


## Uma vida desfi(l)ada: Maria Bethânia, corpo/signo e significação artística no carnaval carioca

*A paraded life: Maria Bethânia, body/sign and artistic significance in the Carioca carnival*

Clark Mangabeira

 0000-0002-9867-0234  
clarkufmt@gmail.com

### Resumo

Com base no desfile campeão da Estação Primeira de Mangueira de 2016, o presente ensaio busca articular a realização do desfile, enquanto representação artística, à sua significação na relação entre tema e estética apresentados na Sapucaí, a partir da presença corporificada da cantora e compositora de fama internacional Maria Bethânia no cortejo, destacando-se qualidades signícas que são engendradas na criação do espetáculo para, na Avenida, lugar de resistências afrorreligiosas e populares, se consumir no corpo e por meio dele.

### Palavras-chave

Carnaval. Escolas de samba. Enredo. Signo. Arte.

### Abstract

*From the 2016 Estação Primeira de Mangueira's champion parade, this essay seeks to articulate the realization of the parade itself, as an artistic representation, to its significance in the relationship between theme and aesthetics presented at the Sapucaí, from the embodied presence of the internationally renowned singer and songwriter Maria Bethânia in the procession, to highlight the signed qualities that are engendered in the creation of the show on the Avenida, a place of Afro-religious and popular resistance, and consummate in and through the body.*

### Keywords

*Carnival. Samba schools. Carnival plot. Sign. Art.*

O desfile das escolas de samba cariocas, um entre diversos festejos que compõem as comemorações diversificadas do carnaval brasileiro, adquiriu, ao longo do tempo, enorme e conhecida visibilidade. Festa *in loco* transmitida pela televisão, considerada antropologicamente um ritual de inversão de hierarquias sociais (DaMatta, 1981) e, também, uma performance ritual (Cavalcanti, 2011a) – uma festa plena de sentidos, uma expressão artística diante da qual diversos olhares e análises são possíveis, e, em plano mais geral, uma festa de resistência, de desfile de corpos e enredos historicamente subalternizados.

Ponto de inflexão disciplinar, os desfiles são abordados, também, a partir de várias áreas do conhecimento, sendo um lócus de pluridisciplinariedade efervescente, visto que sua condição de experimentação, vivência e realizações artísticas parece trazer inesgotáveis fontes de interpretação e cristalização de discursos e visualidades variados.

Nesse contexto, dialogando com o desfile campeão do Carnaval de 2016 da Mangueira,<sup>1</sup> com o enredo “Maria Bethânia: a menina dos olhos de Oyá”, assinado pelo carnavalesco Leandro Vieira,<sup>2</sup> o presente ensaio debruçar-se-á sobre a Sapucaí como um espaço artístico, bem como sobre o corpo de Maria Bethânia – cantora e compositora brasileira de renome internacional nascida em Santo Amaro da Purificação, na Bahia – na condição de signo carnavalizado e carnava-lizável, ficcionalmente criado no e pelo enredo – a história contada na Avenida.

A partir das proposições enredísticas de considerar Bethânia, como personagem do desfile, relacionada a manifestações religiosas católicas populares e afro-brasileiras, nosso objetivo, longe de tecer digressões completas sobre os desfiles das escolas de samba, é o de esmiuçar a significação e a construção multiartística do corpo de Bethânia como signo carnavalesco semanticamente amplo, partindo-se do enredo para o desfile e de volta para o próprio enredo, este encarado como mundo ficcional *par excellence*.

---

<sup>1</sup> A Estação Primeira de Mangueira é uma das mais tradicionais escolas de samba cariocas, fundada em 1928. É a segunda maior campeã do carnaval carioca, tendo vencido em 20 ocasiões.

<sup>2</sup> Leandro Vieira é um carnavalesco carioca. Formado pela Escola de Belas Artes da UFRJ, trabalhou em diversas escolas de samba. Em 2016, ao assumir o cargo de carnavalesco da Mangueira, assinando um carnaval pela primeira vez no Grupo Especial, foi campeão com o enredo “Maria Bethânia: a menina dos olhos de Oyá”.

Por fim, buscar-se-á demonstrar como o tema proposto no desfile, considerado uma obra de arte total (Dahora, 2019) e uma festa/fato social total (Mauss, 2003; Cavalcanti, 2002; Maia, 2010), enquadrando uma construção sincrética e metamórfica de Maria Bethânia, presença corporal vívida na Sapucaí e, paralelamente, índice multissituado e semanticamente potente sobre realidades que ultrapassam o corpo físico e o *corpus* biográfico da artista, a partir da intencionalidade artística do carnavalesco. Para tanto, em um primeiro momento, será realizada uma contribuição analítica e de estabilização conceitual sobre o contexto artístico dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, para, a partir daí e em seguida, dar um mergulho interpretativo no(s) corpo(s) de Bethânia no Carnaval de 2016 da Estação Primeira de Mangueira.

\*\*\*

Antes de entrar no desfile da Mangueira de 2016, vale destacar que os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, de maneira simples e direta, acompanhando os passos de Maria Laura Cavalcanti (1999), são um evento anual de apresentação artístico-festiva que segue um calendário próprio, desembocando na apresentação na Sapucaí.

Sendo as escolas de samba “uma forma associativa” (Menezes, 2020), grêmios recreativos que competem entre si pela vitória em noites alternadas, divididos em grupos segundo critérios de importância e visibilidade baseados na colocação do ano anterior (por exemplo, na Sapucaí, primeiro desfila a Série Ouro – antiga Série A –, composta por escolas que almejam uma vaga no desfile do Grupo Especial, ou seja, uma vaga entre as escolas com mais prestígio e que desfilam no domingo e na segunda-feira de carnaval), os cortejos apresentam ao público e aos jurados, no formato de enredo, uma história, um tema desdobrado visual e semanticamente em fantasias, alegorias, samba etc.

Segundo Maria Laura Cavalcanti (1999), dentro do escopo de definição de um pano de fundo mais geral sobre os desfiles, sua compreensão se dá a partir de três vetores complementares. Primeiramente, há uma “dimensão agonística desta festa carnavalesca” (p. 74), tratando-se de um campeonato com regras definidas em conjunto pelas escolas de samba de cada grupo específico.

Em segundo lugar, os desfiles possuem uma “forma artística altamente elaborada” (Cavalcanti, 1999, p. 75), estando o enredo, ou seja, o tema ou história que a escola está contando na Sapucaí, segundo Cavalcanti (1999), no centro de

uma produção artística que, ao longo do ano, se desdobra em alegorias, fantasias e música (o samba), de maneira que:

A narração do enredo no desfile organiza-se em torno da tensão existente entre a linguagem plástica (a visualidade das fantasias e alegorias) e a linguagem musical (o samba cantado pelo puxador acompanhado pelo coro de todas as alas e pela poderosa percussão da bateria). O movimento linear da escola com a evolução dançante das alas concilia a visualidade com o ritmo e a música, reunindo as dimensões espetacular e festiva de um desfile (Cavalcanti, 1999, p. 75).

