítico
Portela	Incrível, fantástico, extraordinário	Carnaval
Estação Primeira de Mangueira	Avatar e a Selva Transformou-se em Ouro	Aspectos culturais e coisas ordinárias
União da Ilha do Governador	O Que Será ?	Carnaval
Acadêmicos do Salgueiro	O reino encantado da mãe natureza contra o reino do mal	Crítico
Imperatriz Leopoldinense	Oxumaré, a lenda do arco-íris	Universo afro-brasileiro
Unidos de São Carlos (Estácio de Sá)	Das trevas ao sol, uma odisséia dos Karajás	Folclore e lendas populares
Carnaval 1980		
Grupo 1A - AESCRJ (17/02)		
Escola de Samba	Enredo	Categoria
Beija-Flor de Nilópolis	O sol da meia-noite, uma viagem ao país das maravilhas	Abstratos
Imperatriz Leopoldinense	O que é que a Bahia tem	Lugares e regiões do Brasil (CEP)
Portela	Hoje tem Marmelada	Aspectos culturais e coisas ordinárias
Mocidade Independente de Padre Miguel	Tropicália Maravilha	Brasilidade/ Identidade nacional
União da Ilha do Governador	Bom, Bonito e Barato	Carnaval
Unidos de Vila Isabel	Sonho de um sonho	Crítico
Acadêmicos do Salgueiro	O bailar dos ventos, relampejou, mas não choveu	Universo afro-brasileiro
Estação Primeira de Mangueira	Coisas Nossas	Brasilidade/ Identidade nacional
Império Serrano	Império das ilusões - Atlântida, eldorado, sonho e aventura	Abstratos
Unidos de São Carlos (Estácio de Sá)	Deixa Falar	Carnaval
Carnaval 1981		
Grupo 1A - AESCRJ (01/03)		
Escola de Samba	Enredo	Categoria
Imperatriz Leopoldinense	O teu cabelo não nega	Carnaval
Beija-Flor de Nilópolis	Carnaval do Brasil, a oitava das sete maravilhas do mundo	Carnaval
Portela	Das maravilhas do mar, fez-se o esplendor de uma noite	Abstratos
Estação Primeira de Mangueira	De Nonô a JK	Personagens e eventos históricos
Acadêmicos do Salgueiro	Rio de Janeiro	Lugares e regiões do Brasil (CEP)
Mocidade Independente de Padre Miguel	Abram alas para a folia, aí vem a Mocidade	Carnaval
União da Ilha do Governador	1910, burro na cabeça	Aspectos culturais e coisas ordinárias
Unidos da Tijuca	Macobeba - O que dá pra rir, dá pra chorar	Crítico
Unidos de Vila Isabel	Dos jardins do Éden à era de Aquário	Abstratos
Império Serrano	Na terra do pau-brasil, nem tudo Caminha viu	Personagens e eventos históricos
Carnaval 1982		
Grupo 1A - AESCRJ (21/02)		
Escola de Samba	Enredo	Categoria
Império Serrano	Bum-bumpaticumbumprugurundum	Crítico
Portela	Meu Brasil brasileiro	Folclore e lendas populares
Imperatriz Leopoldinense	Onde canta o sabiá	Brasilidade/ Identidade nacional
Estação Primeira de Mangueira	As mil e uma noites cariocas	Carnaval
União da Ilha do Governador	É hoje	Carnaval
Beija-Flor de Nilópolis	O olho azul da serpente	Abstratos
Mocidade Independente de Padre Miguel	O velho Chico	Lugares e regiões do Brasil (CEP)
Acadêmicos do Salgueiro	No reino do faz de conta	Abstratos
Unidos da Tijuca	Lima Barreto, mulato, pobre, mas livre	Literatura nacional e literatos
Unidos de Vila Isabel	Noel Rosa e os poetas da Vila nas batalhas do Boulevard	Carnaval
Império da Tijuca	Iara, ouro e pinhão na terra da gralha azul	Folclore e lendas populares
Unidos de São Carlos (Estácio de Sá)	Onde há rede há renda	Aspectos culturais e coisas ordinárias

