



Arte de Protesto em Enredos do Grupo Especial Carioca: Paraíso do Tuiuti e Beija-Flor, 2018

Art of Protest in Entanglements of the Carioca Special Group: Tuiuti's and Mockingbird's Paradise, 2018

Carlos Eduardo Silva**

Fátima Costa de Lima***

* Recebido em: 04.09.2017. Aprovado em: 25.11.2017

** Ator, bonequeiro, iluminador e diretor teatral. Graduado em Artes Cênicas pela UFSC. Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA. Doutorando em Literatura pelo PPGLIT/UFSC. Email: cae.silva@gmail.com

*** Cenógrafa, diretora de arte, carnavalesca, figurinista e atriz. Áreas de pesquisa: teatro, cinema e carnaval. Graduada em Artes Plásticas - Especialista em Teatro pela UDESC. Mestre em Educação e Cultura pela FAED/UDESC. Doutora em História Cultural pelo PPGH/UFSC. Professora titular do Departamento de Artes Cênicas - CEART e do PPGT/UDESC (atual coordenadora). Email: costadelimafatima@gmail.com

Resumo – A partir da teoria crítica e literária, o artigo apresenta as escolas de samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro como organismos dinâmicos que vivem suas próprias contradições. Contra perspectivas míticas ou românticas, a noção de “escola de samba” considera sua origem histórica em zonas de exclusão social e sua aceitação e cooptação por forças econômicas e midiáticas, contradições evidenciadas na relação entre os sentidos de alguns enredos e aquilo que suas comunidades afirmam. Mesmo que questões econômicas e de produção limitem por vezes o escopo temático e de desenvolvimento dos elementos artísticos dos desfiles carnavalescos, em 2018 algumas escolas produziram enredos políticos de protesto que impactaram debates sociais da atualidade nacional – em especial, o golpe de Estado de 2016. O artigo atravessa enredos da Unidos da Tijuca (1982), Império Serrano (1982, 1986), Mangueira (1988), Vila Isabel (1990), Paraíso do Tuiuti (2018) e Beija-Flor (1989, 1990, 2018).

Palavras-chave: Escolas de samba; Enredo; Arte carnavalesca; Protesto; Poética da liminaridade

Abstract – From the critical and literary theory, the article presents the samba schools of the Rio de Janeiro Special Group as dynamic organisms that live their own contradictions. Against the mythical or romantic perspectives, the notion of "samba school" considers its historical origin in areas of social exclusion and its acceptance and cooptation by economic and media forces, contradictions evidenced in the relation between the meanings of some plots and what their communities affirm. Even if economic and production issues sometimes limit the thematic and developmental scope of the artistic elements of carnival parades, in 2018 some schools produced political protest scenarios that impacted nowadays national social debates - in particular, the coup of 2016. The article crosses plots of the Unidos da Tijuca (1982), Império Serrano (1982, 1986), Mangueira (1988), Vila Isabel (1990), Paraíso do Tuiuti (2018) and Beija-Flor (1989, 1990, 2018).

Keywords: Samba School; Plot; Social criticism; Liminality; Poetics of exclusion.



¹ Referência ao samba de Aragão e Lara (1999).

² O Festival Folclórico de Parintins – que acontece em cidade homônima do Estado do Amazonas, no Norte do Brasil, desde a década de 60 – se especializou em produzir movimentos orgânicos nas alegorias que constroem para a disputa do Boi Garantido com o Boi Caprichoso. Dada a especialização nesta técnica, suas equipes de cenógrafos-alegoristas são frequentemente contratadas por escolas de samba cariocas e de outras cidades do país.

“Não entendi o enredo desse samba, amor”¹

*“A grande paixão
Que foi inspiração
Do poeta é o enredo,
Que emociona a velha-
guarda
Lá na comissão de frente
Como a diretoria.
Glória a quem trabalha o
ano inteiro
Em mutirão [...] (Vila,
1983)*

Todos os anos, nos dias que se seguem ao final do carnaval se inicia uma árdua jornada pela construção do desfile do ano seguinte. A partir das primeiras horas da Quaresma – isto é, tão logo seja conhecido na Quarta-Feira de Cinzas o resultado oficial da competição que instaura o encontro carnavalesco –, as escolas de samba do Rio de Janeiro, com maior ou menor urgência, entram na corrida para definir o tema e a equipe que desenvolverá o carnaval vindouro. A despeito de qualquer romantismo que paire sobre tal evento, o enredo - ou seja, o documento escrito que determina o que uma agremiação carnavalesca vai carnavalizar na Passarela do Samba Professor Darcy Ribeiro – é fruto de um complexo processo de negociações entre a diretoria, a comunidade e outras forças políticas, fora e dentro das agremiações; e isso inclui os grupos que se encontram – e, via de regra, pretendem se manter – no poder. Ao ocupar este lugar, esses grupos conciliam interesses diversos como os dos patrocinadores e suas metas mercadológicas, o desejo artístico do carnavalesco, o empenho das

alas por lucrarem sobre as fantasias comercializadas e a promoção midiática do nome da escola.

Este texto não trata de maneira idílica as escolas de samba ao entender que as agremiações cariocas passaram por pelo menos dois momentos históricos: o início “amador” privilegia os valores culturais e vai da década de 30 até a de 60; a partir dos anos 70, uma era de mercantilização dos desfiles tem como marco inicial a primeira transmissão colorida do concurso carioca, em 1973. Essa era perdura até a atualidade.

