

# interFACES

número 30 – vol. 1– JANEIRO-JUNHO/2020

Carnaval, Carnavais

# **interFACES**

**Centro de Letras e Artes  
Universidade Federal do Rio de Janeiro**

## INTERFACES

foi produzida pelo Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro em dezembro de 2018, pela Coordenação de Integração Acadêmica de Pós-Graduação. Cidade Universitária – Edifício da Reitoria – Térreo – CEP: 21949-900 – Rio de Janeiro – RJ. Tel: (21) 3938-1700 / (21) 3938-1703 / Fax: (21) 3938-1709



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

*Denise Pires de Carvalho*

Reitora

*Cristina Grafanassi Tranjan*

Decana do Centro de Letras e Artes

*Fabiano Dalla Bona*

Coordenador de Integração Acadêmica de Pós-graduação do Centro de Letras e Artes

### EDIÇÃO

Ermelinda Azevedo Paz Zanini (1998-2002) – Margareth da Silva Pereira (2002-2006) – Flora De Paoli Faria e Sonia Cristina Reis (2007-2010) – Celina Maria Moreira de Mello, Sonia Cristina Reis e Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina (2011-2016) – Fabiano Dalla Bona (2017-2020)

### CONSELHO EXECUTIVO

FACULDADE DE LETRAS – Profa. Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold

FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO – Profa. Mônica Santos Salgado (PROARQ), Profa. Eliane de Almeida da Silva Bessa (PROURB).

ESCOLA DE MÚSICA – Prof. Pauxy Gentil-Nunes

ESCOLA DE BELAS ARTES – Prof. Carlos A. M. da Nóbrega

CONSELHO EDITORIAL – Alejandra Vitale (Univ. de Buenos Aires, ARGENTINA), Anna Gural-Migdal (University of Alberta, CANADÁ), Carlos Eduardo Falcão Uchôa (UFF), Carole Gubernikoff (UNIRIO), Cecília Conde (CBM), Celina Maria Moreira de Mello (UFRJ), Claudia Poncioni (Université Sorbonne Nouvelle– Paris 3, França), Cristiane Rose de Siqueira Duarte (UFRJ), Dinah Maria Isensee Callou (UFRJ), Evanildo Bechara (UERJ), Flora De Paoli Faria (UFRJ), Geraldo Ramos Pontes Júnior (UERJ), Jean-Yves Mollier (Univ. Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, FRANÇA), Jean-Pierre Blay (Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, FRANÇA), José Luiz Fiorin (USP), Joseph Jurt (Univ. Freiburg, ALEMANHA), Leonardo Mendes (UERJ), Márcio Doctors (UNESCO), Márcio Venício Barbosa (UFRN), Maria Antonieta Alba Celani (PUC-SP), Marilena Giammarco (Univ. Pescara, ITÁLIA), Mauro César de Oliveira Santos (UFRJ), Mauro Porru (UFBA), Meri Torras Francés (Univ. Autónoma de Barcelona, Espanha), Orna Messer Levin (UNICAMP), Paulo Venâncio Filho (UFRJ), Sheila Ornstein (USP), Sylvia Ficher (UnB), Vera Lúcia Casa Nova (UFMG).

SECRETARIA GERAL – Deise Cerqueira.

EDITORES COLABORADORES – Deise Cerqueira e Wagner Ridolfi

# interFACES

número 30 – vol. 1 – JANEIRO-JUNHO/2020  
Carnaval, Carnavais

Centro de Letras e Artes  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

ISSN 1516-0033

Revista Interfaces © 2020 Centro de Letras e Artes  
– Universidade Federal do Rio de Janeiro

*Esta publicação segue as normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, adotado no Brasil em 2009.*

R349

Revista Interfaces/ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes – Ano 25, n° 30 (janeiro-junho – 2020) – Rio de Janeiro: UFRJ/CLA, 2020– semestral

ISSN 1516-0033

1. Arte – Periódicos brasileiros. 2. Arquitetura, Urbanismo e Design – Periódicos brasileiros. 3. Literatura e Linguística – Periódicos brasileiros. 4. Música – Periódicos brasileiros. 1. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes.

CDD: 705

## SUMÁRIO

<b>Apresentação.....</b>	<b>7</b>
<i>Fabiano Dalla Bona, Cristina Grafanassi Tranjan</i>	
<b>Los carnavales comunitários: una expresión de los intercambios solidarios.....</b>	<b>10</b>
<i>Jorge Hernandez Diaz (Universidad Benito Juarez de Oaxaca - México)</i>	
<b>O carnaval na “Cidade do Trabalho”: um olhar sobre os direitos culturais em Joinville/SC (1988-1993) .....</b>	<b>33</b>
<i>Joceli Fabrício Coutinho – Luana de Carvalho Silva Gusso – Ilanil Coelho (Universidade da Região de Joinville)</i>	
<b>Carnaval e espaço público: a Praça Onze e os festejos populares no Rio de Janeiro .....</b>	<b>53</b>
<i>Antonio Colchete Filho – Karine Dias de Jesus (Universidade Federal de Juiz de Fora)</i>	
<b>A utilização de elementos musicais estruturais do Candomblé na preparação da performance das escolas de samba para o Carnaval .....</b>	<b>67</b>
<i>Rafael Y Castro – Carlos Stasi (Universidade Estadual Paulista)</i>	
<b>O traje da baiana no carnaval: um cadinho cultural .....</b>	<b>82</b>
<i>Fausto Viana – Maria Eduarda Andreazzi Borges (Universidade de São Paulo)</i>	
<b>De água, palha e poeira: um olhar par os destaques das escolas de samba a partir do caso Rafael BQueer .....</b>	<b>100</b>
<i>Leonardo Augusto Bora (Universidade Federal do Rio de Janeiro)</i>	
<b>E se essa fantasia fosse eterna? Um estudo sobre a relação entre as datas do carnaval e a construção do sentido da festa .....</b>	<b>119</b>
<i>Tiago Luiz dos Santos Ribeiro (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)</i>	
<b>Referenciação do discurso da mídia: a representação de identidades sociais carnavalizadas no universo da cultura popular .....</b>	<b>138</b>
<i>Jorge França de Farias Junior (Universidade Federal de São Carlos)</i>	

## CONTENTS

<b>Presentation.....</b>	<b>7</b>
<i>Fabiano Dalla Bona, Cristina Grafanassi Tranjan</i>	
<b>Community Carnivals: an expression of solidarity exchanges .....</b>	<b>10</b>
<i>Jorge Hernandez Diaz (Universidad Benito Juarez de Oaxaca - México)</i>	
<b>Carnival in the “City of the Work”: a look at cultural rights in Joinville/SC (1988-1993) .....</b>	<b>33</b>
<i>Joceli Fabrício Coutinho – Luana de Carvalho Silva Gusso – Ilanil Coelho (Universidade da Região de Joinville)</i>	
<b>Carnival and public space: Praça Onze and the popular festivities in Rio de Janeiro .....</b>	<b>53</b>
<i>Antonio Colchete Filho – Karine Dias de Jesus (Universidade Federal de Juiz de Fora)</i>	
<b>The use of structural musical elements of <i>Candomblé</i> in the preparation and performance in baterias of samba schools in Carnival .....</b>	<b>67</b>
<i>Rafael Y Castro – Carlos Stasi (Universidade Estadual Paulista)</i>	
<b>The costume of the <i>baiana</i> in Carnival: a cultural melting pot .....</b>	<b>82</b>
<i>Fausto Viana – Maria Eduarda Andreazzi Borges (Universidade de São Paulo)</i>	
<b>Of water, straw and dust: a look at the “destaques” of samba schools from the case of Rafael BQueer .....</b>	<b>100</b>
<i>Leonardo Augusto Bora (Universidade Federal do Rio de Janeiro)</i>	
<b>What if this costume were eternal? An inquiry into the relationships between Carnival dates and the construction of meaning .....</b>	<b>119</b>
<i>Tiago Luiz dos Santos Ribeiro (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)</i>	
<b>Reference in the media speech: the representation of carnivalized social identities in the universe of popular culture .....</b>	<b>138</b>
<i>Jorge França de Farias Junior (Universidade Federal de São Carlos)</i>	

## APRESENTAÇÃO

As origens dos ritos de mascarados perdem-se na noite dos tempos. Correspondem ao cíclico retorno dos antepassados que ao prenúncio de um ano novo, manifestam-se aos vivos como figuras bizarras, inquietantes, extravagantes, exageradas, com o intuito de trazer augúrios de prosperidade e de fertilidade. Expulsos daquela espécie de cidadela sagrada do Natal e da Epifania, esses personagens ancestrais saem a passeio pelo calendário, encontrando refúgio lá onde não provocavam nenhum tipo de distúrbio. Assim, em lugares remotos do continente europeu e nas datas mais impensadas do semestre invernal, vemos voltar à cena os tocadores de sinos amedrontados das lupercálias, os burlescos brincalhões das saturnálias...

De rito que era, no regime religioso cristão, a mascarada transforma-se em farsa, em um presunto tripúdio de gula e licenciosidade legitimado qual necessária antífona da sucessiva expiação quaresmal. Forte com esse salvo-conduto, carnaval torna-se o protagonista da cultura popular do Renascimento europeu e do qual seguirá a sorte, para enfim, embarcar nos navios e atravessar os mares para conquistar as grandes cidades do Novo Mundo, da América Latina e da Louisiana, onde deu início ao seu inexorável incidir sobre a cena global, em ato ainda hoje.

Carneval, Carnavais, festa do mundo, porque o mundo dos homens celebra seus próprios faustos, sem qualquer declaração ao mundo ultraterreno. “Não é uma festa que se oferece ao povo, mas uma festa que o povo oferece a si mesmo”, afirmou Goethe. É a festa do século laico, do mundo “mundano”, do mundo como ele é, com todos os seus defeitos, os seus vícios, os seus pecados e as suas feiuras, e que de fato são exageradas muitas vezes, mas sem provocar qualquer tipo de embaraço. Afinal, como reza o provérbio italiano, “No carnaval tudo vale”. É a festa do mundo também pela sua intrínseca qualidade viral que, na onda poderosa do desejo elementar de fantasiar-se ou travestir-se, do mascarar-se, do brincar ser o outro, o diferente de si, e de encenar um mundo apenas imaginado e desejado, como se fosse real, tornou-se famoso em todo o planeta, da Europa católica da Idade Média, onde provavelmente nasceu, às Américas, onde chegou antes com os barcos a vela, e, depois, no século XIX com os navios a vapor, até a sua dimensão global onde, enfim está presente em todos os cantos do planeta. Sem mais uma iminente quaresma, sem o nexos com a ideia de redenção, e mesmo sem o inverno, visto que nos trópicos o mês de fevereiro marca o auge do verão. Mesmo com toda a sua notoriedade planetária, suspenso numa corda bamba como um acrobata entre o Natal e a Páscoa, ou seja, entre dois dos principais faróis do calendário cristão, o Carnaval comunica, desde sempre, uma sua qualidade excêntrica, arriscada, ambígua. De fato, todos são capazes de descrever, por vezes com presunções de certeza, o que é o Natal, o que é a Páscoa; porém, quando se dala de carnaval, as mesmas narrativas assumem

tons de hesitação e imprecisão, e logo se tingem de cores inefáveis de lenda; de uma lenda, porém, que jamais é narrada, e que sempre resulta, nas versões perdidas aqui e acolá, reticente e incerta.

Carnaval: essa palavra, que ao longo dos séculos tornou-se cada vez mais incompreensível, na interpretação tardo medieval aludia a um rito de adeus solene ao consumo de carnes e de entrada em um período de severo jejum e abstinência, do qual ninguém sabe nada de concreto sobre a origem, acabou por ser sinônimo, pelo menos para brasileiros – e para os cariocas ainda mais –, de maior espetáculo da terra.

Abre o presente número o texto do pesquisador mexicano Jorge Hernandez Diaz intitulado *Los carnavales comunitários: uma expressão de los intercâmbios solidários* onde entramos em contato com as manifestações carnavalescas indígenas em Oaxaca, enfatizando não apenas o sentido festivo das festas, mas também aquele político e social.

Na sequência, já em terras brasileiras, Joceli Fabrício Coutinho, Luana de Carvalho Silva Gusso e Ilanil Coelho trazem aspectos ligados aos direitos culturais da população da cidade catarinense de Joinville em *O Carnaval na “Cidade do Trabalho”: um olhar sobre os direitos culturais em Joinville/SC (1988-1993)*; as autoras discutem o reconhecimento e a legitimação da festa a partir da leitura e da análise de fontes jornalísticas e de entrevistas orais.

Do Sul para o Rio de Janeiro, *Carnaval e espaço público: a Praça Onze e os festejos populares no Rio de Janeiro*, Antonio Colchete Filho e Karine Dias de Jesus apresentam como o espaço público constituído pela Praça Onze no Rio de Janeiro, tradicional reduto do samba carioca, se comporta como interface da cultura popular, principalmente no que se refere às festividades de carnaval uma vez que a história do local carrega consigo raízes que sustentam a história da festa na cidade.

Mas Carnaval também é feito de música. Rafael Y Castro e Carlos Stasi trazem à tona a contribuição dos elementos do Candomblé que têm sido mantidos e transformados na execução dos smabas de enredos pelas baterias das escolas de samba em *A utilização dos elementos musicais estruturais do Candomblé na preparação e performance das escolas de samba para o Carnaval*. Rico em exemplo, o artigo aponta as principais contribuições da religiosidade de matriz africana na musicalidade das escolas do Rio de Janeiro e São Paulo.

Outro importante aspecto da folia é o uso de fantasias. As fantasias das escolas de samba são parte essencial do desfile, pois contribuem para enriquecer a história contada na letra do samba enredo, devendo ser coerentes ao tema e aparecer em harmonia com o conjunto da agremiação. Em *O traje da baiana: um cadinho cultural* Fausto Viana e Maria Eduarda Andreazzi Borges apresentam a múltipla composição do traje da baiana, elemento obrigatório em todas as escolas de samba; com exemplos oriundos de agremiações do Rio de Janeiro e de São Paulo, os autores apontam as

contribuições das diferentes culturas que legaram importantes elementos para a atual representação do traje em questão.

Em *De água, palha e poeira: um olhar sobre os destaques das escolas de samba a partir do caso Rafael BQueer*, Rafael Bora também reflete sobre o papel das fantasias nos desfiles de carnaval e analisa o papel dos chamados “destaques performáticos” com ênfase no caso do ator Rafael BQueer no desfile da GRES Acadêmicos do Grande Rio de 2020.