Carnaval 1983		
Grupo 1A - AESCRJ (13/02)		
Escola de Samba	Enredo	Categoria
Beija-Flor de Nilópolis	A grande constelação das estrelas negras	Universo afro-brasileiro
Portela	A ressurreição das coroas - reisado, reino e reinado	Personagens e eventos históricos
Império Serrano	Mãe baiana mãe	Universo afro-brasileiro
Imperatriz Leopoldinense	O rei da Costa do Marfim visita Chica da Silva em Diamantina	Universo afro-brasileiro
Estação Primeira de Mangueira	Verde que te quero rosa, semente viva do samba	Carnaval
Mocidade Independente de Padre Miguel	Como era verde meu Xingu	Crítico
União da Ilha do Governador	Toma lá, dá cá	Abstratos
Acadêmicos do Salgueiro	Traços e troças	Crítico
Unidos de Vila Isabel	Os imortais	Literatura nacional e literatos
Unidos da Tijuca	Brasil: devagar com o andor que o santo é de barro	Aspectos culturais e coisas ordinárias
Unidos da Ponte	E eles verão a Deus	Abstratos
Caprichosos de Pilares	Um cardápio à brasileira	Aspectos culturais e coisas ordinárias
Carnaval 1984		
Grupo 1A - AESCRJ (03/03)		
Escola de Samba	Enredo	Categoria
Portela	Contos de Areia	Abstratos
Império Serrano	Foi malandro, é	Crítico
Caprichosos de Pilares	A visita da nobreza do riso a Chico Rei, num palco nem sempre [...]	Crítico
Acadêmicos do Salgueiro	Skindô, skindô	Universo afro-brasileiro
União da Ilha do Governador	Quem Pode, Pode, quem não Pode ...	Crítico
Império da Tijuca	9215	Crítico
Unidos da Tijuca	Salamaleikum, a epopéia dos insubmissos malês	Universo afro-brasileiro
Grupo 1A - AESCRJ (04/03)		
Escola de Samba	Enredo	Categoria
Estação Primeira de Mangueira	Yes, Nós Temos Braguinha	Homenagem a personalidades
Mocidade Independente de Padre Miguel	Mamãe eu quero Manaus	Lugares e regiões do Brasil (CEP)
Beija-Flor de Nilópolis	O gigante em berço esplêndido	Crítico
Imperatriz Leopoldinense	Alô Mamãe	Crítico
Unidos de Vila Isabel	Pra tudo se acabar na quarta-feira	Carnaval
Estácio de Sá	Quem é você?	Carnaval
Unidos da Ponte	Oferendas	Universo afro-brasileiro
Carnaval 1985		
Grupo 1A - LIESA (17 e 18/02)		
Escola de Samba	Enredo	Categoria
Mocidade Independente de Padre Miguel	Ziriguidum 2001, um carnaval nas estrelas	Abstratos
Beija-Flor de Nilópolis	A Lapa de Adão e Eva	Crítico
Unidos de Vila Isabel	Parece que foi ontem	Aspectos culturais e coisas ordinárias
Portela	Recordar é viver	Abstratos
Caprichosos de Pilares	E por falar em saudade	Crítico
Acadêmicos do Salgueiro	Anos Trinta, Vento Sul - Vargas	Personagens e eventos históricos
Império Serrano	Samba, suor e cerveja, o combustível da ilusão	Aspectos culturais e coisas ordinárias
Imperatriz Leopoldinense	Adolã, A Cidade Mistério	Folclore e lendas populares
Estação Primeira de Mangueira	Abram Alas que eu quero passar	Homenagem a personalidades
Estácio de Sá	Chora, chorões	Aspectos culturais e coisas ordinárias
Império da Tijuca	Se a Lua contasse	Homenagem a personalidades
União da Ilha do Governador	Um herói, um enredo, uma canção	Universo afro-brasileiro
Unidos do Cabuçu	A festa é nossa e ninguém tasca	Crítico
Acadêmicos de Santa Cruz	Ibrahim, De Leve Eu Chego Lá	Homenagem a personalidades
São Clemente	Quem casa quer casa	Crítico
Em Cima da Hora	Me acostumo mas não me amanso	Crítico
Carnaval 1986		
Grupo 1A - LIESA (09 e 10/02)		
Escola de Samba	Enredo	Categoria
Estação Primeira de Mangueira	Caymmi mostra ao mundo o que a Bahia tem e a mangueira também	Homenagem a personalidades
Beija-Flor de Nilópolis	O mundo é uma bola	Aspectos culturais e coisas ordinárias
Império Serrano	Eu quero	Crítico