As duas eras instauraram formas de visibilidade distintas e, por essa razão, vez por outra as referências às instituições carnavalescas se confundem entre essas duas formas, a que chamaremos “forma-comunidade” e “forma-espetáculo”. Na forma-comunidade, escolas de samba se dedicam à promoção cultural de um certo tema que interessa ao “morro” ou bairro onde se originaram. Na “forma-espetáculo”, os artistas envolvidos – de mestre-sala e porta-bandeiras a intérpretes e carnavalescos com suas equipes – são amiúde trocados ao término de cada carnaval, obedecendo a regras contratuais do mercado.

Nesse mercado, pode-se observar: especialistas de outros eventos como Parintins², por exemplo, contratados para a confecção de alegorias; fantasias cuja criação envolve avaliar preços dos insumos e a cotação do dólar que afeta produtos importados (da China, entre outros); reaproveitamento do carnaval anterior e terceirização das confecções. As alegorias, por exemplo, obedecem às dimensões dos chassis dos carros-suportes existentes que são frequentemente reutilizados, ano após ano. No relativo à



arte carnavalesca, coreógrafos e artistas da cena trazem novas perspectivas e criações para Comissões de Frente e alas coreografadas; e sambas-enredo comumente escolhidos em concursos internos obedecem à fórmula introdução, estribilho, desenvolvimento e refrão final; e mantém andamentos na casa das 150 batidas por minuto (b.p.m.).

Mesmo que o senso comum carnavalesco se esforce para manter a aura de eterna inovação, é comum que as escolas repitam soluções e temáticas ao longo do tempo: o Salgueiro homenageia a Bahia em 1969 e a Mangueira também, em 1986; a verde-e-rosa canta as olimpíadas em 1997 e a Portela renova o tema em 2007; e assim por diante. Tudo isso mostra que, atualmente, escolas de samba pouco têm de instituições românticas e ingênuas, comandadas por artesãos e artistas que lutam (apenas) por visibilidade social.

No que se refere ao desfile, a LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro), que conjuga as escolas deste grupo, submete as escolas a um esquema rígido e pré-determinado, derivado da negociação de custo-benefício com os meios de comunicação que transmitem os concursos carnavalescos. Disso decorrem, entre outras coisas, transformações profundas nos sambas de enredo ao longo das últimas décadas – aceleração do ritmo das baterias e inserção no arranjo do samba de batidas da moda em breques e convenções – a pretexto de modernizar o samba, como depõem os versos de Paulinho da Viola: “Tá legal, eu aceito o argumento, mas não me altere o samba tanto assim, olha que a rapaziada está sentindo a

falta, de um cavaco, de um pandeiro e de um tamborim” (Viola, 1975). Não bastasse isso, índices de audiência e consumo de CDs revelam o interesse que tal produto cultural desperta na sociedade; dentre esses produtos, “celebridades globais” agregam valor mercadológico ao desfile. Enfim, as escolas de samba do Grupo Especial, quando não objetivamente cooptadas, tendem a adequar-se aos interesses da indústria cultural.

Mas, ainda assim, não são raros os casos em que rachaduras causam infiltrações nesta estrutura de ordem mercadológica e capitalista a fim de marcarem com gritos, denúncias e protestos o mundo das “Super Escolas de Samba S.A., super alegorias, escondendo gente bamba, que covardia” (Machado; Braço, 1981), como atesta o samba-enredo da Escola de Samba Império Serrano de 1982.

Entendemos que os movimentos realizados pelas agremiações carnavalescas merecem reconhecimento, quaisquer que sejam. No entanto, desfiles que pelo menos em parte se mostram contrários à adesão objetiva ao mercado acontecem esporadicamente, resultantes do trabalho de uma ou outra agremiação. Enquanto organizações, as escolas de samba têm se mostrado dinâmicas e criativas no esforço para sobreviverem aos problemas e desafios que cada momento histórico oferece. Se as estratégias adotadas são as melhores ou resultam em maior eficácia, esta é uma avaliação difícil de realizar. Certamente perdas e ganhos existem no desapego à famigerada “tradição” que cada instituição carnavalesca, em razão de sua história, representa. O grande desafio das escolas talvez seja colocarem-se dialeticamente entre os



³ Entendia-se por “vadiagem”, qualquer atividade não produtiva segundo os meios sociais para se obter o sustento, ou que atentasse contra a moral e os bons costumes ditados pela elite de então.

interesses da indústria cultural e sua própria história de resistência à intrusão do mercado nas decisões artísticas, o que pode resultar em maior exclusão das comunidades de origem do âmbito dessas decisões.

Entendemos indústria cultural como o braço do capitalismo que visa lucrar sobre manifestações e performances artísticas ao transformar obras de arte em produtos de consumo. Para isso, comercializa a participação em eventos culturais por meio de ingressos cujo *status* auferido pela sua aquisição pode ser muito superior e mais importante que a experiência gozada no ato em si. Contudo, mesmo que a Quaresma “lá no morro” não seja colorida por fantasias usadas na avenida, o trabalho das comunidades carnavalescas perdura o ano inteiro em mutirão e, muitas vezes, em regime de exploração com salários e condições indignas, pelo valor afetivo dos breves momentos na avenida a empurrar carros alegóricos ou tocar na bateria.