Mas afinal, quanto dura o Carnaval? Partindo da proposta da Prefeitura do Rio de Janeiro de estabelecer “50 dias de Carnaval”, em *E se essa fantasia fosse eterna? Um estudo sobre a relação entre as datas do carnaval e a construção do sentido da festa*, Tiago Luiz dos Santos Ribeiro propõem um diálogo entre a data estabelecida do carnaval e a noção de anarquia atribuída à folia, observando as possibilidades de ressignificação festiva, através da sua construção coletiva.

Encerra o presente número o artigo de Jorge França de Farias Jr intitulado *Referenciação do discurso da mídia: a representação de identidades sociais carnavalizadas no universo da cultura popular*. Nele o autor elucida os processos de referenciação da legitimação de estereótipos na representação do discurso da carnavalização que constrói a identidade do Outro, especificamente a partir das praticas discursivas midiáticas ao representarem o discurso da cultura popular.

E como tudo acaba na quarta-feira, a Interfaces deseja Evoé e boa leitura!

Fabiano Dalla Bona  
Cristina Grafanassi Tranjam

## LOS CARNAVALES COMUNITÁRIOS: UNA EXPRESIÓN DE LOS INTERCAMBIOS SOLIDARIOS

### COMMUNITY CARNIVALS: AN EXPRESSION OF SOLIDARITY EXCHANGES

Jorge Hernandez Diaz<sup>1</sup>

RESUMEN: Entre las comunidades indígenas de México las celebraciones del carnaval tienen historias variadas y complejas, estas prácticas festivas se han mantenido por siglos en distintas localidades a pesar de haber sido una imposición colonial, y aunque muchos de esos festejos han desaparecido otros permanecen aunque han cambiado su sentido y propósito original y se han convertido en una referencia del discurso identitario. Este texto se ocupa de carnavales comunitarios que tienen lugar en Oaxaca, en el sur de México, se trata de eventos que forman parte del ciclo festivo comunitario y, en algunos casos, del sistema de organización política local. Lo que los distingue, en buena medida, es que su realización depende de formas de convivencia y valores comunitarios entre los que destacan la reciprocidad y la ayuda solidaria.

PALABRAS CLAVE: Carnaval comunitario; Ayuda solidaria; Fiesta comunitaria; Comunidades indígenas.

ABSTRACT: Among the indigenous communities of Mexico the carnival celebrations have varied and complex stories, despite having been a colonial imposition these festive practices have been maintained for centuries in different localities, and although many of these festivities have disappeared others remain albeit they have changed their original meaning and purpose and have become a reference of the identity discourse. This text deals with community carnivals taking place in Oaxaca, southern Mexico, these are events that are part of the community festive cycle and, in some cases, the local political organization system. What distinguishes them, to a large extent, is that their realization depends on forms of coexistence and communitarian values, including reciprocity and solidarity aid.

KEYWORDS: Communitarian carnival; Solidarity exchange; Community festival; Indigenous communities.

### INTRODUCCIÓN

Los carnavales se pueden apreciar en muchas partes en el mundo, en los países del continente americano además de las grandes ciudades también se organizan en pequeñas localidades indígenas y campesinas, en donde sus orígenes están asociados con la expansión y conquista europea y forman parte de los mecanismos que fueron utilizados por los conquistadores como instrumento para la evangelización de los pueblos del nuevo continente y que

---

<sup>1</sup> Professor titular do Instituto de Investigações Sociológicas da Universidade Autônoma Benito Juárez de Oaxaca (UABJO), México. – [jorgehd00@gmail.com](mailto:jorgehd00@gmail.com)

con el tiempo pasaron a formar parte de estas culturas singulares de herencia milenaria.

Las celebraciones del carnaval tienen historias muy longevas, no en vano se ha invertido una gran cantidad de esfuerzo académico y ha corrido mucha tinta tratando de averiguar sus orígenes (CARO BAROJA, 1979; RUBIO JIMÉNEZ, 2017) y su perduración. A pesar de haber sido una imposición colonial estas prácticas se han mantenido por siglos en distintas localidades de Oaxaca, y aunque hoy en día muchos de esos festejos han desaparecido otros han cambiado su sentido y propósito original y adquirido relevancia local ya que se han convertido tanto en una referencia del discurso oficial que las promueve a manera de manifestación folclórica como en sustento de distintas formas de organización indígena que reclaman la originalidad de sus manifestaciones culturales. Como parte de esa tendencia general, en Oaxaca, en el sur de México, se realizan carnavales que forman parte del ciclo festivo comunitario y, en algunos casos, del sistema de organización política local.

El carnaval en síntesis se puede ver como una época de oposición a la Cuaresma, refiere a un periodo de inhibición, de exhibición de las debilidades humanas que se pueden expresar con exaltación. Los eventos de carnaval transcurren en los cuatro o cinco días previos al inicio de la cuaresma, es un periodo permisivo en el que se realizan fiestas que culminan, generalmente aunque no necesariamente, el martes de carnaval, día en el que consiguen su máxima expresión las manifestaciones lúdicas, día que también marca su límite pues el furor debe suspenderse para dar lugar, el miércoles de ceniza, a un orden litúrgico distinto: el de Pentecostés. Según Caro Baroja: “La religión cristiana ha permitido que el calendario, que el transcurso del año se ajuste a un orden pasional, repetido siglo tras siglo” (1979:19). Estos procesos y devociones han marcado formas de ver y hacer de los pueblos y bajo el influjo del catolicismo se han organizado y justificado la organización e invención de las fiestas comunitarias.

Durante los días del carnaval en varias comunidades oaxaqueñas se realizan desfiles, representaciones teatrales, distintos actos festivos en los que se simulan transgresiones a las reglas establecidas, se trata de representar, actuar, ejecutar, que no necesariamente de hacer (ECO, 1989), hechos que no están permitidos cotidianamente, en un ámbito determinado y en un periodo acotado, se altera entonces la forma de vestir, de caminar y el comportamiento en general. En esos días se observan desfiles personas que ejecutan diferentes bailes y danzas, algunos de manera libre y espontánea, otras danzan cuidando tiempos y coreografías bien establecidas, la gran mayoría de los personajes utilizan máscaras o bien se pintan la cara con lo que se ayudan para adoptar personalidades diferentes a la propia, algunos se suman con representaciones teatrales, otros más incorporan todos estos aspectos, pero lo común a ellos es que tienen lugar, en buena medida, dentro de un ciclo festivo y una

organización política comunitaria compleja que da sustento a identidades locales y regionales arraigadas. Y que su realización depende de formas de convivencia y valores comunitario entre los que destaca la cooperación, reciprocidad y ayuda solidaria.

Lo aquí se identifica como carnaval comunitario son aquellas expresiones que se desarrollan apegados al calendario litúrgico católico, aunque no estén o tengan una orientación religiosa específica, y que son parte esencial para la manutención de prácticas de intercambio solidario que fortalecen las redes de parentesco y amistad en cada pueblo. Se trata de eventos en los que se involucra una parte preponderante de los residentes de la localidad sede o bien de quienes reclaman una afiliación gentilicia de la localidad en la que se lleva a cabo el carnaval, lo que hace posible identificar al colectivo que se atribuye la realización y autoría de las manifestaciones rituales y artísticas que conforman el carnaval en cada uno de estos lugares.

Aunque las formas de organización, la duración, los ámbitos de realización y los contenidos de cada carnaval varían de lugar a lugar, los principios que los mantienen son los mismos, por ello el propósito de este texto es esbozar un esquema de lo que serían los carnavales comunitarios basado en la experiencia de trabajo de campo en una docena de localidades oaxaqueñas desde 2001 a 2019, aunque ilustrados básicamente en este caso con los carnavales de tres pueblos mixtecos.

El carnaval comunitario es una fiesta que es posible gracias a la preexistencia de un entramado social e ideológico en el que la ayuda solidaria y la reciprocidad son principios rectores que guían las acciones de los protagonistas, El carácter comunitario reside en el interés de hacer participar a los otros de la responsabilidad y de la solidaridad, así todos hacen la fiesta (MAGAZINE, 2015). Es de esta manera que las personas consiguen el apoyo de la colectividad. Es una manera de mantener la tradición, la tradición es la comunidad, la tradición es un valor en la comunidad, el reconocimiento solo se puede obtener si alguien es capaz de movilizar a los otros, por ser una fiesta el carnaval comunitario es también “consagración, sacrificio, danza sagrada, competición sacra, representaciones, misterios” (HUIZINGA, 2007, p. 44). Los carnavales comunitarios constituyen oportunidades para trastocar la inercia cotidiana y ofrece espacios donde se autoriza a grupos específicos licencias para llevar a cabo representaciones de lo que está vedado o prohibido por las normas establecidas para la convivencia comunitaria (RUBIO JIMÉNEZ, 2017, p. 51), el carnaval es algo serio pues su realización requiere de trabajo, cooperación y organización, pero también es juego y es fiesta, y en sentido es una síntesis, en estas fiestas se expresa claramente un desfase con la vida cotidiana (HUIZINGA, 2007, p. 45; KÉRENYI, 1999, p. 49). Tales prerrogativas se ejercen con fines rituales, y en ellos, de acuerdo con las condiciones de cada lugar, se autoriza la exposición de conductas y acciones reprobables en contextos cotidianos, pero para dar lugar a esas expresiones que interrumpen

la rutina es necesaria la organización y autorización comunitaria. Para hacer posible las festividades es necesario contar con una organización adecuada, con instituciones lo suficientemente consolidadas con capacidad de convocatoria para garantizar la participación necesarias para el desarrollo del carnaval, igualmente es necesario contar con especialistas en el acopio y administración los recursos, todo ello muestra las formas interacción y de formas de intercambio solidario existente en la comunidad.

En esta realización revisten importancia las distintas formas que adquieren los órganos de dirección de la organización y los medios de los que se valen para poder hacer un carnaval divertido pero que también cubra las expectativas de la responsabilidad de quienes están al frente de los comités, mayordomías, cofradías o asociaciones que hacen posible la fiesta y que en ella participantes y asistentes puedan vivir y formar parte del carnaval. Todo esto permite pensar al carnaval como un acontecimiento que da cuenta de toda una comunidad, que es un hecho social total (MAUSS 1967 [1925]). El análisis de este fenómeno cultural permite observar el papel que juegan los integrantes de la comunidad en el desarrollo de su cultura. Es un proceso de interacción en el que los protagonistas muestran y recrean los principios que dan sustento a su comunidad. Las fiestas, por ser un hecho en sí (KÉRENYI, 1999; HUZINGA, 2017, p. 45,) nos permiten acceder al complejo entramado de relaciones de poder comunitarias y nos proporcionan una oportunidad para dar cuenta tanto de la importancia de la fiesta en la vida de las personas como de las maneras en las que se integran y actúan dentro de este entramado, es un acto ritual que consiente observar diversas facetas de la cosmovisión (GALINIER, 2017, p. 66) y de las relaciones en las comunidades en las que tiene lugar, en su seno se manifiestan hechos sociales que expresan las contradicciones y tensiones, pero la fiesta también es un dispositivo cohesionador pues en ese ambiente “se crean espacios de unanimidad alrededor de imaginarios sociales que tejen formas elementales de sociabilidad en una comunidad; de conflictos, dado que la fiesta permite poner en escena los imaginarios del poder” (GONZÁLEZ PÉREZ, 2007, p. 8-9). El carnaval es responsabilidad, juego y fiesta y ese tenor, parafraseando a Kérenyi la fiesta le da sentido a la existencia cotidiana, también ordena y señala las cosas esenciales que rodean a las personas y de las fuerzas que actúan en su vida, “Este encuentro puede también interpretarse como que el mundo se hace transparente para el espíritu y se revela en uno de sus aspectos llenos de sentido, pero también como que el mundo se ordena en el espíritu para configurar un aspecto así” (KÉRENYI, 1999, p. 49). De esta forma es posible dar cuenta de comprensión de tales relaciones e interpretación de los significados de los contenidos de las fiestas.

## CARNAVAL: FIESTA, JUEGO Y TRANSGRESIÓN

En varias localidades de la Mixteca de la Costa y la Mixteca Alta se celebra el carnaval con danzas (SEVILLA, 1998). Las danzas varían de un lugar a otro, pero entre las más conocidas se pueden identificar las de los Tejorones, las Mascaritas, El Macho y los Chilolos. La danza de los Tejorones se representa en Huazolotitlán, Pinotepa Nacional, Pinotepa de Don Luis, Huaxpaltepec y Santa Catarina Mechoacan entre otros, es una danza compuesta de múltiples juegos que cuentan historias y representan mitos que aluden al entorno en que viven los mixtecos o sus antepasados, a las jornadas de trabajo desempeñadas por los agricultores o bien dan cuenta de algún evento relevante en la localidad. En cada pueblo, sus habitantes han encontrado una manera de mantener viva esta manifestación.

**En Pinotepa de Don Luis**, en la Mixteca de la Costa, cada uno de sus tres barrios cuenta con un grupo de danza de tejorones. Aquellos que deciden participar en las danzas están dispuestos a resistir largas jornadas en movimiento. Es toda una faena que consiste en marcar los pasos de manera consistente mientras hacen murmurar las sonajas de jícara esgrafiada que portan en cada una de las manos; acompañados por el acompasado y persistente son que les tocan tres músicos diestros en el manejo de un violín, una jarana, una caja de madera con lo que se produce la música para la danza de los tejorones y se enriquece con el sonido de un cuerno de toro, los cantos, los gritos y diálogos en mixteco.

Alrededor de un centenar de jóvenes danzantes se visten de Tejorones: con botas o zapatos negros, medias de color carne que les llegan a las rodillas, pantalón corto de color negro y saco del mismo tono; camisa blanca y paliacate al cuello. Cubren su cabeza con paliacates, sin los cuales sería aún más difícil portar en la testa una base coronada por plumas de guajolote. Ocultan su rostro con máscaras talladas en madera y decoradas con pinturas de aceite que se elaboran localmente o se consiguen con los mascareros de la región. La danza se ejecuta en la calle, en una esquina importante o en el patio de la casa de alguna persona que gusta de las representaciones carnavalescas, de convidar comida y bebida a los participantes, de disfrutar con vecinos, invitados y autoridades.