Cavalcanti (1999) ainda define um terceiro viés, a dimensão urbana dos desfiles que, historicamente, durante todo o processo de construção do espetáculo, mobilizou a cidade do Rio de Janeiro (Centro, bairros e subúrbios) e colocou diversas camadas sociais, médias e populares, em constante relação e mediação de troca cultural para a realização do cortejo.

Por fim, para Cavalcanti (2002, 2011b), o desfile apresenta uma dinâmica artística intrincada, reconhecida em seu caráter de festa espetacular de natureza extática e ritual. Sua passagem pela Sapucaí se apresenta num “tempo-fluxo intenso, alegre e contínuo” (Cavalcanti, 2006, p. 27), buscando principalmente o título, mas também provocando, segundo a autora, a “impressão de deslumbramento”. Cavalcanti (2011b, p. 165) salienta que no tempo-espço do desfile, a visão sinestésica é “integrada à corporalidade”, trazendo aos seus agentes e ao público uma nítida sensação de arrebatamento.

\*\*\*

Partindo desse universo teórico, entender artisticamente a dinâmica de significação de um desfile – como o da Mangueira, de 2016 – parece repousar sobre a necessidade de compreensão dos desfiles das escolas de samba do ponto de vista analítico que percebe o espetáculo a partir de uma dinâmica de totalidade. Trata-se de propor que a natureza espetacular dos desfiles advém de uma construção marcada por uma dinâmica que congrega elementos variados em uma apresentação organizada de maneira total.

A ideia de totalidade dos desfiles apreende em si, assim, uma proposta de sua percepção a partir de um encadeamento de signos diversos que, em conjunto, “totalmente”, propõem uma significação artística no/do desfile. Nessa esteira,

Cavalcanti (2002, p. 38) define os desfiles como “festas-totais a imbricar muitos ângulos e aspectos da realidade cujo sentido integrado importa apreender”. Festas-totais, portanto, que, em um nível mais geral, apreendem, para sua realização, relações econômicas, religiosas, artísticas, entre outras, costurando-se, enfim, o desfile como um “fato social total” (Mauss, 2003) que se forma a partir de vieses múltiplos a se interinfluenciar para sua efetivação na Sapucaí (Maia, 2010).

Nessa trama de potência de significação, por um lado, diversos níveis de realidades sociais estão imbricados em um desfile, ao mesmo tempo que, por outro lado, linguagens variadas – verbais e não verbais (Maia, 2010); plásticas e sonoras (Cavalcanti, 1999) – se conjugam para realizar artisticamente o desfile na Sapucaí. Nessa dinâmica, na totalidade de elementos interinfluenciando-se no desfile, realidades sociais se manifestam em um “evento crítico” (Menezes, 2020), que plasma narrativas ficcionais na Avenida à medida que temas são carnavalizados.

Em paralelo, portanto, a uma totalidade enquanto festa, a lógica de totalidade artística que se depreende de um desfile de escola de samba já foi prevista pelo carnavalesco Joãozinho Trinta na narração de um dos seus enredos, o famoso *Ratos e urubus, larguem minha fantasia*, desfilado pela Beija-Flor em 1989. Na sinopse, ou seja, no resumo do enredo, Trinta lançou bases para o entendimento da lógica artístico-significativa de um desfile como espetáculo-arte. Para o carnavalesco,

O desfile das Escolas de Samba é hoje considerado o maior espetáculo da Terra em termos de grandeza, criatividade e vibração. Por ser um espetáculo completo, o desfile pode ser nomeado como nossa verdadeira ÓPERA DE RUA. Todos os componentes de uma Ópera erudita estão presentes na estrutura da Escola de Samba. Começando pelo enredo que é o libreto, passando pela música, dança, canto, cenografia, figurinos, orquestra e interpretação (Trinta, 1989).

Embora a expressão “ópera de rua” possa engendrar críticas teóricas por seu caráter eurocêntrico, nos limites deste ensaio ela é assumida menos pela perspectiva teórica e mais como dado etnográfico, posto que dita no e pelo campo carnavalesco, aqui servindo de exemplo para se destacar a característica de

totalidade do desfile. Assim, como “ópera de rua”, diz Trinta (1989), um desfile é um “espetáculo completo”, congregando elementos artísticos múltiplos para, em um primeiro plano, criar o enredo a partir da percepção e potência de linguagens artísticas diversas que deverão ser alocadas conjuntamente a fim de, em um segundo plano, permitir o desdobramento do próprio enredo como uma história contada por aquelas várias linguagens artísticas na Avenida.

Trata-se, conseqüentemente, de um movimento duplo em paralelo. Primeiro, um movimento centrípeta, de criação do tema carnavalizado no e do enredo, levando em consideração as diversas manifestações artísticas que confluirão para a história a ser desfilada. E, segundo, um movimento centrífuga, de desdobramento da criação do tema carnavalizado a partir do enredo nas efetivas realizações visuais e sonoras que compõem o desfile na Sapucaí para deleite estético e emocional do público, desfile esse julgado a partir da harmonia – que averigua a relação entre o canto dos desfilantes e o ritmo de percussão da bateria (Cavalcanti, 2006) – e da evolução – o desempenho de movimento de “como passou” a escola pela Avenida.

Nessa totalidade centrípeta e centrífuga de criação artística do tema carnavalizado no e a partir do enredo, Isaac Montes (2016) (também conhecido como Izak Dahora) destaca a qualidade de o desfile de uma escola de samba ser uma obra de arte total. Como composição de variadas linguagens artísticas,

Os contemporâneos desfiles das escolas de samba notabilizam-se por teatralidade que a cada ano avança em ousadia no que diz respeito à quantidade de formas de arte reunidas. Música, artes plásticas, dança, teatro, vídeo, performance, poesia, arquitetura e outras artes integram, em cada desfile, um apanhado não só de formas e linguagens artísticas, como também de materiais e elementos heteróclitos, todos razoavelmente “harmonizados” ou encenados em um sentido totalizante de obra (a partir de estruturas exigidas por quesitos como “harmonia e “enredo”) (Montes, 2016, p. 35).