Cabe lembrar, ainda, que não obstante a paixão atual pelas escolas de samba por parte de seu público e torcedores, quando da vigência do Código Penal de 1890 as manifestações culturais afrodescendentes, destacadamente a capoeira e a “vadiagem”³, eram criminalizadas. Compositores e membros das rodas de samba eram tidos como “malandros” desocupados que não estavam à serviço da produção de riquezas do sistema econômico vigente e, por isso, enquadravam-se no artigo 399 do referido código (Câmara Web). Na década de 30, Getúlio Vargas descriminaliza as manifestações culturais populares do Brasil e, finalmente, com o Código Penal de 1940, a perseguição perde amparo legal. Ocorre,

no entanto, que nesse período o samba e as suas escolas conquistaram arduamente o direito de saírem das comunidades e habitarem, ainda que por poucos dias, as ruas da Capital Federal. Foi em 1935 que, por iniciativa do então prefeito do Rio de Janeiro, Pedro Ernesto, as sociedades carnavalescas foram oficializadas e reconhecidas pelo Estado, o que pode ser considerado também como uma forma de controle sobre o que tais comunidades tinham a dizer. Ao mesmo tempo, a oficialização garantiu aos sambistas a possibilidade de organizarem-se e expressarem suas criações.

Partiu das próprias escolas, organizadas por meio da União das Escolas de Samba (UES), o compromisso para com o poder público de elaborarem seus cortejos “baseados em motivos nacionais” (CABRAL, 1996, p. 97). Desde então, a tradição de temas nacionais foi respeitada até que, em 1990, sob nova entidade organizadora, a LIESA, as escolas permitiram-se falar de temas estrangeiros. No sambódromo (inaugurado em 1984 na avenida Marquês de Sapucaí, onde o concurso do grupo principal já acontecia anteriormente), o palco dos desfiles anuais, apareceram temas como a homenagem a Hans Christian Andersen, na Imperatriz Leopoldinense, em 2004, ou a fundação Disney World, pela Acadêmicos da Rocinha anteriormente, em 1997.

Ao mostrar um pouco da história, não pretendemos emitir qualquer juízo de valor ou dúvida sobre o gosto de uma escola ao escolher um tema de qualquer natureza. Mesmo quando se avalie a superioridade de certos assuntos sobre outros seja em sua qualidade poética, seja do âmbito do vínculo histórico com a formação identitária da comunidade que representa, entendemos que o



processo da escolha sobre o que dizer uma escola de samba é expressão legítima e autônoma do querer da comunidade, independentemente de quão objetivamente ela participa ou não de sua escolha. O mundo das escolas de samba é, assim como o nosso, um mundo de muitas contradições.

Réplicas da indústria cultural ou apropriações conscientes?

Como fenômeno social e organizações artísticas, escolas de samba expressam a cultura, os desejos e os saberes de suas comunidades. Como produtoras de artes musicais, teatrais, visuais e performáticas, manifestam uma poética com técnicas e feições muito particulares, com normas e estruturas próprias. Existem escolas de samba em muitas cidades do Brasil, surgidas em momentos distintos: todas guardam semelhanças formais mimetizadas das agremiações cariocas pioneiras, que surgiram e tiveram proeminência midiática antes das demais, considerando-se o Rio de Janeiro como o centro cultural do Brasil em boa parte do século XX, na qualidade de Capital Federal. Sobre as semelhanças formais, embora nada impeça que baterias de norte a sul do país toquem instrumentos diferentes, que as escolas gaúchas não apresentem alegorias e as catarinenses não possuam alas de baianas, que as escolas de samba das diversas regiões brasileiras deixem de apresentar casal de mestre-sala e porta-bandeira, não é isso o que acontece.

Estamos tão acostumados a pensar numa escola como a junção desses elementos, que se torna difícil concebê-la sem eles. Mas o fato é que, se existem é por razões históricas que se justificam para as escolas cariocas, mas não necessariamente uma história que se repita em outras localidades. Tome-se o exemplo dos portadores do pavilhão de uma escola: conforme Rodrigues (2012), o estandarte é levado por uma mulher que nos primeiros anos dos desfiles cariocas foliões de agremiações concorrentes lhe tomavam a bandeira de assalto como uma espécie de troféu. Em razão desse ato de ousadia, as escolas destacaram uma figura masculina dedicada inicialmente a proteger a porta-bandeira: o mestre-sala. Diante deste histórico, justifica-se a existência do referido casal nas escolas que passaram pela situação; mas, aquelas que nem ao menos sabem dessa ocorrência, estão apenas replicando um modelo?

Podemos refletir concomitantemente sobre outros elementos constitutivos de uma escola de samba: um alto fluxo migratório à Capital Federal após a Guerra do Paraguai e, ainda mais, pós abolição da escravidão, fez com que inúmeras famílias provindas da Bahia se estabelecessem em morros cariocas. Neste intercâmbio cultural, as matriarcas do samba foram designadas conforme o seu gentílico, por baianas. Entretanto, por exemplo, Florianópolis recebeu um grande fluxo migratório de marinheiros vindos da Capital do país, juntamente com suas famílias, por ser um ponto estratégico para reabastecimento nas viagens marítimas entre Rio de Janeiro, Porto Alegre, Montevideu e Buenos Aires; e a ilha de Santa Catarina um dos últimos acidentes geográficos seguros e



viáveis para ancoragem de embarcações antes dos quase 200 quilômetros de contínuas praias existentes no litoral gaúcho. Por esse motivo, muitas das escolas de samba florianopolitanas têm vínculos originários com imigrantes cariocas: não seria o caso, por isso, das matriarcas do samba serem nomeadas por ala das cariocas? Isso não é uma proposta: trata-se apenas de uma provocação para refletirmos sobre o quanto as escolas simplesmente replicam suas fórmulas ou realmente apropriam-se de elementos estruturais criados por suas congêneres em outras localidades, especialmente no Rio de Janeiro. Rejeitamos o entendimento de cópia pura e irrefletida de elementos de escolas de samba cariocas; ao contrário, afirmamos que o fluxo cultural constante de apoio e de informações justifica em parte as influências e as trocas existentes.