Cuatro días antes del miércoles de ceniza, alrededor de las diez de la mañana los jóvenes comienzan a congregarse en la casa de cabecilla. La danza da inicio en torno de las once de la mañana y termina entre seis de la tarde u ocho de noche. En el barrio grande, por ejemplo, observamos que después de bailar por tres horas y de escenificar alguna historia, los danzantes se trasladaron al patio de una casa de alguien que los había invitado previamente. En los otros dos barrios del pueblo, en alguna casa otro tipo de disfrazados baila al compás de la música de una orquesta de viento, son las mascaritas, en el pasado eran hombres con vestidos de mujer, representan a

mujeres mestizas con apariencia voluptuosa, con formas exageradas, expresiones producidas con el manejo ingenioso de prendas femeninas: medias, vestidos, faldas y blusas con escote, senos prominentes, caderas abultadas, bolsas de mano y zapatos de tacón o plataforma. En la actualidad también participan mujeres en este grupo. Forman parejas que bailan al ritmo de chilenas y sones; lo hacen, también, en los corredores de las casas o en las calles, ahí externan las bromas y chistes que idean a expensas de los espectadores o simplemente de los transeúntes que fortuitamente se cruzan en el camino con los bailarines.

Son días de fiestas, tanto en una celebración como en otra las mujeres se afanan: indígenas mixtecas que visten posahuancos y que después de haber cocinado barbacoa de res, en los patios, obsequiosas atienden a los invitados, les dan de comer, les ofrecen tepache o alguna agua fresca.

El martes por la mañana, la gente se vuelca hacia un solo punto, la plaza central, lugar en el que se reunirán todos los que quieran observar a los grupos de danzantes, y los que se quieran sumar a la coronación de la reina, es la plenitud de la celebración del carnaval; todo el día, hasta llegar la noche, con la que termina esa fiesta que dará mucho que hablar en los días subsecuentes, hasta que llegue el momento de preparar una nueva temporada de carnaval.



Fig.1 - Tejorones en Pinotepa de Don Luis, 2004 (Foto do autor).

**En Huazolotitlán**, otra comunidad mixteca, la celebración del carnaval involucra, tal vez por su tamaño, a un numeroso grupo de jóvenes, cada barrio cuenta con grupos de danzantes, a principios de Siglo XX1 eran alrededor de 30 o más participantes por barrio, veinte años después superan la centena, lo que da una idea del auge que ha adquirido el carnaval. Los músicos, que tocan una jarana y un violín alientan a los danzantes quienes lucen imponentes mientras reproducen un cadencia chocando sus pies con el piso de tierra de las casas de los barrios. El movimiento engrandece por las botas de color negro, tipo militar, que todos los danzantes lucen en esa ocasión. En línea o en círculo, los danzantes bailan y al terminar una pieza musical, antes de representar alguna historia, de manera altanera y algunas veces insolente se dirigen a los espectadores, hombres, mujeres, jóvenes, niños y adultos a quienes hacen bromas pesadas, el anonimato del danzante, que permite la máscara, ayuda o alienta a exponer noviazgos prohibidos, infidelidades, ofrecimientos obscenos, se trata de rituales de inversión, que son una forma de expresión de los conflictos internos, a la vez formas con las que se reitera la pertenencia al pueblo.

Las danzas son representaciones teatrales que aluden a hechos históricos o de actualidad de los pueblos mixtecos. Los bailes son representaciones de historias locales, de algunos hechos sociales destacados, o de andanzas de personas de las que por lo general hacen mofa o burla. A la par encontramos las que conservan una serie de simbolismos difíciles de descifrar y que dan cuenta de los ritos que en algún momento los oriundos de esas tierras debieron celebrar, sobre todo aquellas danzas donde aparece el jaguar. Los bailarines representan pequeñas historias en las que los danzantes imitan a otros hombres o animales, lo que denota que en estas localidades en las relaciones entre los humanos también se manifiesta una interrelación estrecha con la naturaleza, de manera directa, como contexto o como pretexto para ilustrar como se opera en la cotidianidad de los pueblos mixtecos.

Los tejorones usan saco negro y pantalón del mismo color, playera, paliacates rodeando la cabeza que ayuda a sostener la especie de sombrero coronada de plumas de guajolote. Todos ellos con una sonaja de jícara en cada mano, pintadas de colores o esgrafiadas, todas ellas hechas por artesanos locales. Los personajes principales son dos hombres vestidos de María Candelaria, con huipil blanco que lleva listones a lo largo de los costados, bordado el cuello con hilos de colores de seda, al estilo de Jamiltepec, con su águila bicéfala en el centro, descalzos los pies. Los acompañan sus parejas con calzón y camisa blanca, sobre los hombros una túnica corta negra de terciopelo con vivos rojos y un pantalón corto hasta las rodillas del mismo material; rematado, también, con vivos rojos. Un caporal que se distingue por los demás por su pantalón cubierto con charreteras y un fuele que deja ver que es él quien manda; "calistro" mencionan los niños que se llama. Aparece un joven vestido todo de amarillo con pintas negras, ocultando su rostro con

una máscara de tigre tallada en madera. Animal salvaje que causa estropicios, que salta de un lado a otro, lo mismo devorando animales que atacando a los hombres. El ataque no tiene una intención alimenticia, no quiere comérselos, lo que busca es introducir su cola en la boca o en el trasero de otros hombres; la cola dispuesta a manera de pene da lugar a muchas interpretaciones. Causando la risa de los espectadores, quienes al mismo tiempo corren o se ocultan para evitar ser objeto del escarnio, de las burlas o de las palabras de doble sentido. Pasado un tiempo, María Candelaria pide al *Calistro* que se organice con otros tejorones para cazar el tigre, que ya ha causado demasiados estragos entre su ganado. Este es el motivo para que aparezca otro personaje, un joven con una máscara de perro que se encargara de rastrear al tigre y propiciar su cacería y su muerte. El animal tendrá que ser derribado de los más alto del árbol usando dos más con cuerdas y disparos de salva, atrás de la casa o en el patio central, lugares donde se acostumbra a sembrar para propiciar la sombra y el fresco. La muerte del tigre y su traslado en andas por los demás tejorones marcará el final de la historia, a la que seguirá una nueva danza que incluye a las Marías Candelarias al centro rodeadas o flanqueadas por los demás danzantes en muestra de agradecimiento por la caza del tigre.

En el transcurso de la historia, niños, niñas y personas adultas se aprestan a comentar lo que a continuación acontecerá. Todo sucede en lengua mixteca, pero con los gestos queda claro que las imprecaciones que los danzantes hacen, especialmente a las mujeres jóvenes, supone palabras que insinúan motivos de carácter sexual o verdades a medias o inventadas sobre rumores que corren en la comunidad. Pero cuando las burlas suben de tono o rebasan los límites de tolerancia locales, por ejemplo, cuando un danzante toca el brazo de una mujer o se aproxima demasiado a ella, la María Candelaria caminará, con una pequeña sonaja que sostiene en la mano con una larga agarradera, hasta donde el imprudente bailarín para invitarlo a que se reincorpore a la danza, o lo conmina a tomar alguna bebida, fresco, agua de jamaica, cerveza, tepache o aguardiente como advertencia de que está excediendo el límite permitido.

Mientras todo esto ocurre, alrededor tomarán lugar otras acciones, detrás de los músicos, en el corredor de la casa, estarán sentados comiendo o compartiendo la bebida, mayordomos y principales, invitados especiales. A un lado de la casa, también en el patio, las mujeres, familiares y vecinas, indígenas de pozahuanco y mandil, con su torso desnudo, estarán terminando de guisar la barbacoa enchilada, en dos o tres tinajas de latón, debajo de una enramada, que servirá para agasajar a los danzantes e invitados.

Las máscaras son variadas, pequeños rostros que supuestamente imitan las facciones de los antiguos conquistadores españoles, pintados de color rosa para diferenciar a otras que son de color café y negro con facciones tersas o marcadas las arrugas para denotar la edad; los labios gruesos cuando

se trata de pronunciar los rasgos que aluden a las características de los lugareños negros. Los ojos en las máscaras son dos huecos que se consiguen agujereando la madera para que sus portadores puedan ver a través de ella. A cada máscara corresponderá un personaje y a cada personaje una determinada manera de bailar, actuar y expresarse, acompasado y delicado para los de mayor edad, ágil y contorsionado para la juventud.

Seguramente es necesaria mucha fortaleza para bailar y actuar durante todo un día, hasta las siete u ocho de la noche, para repetir la misma acción durante cuatro días, al final cuando todos los barrios confluyan en la plaza central, midiéndose entre sí, desbordados los ánimos, aumentado el gusto, reprimiendo la rivalidad que tiene que ser controlada por la autoridad, porque algunos de los danzantes jóvenes forman parte de bandas que han proliferado en la comunidad, o de personas de la comunidad homosexual a quienes se les responsabiliza por los desmanes que ocurren en la comunidad. Grupos que, sin embargo, y tal vez para canalizar la rivalidad, año con año, se preparan para realizar el carnaval, mezclando así diálogos que tienen que ser dichos en mixteco y danzas que tienen que ser ejecutadas con un determinado tipo de pasos, con expresiones que denotan supremacía masculina, que ponen en juego toda la picardía capaz de ser desempeñada por una persona, un lugar en el que hasta hace muy poco tiempo las mujeres solo estaban invitadas como espectadoras o para apoyar en el desarrollo del carnaval.

Todo esto indica que no obstante que en los rituales y fiestas existan prácticas de cooperación, no solo expresan comunión, sino que de forma paralela y ambigua en las comunidades surgen y se actualizan las disputas y tensiones de naturaleza variopinta que se muestran en los festejos y rituales, además de la articulación de discursos en donde se expresa una hesitación que recorre la realización de las fiestas públicas particularmente, la importancia de seguir siendo comunidad y de cómo salvaguardar las características propias.



Fig. 2 - Juego Tejorones en Huaxolotitlán, 2002 (foto do autor).



Fig. 3 - Tejorones en Huaxolotitlán, 2002( foto do autor).

**En Juxtlahuaca**, en la mixteca alta, las danzas de carnaval también involucran a un gran número de actores. Aquí los grupos de los cuatro barrios se organizan en torno a la escenificación de las danzas de los Rubios, el Macho y los Chilolos de Carnaval. La danza de los rubios la realizan jóvenes y personas de mediana edad. Para quienes se encuentran fuera de ese rango de edad la danza es más difícil, ya que para su ejecución se necesita fortaleza física y resistencia para soportar por lo menos tres horas y hasta 10 en un movimiento constante. El traje que ellos portan consiste en camisas de manga larga con cuello y botones al frente, una capulina o chamarra de piel de venado, pantalones vaqueros y sobre estos las chivarras, prendas de piel de chivo con una larga pelambre de chivo, cinto porta pistolas y tres pañoletas de colores y figuras hechas de seda, dos que cruzan la espalda y una que adorna la camisa al frente, como una especie de corbata. La cabeza la cubren con paliacates que les permite acomodar un gran sombrero y acomodar en su rostro una máscara color café o variantes de amarillo, con rasgos que perfilen a un descendiente de español, ojos claros con pestañas rizadas, barba y bigote. Rematando en sus pies con unas botas picudas y de tacón a las que adornan con escandalosas espuelas.

A los rubios los acompañan otro número igual de Marías Lenchas o Mamacitas. Mujeres vestidas con blusas de peto y cuello amplio bordado en punto de cruz, faldas amplias de raso de colores fuertes: rosas, anaranjadas, amarillas, verdes, azules, con fondos de algodón blanco rematados de encaje y zapatos de medio tacón. Rostro cubierto con una mascada transparente y un sombrero de ala ancha. Ellas, bailando junto a los rubios, forman una línea paralela a la de los hombres, frente a frente, para zapatear, dar movimiento a sus faldas. Ellos alzando las manos luciendo las barbas de las mangas de sus capulinas al rodear a sus compañeras, haciendo volar hacia un mismo lado el pelambre de sus chivarras y causando un sonido impactante al chocar las espuelas con ambos pies. Danza que es posible gracias al sonido que efectúan dos músicos que tocan una jarana y un violín. Los cuales acompañan a los danzantes por todas las calles de la población, al igual que los otros personajes del carnaval quienes escenifican una y otra vez la historia que recuerda las dificultades para la mezcla entre ricos y pobres, plebeyos y gente de alcurnia.

Para ejecutar la danza de Macho y repetir su historia intervienen hombres disfrazados de manera muy especial, un viejo y una vieja que le llaman "chiripa", hombres vestidos de mujeres, un vaquero pobre con una máscara hecha toda de pelambre de chivo, con dos agujeros que le permiten ver, un jorongo raído sobre su ropa que le llega hasta la cadera, unas charreteras viejas, un fute en la mano y saliendo de entre sus piernas una especie de caballito, el cual adorna una campana que hace sonar cuando hace sus gracejadas; a él le llaman "macho". Las dos danzas son parte de un mismo grupo, cuando desfilan ambos se detienen en alguna esquina o frente a la casa de alguna familia que les ha expresado una invitación especial. Y los

espectadores deciden a quien atender, a los danzantes o a los pícaros personajes. Así, mientras los rubios y mamacitas bailan; el viejo, el único personaje al que le es permitido hablar, comenta que su mujer, la vieja, es una coqueta, que la tiene que cuidar porque en cualquier momento se le escapa, lo cual, desde luego sucede, pues en cualquier oportunidad ella abraza a los hombres del público, les enseña la pierna, les delinea su cuerpo, los hace reír a la vez que teme la llegada del viejo, quien castiga el atrevimiento de meterse con su vieja chiripa, pegándole al atrevido en la cabeza con un carrizo que lleva consigo para castigo. Las amenazas del viejo son en vano; él teme que sus hijas, las hijas de su loca mujer, se comporten igual que ella, o peor, que se enamoren de un plebeyo, representado en esta ocasión por el Macho. Este acomete a los personajes que van con la comparsa, los tira, ataca al viejo, pero cuenta con el apoyo de la vieja, quien lo defiende, repartiendo golpes con una bolsa de mano rellena de algodón. Más tarde, el Macho consigue su objetivo, robarse a una de las hijas del viejo, el escándalo, el berrinche, hasta vencer la resistencia. Para lavar la honra hay que casarlos, pedir al juez y al cura que formalice la relación, estos piden dinero, el viejo acude con el Macho para preguntarle cuánto puede pagar, regresa y explica, que sí, que el Macho paga, pero con macho, es decir con su falo. Ellos no aceptan, piden más dinero. Al final el casamiento toma lugar. La historia ha llegado a su fin, los rubios dejan de danzar y todos pasan a la casa a almorzar, comer y hasta cenar si es que reciben una invitación. Para los espectadores en la calle se ofrece agua fresca, galletas, dulces o frutas. La misma escena toma lugar en todos y cada uno de los barrios. Los grupos compiten, a veces se encuentran uno al lado de otro, en la misma casa, en la de los mayordomos o mayordomas, en la de las autoridades o en la casa de alguna personalidad de la localidad. La rivalidad y agresión directa intenta ser controlada por las autoridades y por los mismos líderes o maestros de los danzantes.