Conjugado como obra de arte total, pensado para se manifestar por múltiplas manifestações artísticas a partir do enredo, que serve como centro de atração, em termos de significação, de todos os elementos, no desfile, “na rede

sinestésica estabelecida (por incontáveis formas, cores, volumes, sons, tessituras), em que a presença é mobilizada no emaranhado de tantas informações sensoriais, todos os elementos devem operar em ‘harmonia’” (Montes, 2016, p. 39), resultando em uma experimentação artística de variadas linguagens que se interinfluenciam complementarmente, de forma que, “nesse jogo de traduções e interdependências, uma relação faz-se essencial: a complementariedade entre a história que se vê (plástica e corporal) e a história que se conta e canta (o samba-enredo)” (p. 39). Consequentemente, o enredo é desdobrado na Sapucaí, esgarçado semanticamente nas fantasias e alegorias, cantado no samba, dançado, sambado, desfiado:

O enredo, portanto, pode ser entendido como algo entre o roteiro do espetáculo e o mote do improviso oral, pois, embora assuma a forma de uma sinopse – um texto escrito em prosa ou verso –, no decorrer do Carnaval ele vai se desdobrar em várias formas expressivas e materiais que, sendo polifônicas, múltiplas, encorpadas, materializadas e performadas, deverão se articular e se harmonizar, diante da plateia e dos jurados, para contar multissensorialmente uma história em movimento. Enfatize-se a ideia de “desdobramento” do enredo, pois, mais do que a reiteração da mesma coisa nas diferentes formas expressivas do desfile, pode haver sua remodelagem, isto é, ele pode assumir um perfil específico, agregar novos elementos, adquirir destaques, esperados ou surpreendentes, admitindo-se uma série de variações no canto, na dança, na batida (Menezes, 2020, p. 11).

O resultado sinestésico, de deslumbramento, emocional e artístico, é consequência dessa relação de partes – alas, alegorias, enredo, samba etc. – constituindo um todo – o desfile em si –, tudo dado a partir da potencialidade significativa do tema carnavalesado no enredo, seu conceito. Deriva-se dessa organização, por um lado, a consequência, ou seja, o deslumbramento ou assombro que assistir a um desfile pode causar; e, de outro, a causa, a totalidade do desfile como obra de arte total (Montes, 2016) e como festa-total (Cavalcanti, 2002), restando um “assombro holístico”:

Se no “assombro” domina a experiência emocional e emocionante reativa ao desfile, fragmentadamente assistido e recepcionado (CAVALCANTI, 2011),

o “holístico” aponta na direção da construção de sua significação dada pela interação entre as diversas partes que o compõem sempre consideradas relacionalmente, nunca isoladamente; e, ao mesmo tempo, entre a relacionalidade das partes do desfile e as várias vozes que com ele e/ou a partir dele dialogam (Mangabeira, 2020, p. 359).

Nessa dinâmica, o tom de potencialidade do desfile como obra de arte e como efeito emocional e estético nasce no enredo, no mundo ficcional criado para o desfile. Assim, a história contada na Sapucaí é um mundo ficcional, uma construção que, se utilizando daquelas diversas expressões artísticas, conjugam várias possibilidades de enfoques sociais. Trata-se de uma expressão carnavalesca que coloca a Escola de Samba “como um lugar de disputa e produção de novas formas de classificação, enquadramento e imaginação de mundos sociais” (Menezes, 2020, p. 30), ficcionalmente criados a partir do trabalho artístico do carnavalesco e de sua equipe.

Convém apontar que, em que pese a qualidade totalizante destacada pelos autores supracitados, paralelamente, em termos de engendrar a significação, é o enredo, na sua qualidade mais básica de texto que demarca o ponto de partida de todas as imagens e sons, que parece agenciar a significação dos elementos visuais que se materializam na passarela. Ora, se é na ideia de significação que o enredo propõe que “um” desfile, “uma” biografia ficcional e “um” mundo ficcional apareçam, é na direção analítica mais exaustiva dessas representações no e pelo enredo, com foco nele e nas pistas significativas conglobantes que ele oferece, que nos lançaremos para analisar a presença de Maria Bethânia na Sapucaí.

Consequentemente, cria-se um mundo com o enredo que é ali desdobrado visualmente. Assim, se, até aqui, consideramos as qualidades mais amplas dos desfiles das escolas de samba como obra de arte potente e significativa, agora convém mergulhar no enredo específico proposto no começo deste ensaio – “Maria Bethânia: a menina dos olhos de Oyá” –, a fim de enquadrar a atividade significativa de uma obra de arte total (Montes, 2016) específica, a partir do enredo, diante do contexto carnavalesco já descrito.

Assim, longe de esgotar todas as potencialidades visuais do desfile em si, o foco será, assumindo-se seu limite, mas apostando na significação que o enredo carrega em si, o de perguntar especificamente como o enredo campeão



da Mangueira, em 2016, desfilou uma narrativa ficcional sobre Maria Bethânia ao desfiar camadas semânticas específicas a partir do seu corpo, tomado como criação carnalizada?

\*\*\*

Segundo o carnavalesco Leandro Vieira (2019), “diferentemente de outros universos artísticos, o trabalho do carnaval precisa adequar a estética a um tema”. Essa adequação, parte intrínseca do desfile como uma obra de arte total (Montes, 2016), desemboca na ideia de uma articulação entre o desfile e o enredo, mais diretamente na ideia do desfile como um desdobramento do enredo “ao longo do processo festivo em linguagem musical, plástica e corporal” (Cavalcanti, 2020, p. 26).

Percebe-se, portanto, que o enredo é o pilar central, o eixo de significação artística do desfile. Linguagem verbal, resumido em uma sinopse cada vez mais complexa em termos literários, o enredo também engloba todos os textos e argumentos que são condensados no *Livro Abre-Alas*, publicado pela Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (Liesa), que é entregue aos jurados e à mídia especializada antes da transmissão dos desfiles.

Toda fantasia, alegoria, elemento plástico-visual que surge no desfile possui um argumento, uma defesa textual que o justifica no enredo, explicando a pertinência e as características daquele elemento visual na história que está sendo contada na Sapucaí. É um trabalho feito às vezes pelo próprio carnavalesco ou especialmente por um enredista, que só se dedica à construção da história, a sua descrição e ao estabelecimento de ligação entre o tema e a estética, visto que é a partir do enredo “que todas as linguagens interligadas [...] se materializam na transmissão da mensagem proposta pela agremiação” (Farias, 2007, p. 13).

Assim, se a adequação tema/estética (Vieira, 2019) é a mola de impulsão semântica do desfile, quem tem acesso às descrições completas que compõem o enredo antes dos desfiles – jurados e mídia – possui apreensão mais ampla e afinada do espetáculo, daquilo que a agremiação propôs para a Avenida. Por exemplo, ao lado das descrições específicas de cada composição plástico-visual, o enredo possui ainda um histórico e uma justificativa no conteúdo final do *Livro Abre-Alas*, que ampliam o seu escopo interpretativo, o primeiro esmiuçando em detalhes o tema proposto pela escola, e a segunda informando a relevância cultural do tema recordado no enredo (Farias, 2007, p. 41).

Ao longo do ano de preparação do desfile, a mídia especializada divulga amplamente a sinopse do enredo do próximo carnaval de cada escola. A sinopse, estruturada como poesia ou prosa, resume o enredo e é a base inicial para que, de um lado, o carnavalesco e/ou equipe de criação comecem a desenvolver artisticamente o desdobramento do enredo em linguagem plástico-visual – alegorias, fantasias etc. –, enquanto os compositores o desdobram na composição do samba. Por outro lado, a sinopse, lida por torcedores e público em geral, define o foco semântico do tema que a escola irá carnavalizar, partindo dela as interpretações e conversas iniciais sobre o próximo desfile, tornando-se a primeira instância de crítica pública que confere aceitação (ou não) à proposta.