As escolas de samba se multiplicaram, como anteriormente dito, por várias cidades do Brasil - inclusive onde não parecia haver expressiva população afrodescendente. Apesar de nascerem em comunidades geograficamente diferentes e formadas de distintas etnias, elas compartilham regras, estruturas e valores éticos e estéticos das escolas de samba cariocas. Mas não apenas isso: o que há de mais comum entre todas as escolas de samba é o fato d'elas surgirem em comunidades via de regra pobres e ignoradas pelo poder oficial das cidades. São comunidades em situação de vulnerabilidade econômica, exclusão social e insegurança que hoje sofrem com a dominação de milícias e do narcotráfico, poderes paralelos que se fortaleceram com a não garantia de direitos básicos pelo Estado.

Escolas de samba não aparecem em territórios habitados pelas elites, organizados e/ou mantidos pelas elites; onde dos empurradores de alegorias até a ala das baianas atendam pela alcunha de “doutor” e “madame”. No mundo do samba, “cartola” é um apelido dado a um “certo senhor”, originário de uma touca de jornal feita para proteger os cabelos durante o trabalho de pedreiro; “sargento” e “delegado” são denominações vinculadas, a primeira à profissão militar desse compositor e a segunda, que nada tem a ver com a função policial, foi conferida ao famoso mestre-sala porque “prendia as meninas” em razão da sua habilidade de dançarino. Com exceção dos casos mais atuais de escolas de sambas internacionais localizadas em Tóquio, Londres ou Berlim, onde a situação é completamente outra, podemos observar que as escolas de samba brasileiras são formadas em sua imensa maioria por pessoas que - pela sua posição social, pela região em que habitam e pelos saberes de origem popular - não teriam voz: são o que Gayatri Spivak (2010) chama de “subalternos”. Os moradores das comunidades que as escolas de samba procuram representar “são escultores, são pintores, bordadeiras, são carpinteiros, vidraceiros, costureiras, figurinista, desenhista e artesão, gente empenhada em construir a ilusão” (Vila, 1983).

O que os monstros subalternos tanto têm a falar?

Neste contexto, surge uma arte carnavalesca com características muito particulares, que pode ser associada à poética



⁴ Não poderíamos falar com profundidade dessa produção artística sem apresentar farto material imagético, o que não será possível neste artigo.

da liminaridade (CABALLERO, 2011), considerando a situação da sua elaboração num ambiente de exclusão socioeconômica. A ausência de saneamento, de condições dignas de segurança e moradia ou até mesmo do simples acesso aos bens de consumo idealizados pelo sonho capitalista produziram uma poética de desfile que, por efeito contraditório, muito se aproxima da pujança e riqueza das culturas africanas que se instalaram no Brasil. A sofisticação das vestimentas africanas, da culinária, dos adereços, da maquiagem e da arte em cabelos e maquiagens conforma uma relação da vida cotidiana com a arte que não se manifesta pela distinção entre ambas, mas por sua sobreposição. A multiplicação de camadas de arte e cotidiano produz um diálogo, por semelhante que seja, com o barroco europeu (LIMA, 2011)⁴. No DNA das escolas de samba cariocas da atualidade encontram-se esses elementos ancestrais de culturas de distintas nações de África que, por força da selvageria combinada com a ambição do colonizador europeu, miscigenou-se entre si e com outros povos, no Brasil. Musicalmente falando, os instrumentos, sons e ritmos das escolas de samba receberam inegável influência africana. As letras dos sambas de enredo muito dizem sobre o contexto marginal para onde confluíram a mencionada influência africana, por exemplo: “pergunte ao Criador, quem pintou esta aquarela, livre do açoite da senzala, preso na miséria da favela!” (TURCO *et al.*, 1987).

A dura relação que as favelas estabelecem com a sociedade que continua explorando-o mesmo depois do fim da escravidão, rende inspiração para outras variações de samba, como “ai.. ai.. meu Deus! Tenha pena de mim, todos vivem muito bem só eu que

vivo assim. Trabalho e não tenho nada, não saio do ‘miserê’, Ai.. ai.. meu Deus! Isso é pra lá de sofrer” (SOUZA; BABAÚ, 1960). Em 2018, a escola de samba Paraíso do Tuiuti desenvolveu seu carnaval a partir de um enredo que questiona se a escravidão realmente foi extinta pela Lei Imperial 3.353, conhecida como “Áurea”. A questão colocada nesse enredo lembra a da Mangueira que, trinta anos antes, cantou: “será, que já raiou a liberdade, ou se foi tudo ilusão? Será, que a Lei Áurea tão sonhada, a tanto tempo assinada, não foi o fim da escravidão?” (Turco *et al.*, 1987) Na sinopse do enredo de 88 se lê:

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. Não bastam as obras faraônicas, o que importa são as soluções de curto prazo, com escolas, alimentação, condições mínimas para respirar e a abertura do mercado de trabalho para os negros. (MATOS, 1988)