El martes es el día más importantes del carnaval. La cita es en la Casa de la Cofradía del señor Santiago, santo patrono del pueblo, una enorme casa con dos entradas, cada una de ellas por una calle distinta, la cual ha sido cuidadosamente habilitada para tal fin. Después de hora u hora y media de recorrido, los grupos van entrando poco a poco, toman su lugar en el gran patio, en cada esquina un grupo de rubios, sus viejos y viejas chiripas, las mascaritas que pasan corriendo; y en un costado toma lugar una danza prehispánica, la de los Chilolos A un costado, en uno de los corredores, hay mesas dispuestas para los invitados principales.

En la cocina, ubicada en uno de los flancos de la casa, todo es algarabía. Alrededor de 25 mujeres han estado cocinando toda la noche la comida de carnaval. Llevan varios días trabajando para la gran ocasión. Tres días antes han matado dos reses, la carne se ha estado preparando con gran esmero. Para el martes ocho ollas grandes de peltre contienen el caldo, tres grande tinas la carne que dos mujeres comenzaron a cortar desde las seis de la mañana. Los

platos tipo tazones son de loza corriente, en estos se sirve el caldo y un trozo de carne cortada tipo bistec de un grosor mediano, suave y con un sabor salado que las cocineras han logrado darle, este es el chilate que acompañan con tortillas de maíz morado que otras integrantes de la Cofradía han hecho llegar para los comensales, así como refrescos, aguardiente, cervezas y agua de jamaica.

Un personaje de viejo da las gracias a las mujeres en la cocina por mantener viva la tradición, ellas le abrazan, bromean, buscan provocar su picardía. Mencionan que esa comida es para que el viejo case a uno de sus hijos con la vieja chiripa. El viejo abraza a su pareja, el comentario es que ya no puede, esta seca después de darle vuelo a la hilacha. Ellas están felices, pertenecen a la Cofradía y algunas mencionan que desde hace más de 15 años, no han dejado de asistir, puntuales a la cita dispuestas a darle sabor al carnaval. Es su gusto, nadie se los ha exigido, no están cumpliendo manda alguna. Ellas han decidido poner su trabajo y además cooperar para los gastos, 200, 300 y hasta 500 pesos cada una. Así, mientras unas atienden las ollas del caldo, otras la tina de carne, otras disponen los platos, dos más surten las tortillas dispuestas en dos canastos grandes. Las demás atienden la alacena y lavan los trastes. Por su lado, dos hombres reparten tepache, sirven aguardiente, reparte cervezas y refrescos. Primero a las autoridades e invitados especiales, después a los danzantes y, si es posible, a algunos espectadores.

En el patio todo es algarabía, los danzantes, las mascaritas y los músicos continúan ejecutando sus sones y representado sus personajes. Paralelamente, un complicado ritual tiene lugar en el altar de la Cofradía, ahí se consume el juego de la harina, con él se reconoce el trabajo y el esfuerzo de todos los que intervienen para hacer posibles los festejos del carnaval.



Fig. 4 - Rubios en una calle de Juxtlahuaca, 2004 (foto do autor).



Fig. 5 - Rubios en desfilando en Juxtlahuaca, 2004 foto do aautor)

## CARNAVAL: TRABAJO, AYUDA Y SOLIDARIDAD COMUNITARIA

Los anteriores ejemplos son ilustrativos de que la fiesta constituye parte importante en la vida cultural de estos pueblos y se trata de eventos colectivos, la fiesta es de y para la comunidad, por lo que su organización, financiamiento y realización son una responsabilidad colectiva que se ejerce mediante prácticas culturales propias de estas localidades. A mediados del siglo XX, Julio de la Fuente, un destacado antropólogo mexicano, veía claramente que en las comunidades indígenas mexicanas existían prácticas de intercambio muy específicas que se diferenciaban claramente de otras formas de intercambio, incluso de la cooperación. A ellas las identificó como prácticas de ayuda entre las que incluyó aquellas que hacen posible las festividades locales, parte de esos mecanismos fueron creados para sustentar las fiestas religiosas, en las localidades indígenas mexicanas la mayordomía era un mecanismo mediante el cual se mantenía el sistema festivo y con ello se retroalimentaba la cohesión social y se fortalecían las redes sociales comunitarias.

En la institución que recibe éste u otro nombre, un hombre de un pueblo que es designado para ocupar un cargo en el organismo civil es automáticamente mayordomo de un santo venerado en el pueblo, y de hacer el gasto principal en la fiesta de ese santo. La fiesta interesa a todo el pueblo, y el mayordomo es, para el caso, el representante de todos los que en el lugar reciben mercedes del santo. En unos casos, un individuo se ofrece para cumplir o pagar la mayordomía; en otros, el pueblo es quien designa al mayordomo, al designar autoridades; en otros, la obligación recae automáticamente en un funcionario civil, según se indicó. De cualquier manera, el pueblo tiene la obligación sagrada de hacer la fiesta al santo, y la cumple a través del mayordomo y también por su propio esfuerzo, ya que a la fiesta contribuyen todos los habitantes del lugar (DE LA FUENTE, 1944, p. 754-755).

Pero según De la Fuente, y varios otros autores que le sucedieron, ese tipo de instituciones correspondía a un tipo especial de sociedad en la que la diferenciación social no era acentuada y en la que la economía se concentraba en la producción para el autoconsumo, así que se suponía que la situación cambiaría y las fiestas o esta manera de la organización de las fiestas desaparecerían al cambiar estas condiciones. Lo que sucede en los carnavales comunitarios nos permite afirmar que en parte se cumplieron las predicciones de Julio de la Fuente, pero en otros casos la realidad lo contradice, en varios pueblos el número de mayordomías ha disminuido, en algunas la institución ha dejado de existir, pero los principios de intercambio, reciprocidad y ayuda solidaria se reproducen por otros medios. Varias

mayordomías de culto a los santos han desaparecido o han disminuido significativamente en número, pero los principios que las sustentaban siguen vigentes por otros medios. Así el carnaval solo puede mantenerse como parte de esos principios de intercambio que se hay identificado como prácticas de ayuda.

Detrás del carnaval hay una gran cantidad de trabajo, preparación de la vestimenta de las personas que participaran, toda una organización social en la que se requiere establecer acuerdos previos que hagan posible la festividad y por regla general ninguno de los participantes recibe remuneración alguna, es más muchas veces tiene que aportar recursos para participar. Las mujeres trabajan para preparar comida a los principales protagonistas del carnaval: danzantes, organizadores y autoridades comunitaria. En todos los carnavales la música juega un papel destacado, ya sea interpretada con violín y jarana; violín, guitarra y caja; flauta de carrizo; banda de viento o conjunto musical, el papel de los músicos, fundamental para la realización de las danzas.

Las danzas que se ejecutan con una coreografía precisa deben ser necesariamente dirigidas por un experto, conocedor tanto de la danza y de la música, pues cada una requiere de un repertorio musical específico, incluso los danzantes son especializados, se trata de un evento en el que para realizarse es necesario echar mano de un amplio conocimiento preservado en la comunidad; todo esto es un patrimonio del pueblo y es una manera de guardar la tradición según comentan los protagonistas, pero para ello es necesaria la aportación de una gran cantidad de recursos y hace falta toda una red de relaciones que posibiliten una organización adecuada.

En las localidades del estado de Oaxaca donde se realizan festejos correspondientes al carnaval, éste constituye uno de los eventos festivos más esperado por los habitantes por la vistosidad de los atuendos, por la oportunidad de la diversión. En Santa María Huazolotitlán la organización del carnaval comienza desde enero, el presidente municipal llama a los cabecillas de los grupos de tejorones para que coordinen los trabajos necesarios, éstos van a las casas de las principales figuras de la danza quienes a su vez se encargaran de convocar al resto de los danzantes, acordando con ellos los días de ensayo, posteriormente visitaran a los músicos de la danza para pedir su colaboración.

En Silacayoapám por ejemplo para la organización del carnaval se nombran un comité que se encarga de buscar a las personas que tocarán las chilenas durante los días de carnaval, a decir de don Alfredo Santaella, un destacado maestro mascarero, la organización del carnaval funciona como una mayordomía sólo que sin hacer comida y sin que haya un mayordomo.

Aunque en las proposiciones clásicas de la antropología respecto a los pueblos mesoamericanos se ha hecho énfasis en que la celebración de las fiestas se basa en una economía de prestigio, a contracorriente de ello, se han planteado que la participación no está motivada por ganar cierto estatus, la

gente no actúa en función de ello, sino que el objetivo fundamental es inducir a otros para que la fiesta de lleve a cabo en conjunto. En Pinotepa de Don Luis se entrelazan la familia, el barrio y el grupo de danzantes, algunos de ellos expresaron que la dimensión lúdica de la danza y la alegría de estar viviendo el tiempo del carnaval no pueden describirse más que en el concepto de *gusto* por la danza y el carnaval

ahora sí que ellos no participan obligatoriamente sino que son voluntarios, ... si saben que ya se acerca la temporada de la bailada pues ya entre ellos se ven en la calle, se ven y ya se preguntan: ¿oye cuándo van a empezar? ¿oye cuando se empieza? Hay un material de la danza que es un cuerno, un cacho, antes de que empiecen van con la autoridad, a pedir la autorización para que empiecen, para que la autoridad tenga conocimiento de que ya van a empezar, entonces la autoridad le dice: pues adelante, entonces vienen les piden ese cacho y ya empiezan a tocar, es como que si llamaran a los ganados con ese cacho y con eso oyen la tocada del cacho y ya empiezan a salir y ya se reúnen allá arriba, ahí se reúnen todos a partir de las seis de la tarde, empieza esa tocada ya se reúnen, ya vienen en bola aquí, pero ya saben porque ya van a ensayar, por medio de esa tocada del cuerno, por medio de esa forma ya saben dentro de ocho días se hace lo mismo, pero ya saben pues, ya saben ahora los encabezados, para eso están, porque ellos son los que mueven todo, los que organizan todo, ..., los meros meros encabezados que forman como ocho o diez gentes que son como maestros, una gente más grande, ellos son los que se encargan de ir a invitar a los integrantes en su casa para que tenga conocimiento su familia de que tal día empieza la bailada, tal día se reúnen, tal día, tal hora, y así tiene conocimiento la familia del integrante, pero no es obligatorio, si hoy bailan y mañana no bailan pues nadie los va a ir a obligar si bailas o no bailas o te metemos al bote, nada de eso sino que es voluntario ahora sí que los mismos integrantes se dan cuenta cuando hay alegría pues cuando hay alegría que ahora si el mayor número de danzantes es cuando hay alegría, ..., y así se forma la danza de los tejorones (Atenógenes Merino, entrevista, Pinotepa de Don Luis, 2002).

En Pinotepa de Don Luis, los danzantes de Tejorones expresaban que acuden a bailar año con año de forma voluntaria pese a que la danza implica jornadas de más de 8 horas recorriendo las calles, además de destinar varios domingos (dependiendo la fecha en la que caiga el primero miércoles de ceniza) y cuatro días más dedicados a la danza hasta el martes de carnaval. Al mismo tiempo reconocen que esa celebración es una herencia pasada que optan por mantener:

sea es un alegría que a veces no se puede (explicar) con palabras, más que haciéndolo, sintiéndolo, bailándolo. Entonces en ese momento sale ese sentimiento y esas palabras para expresar ese sentimiento que se siente en el momento de bailar, de danzar y las palabras pueden variar, como decía el compañero, dependiendo, o sea porque también eso viene de tradición, desde los danzantes antiguos (Gregorio, danzante de Tejorones, Pinotepa de Don Luis, 2019).

Con las nociones generales descritas por Magazine, se puede entender que la celebración de ciertas celebraciones ya sea que se traten o no de mayordomías, tienen una importancia fundamental para la recreación de los vínculos comunitarios más allá de los cargos. La diversidad de formas de organización del carnaval ha hecho necesario replantear qué lugar ocupa la fiesta en la reproducción comunitaria. Si bien el carnaval es una fiesta comunitaria asociada al calendario litúrgico, sobre todo es una manera de reunirse, es una forma de actualizar las relaciones familiares, de amistad y parentesco locales, en nueve de los 12 carnavales observados organizar el carnaval no se considera un cargo y aun así el trabajo comunitario realizado es intenso e idéntico al de un cargo.

En la organización de los carnavales entran en juego diversas formas de autoridad, formal y no formal, o la creación *ex profeso* para la celebración de grupos que tienen cierta autonomía y que se ocupan de los preparativos, desde la recaudación de fondos hasta la preparación de los espacios en donde se ha de llevar a cabo el carnaval. Entre la diversidad de formas de organización observadas, se puede ver que en algunos casos las secciones, barrios y familias tienen un papel estratégico para que el carnaval se lleve a cabo. En Teotitlán del Valle por cada sección hay un grupo de hombres de entre 50 y 60 años que se encargan de juntar la cooperación, solo de sus vecinos y vecinas, para poder comprar todo lo necesario y ofrecer una comida a quienes se disfrazan de los personajes más importantes. La festividad dura 5 días, el mismo número de secciones que conforman la localidad. Aunque la estructura de ese grupo de hombres entusiastas corresponde a la mayoría de los comités en donde hay un presidente, secretario, tesorero y vocales, ellos optan por no decir que son comité, pues aunque tienen formas de elección y rotación entre los cargos, quienes acuden a organizar el carnaval lo hacen de gusto y no porque haya que cumplir.

En Pinotepa de Don Luis, los barrios tienen un grupo de encabezados de la danza y señores que prestan su casa para que ahí se reúnan los danzantes. En uno de los barrios le llaman encabezados a quienes se encargan de toda la logística de la organización de la danza y de las gestiones para conseguir un apoyo en dinero de las autoridades municipales. En los otros dos barrios que conforman la localidad, optan por decir que son comités. En todos, la persona que recibe la danza en su casa es una figura de autoridad moral, y

ciertamente tradicional, pues se encarga de resguardar máscaras, atuendos y vigilar el comportamiento de quienes danzan.

En ambos casos, los señores mayores/grandes son considerados gente de experiencia, gente que guía y vigila que la danza siga ejecutándose en forma correcta y que el ritual cuente con todos los protocolos. Así la celebración articula diversas formas de autoridad, formales y no formales, además de la intervención de agrupaciones barriales y comités, así como de las familias.