Portela	Morfeu no carnaval, a utopia brasileira	Crítico
União da Ilha do Governador	Assombrações	Crítico
Acadêmicos do Salgueiro	Tem que se tirar da cabeça aquilo que não se tem no bolso	Homenagem a personalidades
Mocidade Independente de Padre Miguel	Bruxarias e estórias do arco da velha	Abstratos
Imperatriz Leopoldinense	Um jeito pra ninguém botar defeito	Brasilidade/ Identidade nacional
Caprichosos de Pilares	Brazil com Z não seremos jamais, ou seremos?	Crítico
Estácio de Sá	Prata da noite - Homenagem a Grande Otelo	Homenagem a personalidades
Unidos de Vila Isabel	De alegria cantei, de alegria pulei, de três em três, pelo mundo rodei	Carnaval
Império da Tijuca	Tijuca, cantos, recantos e encantos	Lugares e regiões do Brasil (CEP)
Unidos do Cabuçu	Deu a louca na História! E agora Stanislaw, como é que fica?	Homenagem a personalidades
Unidos da Ponte	Herivelto Martins, tá na hora do samba que fala mais alto [...]	Homenagem a personalidades
Unidos da Tijuca	Cama, mesa e banho de gato	Aspectos culturais e coisas ordinárias

Carnaval 1987

Grupo 1 - LIESA (01 e 02/03)

Escola de Samba	Enredo	Categoria
Estação Primeira de Mangueira	No reino das palavras, Carlos Drummond de Andrade	Literatura nacional e literatos
Mocidade Independente de Padre Miguel	Tupinicipolis	Crítico
Império Serrano	Com a boca no mundo, quem não se comunica se trumbica	Aspectos culturais e coisas ordinárias
Portela	Adelaide, a pomba da paz	Literatura nacional e literatos
Beija-Flor de Nilópolis	As mágicas luzes da ribalta	Aspectos culturais e coisas ordinárias
Estácio de Sá	O tititi do sapoti	Aspectos culturais e coisas ordinárias
Acadêmicos do Salgueiro	E por que não?	Crítico
Unidos de Vila Isabel	Raízes	Folclore e lendas populares
Imperatriz Leopoldinense	Estrela Dalva de Oliveira	Homenagem a personalidades
São Clemente	Capitães do Asfalto	Crítico
Unidos do Cabuçu	Roberto Carlos na cidade da fantasia	Homenagem a personalidades
Caprichosos de Pilares	Ajoelhou tem que rezar... ou Eu prometo	Crítico
União da Ilha do Governador	Extra! Extra!	Aspectos culturais e coisas ordinárias
Unidos da Ponte	G.R.E.S. Saudade	Carnaval
Unidos do Jacarezinho	Lupicínio Rodrigues, a dor de cotovelo	Homenagem a personalidades
Império da Tijuca	Viva o povo brasileiro	Literatura nacional e literatos

Carnaval 1988

Grupo 1 - LIESA (14 e 15/02)

Escola de Samba	Enredo	Categoria
Unidos de Vila Isabel	Kizomba, festa da raça	Crítico
Estação Primeira de Mangueira	100 anos de liberdade, realidade ou ilusão?	Crítico
Beija-Flor de Nilópolis	Sou negro, do Egito à liberdade	Crítico
Acadêmicos do Salgueiro	Em busca do ouro	Aspectos culturais e coisas ordinárias
Portela	Na lenda carioca, os sonhos do vice-rei	Folclore e lendas populares
União da Ilha do Governador	Aquarilha do Brasil	Homenagem a personalidades
Império Serrano	Pára com isto, dá cá o meu	Crítico
Caprichosos de Pilares	Luz, câmera e ação	Aspectos culturais e coisas ordinárias
Mocidade Independente de Padre Miguel	Beijim, beijim, byebye Brasil	Crítico
Tradição	O melhor da raça, o melhor do carnaval	Brasilidade/ Identidade nacional
Estácio de Sá	O boi dá bode	Aspectos culturais e coisas ordinárias
São Clemente	Quem avisa amigo é	Crítico
Unidos da Tijuca	Templo do absurdo - Bar Brasil	Crítico
Unidos da Ponte	O bem amado Paulo Gracindo	Homenagem a personalidades
Unidos do Cabuçu	O mundo mágico dos Trapalhões	Homenagem a personalidades
Imperatriz Leopoldinense	Conta outra que essa foi boa	Crítico

Carnaval 1989

Grupo 1 - LIESA (05 e 06/02)

Escola de Samba	Enredo	Categoria
Imperatriz Leopoldinense	Liberdade, Liberdade, Abre as Asas sobre Nós	Personagens e eventos históricos
Beija-Flor de Nilópolis	Ratos e urubus larguem minha fantasia	Crítico
União da Ilha do Governador	Festa profana	Carnaval
Unidos de Vila Isabel	Direito é direito	Crítico
Acadêmicos do Salgueiro	Templo negro em tempo de consciência negra	Crítico
Portela	Achado não é roubado	Crítico