O samba de enredo da Paraíso do Tuiuti apresenta, porém, uma estrutura com momentos de originalidade. Na introdução do samba, a primeira palavra produz um choque ao dirigir-se ao ouvinte “homem-branco” como um igual, um irmão, e não como um monstro que destruiu famílias, apartou mães e filhos, maridos e mulheres. Contudo, o termo “irmão” não possui caráter conciliatório: ao contrário, seu uso parece ampliar a dureza e a covardia do crime étnico-racial quando o explorado, subjugado a pretexto de sua suposta selvageria, demonstra ser mais humano do que o explorador. Na sequência, a letra do samba reforça o traço de



igualdade quando o historicamente escravizado empunha sua pertença cultural sem que a diferença represente a suposta inferioridade identificada pelo opressor em elementos fenotípicos - da ordem dos traços físicos e da cor da pele. Esta inferioridade justificou o genocídio de populações e o desmantelamento de reinos sofisticados em África e cerceou a liberdade (vide primeiro estribilho) ao acorrentar e matar africanos/as escravizados/as em plantações Brasil afora. Posteriormente, no desenvolvimento do samba, figuras como Nossa Senhora do Rosário, Preto Velho e São Benedito mostram o sincretismo e a miscigenação; e, no crescente do samba, a máxima tensão musical aborda a assinatura da Lei Áurea. Neste momento, ocorre a inversão dialética: a lei não representa a bondade como concessão benemerente da sociedade branca, mas como “bondade cruel” que, ao contrário de ser benfeitoria realizada em correção à atrocidade escravagista, confirma-a e prolonga após o fim legal da escravidão. O samba se encerra em dois refrãos: um de lamento, que recorre a Deus; e outro, que afirma a sobrevivência da escravidão na favela, mas também sua condição de “sentinela da libertação”, conclamando à luta.

Em relação à sua música, o samba apresenta uma cadência – isto é, uma variação melódico-harmônica –, diversa do usual. Em razão do sistema tonal ocidental, é comum que um samba de enredo: se inicie em campo harmônico específico e evolua sua cadência variando de acordes menores aos maiores; na introdução, crie forças melódicas cujas tensões efetuem um breve alívio no estribilho intercalar; e recomece o desenvolvimento com fricção,

cadência e tensionamento musical que conduzam a música até a máxima tensão que, por fim, resultará na explosão do refrão.

Contudo, o samba da Escola de Samba Paraíso do Tuiuti segue esta espécie de fórmula geral até o desenvolvimento, quando ocorre um desvio. O samba começa sua ascendente melódica no trecho “E assim quando a lei foi assinada, uma lua atordoada assistiu fogos no céu, áurea feito o ouro da bandeira, fui rezar na cachoeira contra bondade cruel” (LUZ *et al.*, 2017). Mas, ao invés de explodir no refrão principal “Não sou escravo, de nenhum senhor...” – o que resultaria na apoteose do samba onde as tensões construídas até esse momento seriam desfeitas –, a melodia dá espaço a um refrão superveniente que quebra a potência festiva para realizar um lamento e, desse modo, esvazia a tensão melódica anteriormente construída. Como desvio do que é frequente em melodias de sambas de enredo, esta solução poética expressa não a comemoração da libertação, mas um canto de dor. Quando o samba cai e a melodia se recupera no refrão, esta espécie de oração quase silenciosa e lutuosa por todos os que tombaram no caminho da resistência à escravidão faz prevalecer a poesia e o gesto político que a consubstanciam.

Ao ser trazido de novo ao sambódromo, o tema mostrou que, por mais repetido que possa parecer, permanece urgente e necessário no debate social. Contudo, a escola de samba de São Cristóvão não se deteve no questionamento à história, ela a atualizou no acontecimento recente mais traumático da história política e econômica brasileira: o golpe de estado de 2016. Este episódio e suas consequências – o desmanche do parque industrial



do petróleo, das leis trabalhistas e do sistema de ensino público, assim como o lançamento das bases para o sucateamento dos serviços públicos - elevam a situação de exclusão e exploração nas camadas mais vulneráveis da sociedade a um índice ainda mais agudo.

Numa leitura propriamente benjaminiana, é a “tradição dos vencidos” (BENJAMIN, 1994, p. 245) que a Paraíso do Tuiuti parece reconhecer. Na perspectiva desta tradição, segundo Walter Benjamin,

Todos os dominadores que até agora venceram participam do cortejo triunfal, que os dominadores de hoje conduzem por sobre os corpos dos que hoje estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo triunfal, como de praxe. Eles são chamados bens culturais. (Benjamin, 2012, p. 244)

Este reconhecimento ultrapassa a temática da escravidão brasileira que prostrou no chão milhares de corpos negros quando, entrecruzando passado e presente, carnaliza analogias entre o processo colonial e as implicações desumanas do capitalismo tardio em regiões ditas “em desenvolvimento”. Ao fazê-lo, nos torna passageiros/as da última alegoria do desfile *Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?*. No *Neo-Tumbeiro* (o nome dessa alegoria), somos todos/as explorados/as, manipulados/as e subjugados/as pelas forças hegemônicas com as quais, no Brasil, os “dominadores de hoje” carregam seu “cortejo triunfal” “sobre os corpos dos que hoje estão prostrados no chão”, sem vida. Em sua maior parte, são como o de Marielle Franco – ativista que, negra e

da favela, foi assassinada exatamente um mês e três dias depois do desfile da Paraíso do Tuiuti.

Como já dito, o tema do desfile de 2018 da Paraíso do Tuiuti não é uma novidade no mundo dos enredos cariocas. Mas, ao invés de diminuir sua importância, esta repetição a potencializa como eco de anseios similares, como o da Unidos da Tijuca de 1982.

A escola tujucana desenvolveu, nos anos finais da ditadura militar brasileira (1964-1985), um enredo metafórico para abordar a cruel transformação social que a força do capital estava produzindo no Brasil. O enredo baseava-se numa obra de Manoel Cavalcanti Proença, intitulada *Manuscrito Holandês*. Este livro conta a história do herói Mitavaí, uma representação do povo sofrido e subjugado; contra o malvado Macobeba, uma representação do dinheiro, do poder e da força que oprime o povo, mas não o vence. O samba dizia,

É tão sublime exaltar [...] a odisseia de um valente brasileiro contra o monstro estrangeiro, que com todo o seu dinheiro, quer calar a nossa voz [...] Mitavaí, bom lavrador e vaqueiro, deixa o sertão brasileiro, vai combater Macobeba maldito, que devora o mato e o mito, rádio jornal e TV (LUCAS; PAIVA, 1980).