En Santo Domingo del Estado, el nombramiento del capitán que organiza el carnaval ocurre el día en que finaliza la festividad, el jueves, un día posterior al miércoles de ceniza, el encargado sale de una votación entre los danzantes de la danza de chilolos. El nombramiento es mediante ternas y votaciones, tienen derecho de votar solo aquellos que algunas vez han sido participantes activos, los chilolos. Encabeza la lista el capitán del carnaval, quien al lado de otras cinco personas componen el comité del carnaval: un suplente, un o una secretaria, tesorero (a), y dos vocales. Estas seis personas nombradas tienen la responsabilidad de invitar a más personas, que pueden ser sus familiares, sus amigos o sus vecinos para que integren junto con ellos el equipo del capitán, formando así un grupo de aproximadamente 18 o 25 personas quienes ayudados por sus parejas se encargaran de solventar los gastos para la realización de la fiesta

En San Martín Tilcajete, el carnaval se ha ido posicionando como una festividad de suma importancia para la atracción turística. Es un espectáculo, que también tiene una dimensión comunitaria y de forma contradictoria es el más vinculado a la organización política local ya que es necesario haber cumplido con esa responsabilidad para ascender a cargos de mayor rango como el de síndico o incluso presidente municipal. Anualmente durante el mes de diciembre, el presidente municipal nombra a tres Alcaldes que se encargarán de organizar la festividad, la comida, bebida y la teatralización de una boda, en donde se hace una crítica a las autoridades municipales en tono cómico. Pero será el primer Alcalde el que corra con los gastos de la celebración, aunque también se forma un fondo recaudado por el segundo y tercer el alcalde resultado de la cooperación de la población. En este caso, se ve claramente la intervención de las autoridades municipales y la forma en que el Alcalde que organiza la festividad cumple con un requisito para ascender en el sistema de escalafón de cargos del sistema político comunitario.

Tanto en San Pablo Macuiltianguis como en Santiago Comaltepec existen comités de festejos formalmente constituidos en quienes recae la organización de la fiesta. En Macuiltianguis el comité de festejos solo se encarga del carnaval y también participan de manera activa la población migrante radicada en otras partes del país e incluso en el extranjero. En cambio en Santiago Comaltepec el comité de festejos participa en las diversas celebraciones durante todo el año, .

En las comunidades oaxaqueñas las instituciones de cooperación o ayuda mutua (el tequio, la gozona, la guelaguetza, etc.) y los intercambios recíprocos sostienen la vida ritual y festiva, ya sea de las fiestas públicas o privadas. Al respecto, se han vertido una serie de proposiciones sobre la relación que guardan dichos intercambios con la reproducción del grupo, su función, sentido y permanencia:

Como un aspecto especial de la mayordomía, debe apuntarse: la obligación que tienen los parientes y amigos del mayordomo de ayudarlo en diversas formas para que cumpla su comisión. Al aceptarse la ayuda, se incurre en la obligación de retornarla cuando cada uno de los que la dan se encuentra en caso similar de hacer una mayordomía, y la ayuda que se devuelve es igual a la que se recibió. En esta parte del mecanismo de la mayordomía se encuentra la ayuda, más que la cooperación, pero el interés de quien ayuda no radica sólo en que otro individuo cumpla un objetivo, sino en ser ayudado a su vez cuando llegue la ocasión, y es esto, en un gran número de casos (fuera de lo que implique el lazo de parentesco o amistad), lo que impulsa a dar la ayuda. (DE LA FUENTE, 1944, p. 755).

Lo que apunta De la Fuente se puede complementar con lo observado en la organización de los carnavales comunitarios, a las personas les interesa mantener la posibilidad de ser ayudados en un futuro, pero la persona que recibe la ayuda también está motivando a otros a ayudar, en estas relaciones se pone en funcionamiento todo un engranaje que mantiene la comunidad en movimiento. Es evidente que esto se consigue por la permanencia de ciertos principios morales (participar, devolver lo donado, ayudar) en las comunidades oaxaqueñas. En sus diversas dimensiones (económica, política, moral) estos sistemas de reciprocidad son los que hacen o actualizan la comunidad, es ahí en sus estructuras políticas donde se articulan los preceptos morales como cooperar para el pueblo, donar trabajo, obtener reconocimiento.

Roger Magazine (2015) explica que en la antropología mexicana se ha entendido que es la participación en los cargos lo que garantiza la cohesión de la estructura social y refuerza las fronteras comunitarias. Sin embargo, es posible tal como el propio autor identificó, que lo que genera la cooperación sea la capacidad que ha tenido, por ejemplo, un mayordomo, en conminar a los demás a actuar, para hacer algo junto a los demás. Esto de alguna forma implica ofrecer una visión alternativa de dos grandes tradiciones antropológicas que han dado preminencia por un lado a la estructura y por otro lado a los sistemas de creencias para caracterizar a las comunidades y pueblos indígenas. Para el autor citado las relaciones comunitarias preceden a los sujetos y a los posibles actores, en este sentido las tramas del hacer en

comunidad ya están armadas y de lo que se trata fundamentalmente con la celebración de mayordomías y otras fiestas es la de recrear la idea de la necesidad de los otros y otras. Mientras que la acción y el hacer las cosas juntos se refiere a la necesidad que tiene una persona de la existencia y de la acción de otras tantas para llevar a cabo algo como una fiesta, ya sea pública o privada. Es decir, del ejercicio de la capacidad de actuar en torno a un proyecto comunitario.

En el pasado todo esto se explicaba, desde una vertiente estructural funcionalista, por medio del ejercicio del sistema de cargos, organización en la que los oficios de autoridad estaban ordenados de forma jerárquica, sin pago alguno y que otorgaban prestigio. Desde este punto de vista los cargos se turnan entre los miembros de la comunidad, comprende dos jerarquías, una política y una religiosa interrelacionadas, que permiten a los cargueros generar una carrera ascendente y una vez terminada colocarse como principales (KORSBAEK, 1996, p. 82; GREENBERG, 1981, MEDINA 1995). Hoy en día las prácticas del sistema de cargos han sido bastante modificadas y los cargos ya no cumplen con la condición de ser una estructura de gobierno que garantiza la reproducción comunitaria, pero las prácticas de cooperación y ayuda se mantienen y asumen mayor peso en dicha empresa. Aunque el peso de las mayordomías haya declinado el ciclo festivo se reproduce por otras vías, como en el carnaval.

### **PARA CONCLUIR: EL GUSTO DE HACER LA FIESTA.**

Los carnavales no se realizan sin dificultades, los problemas que enfrentan aquellos interesados en garantizar la continuidad de la fiesta son múltiples. Algunos de los más entusiastas promotores de las danzas se quejan de la falta de interés entre los jóvenes por aprender estas manifestaciones, es aún más grave la falta de los músicos, lo observamos en Juxtlahuaca donde los danzantes tuvieron en algún tiempo que contratar violinistas y guitarristas de otros lugares. Esta indiferencia es palpable en algunos casos, pero también es visible el entusiasmo de algunos que a pesar de los sacrificios que tiene que hacer se mantienen fieles a estas tradiciones. Las fiestas que celebran estos hombres y mujeres son espacios de esparcimiento que encuentran en el calendario de la vida cotidiana, es un esfuerzo por combinar el trabajo comunitario con la recreación, la diversión y el goce, va más allá del simple acto de la danza, el baile, la comida y la bebida, significa la esperanza de obtener una respuesta de los demás. Aun cuando el trabajo de organización del carnaval, en la mayoría de las localidades aquí mencionadas, no forma parte de los cargos comunitarios, el trabajo realizado es equivalente o mucho más elevado que el del desempeño de un cargo, aunque no se realiza por obligación sino por gusto.

En varios pueblos de Oaxaca (Macuilxóchitl, Copala, Ayoquesco) el carnaval se ha convertido o está en camino de ser la fiesta principal del pueblo, desplazando a las fiestas patronales y se realiza con formas de organización comunitaria que han trascendido a la mayordomía, el carnaval es ahora la fiesta donde se mantiene formas de cooperación y ayuda solidaria y se realizan por gusto y no por obligación. Gesto que también puede traducirse como nuevas vías para mantener a la comunidad, el gusto por la fiesta es el gusto por la vida en (y en la) comunidad. A diferencia de otras mayordomías u otros comités, tales como las de las fiestas patronales, los del carnaval se ubican en un espacio en el que el prestigio no es importante, lo que interesa es el reconocimiento de los otros, lo que importa es la satisfacción que el individuo obtiene al participar en la fiesta y de hacer que otros también lo hagan por gusto actualizando los principios de la ayuda solidaria comunitaria.

## REFERÊNCIAS

CARO BAROJA, Julio. *El carnaval: análisis histórico-cultural*. Madrid: Taurus, 1979.

DE LA FUENTE, Julio. (1944). Cooperación indígena y cooperativismo moderno. *El Trimestre Económico*, vol. 10, n. 40, p. 749-765.

ECO, Humberto. Los marcos de la "libertad" cómica. In: ECO, U.; RECTOR, M. ; IVANOV, V. V. ; *Carnaval! México: Fondo de Cultura Económica*, 1989, p 9-20.

GALINIER, J. 2017. Dispersión y coalescencia. Refracción del carnaval en el espacio ritual mesoamericano. In: RUBIO JIMÉNEZ, M. Á.; NEURATH, J. *Tiempo, transgresión y ruptura: el carnaval indígena Ciudad de México: UNAM*, 2017, p. 64-72.

GONZÁLEZ PÉREZ, Marcos. *Fiesta y nación en Colombia*. Bogotá, Colombia: Cooperativa editorial del Magisterio-Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2007.

GREENBERG, James. *Religión y economía de los chatinos*. México D.F.: INI , 1981

HUIZINGA, J. *Homo Ludens*. Madrid: Alianza Editorial, 2007 [1954]

KÉRENYI, Karl. *La Religión antigua*. Barcelona: Herder, 1999.

KORSBAEK, Leif . *Introducción al sistema de cargos*. México D. F.: Universidad Autónoma del Estado de México, 1996

MAGAZINE, Roger. *El pueblo es como una rueda. Hacia un replanteamiento de los cargos, la familia y la etnicidad en el altiplano de México*. México: Universidad Iberoamericana, 2015.

MAUSS, Marcel. *The Gift*. New York: W. W. Norton and Company, 1967[1925]

MEDINA, Andrés.. Los sistemas de cargos en la Cuenca de México: una primera aproximación a su trasfondo histórico. In: *Alteridades*, n. 9, México, UAM-I, 1995, p. 7-23.

RUBIO JIMÉNEZ, Miguel Ángel. Replanteamientos y rupturas discursivas en el análisis de los carnavales indígenas mexicanos. In: RUBIO JIMÉNEZ, M. Á.; NEURATH, J. *Tiempo, transgresión y ruptura: el carnaval indígena*. Ciudad de México: UNAM, 2017, p. 31-63.

SEVILLA, Amparo. El carnaval mixteco, la inversión ritual. In *Tierra Adentro*, México, n. 92, jun-jul., 1998, p. 31-36.

Recebido em 10.10.2020

Aceito em 15.10.2020

# O CARNAVAL NA “CIDADE DO TRABALHO”: UM OLHAR SOBRE DIREITOS CULTURAIS EM JOINVILLE/SC (1988-1993)

CARNIVAL IN THE “CITY OF THE WORK”: A LOOK AT CULTURAL RIGHTS IN JOINVILLE/SC (1988-1993)

Joceli Fabrício Coutinho<sup>2</sup>

Luana de Carvalho Silva Gusso<sup>3</sup>

Ilanil Coelho<sup>4</sup>

RESUMO: O presente artigo busca problematizar o Carnaval na cidade de Joinville – SC como uma manifestação cultural (e passível de patrimonialização) abrigada pela Constituição Federal em seu artigo 215 e 216, em especial durante os anos de 1988 a 1993. Neste intento, foram realizadas pesquisas documentais e bibliográficas, além de entrevistas com diferentes atores que participaram ativamente dos eventos tratados pelo artigo. Assim, foi possível desvelar os diferentes discursos que construíram e desconstruíram a história, as práticas, as manifestações, e a cultura carnavalesca em Joinville por meio do silenciamento de seus personagens, da sua musicalidade, da sua relação com os poderes locais, das suas transgressões, e da sua própria tradição na cidade de tal forma que o discurso da “cidade do trabalho” se impôs sobre sua história carnavalesca. Nesse sentido, conclui-se que resgatar a tradição e a historicidade do carnaval é garantir o acesso aos direitos culturais, em especial de grupos que se identificam com o Carnaval como uma importante manifestação cultural para os contornos de uma cidade plural.

PALAVRAS-CHAVE: Direitos Culturais; Patrimônio Cultural; Carnaval; Joinville

ABSTRACT: The present article aims to problematize the Carnival in the city of Joinville - SC as a cultural manifestation (and liable to patrimonialization) sheltered by the Federal Constitution in its articles 215 and 216, especially during the years from 1988 to 1993. In this intent, research documentary and bibliographic were done, in addition to interviews with different people who actively participated in the events mentioned in the article. Thus, it was possible to unveil the different speeches that built and deconstructed the history, practices, manifestations, and the carnival culture in Joinville through the silencing of its characters, its musicality, its relationship with local powers, its transgressions, and of its own tradition in the city in such a way that the discourse of the “city of work” was imposed above its carnival history. In this sense, it is concluded that rescuing the tradition and historicity of the carnival

---

<sup>2</sup> Mestre em Patrimônio Cultural e Sociedade pela Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE) – [bigpipo.ingles@gmail.com](mailto:bigpipo.ingles@gmail.com)

<sup>3</sup> Docente do Curso de Direito e do Programa de Pós-graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade, Universidade Estadual da Região de Joinville (UNIVILLE)-  
[lu.anacarvalho@yahoo.com.br](mailto:lu.anacarvalho@yahoo.com.br)

<sup>4</sup> Docente do Curso de História e do Programa de Pós-graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade, Universidade Estadual da Região de Joinville (UNIVILLE) –  
[ilanicoelho@gmail.com](mailto:ilanicoelho@gmail.com)

is to guarantee access to cultural rights, especially for groups that identify with carnival as an important cultural manifestation for the contours of a plural city.

KEY WORDS: Cultural Rights; Cultural heritage; Carnival; Joinville

## INTRODUÇÃO

O Carnaval carrega elementos simbólicos arraigados no imaginário brasileiro. Nos dias festivos, trabalhadores abandonam as roupas do cotidiano, os aspectos pesados da vida de labuta e as rígidas estruturas baseadas nos relógios das fábricas, passando de coadjuvantes para estrelas principais do teatro da vida. Estes movimentos, conforme observa Roberto Da Matta, tornam “[...] possível o uso de fantasias e máscaras na abertura constante de novos espaços impossíveis no mundo diário” (DA MATTA, 1981, p. 33-34). As máscaras do Carnaval, assim, revelam-se como objetos portadores de poderes transformadores, e, para além de sua correspondência material, podem ser apropriadas como uma representação da pluralidade das sociedades humanas.