No caso do carnaval campeão de 2016 da Mangueira, Leandro Vieira é enfático quanto ao modo como começou a tematizar seu trabalho. De acordo com o artista, o recorte e conceito temático propostos no enredo diziam respeito ao fato de que

Bethânia foi a cantora que embalou a minha atividade artística a vida inteira. Ela não foi escolhida por acaso, e acho que isso fica muito claro na forma com que eu divido o enredo. Eu não tinha o interesse de falar da cantora popular, e sim da cantora brasileira. E por isso o enredo não foi exatamente biográfico. *Elegi aspectos importantes do universo artístico dela para falar do Brasil. A partir dos sabores que ela guarda na voz, da relação com a cultura afro, com o interior, com o repertório que reflete o Recôncavo, com as joias de crioula combinados aos balangandãs, o sincretismo que junta o santo católico ao orixá* (Vieira, 2019, grifo nosso).

A partir dessa fala, fica explícita a intencionalidade de Leandro Vieira ao tratar o enredo sobre Maria Bethânia não de maneira estritamente biográfica, mas usando Bethânia como um signo que se referencia ao Brasil, à cultura brasileira, que indica a religiosidade afro-brasileira e católica popular, complexificada ainda pela tematização lastreada na vivência do carnavalesco, exaltando-se sua intencionalidade enquanto elemento de construção da obra de arte total (Montes, 2016) tematizada em um enredo desdobrado em um desfile. Nas suas palavras,

*O país que eu apresento é o país que eu conheço. Só conheço as cores dos lugares por onde passei, o sabor das comidas que comi. De modo*

geral, tudo que apresento eu vivi. *Tudo o que escolho como enredo tem relação com minha experiência de fato.* Mesmo a ideia de iluminação, da gambiarra e de algum modo o aspecto retrô. Sou um cara que ainda escuta discos de vinil e se interessa pelo fazer manual das coisas (Vieira, 2019, grifo nosso).

Destaca-se que, nessa proposta, a tônica é a de ocupar a Sapucaí com as religiões afro-brasileiras e seu sincretismo com o catolicismo popular, fazendo do espetáculo, a partir de Bethânia, um lócus de resistência. Se, historicamente, o carnaval, o samba e as religiões de matriz africana estão intimamente ligados (Rocha, Conceição Silva, 2013),

Os enredos religiosos, que versam sobre o “catolicismo popular”, sobre as religiões de matriz africana e/ou sobre expressões indígenas, parecem ter se multiplicado na última década. A ênfase dada pelo Mundo do Carnaval aos enredos da Mangueira e da Grande Rio vai ao encontro da interpretação [...] que associa o avivamento dos enredos religiosos no Carnaval carioca não apenas a uma tradição temática, mas a uma explicação de cunho mais sociológico, relacionada às dinâmicas de reconfiguração do campo religioso brasileiro, com a desfiliação ao catolicismo, os ataques de intolerância às religiões afro, o crescimento massivo de evangélicos, seu papel na construção de uma frente de extrema-direita no país (embora, obviamente, não apenas por evangélicos), enfim, as mudanças nos pertencimentos religiosos que têm sido associadas a transformações nas formas de fazer política e de definir a cultura do país.

O Carnaval das escolas de samba, que historicamente sempre foi uma ocasião privilegiada para publicizar representações sobre religião e cultura nacional, seria um espaço-tempo de crítica a esse processo (Menezes, 2020, p. 28).

Nesse contexto imediato, portanto, a intencionalidade de Vieira parece lançar luzes sobre processos políticos amplos de resistência afrorreligiosa que convergem nos desfiles das escolas de samba, fazendo de Maria Bethânia um paralelo com um Brasil específico, tematizado a partir dessas instâncias religiosas, das quais a artista homenageada é um signo.

Nesse jogo inicial de significados, e na esteira da semiótica de Charles Sanders Peirce (1972, 2007), o signo representa algo para alguém e, nesse processo, produz novos signos. Na relação entre signo, objeto e interpretante, Peirce apresenta uma divisão triádica – ícone, índice e símbolo que, longe de se excluírem totalmente, devem ser vistos como funções de cada signo na relação específica, ordenando-se hierarquicamente conforme o signo em questão.

O ícone apresenta similaridade intrínseca com seu objeto, uma semelhança real com o objeto do qual deriva sua qualidade de signo, visto que as qualidades do ícone “fazem lembrar as daquele objeto e despertam no espírito sensações análogas àquilo a que se parecem” (Peirce, 1972, p. 129).

Já no caso do índice, a conexão entre o signo e o objeto é real, referencial. Em outras palavras,

O índice possui uma conexão real com seu objeto: ele o indica, se refere a ele por ter sido afetado. Nessa relação referencial, na qual o índice relaciona-se factualmente a outra experiência, ele pode possuir um aspecto icônico, conter um ícone, por ter caracteres próprios, mas importa e evidencia-se, objetivamente e hierarquicamente, sua propriedade indexical como elemento dominante. O índice perderia seu caráter semiótico caso seu objeto fosse eliminado, pois não possui uma semelhança significativa com este já que se trata de uma associação por contiguidade de fato entre o significante e o significado, tal qual ressalta Jakobson. Ele possui uma conexão factual e dinâmica com um objeto individual e, depois de estabelecida, o interpretante nota este par orgânico e o índice apresenta-se como algo formado na sua mente (Mangabeira, 2011, p. 38).

Por sua vez, no símbolo a significação depende do interpretante, e a referência ao objeto se dá por uma convenção, uma espécie de lei que se impõe na significação (Peirce, 1972), sendo um signo que “se constitui em signo simplesmente ou principalmente pelo fato de ser usado e compreendido como tal, quer seja o hábito natural ou convencional, e sem levar em conta os motivos que originariamente orientaram sua seleção” (Peirce, 2008, p. 76).

Assim, resumidamente,

Um signo é um *ícone*, um *índice* ou um *símbolo*. Um *ícone* é um signo que possuiria o caráter que o torna significante, mesmo que seu objeto não existisse, tal como um risco feito a lápis representando uma linha geométrica. Um *índice* é um signo que de repente perderia seu caráter que o torna um signo se seu objeto fosse removido, mas que não perderia esse caráter se não houvesse interpretante. [...] Um *símbolo* é um signo que perderia o caráter que o torna um signo se não houvesse um interpretante. Tal é o caso de qualquer elocução de discurso que significa aquilo que significa apenas por força de compreender-se que possui essa significação (Peirce, 2008, p. 74).

Consequentemente, voltando ao trabalho artístico de Vieira – a construção carnavalesca, aqui especificamente a relação significativa entre a artista Maria Bethânia e sua apreensão e representação no enredo desdobrado em desfile –, a dinâmica que se estabelece de significação é primordialmente indéxica, da ordem do índice. Nota-se, portanto, que, “do ponto de vista semiótico, o enredo propõe um eixo de significados visuais a ser lido” (Farias, 2007, p. 17).