Não é comum que enredos abordem tão objetivamente as mazelas produzidas pelo capitalismo, mesmo que seja por meio de uma metáfora que narre a saga épica de um sertanejo lutando para defender sua cultura, sua terra e sua gente. Trata-se talvez de uma derrota anunciada, mas não sem resistência contra a força poderosa dos agentes econômicos que corrompem, dominam e invadem



⁵ A Harmonia, via de regra, se constitui como o grupo de trabalhadores/as responsáveis por manter a organização do desfile de uma escola de samba antes (produção), durante (desfile) e depois (desmontagem) de seu acontecimento.

valores de vida do referido nativo - como a liberdade, a alegria e a esperança. Pois, o Capital constrói meios de comunicação a fim de controlar a noção coletiva de liberdade, apodera-se da alegria pelas forças do entretenimento e instaura novos (e falsos) sonhos para manipular o sentimento de esperança.

O protagonista do enredo da Unidos da Tijuca remete às populações socialmente excluídas e todos/as àqueles/as que lutam contra um sistema: são ambos uma espécie de Mitavaís. Podemos entender enredos deste tipo a partir de uma poética do combate e da autoafirmação das comunidades das escolas de samba cuja voz grita por direitos a serem conquistados e, vez por outra, emerge dos enredos. A Vila Isabel, por exemplo, cujo enredo de 1990 tratava dos direitos humanos, asseverou: “queremos o direito de igualdade, viver com dignidade não representa favor [...] a Declaração Universal não é um sonho, temos que fazer cumprir. A justiça é cega, mas enxerga quando quer” (King et al., 1988). Mais adiante, o samba constata: “sei que quem espera não alcança”, frase cujo sentido é de que não basta aguardar, é preciso lutar. Nesse mesmo sentido, os “subalternos” que produzem o turístico carnaval carioca parecem falar no que a Império Serrano apontou em seu enredo de 1986: “Quero que meu amanhã, seja uma hoje bem melhor [...] quero o nosso povo bem nutrido, o país desenvolvido, quero paz e moradia, chega de ganhar tão pouco, chega de sufoco e de covardia” (MACHADO *et al.*, 1985).

Por tudo isso, apesar de parecerem o braço mais forte da indústria cultural agindo nos dias de folia, as escolas de samba

permitem que Mitavaís escapem por suas rachaduras e contradições e, desse modo, habitem o palco do carnaval.

Curiosamente, quem estreava como diretor de Harmonia⁵ da Unidos da Tijuca naquele ano de 1982 era o mesmo Laíla que foi diretor de carnaval da Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis por subsequentes vinte e três anos, período finalizado em 2018. Neste ano, o enredo da escola de samba parte de uma metáfora a fim de carnalizar a catástrofe produzida pela tentativa de conciliar capitalismo neoliberal e sociedade brasileira. Em linhas gerais, o enredo *Monstro é aquele que não sabe amar - os filhos abandonados da pátria que os pariu* confronta tanto as questões socioeconômicas que se manifestam em situações e circunstâncias atuais que desumanizam a população quanto o fracasso da sociedade em reverter este quadro. Em seu desenvolvimento, o enredo parte da obra *Frankenstein*, de Mary Shelley (s/d), e transita pelo dualismo criador e criatura, o que faz com que o público (presente no sambódromo ou que assiste pela televisão), o folião (que desfila), o leitor (da sinopse do enredo) ou o ouvinte (do samba de enredo) se veja ora como monstro inventor, ora como monstro inventado. Não há posição possível fora de uma narrativa que não fala do outro, mas da totalidade social a partir do indivíduo monstruoso. Nesse aspecto, o tema produz permanente dialética entre uma abordagem a partir da antropologia social – sobre uma coletividade amorfa, a massa ou o que se chama “povo” – e do existencialismo – sobre um sujeito individual cuja personalidade, crenças e valores são em si partes do problema e da solução dos prejuízos decorrentes da ausência de ética do Capital.



Essa dialética joga com a figura do Monstro proposta pelo enredo, que a apresenta ora como símbolo ora como alegoria. A relação entre símbolo e alegoria que funda as reflexões de Walter Benjamin (2011) sobre a complexa dialética da obra de arte barroca pode servir ao entendimento desde Monstro. Como símbolo, o Monstro mostra-se orgânico, abjeto, estranho e inumano. Nesse sentido, o público-folião-leitor-ouvinte se coloca na posição da repulsiva criatura no exercício individual da intolerância em seus aspectos sociológicos: intolerância religiosa, misógina, racista, da injustiça e da indiferença etc. Além disso, na posição coletiva da produção de exclusão social, de exploração econômica do trabalho, da subjugação da população aos interesses de ampliação de lucros e manutenção de privilégios. Nessa direção, Monstro é símbolo: é da ordem do signo que “remete a si mesmo” (LIMA, 2011, p. 198), não diz além do que é.

Entretanto, de outra parte, o enredo adota o Monstro como alegoria, como potência de um não dito, de algo a ser revelado. Não somente como equivalente do conceito de metáfora – um dito que produz sentidos além de sua suposta literalidade sem negá-la –, mas, no entendimento benjaminiano, como algo que revela um saber oculto em sua imagem enigmática. Exposto aos olhos do outro, o criador, o Monstro alegórico da escola nilopolitana não pode, portanto, ver a si mesmo como tal. Nesse sentido, no contexto atual da sociedade brasileira, o Monstro é marginal, vem da periferia, do subúrbio, dos becos, de acampamentos, invasões e guetos. Contudo, quando carnavalizado, tem seu sentido

subvertido: de subalterno invisível às estruturas de poder converte-se em protagonista da maior festa popular do planeta.