Joinville é a maior e mais populosa cidade de Santa Catarina. Dentro de seus limites construíram-se mitos que consolidam o município como uma espécie de *Manchester* catarinense, posicionando na esfera do trabalho toda a razão de sua existência. A sobrevalorizada tradição germânica, ainda que herdada de alguns dos primeiros colonizadores, transformou-se no pendão de boa parte das manifestações culturais locais, e falar de Carnaval, ou ainda mais, de Carnaval em Joinville, para os próprios joinvilenses, gera reações de surpresa, acompanhadas de afirmativas que variam pouco: “mas Joinville tem Carnaval?”.

Este artigo pretende, mais do que responder esta pergunta, apontar para alguns dos desdobramentos históricos mais recentes desta festa que já dava as caras no século XIX, muito antes de a colônia Dona Francisca transformar-se em uma cidade industrializada e desenvolvida economicamente. Através das fontes primárias consultadas, que foram discutidas à luz das entrevistas realizadas com os principais nomes do festejo no município, o objetivo deste trabalho é revelar algumas das trilhas percorridas pela comunidade carnavalesca de Joinville, na busca por sua legitimação, e na luta pelo reconhecimento de um direito que alcançou ambos, o auge e o esmaecimento, no recorte aqui selecionado.

Considera-se aqui parte das manifestações do Carnaval como patrimônio cultural, de natureza imaterial<sup>5</sup>, por se tratar de um conjunto de práticas transmitidas de geração a geração, cujos saberes, modos de criar, celebrar, são recriados reiteradamente pelos foliões, filhos, e parentescos

<sup>5</sup> Cf. IPHAN. Patrimônio Imaterial. Patrimônio Cultural. S. d. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234>. Acesso em 29 set. 2019.

destes, cujo intuito é conceber esse sentimento de pertencimento e de ininterruptão, apropriando-se da sua identidade, e assim manifestar a expressão da diversidade cultural e a criatividade humana, explícitas também no artigo 216 da CF de 1988.

## UMA BREVE OBSERVAÇÃO SOBRE DIREITOS CULTURAIS

Todos os seres humanos têm como direito a participação livre na vida cultural da comunidade, conforme a Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948 (DUDH). O Carnaval, em formato de desfile, representa parte da cultura de uma comunidade cuja “[...] forma de representar a nacionalidade transformou-se, valorizando cada vez mais as diferenças culturais, numa sociedade que se concebe cada vez mais nitidamente como plural” (CAVALCANTI, 2015, p. 28).

Quando se observa a Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 (CF/88), a ampla carta do novo sistema democrático pós-regime autoritário, cujo discurso relativo às questões culturais segue os princípios daqueles apresentados na DUDH, podemos observar uma preocupação redobrada com questões concernentes ao setor cultural. Assim sendo, reproduzimos o artigo 215 da CF/88, diretamente voltado aos direitos culturais ligados ao contexto nacional: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”.

Para Cunha Filho (2018), este documento fez-se um marco para a cultura nacional, visto que é a primeira vez que o termo “direitos culturais” surge em um artigo constitucional. A elaboração da Carta Magna de 1988 contou com mais de 500 parlamentares, que apesar das suas divergências políticas, visaram na referida escrita ressignificar a integridade dos direitos e liberdades essenciais do cidadão brasileiro, após um período de ditadura militar. Nossa Constituição, então, passou a dialogar mais diretamente com a DUDH. Entendemos que o artigo 215 veio como uma extensão para assegurar a garantia indispensável à dignidade humana e ao livre progresso da personalidade.

O Brasil teria, a partir de então, inserido na Constituição, um parágrafo especial apontado para a cultura, cujo “[...] patrimônio é percebido como algo positivo e relevante na nossa vida, um bem precioso que devemos preservar a todo o custo” (CABRAL, 2011, p. 25). A proteção legal é fundamental, tendo em vista que é “[...] natural que qualquer cidadão que se preocupe com a questão cultural, defronte-se de imediato com a consciência dos obstáculos que terá de enfrentar” (MAMBERTI, 2003, p.15).

Compreende-se, neste recorte temporal, que o termo “políticas públicas culturais”<sup>6</sup>, voltado ao Carnaval, não era mencionado entre os foliões, muito menos citado nos periódicos, principalmente em Joinville. Portanto, os desfiles de rua eram sempre apadrinhados pela municipalidade local, a qual assegurava tanto a organização quanto o policiamento, podendo ou não, do mesmo modo, oferecer subsídios para a execução do evento.

## O CARNAVAL DE 1988 EM JOINVILLE

O Carnaval brasileiro de 1988 antecedeu em alguns meses a promulgação da Constituição Brasileira. Apesar disso, o prefeito Wittich Freitag<sup>7</sup> assegurou seu compromisso com a realização da festa neste ano. Vários assuntos haviam sido pleiteados para a realização do evento carnavalesco, assim como se decidiu quais seriam os grupos oficiais que fariam parte do desfile, sendo estes a Príncipes do Samba e Unidos do Boa Vista, além dos dois blocos mais conhecidos da cidade: As Depravadas e o Prisma Samba. Ficou também definido o concurso da escolha da corte, rainha e rei Momo no dia 3 do mês de fevereiro do desfile no clube Alvorada<sup>8</sup> (CARNAVAL, 1988, p. 1).

Numa ação inovadora ficou acordado que, no dia 03 de fevereiro (quarta-feira), as duas baterias das escolas de samba, ficariam incumbidas de fazer o ensaio geral em plena praça pública às 21:00 h, com o intuito de alertar os cidadãos joinvilenses para o folguedo, na esperança de agrupar o máximo de cidadãos num pré-Carnaval de rua. O secretário de turismo, responsável pela articulação entre a Prefeitura e as agremiações, salientou na matéria do dia 15 do jornal AN (APENAS, 1988): “Será uma boa forma de atrair a atenção das pessoas para o Carnaval de rua de Joinville”.

O AN de 13 de janeiro de 1988 (NÃO HÁ RECURSOS, 1988, p. 1) anunciou os primeiros indícios dos desfiles de Joinville, indicando a liberação de 1 milhão de cruzados para as agremiações realizarem o festejo público, sendo este montante a metade do que foi solicitado pelos presidentes de escolas e blocos. Por este motivo, não seria possível a decoração das ruas, privilegiando apenas o incentivo aos grupos carnavalescos. Ressalta-se que nesta década, em especial o ano de 1988, a alta inflação nebulava todos os setores do país. Como escrevem Ometto et al. (1995, p. 405):

<sup>6</sup> Percebe-se, em entrevistas com os diretores e foliões das agremiações que participaram do Carnaval de 1988, o desconhecimento do termo políticas públicas culturais, ou seja. “[...] instrumentos e meios para atingir os objetivos de realização de direitos culturais, produção simbólica, disseminação de valores, reconhecimento de modos de saber, fazer e viver” (SILVA, MIDDLEJ, 2011, p.15).

<sup>7</sup> Prefeito eleito pelo partido PMDB em 1983, comandou a Prefeitura até dezembro de 1988.

<sup>8</sup> Tradicional clube privado da cidade, fundado no dia 15 de julho de 1960.

[...] a crise do endividamento externo manifestada na economia brasileira na década de oitenta reflete-se em desequilíbrios internos que impactam desfavoravelmente na situação econômica da população principalmente através da queda dos níveis de emprego [...] observada nos anos iniciais da década, e da aceleração da inflação verificada mais nitidamente nos seus anos finais.

Por esta razão, acrescentava no mesmo periódico do dia 13, o sr. Wilson Leal Moura, responsável pela pasta de turismo de Joinville, as dificuldades da liberação do montante exigido pelas agremiações via Liga das Escolas de Samba de Joinville (LECAJ). Fato este que, dias depois, como comprovado no jornal AN de 31 de janeiro (SEM DINHEIRO, 1988, p. 16) acarretou na desistência da agremiação Fúria Tricolor, campeã do Carnaval de 1981, representante do time de futebol de Joinville, o Joinville Esporte Clube (JEC). Mesmo alegando terem feito promoções prévias para a arrecadação de fundos com rodas de samba, o grupo não atingiria a quantia necessária para a construção da sua apresentação.

Além disso, iniciativas a parte foram tomadas, e, não só através de promoções, empenharam-se na busca de patrocínios privados. Constatamos na declaração de Nestor Padilha, presidente da Sociedade Kênia Club em 1988, em relação a efetivação do espetáculo, descrito na íntegra, seguido do discurso direto do jornalista:

“[...] os carnavalescos é que precisam se conscientizar de que a verba para a preparação do Carnaval não vai cair do céu, que cada um tem que fazer por si e pela sua entidade”. Ele acha indispensável e decisiva a verba destinada pela prefeitura para esta finalidade, mas acredita que ficar esperando só por isso não vai levar nunca a cidade a promoção de um bom Carnaval, de um “Carnaval à altura dos seus valores neste setor” (CARROS, 1988, p. 2).

Fica evidente na argumentação do senhor Padilha a sua indignação quanto ao comportamento das diretorias das escolas de samba de Joinville, que sentindo-se tuteladas pela Prefeitura, ficavam na espera da quantia necessária para a realização dos desfiles, caso não houvesse suporte integral do financiamento público, suas comunidades ficariam sob o risco de não exteriorizarem os espetáculos.

Compreende-se que pelo menos, no ano de 1988, as ferramentas básicas para o cumprimento dos direitos culturais no que se refere a execução dos desfiles carnavalescos por parte dos gestores, tenham sido efetivados, tendo a incumbência das agremiações executarem-na. Acrescenta-se ainda que é “Imprescindível lembrar que os direitos culturais vêm inexoravelmente acompanhados dos respectivos deveres culturais, de responsabilidade não apenas do Estado, mas de múltiplos atores sociais” (CARVALHO, 2018, p.53).

## O ESPETÁCULO DE 1988

A cidade de Joinville procurava seguir os modelos carnavalescos sustentados em todo o Brasil. Suas agremiações aspiravam festejar o Carnaval de 1988, apesar de mais uma vez a rua do Príncipe, palco dos desfiles oficiais no mês de fevereiro, estar sem adornos. Como visto, as alegadas dificuldades públicas de destinar verbas para a festa resultaram na desassistência na execução da decoração pública. O Diário Catarinense (FALTA, 1988, p. 8) estampava em negrito a seguinte epígrafe: “Falta de decoração nas ruas desanima as escolas de samba”.

“Alegria invade a rua do Príncipe” (1988, p. 6). Essa foi a chamada de sexta feira dia 12 de fevereiro do DC, um dia antes dos desfiles carnavalescos. A rainha do Carnaval joinvilense, Rosemeire Mateus, eleita no dia 5 de fevereiro, representante do bloco As Depravadas, sobre o qual trataremos a seguir, juntamente com o rei Momo Gilmar dos Santos, foram os primeiros a desfilar pela avenida no dia 13 (sábado), abrindo oficialmente a folia na cidade. Em desfiles como esse, segundo Queiroz (1994, p. 27-28) é nítida “a loucura coletiva, de um delírio tomando conta de todos os cidadãos”.

No dia 15 de fevereiro o jornal anunciava: “Empolgação diz que renasceu o espetáculo” (1988, p. 13), se referindo às escolas e aos blocos. O jornal ainda destacou que o público vibrou com as trapalhadas e brincadeiras durante sua passagem. O bloco Prisma Samba cantou seu enredo “Da Semente ao Fruto”, sugerindo sua conversão, no futuro, em escola de samba. Jurados a postos no palanque, planilhas nas mãos, esperavam ansiosos a primeira escola de samba a desfilar, a Unidos do Boa Vista, cujo soar da bateria se ouvia ao longo da avenida. Vale lembrar que todos os jurados eram joinvilenses, destacando-se a Miss Joinville e a Rainha da tradicional Festa das Flores<sup>9</sup>.

A escola de samba Unidos do Boa Vista, agradou os presentes, percebido pelos aplausos e assovios ao contemplar seu desfile no transcurso de quase 1 hora com o enredo “Axé do Povo”, fazendo alusão aos fatos sociais da atualidade e as dificuldades confrontadas pelo país e os marajás. A escola aproveitou para fazer um protesto pacífico, um dos símbolos de todas as agremiações do país, sendo este momento marcado pela exteriorização coletiva e popular, quando a licenciosidade corta a vida cotidiana pela inversão hierárquica e seus valores (CRUZ; RODRIGUES, 2010).

A escola Príncipes do Samba, com seus 700 integrantes, fecharia o primeiro dia do desfile carnavalesco de 1988. Ressalta-se que, por não terem

<sup>9</sup> A tradição teve início em 1936. Atualmente é reconhecida como Patrimônio Histórico Artístico e Cultural do Estado de Santa Catarina (lei 14.697, de 21 de maio de 2009), assim como é a festa oficial do município de Joinville (lei municipal 6.728, de 17 de julho de 2010). Disponível em: <Disponível em: <https://www.festadasflores.com.br>> acesso em 18 de ago, 2019

ocorrido comemorações de rua na cidade de São Francisco do Sul, muitos dos cidadãos francisquenses migraram para Joinville para prestigiar o evento, assim como também compor alas e destaques da tradicional agremiação do salão do Kênia Club. Lucia Nara Ferreira, rainha da escola, passista e destaque no desfile de 1988, relatou com saudosismo sobre esta edição:

Nossa! o pessoal ficava nas janelas, nas galerias em cima da Pernambucanas<sup>10</sup>, porque nós desfilávamos até lá embaixo fazer a curvinha. Era muito cheio, era bastante gente. O pessoal invadia, porque não tinha espaço em todas as arquibancadas. Tinha o palanque de um lado, a arquibancada de outro. Mas a arquibancada não descia a avenida toda e o pessoal brigava pra poder assistir [...]. (FERREIRA, Lucia Nara. Entrevista concedida a Joceli Fabrício Coutinho. Joinville, 26 out. 2019).

“O Meu reino é sedutor, sou filho do rei e meu reino é só de amor”. Este foi o estribilho mais entoado em toda a avenida na passagem da agremiação Príncipes do Samba, cujo enredo intitulado “O Amor tem Dessas Coisas”, rememorou as paixões de Romeu e Julieta, Ceci e Peri<sup>11</sup> e o sofrimento do negro cativo. Após os desfiles, os jornais elogiaram o samba-enredo da escola fazendo a multidão de quase 20.000 pessoas vibrar e dançar durante o ensejo. Cavalcanti (2015, p. 71) ressalta a importância deste elemento, que é “a forma musical de expressão do enredo”.