Se o enredo é, “de um ponto de vista teórico-conceitual, a proposição de realidade ficcional, descritiva ou até mesmo dissertativa que constitui o fio condutor de sentido de um desfile de escola de samba” (Quesado, 2006, p. 127), a adequação entre o tema desfiado no enredo e a estética da escola desfilada na Sapucaí é o par semântico básico para significação do desfile. Tema/estética, na proposição de Vieira (2019), é condição *sine qua non* de significação. E a maneira como esse par se articula, ou seja, como ocorre a construção do enredo e o seu desdobramento no desfile, parece ser, novamente, a pulsão central do desfile como obra de arte total (Montes, 2016).

Focalizando, portanto, o aspecto semiótico do enredo (Farias, 2007), ele é o centro pulsional de significação do movimento centrípeto de junção e agregação de todas as partes – plásticas, visuais, musicais etc. – que serão desenvolvidas criativa e carnavalescamente pela equipe de criação a partir da intencionalidade definida pelo carnavalesco; e, ao mesmo tempo, o nó górdio da significação e do sentido do movimento centrífugo de esgarçamento

materializado na estética apresentada na Avenida. Assim, surge a carnavalização de Maria Bethânia, conforme consta na sinopse do enredo:

Baila no vento a mistura perfumada de mel, pitanga e dendê. O morro desce a ladeira guiado pela filha de Oyá. Cavalga em búfalos de ouro e bronze sobre o raio de Iansã. O abebê de Oxum faz luzir o caminho que leva à passarela, e por isso, minha gente não teme quebranto. O alfanje erguido nos defende. O mal se esconde. Arruda, alfazema e guiné abrem os caminhos. As águas de cheiro perfumam o verde e o rosa. Os tambores de ketu derramam o axé no cortejo. Cortejo de santo, xirê de orixá. Seu canto é o brado que saúda quem faz da Avenida o terreiro. Pra quem chega, agô e saravá! O branco reluz. O opaxorô de Oxalufã firma nossos passos. Nele, apoio seguro: “XEU ÈPA BÀBÁ!”

Corações ao alto. Valei-me meu Senhor do Bonfim. Doces para os santos meninos. Os balaios erguidos levam as flores. Tal qual na Baixa do Sapateiro – quando o calendário marca o quarto dia de Dezembro – o “dengo” da baiana se embala no chacoalhar dos balangandãs. Salve Santa Bárbara! No peito, a guia de contas e o Rosário de Maria.

A voz de Bethânia ecoa. Voz ancestral, ventre de águas claras onde repousa o Brasil menino. Voz que é o Brasil matuto, caboclo e sertanejo. Pátria indígena onde Tupã reina. Voz que é solo africano, caroço de dendê, água de moringa, búzio de enfeitar trança nagô. Expressão do Brasil épico e dramático. Colorido feito o cetim que adorna quem brinca o reisado. Árido, como o barro seco. Grave como o voo sonoro do carcará, rapina do sertão, música inaugural, grito que se alastra desde o Opinião (Vieira, 2016, p. 282-283).

Diante da sinopse e das falas de Vieira (2019), fica claro que sua intencionalidade não é falar *a respeito da* Maria Bethânia, a artista, mas *a partir de* Bethânia, uma Bethânia personagem por ele criada, um signo. Trata-se de uma construção carnavalizada de uma ficção, com base na ideia de que “carnavalizar implica sobremaneira criar imagética e esteticamente” (Quesado, 2006, p. 131). Levando-se em conta essa intencionalidade do artista, a justificativa do enredo nos ajuda a perceber o tom temático e estético do desfile:

Com o enredo “Maria Bethânia – A Menina dos Olhos de Oyá” a Estação Primeira de Mangueira se debruça no universo pessoal e artístico da cantora para construir uma narrativa carnavalesca que lança luz em aspectos religiosos, em dados associados à carreira da intérprete, e a sua ligação afetiva com a cultura baiana[...].

Sendo assim, o enredo propõe uma trama que “amarra” tudo aquilo que Bethânia tem de mais intenso para construir uma abordagem artística capaz de traçar um perfil que vá além da simples sequência de dados históricos com a intenção de narrar sua trajetória singular.

A Bethânia que a Mangueira apresenta é a Bethânia consagrada à Iansã e Oxum. A Bethânia “menina” de Oyá tal qual sugere o samba que apresentamos. A Oyá que, quando em sua versão animalesca, é búfalo, cuja força não pode ser mensurada. A Bethânia que louva Oxum. Que louva a mão da Oxum que a iniciou, a mão de ouro e doçura de Mãe Menininha do Gantois. [...]

A Bethânia cuja voz traz a memória do Brasil. Voz que é aquilo que fomos, e que traz aos ouvidos o sabor daquilo que somos. Brasil indígena, folclórico, mestiço, nordestino e sertanejo. Voz que soprou o agreste e a poeira do barro seco para os ouvidos de um Rio urbano e bossa-novista ao estrear soltando sua voz na noite do dia 13 de Fevereiro de 1965 no lendário espetáculo Opinião[...]

Bethânia de tantas canções, de tantos compositores. Do nobre título de Abelha Rainha. Da discografia que assegura a inclusão de seu nome na história da MPB. Voz que rasga em protesto, que sangra os corações dilacerados pelas paixões intensas, que consola as dores dos que amam, que faz rezar, que une o religioso, e o profano. A “cantriz” – mistura de cantora e atriz como ela se define. A Bethânia do palco [...].

A todas essas “Bethânias” soma-se a Bethânia de Santo Amaro da Purificação. A Bethânia da novena, devota de Nossa Senhora da Purificação, amante dos festejos populares tradicionais. A “Bethânia bem à brasileira” com a “cara” da Mangueira. A Bethânia que traz a Bahia para o Rio. A Bethânia que no título que batiza nosso enredo chamamos de “menina” – deixando-a tão próxima de nós (Vieira, 2016, p. 284-285).

Há, dessa forma, vários níveis de significação no enredo de Leandro Vieira. A intencionalidade do carnavalesco propôs diversas modulações temático-estéticas que conformam a artista homenageada dentro de um jogo de indexação peirciano que não se resume a sua biografia direta, mas a elementos variados para os quais sua presença vívida, corporal, concreta aponta e é apontada. Primeiro, Maria Bethânia, a artista, no enredo, segundo o carnavalesco, é índice para narrar um Brasil, “a partir dos sabores que ela guarda na voz, da relação com a cultura afro, com o interior, com o repertório que reflete o Recôncavo, com as joias de crioula combinados aos balangandãs, o sincretismo que junta o santo católico ao orixá” (Vieira, 2019). Assim, se há Maria Bethânia, há um Brasil sincrético por ela indicado.