O Monstro ganha o centro das atenções do Concurso das Escolas de Samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro quando deixa o anonimato em que se encontra imerso em suas localidades de origem para povoar os espaços midiáticos e dos holofotes. Desta posição “sambódroma”, por assim dizer, olha para seus ambiciosos criadores com o olhar de quem aponta neles os verdadeiros monstros da sociedade moderna do desenfreado consumo, do custe não “a quem”, mas custe “quem” custar. Em suma, como alegoria o Monstro rebela-se e revela o que se mantinha oculto: a monstruosidade de quem o criou, os motivos perversos de sua própria criação e suas implicações. Com sua insurreição na pista carnavalesca, ele é o máximo incluído: aquele Monstro que ganhou o feriado do carnaval: um tempo de exceção na sociedade do “estado de exceção” (BENJAMIN, 2011, p. 60; AGAMBEN, 2004).

O monstro e o beija-flor: considerações finais

Monstro é aquele que não sabe amar – os filhos abandonados da pátria que os pariu faz lembrar o desfile da mesma Beija-Flor de Nilópolis que, em 1989, carnavalizou o enredo *Ratos e urubus, larguem minha fantasia!* Se o Monstro de 2018 parece aproximar-se de Mendigo de quase quatro décadas, a alegoria da Pietà (que fecha o desfile de 2018) parece remeter ao Cristo Mendigo, o carro Abre-Alas do desfile de 1989. Contudo,



também há um trânsito, mesmo que menos explícito, do enredo de 2018 para o enredo de 1990: *Todo mundo nasceu nu*.

Joãosinho Trinta – carnavalesco da Beija-Flor tanto nesse ano quanto no ano anterior – trata da caminhada humana pela terra, pontuada pelos sete pecados capitais: a luxúria, a soberba, a gula, a ira, a avareza, a inveja e a preguiça. Cada um dos pecados pode ser tomado como representação simbólica das leis eclesásticas que governam as relações interpessoais cristãs. Mas, no desfile carnavalesco em questão, eles se tornaram alegorias da macro e da micropolítica que configuram essas relações sociais: segundo o enredo, a solução para os problemas sociais atuais já está expressa na Bíblia há séculos. Ou seja, para fugir da lógica dominante do capital, de sua estrutura hierarquizada e fechada de poder, da opressão e da exploração próprias do sistema capitalista, é necessário e suficiente olhar os lírios do campo: “É a sabedoria milenar lembrando que a força da vida reside nas criações aparentemente simples” (TRINTA, 1989).

Se fazemos corresponder os sambas de enredo de 1990 (APARECIDA *et al.*, 1988) e 2018 (ASSIS *et al.*, 2017), o “gigante Brasil” do passado se torna a “pátria amada” do presente; os “monstros de aço” se invertem em “um monstro carente”, e “eu sou povo, me acabo e não me aguento mais” se prolonga em “teus filhos já não aguentam mais”.

Se a desconstrução capitalista se encontra nas coisas simples da vida e da natureza podemos selecionar dentre os elementos naturais o beija-flor, símbolo da escola, para alegorizar os dilemas do futuro da Beija-Flor. A contradição reside numa

imagem e numa questão: o beija-flor retratado no papel moeda de um real (que recentemente deixou de existir) prevalece sobre o lírio do campo?

No movimento dialético particular da história de seus enredos, a escola de samba de Nilópolis escolheu ser criadora de monstros em algumas ocasiões. Um exemplo recente é o enredo de 2014, intitulado O astro iluminado da comunicação brasileira, em que a Beija-Flor prestou homenagem a um conhecido profissional da emissora de televisão considerada pelas forças de oposição políticas atuais como principal responsável pela alienação coletiva que paralisa o avanço social brasileiro. Naquele ano, a Beija-Flor não retornou para desfilas no *Sábado das Campeãs* (o que significa não estar entre os primeiros lugares do concurso carnavalesco do Grupo Especial), o que não acontecia desde o ano de 1992. Se a mesma escola que hoje dá voz aos abandonados pela pátria já homenageou os criadores monstruosos destas criaturas, a questão não é colocar suspeitas sobre o enredo de 2018, mas constatar que escolas de samba não podem ser somente monstros paridos ou criadoras monstruosas: nelas coabitam ambos, em relação dialética que as transfigura ora em símbolos, ora em alegorias.

Em se tratando do carnaval das escolas de samba brasileiras não cabe concluir e sim reiniciar os trabalhos para o carnaval de 2019. Antes de finalizar nosso próprio trabalho, porém, retomamos nosso começo em que os desfiles da Beija-Flor e da Paraíso do Tuiuti, respectivamente Campeã e Vice-Campeã do Concurso das Escolas de Samba do Grupo Especial da LIESA de 2018,



denunciaram a exploração, a opressão e a corrupção que assola o Brasil, hoje. Acrescentamos que, na reunião plenária da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro que ocorreu em 28 de fevereiro de 2018 ambas as escolas apoiaram a virada de mesa que impediu o rebaixamento das últimas colocadas na apuração deste ano. Lembramos também que a Paraíso do Tuiuti foi contemplada com decisão semelhante em 2017, o que possibilitou que permanecesse no Grupo Especial em 2018.