Dividida em 12 alas, a escola surpreendeu desde a comissão de frente, seguida pelo carro Abre-Alas, cujo destaque foi uma mulher negra com os seios nus. Destaque este tão inovador na convencional Joinville, que ganhou notoriedade no periódico no início deste subtítulo. O DC elogiava a escola, enunciando que este foi um toque de pioneirismo na cidade, onde geralmente as fantasias são mais comportadas. O mesmo jornal, três dias depois, reforçou a ousadia e a polêmica da escola, afirmando que com ela o “top-less” chegara em Joinville.

Entretanto, em entrevista com dona Sônia Cruz, integrante da Unidos do Boa Vista, e organizadora de ala em 1988, esta ressalta uma discrepância da nota jornalística acima:

Naquela época, as escolas eram criticadas [...] Mas por trás disso tudo tinha um motivo: é que o dinheiro era tão pouco, que a gente colocava as mulheres todas de biquinis. Só mudava as cabeças<sup>12</sup>. Usava tecido bom, paetê, jogava adereços de mãos e de cabeças e o resto tudo de biquini e as outras escolas

<sup>10</sup> Loja tradicional em Joinville, situada, na época, na região central.

<sup>11</sup> Personagens da Obra “O Guarani”, de José de Alencar. O texto conta o romance entre a nobre Ceci e o índio Peri.

<sup>12</sup> Os adereços de cabeças (partes das fantasias dos foliões) também são chamados informalmente apenas de “cabeças”.

copiaram. (CRUZ, Sônia Regina. Entrevista concedida a Joceli Fabrício Coutinho. Joinville, 27 out. 2019)

Fica explícito na fala da dona Sônia, que pela supressão de numerários na construção de fantasias, a diretoria da escola arquitetou estratégias na composição de vestimentas, sendo a mulher o alvo desta tática. Apesar de ser comum mulheres com os peitos à mostra nos desfiles cariocas<sup>13</sup>, Joinville jamais presenciara tal ousadia ao vivo. Observa-se que a mulher, para Da Matta (1981), é a figura elevada do Carnaval, que sustenta esteticamente o folguedo. Para o autor, não se trata de classificá-la como objeto, mas sim como símbolo do poder máximo do vigor, envolto em seus encantos. Destaca-se o conservadorismo do público joinvilense, que escandalizava-se com as passistas de top-less.

Os jornais DC (PRÍNCIPES, 1988, p. 7) e Jornal de Santa Catarina (PRÍNCIPES, 1988, p. 10) do dia 18 anunciaram a nona vitória da Príncipes do Samba, afamando a festa da cidade. Após ser ovacionada, triunfou com melhor enredo, mestre-sala e porta-bandeira, e melhor cidadã do samba. Os foliões das duas agremiações e blocos festejaram sem rivalidades o após a apuração dos resultados, cuja atmosfera de euforia fez do samba vencedor maior. Atmosfera na qual, segundo Queiroz (1994, p.43), “[...] todos se sentem fraternos e iguais”. Assim detalhou o Jornal de Santa Catarina, fazendo alusão ao resultado final da campeã: “A energia das escolas tomou conta da rua do Príncipe, palco e passarela dos desfiles das duas noites e estendeu-se até a manhã de ontem no calçadão da Praça Nereu Ramos” (PRÍNCIPES, 1988, p.10)

## UM OLHAR SOBRE O ANO DE 1989: O SAMBA SEM O TEATRO ENCENADO EM JOINVILLE

O DC do dia 21 de dezembro anunciava em primeira mão a manchete: “Escolas não desfilarão em 89” (1988, p. 7), silenciando as comemorações na cidade. Tal decisão trouxe inquietude e desalento aos fiéis foliões, cujo festejo tem significado muito maior. É digno de nota que o prefeito Wittich Freitag estaria entregando a cadeira de gestor municipal ao senhor Luiz Gomes<sup>14</sup>. Percebe-se, pelas poucas matérias de jornais, comparadas com o ano anterior, alusivas ao Carnaval, o descomprometimento do Prefeito Freitag na

<sup>13</sup> Queiroz (1999) afirma que houve a proibição do “top less” no Carnaval do Rio de Janeiro nos finais dos anos 70 e inícios dos anos 80. Defendida, porém, pela imprensa carioca, a liberdade feminina se impunha, abrindo uma nova era no Carnaval, cada qual se fantasiando do jeito que quisesse.

<sup>14</sup> Candidato pelo PDS foi eleito em Joinville assumindo a prefeitura em 01 de janeiro de 1989.

organização e liberação de verbas para os festejos de 1989, delegando toda a responsabilidade para o novo administrador municipal, que teria pouco mais de um mês para organizar a festa de rua.

O senhor João Nestor Padilha, presidente da Liga das Escolas Carnavalescas de Joinville (LECAJ) no período aqui analisado, em reunião na sede do Kênia Clube com as demais agremiações, designou que seriam necessários Cz\$ 22 milhões para a execução de todos os desfiles do subseqüente ano; 21 milhões a mais que o espetáculo de 1988, alegando a alta inflação, de acordo com o jornal supracitado. A importância do dinheiro no âmbito cultural é reiterada por Cavalcanti (1999, p.76), “[...] o dinheiro participa de sistemas culturais e cultura é diferença, movimento e, de certo modo contágio [...]”.

Já no início de 1989, o DC reiterou o intervalo do festejo na cidade após a primeira reunião entre presidentes das agremiações e a nova gestão da cidade com a seguinte sentença: “Joinville adia o Carnaval” (1989, p. 11), enfatizando que mesmo com a aspiração do novo prefeito e do secretário do turismo, seria impossível montar um espetáculo carnavalesco em 20 dias<sup>15</sup>. Um desfile, como nos lembra Cavalcanti (2015), não pode ser limitado aos poucos dias de sua execução. O Carnaval demanda tempo de preparo, estudo e criação. Todas as possíveis diligências, porém, não tiveram sucesso, devido à falta de planejamento efetivo, o que causou frustrações aos fanfarrões, silenciados em 1989.

Pondera-se o desabafo do já mencionado senhor Mário Fofoca, que ao ser questionado em relação à Liga de Carnaval, não somente no ano de 1989, mas no âmbito de gestão geral, foi contundente em expor sua opinião:

O Carnaval é uma festa popular, o Carnaval é uma festa do povo. A Liga teria que fazer o que? Teria que entrar em contato com as grandes empresas que tem em Joinville, que têm várias. Grandes lojas, comércios, tudo isso é uma cadeia que puxa. [...] Agora, o poder público bancar o Carnaval?! Não. Eu acho que tá errado. As próprias escolas de samba têm que ter uma maneira de gerirem o que eles precisam. Eu acho que eles têm que fazer eventos e a Liga, a Liga que se diz das escolas de samba tem que dar um suporte muito grande [...] Por que existe a Liga? Pra dizer que tem? (FERREIRA, Mário Sérgio. Entrevista concedida a Joceli Fabrício Coutinho, 28 out. 2019)

Fica evidente a divergência de um dos âncoras da organização festiva carnavalesca em relação aos demais diretores da Liga, principalmente no ano de 1989. Para ele, portanto, o Carnaval não deveria ser totalmente financiado pelo poder público, e a Liga deveria ter uma atuação muito mais ativa na composição do festejo. Em contrapartida, é possível encontrar idealizações da

---

<sup>15</sup> De acordo com o calendário nacional, o Carnaval de 1989 datou entre 03 e 07 de fevereiro.

Liga em diversos momentos, a exemplo da proposta de comissão de Carnaval atrelada a todos os segmentos interessados na promoção do turismo durante os dias de festa, abrangendo hotéis, restaurantes, agências de viagens, clubes e serviços gerais a fim de realizarem promoções com o propósito de angariarem numerários suficientes para o Carnaval de rua, tornando-o independente (cf. ESCOLAS, 1988, p. 7). Proposição esta infrutuosa, ficando apenas no discurso.

Joinville experienciou no ano de 1989, os festejos restritos aos salões. Nota-se que, de acordo com Da Matta (1979), este tipo de evento categoriza os foliões dos bailes de clubes conforme a sua condição econômica. Nesta perspectiva, os clubes com bailes de Carnaval, como o Kênia Club, festejaram as comemorações, enquanto a Liga de Sociedade<sup>16</sup> aprazia o festejo com sua banda, a qual se preparava para conduzir os foliões até às cinco horas da manhã em direção ao calçadão da rua do Príncipe, para finalizar as festividades. O senhor Butiaco declarou ao DC do dia 09 de fevereiro (FOLIÕES, 1989, p. 9): “Todos estão sem dinheiro, de qualquer forma deu para dar uma parada e se divertir muito”. Sem desfiles na cidade, a Unidos do Boa Vista se apresentou em municípios próximos, como Canoinhas, São Bento do Sul, São Francisco do Sul e Corupá<sup>17</sup>. Exibições estas que procuravam compensar a ausência do folguedo em Joinville.

### 1990: A VOLTA DO REINADO DE MOMO

O histórico recente criou na comunidade do samba um medo de que o Carnaval não tivesse forças para voltar ao seu máximo esplendor. Em novembro o DC anunciou a seguinte chamada: “Carnaval 90 está ameaçado” (1989, p. 7). A ausência de diálogo entre as secretarias municipais instalava novos obstáculos para os foliões. Gregório da Silva, responsável pela pasta do Turismo, afirmava que o prefeito Luíz Gomes estaria favorável à liberação de verbas, e que tais trâmites estariam sob a incumbência do secretário da Educação, Moacir Tomazi, vinculado à Fundação Cultural. Este, porém, desconhecia tal anúncio, mas afirmou que haveria a flexibilidade da liberação de dinheiro. No entanto, tal medida dependeria exclusivamente do gestor municipal, de acordo com o periódico acima mencionado.

Em dezembro de 1989, no entanto, o temor da manutenção do silêncio foi substituído por uma confiança expressa pela nota d’O Estado: “Lula<sup>18</sup> quer o melhor Carnaval de rua” (1989, p. 23). Neste ano, a liberação de verbas chegou a 3 milhões de cruzados novos, que seriam divididos também com a

---

<sup>16</sup> Os dias de folia foram marcantes mesmo em salões. A Liga bancou boa parte destas festas, e tornou o Carnaval de clube uma tradição ao longo do século XX. Disponível em: <[http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/an\\_especiais\\_patrimonio/liga/patrimonio.html](http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/an_especiais_patrimonio/liga/patrimonio.html)> acesso em: 16 ago, 2019.

<sup>17</sup> Cidade a 70 quilômetros de Joinville.

<sup>18</sup> Apelido do prefeito de Joinville, Luíz Gomes.

Fúria Tricolor, que retornava à ativa. Percebe-se que, mais uma vez, o olhar da comunidade carnavalesca estava voltado à assistência pública, e que mesmo com o esforço das escolas de samba, estas não obtiveram sucesso em sensibilizar o comércio e as indústrias da cidade, para as subvenções dos festejos em complementação às verbas subsidiadas pela Prefeitura.

Da Matta (1979), afirma que um motor significativo na implantação do grande Carnaval no Rio de Janeiro foram os comerciantes que vislumbraram no festejo a mola propulsora dos negócios. Em Joinville, percebemos que os comerciantes aos poucos foram perdendo este impulso visionário, não vendo o Carnaval como festa relevante nos negócios. Suspeita-se que esta mesma ótica tenha atingido inclusive a visão dos administradores das grandes empresas da cidade.

Tecidos cintilantes, lantejoulas, isopor, madeira, cola quente, agulhas, máquinas de costura, serralheria e marcenaria, submetidos ao modo de fazer, criar e inventar, as escolas de samba, correram contra o tempo com seus foliões, sob as orientações dos carnavalescos, para materializar os enredos em fantasias e alegorias, que seriam apresentadas nos desfiles de 1990. Cavalcanti (2015) descreve este trabalho como a materialização de um sonho, que se torna palpável na ação coletiva.

O Jornal de Santa Catarina de 11 de dezembro (BARRACÃO, 1989, p. 1) primeira página, anunciou que a partir do dia 18 de dezembro, o público poderia todos os dias à noite curtir o samba ao vivo, algo inédito, congregando foliões e espectadores no pré-Carnaval no “Barracão do Samba”, montado na praça Nereu Ramos. Porém, a inovação maior foi anunciada no AN, em janeiro: “Folia volta à rua do Príncipe: Povo brincará no terminal urbano” (1990, p. 5).

“Escolas de Samba e salões prontos” (1990, p. 1). Esta foi a última chamada para os joinvilenses, anunciada no AN do dia 24 de janeiro. A corte carnavalesca desfilou primeiramente, abrindo os desfiles com saudação ao público no sábado de Carnaval, que lotou os dois lados da rua do Príncipe, apelidado de sambódromo joinvilense. A plateia assistiu o popular bloco As Depravadas, que comemorou 10 anos de folia com o enredo “Na Terra da Tieta do Agreste, a Cabrita do Sertão”. O bloco Prisma Samba mostrou seu Carnaval sob o tema “Esquecendo a Tristeza”, composto por Maria Gorete Manoel<sup>19</sup>, interpretado por seu marido, Valmir Manoel, envolto nas nuances das cores verde, amarelo e branco.

Sob uma forte chuva, o público aplaudiu a volta da escola de samba “Fúria Tricolor”, favorita no Carnaval de 1990. Com o tema “Sonhos e Fantasias”, integrantes de alas e destaques desfilaram ao som da bateria composta também por crianças, que encharcados homenagearam Carmem Miranda.

---

<sup>19</sup> Percebe-se a forte participação das mulheres, não somente no trabalho de confecções de fantasias, mas também como compositoras, intérpretes, diretoras de alas, organizadoras e destaques em todas as escolas e blocos.