Em seguida, no enredo desdobrado no desfile em si, Bahia, Oyá/Iansã, Oxum, Carcará, Abelha Rainha, Teatro Opinião, festas populares, terreiros, tudo surge como índice da Bethânia-personagem carnavalizada e ficcionalizada enredisticamente, a Maria Bethânia que se torna “A menina dos olhos de Oyá”. No primeiro momento, o Brasil e a religiosidade são objetos semióticos que Maria Bethânia, a artista, tomada como índice por Vieira, indica. No segundo momento, no desfile, os elementos visuais são índices que apontam e qualificam a Bethânia-personagem específica, “A menina dos olhos de Oyá”, construída como objeto semiótico, de sentido, visto que, como informou Peirce (1972), um signo produz novos signos.

No primeiro nível, portanto, o do tema tratado no movimento centrípeto de definição temática e conceitual do que virá a ser o desfile, a intencionalidade de Leandro Vieira é estabilizar a artista Maria Bethânia como índice de uma religiosidade brasileira sincrética, um pano de fundo geral para sua obra de arte total (Montes, 2016) a ser desfilada.

Segundo o filósofo da arte Richard Wollheim (2015), a intencionalidade do artista é parte sensível da atividade de criação e, mais, relaciona-se à atividade de percepção da obra pelo(s) espectador(es). Se o desfile das escolas de samba possui uma camada dinâmica de prevalência visual de percepção, ao colocar o desfile sempre “em fluxo” e “de maneira linear” na Sapucaí (Cavalcanti, 1999; 2011b), a intencionalidade de Leandro Vieira antecipa a tônica perceptiva dessa obra de arte total (Montes, 2016), de maneira que “poderíamos dizer que a intenção antecipa a visão de representação” (Wollheim, 2015, p. 25). Não à toa,



portanto, Leandro inclui no seu tema e na sua estética o país que ele conhece, tudo que ele viveu e suas experiências (Vieira, 2019).

Paralelamente, se tal intencionalidade visa tornar a artista Maria Bethânia um índice do sincretismo religioso brasileiro, para o espectador apresenta-se um polo de percepção, em tese e a princípio, já condensado a partir da sinopse do enredo, de maneira que a intencionalidade de Leandro Vieira balizará a organização semântica do desfile como obra de arte.

Ainda segundo Wollheim (2015), haveria duplamente um “ver-como” e um “ver-em” relacionados no jogo representação/percepção. Enquanto o “ver-como” trata da apreensão puramente visual – material – da obra, o “ver-em” é o estabelecimento de uma sintonia fina com a intencionalidade do artista. Em outras palavras,

Sua defesa está justamente na experiência visual do espectador que ao fruir uma obra de arte deve estar sintonizado com a intenção do artista, com a experiência de ver em. “Compreender a experiência artística significa, na minha maneira de pensar, ver a obra que causa a experiência como o efeito de uma atividade intencional do artista” (WOLLHEIM, 2002, p. 8), o que significa que para Wollheim o artista, ao produzir uma obra, deve incluir na intenção seus anseios, crenças e emoções. É possível exemplificar esta declaração através da experiência de se estar em frente a uma obra abstrata. Num primeiro momento, não identificamos nada que conhecemos; porém, a seguir passamos a ver formas, cores e todos os elementos físicos desta obra, então passamos a ver possibilidades formais não identificadas anteriormente. É nesse instante que passamos a ver em. Portanto, para Wollheim a experiência é dualista, pois qualquer representação envolve dois aspectos. O primeiro se articula à experiência de ver somente a materialidade da obra, enquanto que no segundo é quando vemos em, isso é nos sintonizamos com a intenção do produtor, por meio das “aspirações do agente” (WOLLHEIM, 2002). Seu primeiro olhar é onde só objetos são vistos é o ver como. Num segundo momento alarga seu pensamento por meio da intenção para ver em (Finger, 2014, s.p.).

Consequentemente, se o desfile das escolas de samba – em especial o da Mangueira aqui em análise – é um evento totalizante que congrega diversas linguagens artísticas, um “ver-como” é apenas a primeira camada – visual, material – para a apreensão dinâmica do cortejo. O “ver-em”, destrinchar, a partir das proposições do/no enredo, a intencionalidade do carnavalesco que traduziu

Maria Bethânia como índice do sincretismo religioso e da cultura brasileira, é um pilar fundamental de significação do enredo e do seu desdobramento no desfile.

Em um segundo nível, se há de fato a artista Maria Bethânia índice da religiosidade e da cultura brasileiras para Vieira, a artista é carnalizada no conceito do enredo que a desdobra na “menina dos olhos de Oyá”, um mosaico de várias Bethânias-personagens indíceicas a ser esteticamente desfiladas. A artista Maria Bethânia índice do Brasil torna-se, na Avenida, a “menina dos olhos de Oyá”, agora objeto semiótico dos elementos visuais do desfile, estes sendo novos índices que a indicam, qualificando-a. Cada elemento textual e/ou plástico visual – sinopse, alegorias, fantasias etc. – é um signo em relação a um objeto – a “menina dos olhos de Oyá” criada por Leandro Vieira –, ao qual os elementos desfilados se referem diretamente na Avenida

não tanto em virtude de uma similaridade ou analogia qualquer com ele, nem pelo fato de estar associado a caracteres gerais que esse objeto acontece ter, mas sim por estar numa conexão dinâmica (espacial inclusive) tanto com o objeto individual, por um lado, quanto, por outro lado, com os sentidos ou a memória da pessoa a quem serve de signo (Peirce, 2008, p. 74).

Um exemplo pode clarear a questão. A relação entre as representações artístico-visuais de Oyá e Bethânia-personagem, a “menina dos olhos de Oyá”, é indíceica uma vez que Oyá e Bethânia (a “menina”) não são similares ou análogas em uma dimensão concreta de pura semelhança direta (traços do ícone), mas estão em uma “conexão dinâmica” que estabelece a significação pela relação de referência, pois a “menina dos olhos de Oyá” criada pelo enredo – objeto semiótico – é afetada e qualificada significativamente pelos índices – nesse exemplo, as representações visuais de Oyá – na construção do espetacular do desfile. Assim, se há representações de Oyá, elas indicam “menina dos olhos de Oyá”, centro do espetáculo.

Se, de acordo com Peirce (1972), o índice perde seu caráter significativo quando o objeto é retirado, se removêssemos o objeto semiótico pilar do desfile, restaria claro que sem a Bethânia-personagem – o objeto semiótico –, as representações de Oyá significariam outra coisa, visto que não estariam indexicamente em relação com o enredo/desfile sobre o objeto a “menina dos olhos de Oyá”.

Paralelamente, se os índices “não têm nenhuma semelhança significativa com seus objetos” (Peirce, 2008, p. 76), mas “dirigem a atenção para seus objetos através de uma compulsão cega” (p. 76), os índices do desfile – todas as alegorias e fantasias, samba e, especificamente, cada descrição ou elemento do desfile como Oyá, Teatro Opinião etc., que qualificam aspectos da “menina dos olhos de Oyá” intentada por Vieira – não equivalem concretamente a Maria Bethânia, mas a indicam indiretamente, na construção carnalizada a partir de uma associação de ideias e dirigindo-se à homenageada em uma “compulsão cega” que define a significação do desfile como um todo.