Este episódio fecha nosso artigo, acompanhado de uma breve questão suscitada pela tarefa de escrever sobre os enredos da escola de samba que usam sua arte para protestar: em que “espaço habitado” (Santos, 1988) ou em que “local da cultura” (Bhabha, 2001) a pátria que pare e abandona seus filhos se encontra com a sentinela da libertação?

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.
- APARECIDA; BETINHO; JORGINHO; BIRA. Todo mundo nasceu nu. Intérprete: Neguinho da Beija-flor. In: *Sambas de Enredo das Escolas de Samba do Grupo 1A - 1990*. [S.l.]: BGM-Ariola, 1989. Lado A, faixa 5.
- ARAGÃO, Jorge; LARA, Ivone. Enredo do meu samba. In: *Jorge Aragão ao vivo*. [CD]. Indie Records, 1999. Faixa 4.

ASSIS, Júlio; BEIJA-FLOR, Bakaninha; DI MENOR BF; KIRAZINHO; OLIVEIRA, Diego; ROSA, Diogo; SANTOS, JJ. Monstro é aquele que não sabe amar – os filhos abandonados da pátria que os pariu. In: **Sambas de Enredo das Escolas de Samba do Grupo - 2018**. [CD]: Universal Music, 2017. Faixa 6.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras Escolhidas, Volume I)*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Tradução de José Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

CABALLERO, Ileana Diéguez. *Cenários Liminares: teatralidades, performances e política*. Tradução de Luis Alberto Alonso e Ângela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011.

CÂMARA web. Disponível e: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-847-11-outubro-1890-503086-publicacaooriginal-1-pe.html>.

Acessado em 15 Jan 2018.

LIMA, Fátima Costa de. *Alegoria benjaminiana e alegorias proibidas no sambódromo carioca: o Cristo Mendigo e a carnavalíssima trindade*. Florianópolis: PPG em História da UFSC, 2011 (Tese de Doutorado)



LUCAS, Jorge; PAIVA, Édson. O que dá pra rir dá pra chorar. Intérprete: Sobrinho. In: *Sambas de Enredo das Escolas de Samba do Grupo 1A - 1981*. [S.l.]: Top Tape, 1980. Lado B, faixa 5.

LUZ, Moacyr; RUSSO, Cláudio; JURANDIR; ZEZÉ; ANÍBAL. Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão? In: *Sambas de Enredo das Escolas de Samba do Grupo - 2018*. [CD]: Universal Music, 2017. Faixa 12.

KING, Jorge; TONELADA, Serginho; PARTIDEIRO, Fernando; ANTÔNIO, Zé; COUTO, J. C. Direito É Direito. Intérprete: Gera. In: *Sambas de Enredo das Escolas de Samba do Grupo - 1989*. [S.l.]: BMG-Ariola, 1988. Disco 2. Lado B, faixa 1.

MACHADO, Aloísio; BRAÇO, Beto sem. Bum Bum Paticumbum Prugurundum. Intérprete: Quinzinho. In: *Sambas de Enredo das Escolas de Samba do Grupo 1A - 1982*. [S.l.]: Top Tape, 1981. Lado B, faixa 5.

MACHADO, Aloísio; CAVACO, Luis Carlos do; NÓBREGA, Jorge. Eu quero. Intérprete: Quinzinho. In: *Sambas de Enredo das Escolas de Samba do Grupo 1A - 1986*. [S.l.]: RCA Victor, 1985. Lado A, faixa 4.

MATOS, Júlio. Sinopse: 100 anos de liberdade - realidade ou ilusão?. In: Academia do Samba. 1988. Disponível em: <<http://academiadosamba.com.br/passarela/mangueira/ficha-1988.htm>>. Acessado em: 20 Jan 2018.

RODRIGUES, Tarcila Mariana Gomes. *A Dança do Mestre-Sala e da Porta-Bandeira: tradição e influências*. São Paulo: Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação da

ECA/USP, 2012 (TCC de Pós-Graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos).

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do Espaço Habitado: fundamentos teórico e metodológico da geografia*. São Paulo: Hucitec: São Paulo, 1988.

SHELLEY, Mary, *Frankenstein ou o Moderno Prometeu*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: LÊLivros/Martin Claret, s/d. Disponível em: <<file:///C:/Users/user/Downloads/Frankenstein%20-%20Mary%20Shelley.epub>>. Acessado em: 29/01/2018.

SOUZA, Ciro de; BABAÚ. Tenha Pena de Mim. Intérprete: Elza Soares. In: *A Bossa Negra*. [S.I.]: Odeon, 1960. Lado A, faixa 1.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o Subalterno Falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TRINTA, Joãozinho. *Sinopse: Todo mundo nasceu nu. Galeria do Samba*. 1989. Disponível em: <<http://www.galeriadosamba.com.br/carnavais/beija-flor-de-nilopolis/1990/5/>>. Acessado em: 20 Jan 2018.

TURCO, Hélio; MANGUEIRA, Jurandir da; ALVINHO. 100 Anos de Liberdade, Realidade Ou Ilusão 100 Anos de Liberdade, Realidade Ou Ilusão. Intérprete: Jamelão. In: *Sambas de Enredo das Escolas de Samba do Grupo 1A - 1988*. [S.l.]: BMG-Ariola, 1987. Disco 2. Lado B, faixa 4.

VILA, Martinho da. Pra tudo se acabar na quarta-feira. Intérprete: Marcos Moran e Valcy. In: *Sambas de Enredo das Escolas de*



Samba do Grupo IA - 1984. [S.I.]: Top Tape, 1983. Lado A, faixa 2.

VIOLA, Paulinho. Argumento. Intérprete: Paulinho da Viola. In: *Paulinho da Viola*. [S.I.]: Odeon, 1975. Lado A, faixa 2.