Mocidade Independente de Padre Miguel	Elis, um Trem Chamado Emoção	Homenagem a personalidades
Unidos da Tijuca	De Portugal à Bienal no país do carnaval	Literatura nacional e literatos
Estácio de Sá	Um, dois, feijão com arroz	Aspectos culturais e coisas ordinárias
Império Serrano	Jorge Amado, Axé Brasil	Literatura nacional e literatos
Estação Primeira de Mangueira	Trinca de Reis	Homenagem a personalidades
Caprichosos de Pilares	O que é bom todo mundo gosta	Crítico
São Clemente	Made in Brazil, Yes Nós Temos Banana	Crítico
Unidos do Cabuçu	Milton Nascimento, sou do mundo, sou de Minas Gerais	Homenagem a personalidades
Unidos da Ponte	Vida que te quero viva	Crítico
Tradição	Rio, Samba, Amor e Tradição	Lugares e regiões do Brasil (CEP)
Arranco	Quem Vai Querer?	Crítico
Unidos do Jacarezinho	Mitologia, astrologia, horóscopo, uma benção para o carnaval [...]	Abstratos

Fonte: Elaborado pelo autor com informações colhidas: no site *Galeria do Samba*; no Departamento Cultural da LIESA; e no livro “Da Candelária à Apoteose” de Pérsio Brasil (2015, p. 77-170).

Anexo 2 – As escolas que apresentaram enredos críticos e seus respectivos carnavalescos (1979-1989)

ANO	ESCOLA DE SAMBA	CARNAVALESCO
1979	Beija-Flor de Nilópolis	Joaõzinho Trinta
1979	Acadêmicos do Salgueiro	Renato Lage e Stoessel Cândido
1980	Unidos de Vila Isabel	Fernando Costa e Silvio Cunha
1981	Unidos da Tijuca	Renato Lage
1982	Império Serrano	Rosa Magalhães e Lícia Lacerda
1983	Mocidade Independente de Padre Miguel	Fernando Pinto
1983	Acadêmicos do Salgueiro	Augusto César Vannucci e Lan
1984	Império Serrano	Renato Lage
1984	Caprichosos de Pilares	Luiz Fernando Reis
1984	União da Ilha do Governador	Geraldo Cavalcante
1984	Império da Tijuca	José Félix
1984	Beija-Flor de Nilópolis	Joãozinho Trinta
1984	Imperatriz Leopoldinense	Rosa Magalhães e Lícia Lacerda
1985	Beija-Flor de Nilópolis	Joãozinho Trinta
1985	Unidos do Cabuçu	Stoelsson Cândido
1985	Caprichosos de Pilares	Luiz Fernando Reis e Flávio Tavares
1985	São Clemente	Carlinhos Andrade e Roberto Costa
1985	Em Cima da Hora	Sid Camilo e Edson Mendes
1986	Império Serrano	Renato Lage e Lillian Rabelo
1986	Portela	Alexandre Louzada
1986	União da Ilha do Governador	Arlindo Rodrigues
1986	Caprichosos de Pilares	Luiz Fernando Reis
1987	Mocidade Independente de Padre Miguel	Fernando Pinto
1987	Acadêmicos do Salgueiro	Rosa Magalhães e Lícia Lacerda
1987	São Clemente	Carlinhos Andrade e Roberto Costa
1987	Caprichosos de Pilares	Luiz Fernando Reis e Wany Araújo
1988	Unidos de Vila Isabel	Paulo César C., Ilvamar M. e Orlando P.
1988	Estação Primeira de Mangueira	Júlio Matos
1988	Beija-Flor de Nilópolis	Joãozinho Trinta
1988	Império Serrano	Ney Ayan
1988	Mocidade Independente de Padre Miguel	Fernando Pinto e Cláudio Amaral Peixoto

1988	São Clemente	Carlinhos Andrade e Roberto Costa
1988	Unidos da Tijuca	Sílvio Cunha
1988	Imperatriz Leopoldinense	Luiz Fernando Reis
1989	Beija-Flor de Nilópolis	Joãosinho Trinta
1989	Unidos de Vila Isabel	Paulo César C., Ilvamar M. e Orlando P.
1989	Acadêmicos do Salgueiro	Luiz Fernando Reis e Flávio Tavares
1989	Portela	Sílvio Cunha
1989	Caprichosos de Pilares	Renato Lage e Lílían Rabelo
1989	São Clemente	Roberto Costa e Carlinhos de Andrade
1989	Unidos da Ponte	Cid Camilo e Sancler Boiron
1989	Arranco	Milton Siqueira e Sérgio Farias

Fonte: Elaborado pelo autor com informações colhidas: no site *Galeria do Samba*; no Departamento Cultural da LIESA; e no livro “Da Candelária à Apoteose” de Pérsio Brasil (2015, p. 77-170).