Assim, nenhuma fantasia, alegoria ou representação textual parece ser icônica plena, no sentido peirciano, em um desfile carnavalesco, pois não pode prescindir do objeto a que se refere, visto que nunca há “semelhança de fato” (Jakobson, 2001; Mangabeira, 2011) entre elementos estético-visuais e o que representam. Como não há desfile sem enredo nem enredo sem desfile, não há representações visuais e textuais sem o objeto semiótico a que se referem e, logo, não há nenhuma significação unicamente icônica plena, visto que desfile/enredo – tema/estética (Vieira, 2019) – não são similares ao que representam, não podendo substituir diretamente o que representam e permanecer apenas com base em suas características intrínsecas.

De maneira direta, por fim, uma fantasia, uma alegoria e/ou mesmo o desfile inteiro, se retirados do contexto de significação indexical com o enredo e, no caso mangueirense, com a artista Maria Bethânia, carnalizada como “menina dos olhos de Oyá”, perderiam qualquer significação artística pretendida na dinâmica peirciana signo-objeto-interpretante, valendo ressaltar a ideia de que a relação entre ícone, índice e símbolo, segundo Peirce (1972, 2008), é uma relação hierárquica, na qual um dos aspectos predomina. Assim, índices e objetos formam uma “associação por contiguidade” (Mangabeira, 2011), por vizinhança, um par dinâmico para o interpretante, no qual podem até estar contidos aspectos icônicos, embora prevaleça a dinâmica indexical.

\*\*\*

Por outro lado, Maria Bethânia é uma presença de fato concreta no enredo e na Avenida, uma interseção que conjuga em si, primeiro, a artista intencionalizada por Vieira como índice de um Brasil religioso sincrético, e, por sua vez, a personagem carnalizada como a “menina dos olhos de Oyá”, agora lida como objeto semiótico construído, ficcionalizado, indicado por outros índices no desfile.

Nessa interseção dentro do jogo de representações artísticas, a concretude de Maria Bethânia se coloca como realidade corporal, presencial, viva. É o corpo de Bethânia, na Avenida, dentro da obra de arte efervescente e dinâmica que é um desfile de escola de samba, que finaliza a conjugação do jogo indexical comentado. Afinal, é a própria artista, em sua materialidade corporal, quem indica tais indexações. Segundo Maria Bethânia,

Nunca pensei nisso não, porque eu penso em outra coisa: ‘por que eu fui escolhida, por que Oyá escolheu isso, por que a Mangueira pensou em mim? Minha primeira escola de atração’. Acho que não sou eu o enredo da Mangueira, é a Menina dos Olhos de Oyá. É o meu orixá. Então, o enredo é isso. Alguém escolhido por ela. Isso que é lindo, *a Mangueira me escolher como essa representação* (Bethânia apud Sobrinho, 2016, grifo nosso).

A ênfase no corpo de Bethânia, para entendermos as representações sígnicas, não é uma interpretação deslocada. Afinal, o desfile de uma escola de samba acontece corporalmente. Voltando a Maria Laura Cavalcanti (2002, p. 44), ao analisar as alegorias do carnaval carioca e a forma como o corpo se vincula tanto à cultura quanto à experiência carnavalesca, há “o entendimento da cultura como um permanente ato da experiência corporal do sujeito”, e, no carnaval,

O ponto é que, no campo de presença corporal de um desfile, onde uma alegoria ganha vida integral, a incompletude e o inacabamento são aspectos centrais de sua experiência por parte do espectador. As alegorias operam como grandes entidades que coisificam o humano, colocando seus corpos a serviço do motivo alegórico, brincando com suas escalas de grandeza [...] e transcendendo em muito a particularidade da experiência de cada espectador. Acionam conexões de sentido que o olho do espectador jamais abrangerá, pois, além de encarnarem a profusão visual, elas existem como passagem e fluxo (Cavalcanti, 2011b, p. 173).

Assim, de acordo com Cavalcanti (2011b), há no desfile a primazia do visual, dada não só por todos os elementos estético-visuais artísticos – fantasias e alegorias –, mas, especialmente, porque esses elementos estão corporificados, são usados e agem a partir da presença corporal dos foliões e, no caso do enredo em análise, com a presença do corpo de Bethânia, também desfilante. É a Maria Bethânia corporalmente presente na Sapucaí que, assim, estabiliza as representações indécicas.



**Figura 1**  
Bethânia na Sapucaí em 2016,  
acervo: <imirante.com>  
Fonte: imirante.com/  
mirantefm/namira/  
sao-luis/2016/02/11/  
maria-bethania-define-a-e-  
moca-da-vitoria-desfilan-  
do-pela-mangueira

O corpo, na qualidade que aqui estamos traçando, é a própria realização carnavalesca. O desfile das escolas de samba acontece no corpo e para o corpo, uma expressão corporificada que permite a expressão artística – sem corpos, não há cortejo – e que deleita outros corpos – a dinâmica visual, como apontou Cavalcanti (2011b), de deslumbramento, ou melhor, assombro (Mangabeira, 2020) dos espectadores.

Em outras palavras, “é pelo corpo e para o corpo (para a folia do corpo e seus efeitos na pele e na *alma* e para o deleite dos olhos) que o carnaval se realiza, e vemos essa materialidade como uma regularidade marcante no carnaval” (Pinto, 2013, p. 61), e, assim, o corpo vivo de Bethânia é a interseção entre a artista índice do sincretismo religioso proposto pela intencionalidade de Leandro Vieira e a “menina dos olhos de Oyá”, derivação daquele índice, tornando-se signo que surge carnavalizado e alvo de novos índices no desfile.

Bruno Latour (2008) descreve o corpo como um feixe de afetações e efetuações, de dinâmicas sensíveis e sensoriais, um elemento efervescente que só pode ser relatado, nunca essencializado. O corpo surge como um ente sobre

o qual e para o qual se fala, sobre o qual se age, de forma que “ter um corpo é aprender a ser afectado, ou seja, ‘efectuado’, movido, posto em movimento por outras entidades, humanas ou não humanas. Quem não se envolve nesta aprendizagem fica insensível, mudo, morto” (p. 39).

O corpo de Bethânia que se corporifica na Sapucaí é um corpo que simboliza os relatos e indexações criados ficcionalmente no enredo e no desfile. Essa dinâmica não é exclusiva do enredo em questão. Trata-se, outrossim, aqui, de uma efetivação da realização ficcional de um desfile a partir da significação potente engendrada no e pelo enredo biográfico. Por ser biográfico, o aspecto de corporificação na Sapucaí e de ficcionalização de um corpo no enredo parece tender a ser uma relação mais evidente, destacando-se, como visto, a interface entre o que é posto na Avenida e o que é evidenciado como significação primária no enredo. É, pois, um corpo posto em movimento pelo e no enredo, pela e na carnavalização, pelo e no desfile, afetado e efetuado nas dinâmicas do carnaval como uma “interface que vai ficando mais descritível quando aprende a ser afectado por muitos mais elementos” (Latour, 2008, p. 39).

Como interface, o corpo de Bethânia apresenta-se na qualidade de interseção entre as propostas sógnicas de representação artística do carnaval da Mangueira. Na Avenida, é sua presença corporificada que parece desencadear as representações em relação ao enredo e que resume em si a qualidade final de uma ambiguidade (Latour, 2008), sendo, ao mesmo tempo, o eixo centrípeto do índice da artista indicando o Brasil religioso sincrético e o eixo centrífugo da “menina dos olhos de Oyá” desdobrado na Avenida para ser indicado/qualificado pelos elementos visuais do desfile.

Por fim, se ficamos assombrados (Mangabeira, 2020) no carnaval, assim ficamos no/pelo corpo. Se Maria Bethânia surge corporificada, afeta e efetua sensivelmente no mundo discursos artísticos e representações visuais de uma ficção que todos adoramos ver. Maria Bethânia apareceu naquela noite na Sapucaí com uma qualidade mágica ambígua: carnavalizada e real, “menina dos olhos de Oyá” e Maria Bethânia. Talvez a homenageada tenha se tornado mais Bethânia por ter sido tão sensibilizada e afetada pelo espetáculo. Talvez nós, espectadores, tenhamos apreendido mais da efetuação de Bethânia no mundo ao perceber o mundo efetuado pela sua presença corporificada. Enfim, signos e corpos; signos de corpos; corpos de signos. Arte carnavalesca.

**Clark Mangabeira** é docente do Departamento de Antropologia e do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Mato Grosso. Pós-doutorando em artes visuais (PPGAV/UFRJ). Doutor em antropologia (Museu Nacional).

### Referências

- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. As escolas de samba e suas artes mundo afora. In: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; GONÇALVES, Renata de Sá (orgs.). *Carnaval sem fronteiras: as escolas de samba e suas artes mundo afora*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020, p. 13-34.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Alegorias em ação. *Sociologia & Antropologia*, v.1, n. 1, p. 233-249, 2011a.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Formas do efêmero: alegorias em *performances* rituais. *Ilha*, v. 13, n. 1, p. 163-183, 2011b.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Tempo ritual: os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro. *Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura*. Rio de Janeiro, ano X, n, 14, p. 27-39, 2006.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Os sentidos no espetáculo. *Revista de Antropologia*, v. 45, n. 1, p. 37-80, 2002.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *O rito e o tempo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- DAHORA, Izak. *Arte total brasileira – a teatralidade do “Maior Show da Terra”*. Niterói: Editora Cândido, 2019.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- FARIAS, Julio Cesar. *O enredo de escola de samba*. Rio de Janeiro: Litteris, 2007.
- FINGER, Mirian Martins. Richard Wollheim e Nelson Goodman: um debate comparativo entre duas propostas estético-filosóficas. *Revista Arte Contexto*, v. 2, n. 5, 2014. Disponível em: [http://artcontexto.com.br/artigo-mirian\\_martins.html#](http://artcontexto.com.br/artigo-mirian_martins.html#). Acesso em 30 mar. 2022.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2001.
- LATOURETTE, Bruno. Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência. In: NUNES, João Ricardo; ROQUE, Ricardo. *Objectos impuros: experiências em estudos sobre a ciência*. Porto: Afrontamento, 2008, p. 39-61.

MAIA, Carlos Eduardo Santos. Soltando o verbo: ratos e urubus, diretamente o povo escolhia o presidente. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, v.7, n.2, p. 109-125, 2010.

MANGABEIRA, Clark. Da Sapucaí, assombro holístico: breve (re)ensaio sobre o carnaval e o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro. *Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som*. Rio de Janeiro, ed. especial, p. 338-363, 2020.

MANGABEIRA, Clark. Morcegos e borboletas: indagações semióticas sobre o teste de Rorschach. *Estudos Semióticos*, v. 7, n. 2, p. 34-43, 2011.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MENEZES, Renata de Castro. Caos, crise e a etnografia das escolas de samba do Rio de Janeiro. *Hawò*, v.1, p. 2-38, 2020.

MONTES, Isaac Caetano (Izak Dahora). A “obra de arte total” das escolas de samba: particularidades de um carnaval operístico. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, v.13, n.2, p. 33-53, 2016.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIRCE, Charles Sanders. O que é um signo? *FACOM*, n. 18, p. 46-56, 2007.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1972.

PINTO, Daniel Corrêa. *Corpo, discurso e carnaval: imagens do corpo feminino no desfile das escolas de samba do carnaval carioca*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2013.

QUESADO, Clécio. O enredo: uma proposição imaginária(ada) para a representação no desfile. *Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura*. Rio de Janeiro, ano X, n. 14, p. 127-134, 2006.

ROCHA, José Geraldo da; CONCEIÇÃO SILVA, Cristina da. Traços da religiosidade africana no carnaval carioca. *Horizonte*, Belo Horizonte, v. 11, n. 29, p. 53-69, 2013.

SOBRINHO, Pedro. Abelha-rainha – Maria Bethânia define a emoção da vitória desfilando pela Mangueira. Com o enredo “Maria Bethânia: a Menina dos Olhos de Oyá”, a Verde e Rosa conquistou seu 19º título. *Site Imirante*. 11 de fevereiro de 2016. Disponível em: [imirante.com/mirantefm/namira/sao-luis/2016/02/11/maria-bethania-define-a-emocao-da-voitoria-desfilando-pela-mangueira](http://imirante.com/mirantefm/namira/sao-luis/2016/02/11/maria-bethania-define-a-emocao-da-voitoria-desfilando-pela-mangueira). Acesso em: 28 mar. 2022.

TRINTA, Joãozinho. Sinopse do enredo “Ratos e urubus, larguem minha fantasia!”. Site Galeria do Samba: Rio de Janeiro, 1989. Disponível em: [galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/1989/](http://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/1989/). Acesso em 28 mar. 2022.



VIEIRA, Leandro. Eu sou a anti-novidade. *Revista Caju*. 20 fev. 2019. Disponível em: <http://revistacaju.com.br/2019/02/20/eu-sou-a-anti-novidade/>. Acesso em 20 mar. 2022.

VIEIRA, Leandro. Maria Bethânia: A Menina dos Olhos de Oyá (Enredo da Estação Primeira de Mangueira). *Livro Abre-Alas*. Rio de Janeiro: Liesa, 2016. Disponível em: <http://liesa.globo.com/downloads/memoria/outros-carnavais/2016/abre-alas-segunda.pdf>. Acesso em 16 mar. 2022.

WOLLHEIM, Richard. *A arte e seus objetos*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

Artigo submetido em abril de 2022 e aprovado em junho de 2022.

**Como citar:**

MANGABEIRA, Clark . Uma vida desfi(l)ada: Maria Bethânia, corpo/signo e significação artística no carnaval carioca. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28 n. 43, p. 122-146, jan.-jun. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.7>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>