A escola Unidos do Boa Vista, com seiscentos componentes, trouxe o enredo: “O Negro na Sociedade”. É relevante comentar que além do presidente Wilson Cruz e o mestre da bateria Edson Cruz, mais 40 componentes da mesma família faziam parte da composição da escola. “O samba está no sangue dos Cruz” (JOINVILENSE, 1990, p. 20), afirmou o AN do dia 23 de fevereiro. Vale dar notoriedade também ao fato de que a intérprete da escola de samba, Maria Zilda Teixeira Cruz<sup>20</sup>, foi a primeira mulher a conduzir como intérprete uma escola de samba em Joinville. O mestre-sala da Unidos do Boa Vista, que atuou no referido recorte temporal, revela, em suas palavras, o triunfo de uma etnicidade viva. Josué Laurentino, técnico de enfermagem, que aos 17 anos de idade já cortejava a porta-bandeira nos desfiles competitivos representando sua agremiação, afirmou:

Eu vejo que é um avanço cultural de nós, negros, porque outrora, os meus ancestrais estavam sob um tronco, estavam impedidos da liberdade e ver esse avanço cultural da minha raça que lutou pra conquistar o seu espaço. Aquilo ali é um momento único né? Um momento que você está na avenida ali, que você está expressando o sentimento de alegria, deixando pra trás todos os problemas sociais que a gente tem. (LAURENTINO, Josué da Silva. Entrevista concedida a Joceli Fabrício Coutinho, 29 out. 2019)

O depoimento de Laurentino traz à tona uma questão central do Carnaval. A troca de papéis e a transição momentânea dos espaços sociais, fornece uma válvula de escape para o preconceito e as pressões da hierarquia cotidiana. Relembrando a terrível memória da escravidão, o entrevistado projeta um vislumbre de um espaço de alegria e liberdade, que se opõe ao sofrimento gerado pela desumanização. O espaço “único”, descrito por ele, dá indícios da importante função que a cultura exerce na sociedade.

Como de costume, a Príncipes do Samba, fechou o desfile de 1990. Com o enredo “Tributo ao Brasil”, a construção do Carnaval estava sob o comando da carnavalesca e artista plástica Odete Neri, na perspectiva de homenagear o povo sofrido deste país rico, o Brasil. O público que se mantinha aquecido pela bateria da última escola, se dirigiu ao terminal urbano. Com fitilhos e máscaras penduradas no teto da principal parada de ônibus da cidade, o local se transformou no grande baile popular, onde todas as agremiações com seus foliões e plateia se misturaram num único objetivo, brincar o Carnaval até o amanhecer.

O AN do dia 09 de março trouxe em primeira página o seguinte anúncio: “Príncipes do Samba vence o Carnaval de rua” (1990, p. 1). Com 221

---

<sup>20</sup> Dona Sônia Cruz, em entrevista a este pesquisador, lembrou saudosamente da intérprete da família, Maria Zilda (*in memoriam*), cantora lírica que desde os primeiros carnavais da entidade carnavalesca, mudava o tom de voz, ocupando o posto de primeira intérprete da escola, assim como foi a primeira mulher, entre todas as agremiações, a cantar na avenida os sambas-enredos da sua agremiação.

pontos conquistados pelos jurados, consagrou-se campeã, arrebatando os quesitos de melhor samba-enredo, bateria, harmonia, alegoria, mestre-sala e porta-bandeira, assim como melhor coreografia. Todas as demais escolas e blocos receberam troféus de participação. Como era de costume, na terça-feira de Carnaval, no dia 27 de fevereiro, todas as agremiações voltaram para a avenida para repetirem o espetáculo, livres de competições, apenas com o intuito de festejar a última noite oficial da folia.

## O FOLGUEDO DE 1991

Os preparativos para o desfile de 1991 estavam a todo vapor. A Secretaria de Turismo de Joinville, subordinada à Prefeitura, esperava que o Carnaval da cidade seria o maior do estado neste ano, tendo em vista que Florianópolis não contaria com várias grandes escolas carnavalescas (JÚRI POPULAR, 1991, p. 8). Apesar da redução das verbas liberadas para as agremiações, devido à crise no início da década de 90, escolas e blocos promoveram eventos prévios para que fossem somadas nas ajudas de custo para a realização dos desfiles do vigente ano. O senhor Nestor Padilha se referiu assim ao prefeito da cidade de Joinville em entrevista para esta dissertação: “O Lula fez o Carnaval, foi um sucesso, um sucesso mesmo na volta do Carnaval”<sup>21</sup>.

A nova corte do reinado carnavalesco entronizou a representante da Fúria Tricolor, Adriana de Oliveira, com apenas 18 anos, como nova rainha do Carnaval de Joinville, ao lado do rei Momo Edmilson Lins Silva (ADAM, 1991, p. 11). Destaca-se a vinda do Juce Curvelho<sup>22</sup>, patrocinado pela Prefeitura e pelo sindicato dos radialistas, para presidir uma comissão de 30 avaliadores do júri popular durante os desfiles. O troféu “Cidade de Joinville” seria oferecido à escola vencedora no dia 09 de fevereiro.

Com um público estimado de quinze mil espectadores debaixo de muita chuva, a rua do Príncipe mais uma vez foi cenário para as fantasias e alegorias das agremiações joinvilenses. Após a saudação da corte e a abertura dos desfiles com o bloco As Depravadas, a agremiação Unidos do Boa Vista, que cantou os seus 20 anos de fundação, entrou na avenida. Dona Sônia, em entrevista, declarou que, apesar da escola ser regida majoritariamente por negros, havia muito mais brancos na composição de alas e destaques. Ao ser questionada sobre esta relação, a referida entrevistada afirmou com um largo sorriso: “Foi aí que acabou o preconceito, porque lá eram todos iguais, o pessoal que está de fora não enxerga, éramos todos uma família. Não existe branco e preto”. A fala de Dona Sônia instiga a reflexão sobre a questão social inserida no próprio desfile, e revela uma percepção de que a suspensão

<sup>21</sup> Entrevista concedida a Joceli Fabrício Coutinho. Joinville, 23 out. 2019.

<sup>22</sup> Ex-presidente da escola de samba União da Ilha do Governador, do Rio de Janeiro.

temporária das diferenças é sentida pelos foliões. Dona Sônia ainda afirmou, sobre o trabalho de produção do Carnaval:

Tudo na arte é assim, trabalhoso pra ter minutinhos de glória. Você sai do corpo, porque o coração começa a acelerar, a adrenalina mesmo sobe. Por alguns momentos você faz por impulso os movimentos involuntários que você nunca imaginaria que fazia. É aceno, beijo pra cá, beijo pra lá, exibição de passos e tudo aquilo num aceleramento do coração lá em cima e depois passa tudo. É uma adrenalina que sobe e depois baixa. É muito gostoso, o pessoal fica satisfeito e se abraça. (CRUZ, Sônia Regina. Entrevista concedida a Joceli Fabrício Coutinho, 27 out. 2019)

Aos olhos de dona Sônia, o Carnaval é um momento único de extravasamento e alegria, como podemos ler.

Tematizando o enredo “10 anos de História”, a Fúria Tricolor entrou na avenida cantando o samba composto pela escritora Mila Ramos<sup>23</sup>. A escola com maior número de componentes, a Príncipes do Samba, fechou as comemorações cantando o enredo “O Samba e suas Raízes”, com carros alegóricos e muita criatividade, vista na transformação da alegoria do Carnaval de 1990, que antes era de um indígena, e agora havia se tornado a escultura de um negro de 4 metros e meio, como carro abre-alas. Esta reformulação apresenta-se como um símbolo da composição étnica brasileira.

O júri popular elegeu a Príncipes do Samba como vencedora, pela décima segunda vez, sendo vice-campeã a Fúria Tricolor. Todas as agremiações voltaram à avenida para os desfiles na terça feira, agregando mais uma vez o povo em comemoração pujante nas ruas (JÚRI POPULAR, 1991, p. 8).

## O ANO DE 1992 E O ÚLTIMO RUFAR DA BATERIA. 1993: O INÍCIO DE UM LONGO SILENCIAMENTO

Os esforços da Prefeitura, junto ao trabalho das agremiações, acendiam a aspiração em fazer o Carnaval de Joinville ser reconhecido como o maior do estado de Santa Catarina. Mesmo com a inexistência de repasse de verbas da Prefeitura para as escolas de samba, alegando a crise econômica nacional, havia o interesse da promoção dos desfiles, mas sem o caráter competitivo, na argumentação de contenção de gastos com jurados e premiações. A tímida participação da imprensa local na divulgação dos festejos corrobora com o

<sup>23</sup> Zelândia Ramos dos Anjos, mais conhecida como Mila Ramos, morreu aos 86 anos, em 20/11/2018. Formada pela 2ª turma de letras da Univille, dedicou seus últimos 20 anos à literatura. Entre 1993 e 1996, foi diretora da Fundação Cultural de Joinville. Disponível em: <http://anoticia.clicrbs.com.br/sc/geral/joinville/noticia/2018/11/morre-a-escritora-e-professora-mila-ramos-de-joinville-10646752.html>. Acesso em: 20 abr, 2019.

discurso da contenção de gastos, indicando a escassa movimentação do setor cultural. O jornal AN anunciou ao público joinvilense a seguinte manchete: “Em Joinville, só amanhã” (1992, p. 6), aludindo apenas a um desfile na rua do Príncipe, no referido ano.

Ao declarar que o valor arrecadado com os patrocinadores mal cobriria a estrutura do evento, apenas a Príncipes do Samba, As Depravadas e a estreante Unidos do Ademar Garcia assumiram a responsabilidade de não deixarem em branco os dias momescos em Joinville. Com reutilizações de materiais e adaptações de alegorias e adereços, a única escola a participar entrou na avenida após os dois blocos desempenharem suas performances, trazendo o enredo “Ilha Encantada, Terra dos meus Sonhos”, uma homenagem à cidade vizinha São Francisco do Sul.

O público compareceu, lotando as calçadas para assistir ao espetáculo. Após o festejo público, muitos foram para os clubes privados festejarem a madrugada. Esta foi a última contribuição do prefeito Luíz Gomes, o Lula, para o Carnaval joinvilense, tendo em vista que em novembro o sr. Wittich Freitag ganharia a corrida pela gestão municipal, voltando a administrar Joinville em 1º de janeiro de 1993.

Mais de vinte informes do jornal AN do mês de fevereiro de 1993 anunciavam a glorificação do rei Momo nas ruas das cidades catarinenses de Joaçaba, Ituporanga, Laguna, São Miguel do Oeste, Jaraguá do Sul, Florianópolis, assim como a volta da folia de rua em Blumenau, após seis décadas sem os festejos. Não obstante, em Joinville, os jornais precaviam a ausência da corte carnavalesca e conseqüentemente as portas fechadas da rua do Príncipe para a passagem das escolas e blocos.

As fontes analisadas não revelam motivações explícitas para a interrupção dos desfiles em Joinville. Debruçamos-nos, portanto, sobre os relatos daqueles que sentiram na pele o interregno dos desfiles de rua. Ao serem questionados sobre a real justificativa, colhe-se indícios de indeferimentos de liberações de verbas do senhor Wittich Freitag, assim como a repulsa desta manifestação cultural. O senhor Nestor Padilha<sup>24</sup> e a senhora Sônia Regina da Cruz<sup>25</sup> alegaram que o prefeito, por não gostar do Carnaval, não liberava a verba necessária para a sua realização. De acordo com o senhor Ernesto Miranda Corrêa, o prefeito descumpriu uma promessa que fez em visita ao Kênia Clube. Corrêa afirmou:

Na época, muitos amigos meus de escolas de samba, componentes e tal que a maioria é negra, achavam isso racismo, dizem que alemão não gosta de Carnaval né? Eu disse: - Calma, isso não é de cor, é cultura deles, não quer fazer não faz, certo? Foi uma injustiça muito grande com a gente. Quando ele saiu pela primeira vez pra prefeito, ele foi no meu clube, no Kênia, ele pegou

<sup>24</sup> Entrevista concedida a Joceli Fabrício Coutinho. Joinville, 23 out. 2019.

<sup>25</sup> Entrevista concedida a Joceli Fabrício Coutinho. Joinville, 27 out. 2019.

o tamborim na mão [...]. Ninguém conhecia o Freitag no Kênia, não sabiam nem dizer Freitag, falavam Frita, (risos). [...] Aí apoiamos eles e ganhou a primeira eleição. Naquele ano, óbvio, ele foi obrigado a fazer Carnaval, porque a estrutura que ele pegou já tava montada. E no segundo ele não cumpriu a palavra dele dada no clube lá quando foi tocar tamborim. A gente ficou muito sentido, ficou chato (CORRÊA, Ernesto Miranda. Entrevista concedida a Joceli Fabrício Coutinho, 21 out. 2019).

O ano de 1993 ficou marcado como o ano da ruptura dos desfiles carnavalescos na cidade de Joinville. Tal ruptura perduraria por mais de uma década, adentrando o novo século. O comodismo parece ter tomado conta do poder público, das agremiações e da população. A nova geração da cidade cresceu sem saber, sem conhecer, sem participar e sem ouvir os tamborins anunciando que Joinville detém para si a cultura carnavalesca. Embora adormecida neste momento, no início do século XXI ela viria despertar sob o grito de Momo: “Quer brincar, é um direito!” (GOLDWASSER, 1975, p.124).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As discussões precedentes permitem que se compreenda a importância do Carnaval enquanto uma manifestação cultural. Essa festa popular pode ser considerada um patrimônio cultural, na medida em que reflete a identidade de uma grande comunidade nacional. Aos que estão envolvidos com tal festejo, ainda que se ignore o caráter formal da classificação do Carnaval como um Patrimônio Cultural Imaterial, a denominação legal não seria mais do que o reconhecimento oficial de algo que já é realidade prática.

A apropriação pela Prefeitura de Joinville da responsabilidade pela manutenção dos desfiles carnavalescos deve refletir as perspectivas legais instituídas pela Constituição Federal, que traz em seu bojo uma preocupação clara a respeito da cultura enquanto Direito. Ainda desta perspectiva, deve-se admitir que a cultura não se limita a elementos de caráter material, mas expande-se para aspectos relativos ao saber criar, fazer e viver, elementos fundantes da imaterialidade, como sustentam os artigos 215 e 216 da CF. A interpretação destes dispositivos legais, permite que se defenda que os fenômenos culturais são aspectos centrais que vão além da construção da identidade nacional, levando em conta também a memória coletiva e os diferentes grupos formadores da sociedade brasileira no gozo e na garantia dos direitos fundamentais.

Assim, pode-se frisar a importância do Carnaval como elemento cultural essencial para milhares de pessoas em Joinville realizarem a tessitura de sua comunidade. Desfazendo mitos, o nosso entrevistado, o senhor Ernesto Miranda Corrêa afirmou que o “Carnaval não é só cultura negra, é uma cultura popular brasileira, é nosso, não tem cor, certo? O samba não tem cor, a cultura

negra não tem cor”<sup>26</sup>. Ao longo do trabalho com as fontes que basearam este artigo, foi possível ter clareza de que a cultura supera os limites da burocracia estatal, embora isso não libere o Estado de seus deveres legais, mencionados no texto. O Carnaval na “cidade do trabalho” existe e vive. Os festejos carnavalescos devem ser defendidos como parte fundamental do patrimônio cultural de Joinville.

## REFERÊNCIAS

CABRAL, Clara Bertrand. *Patrimônio Cultural Imaterial-Convenção da Unesco e Seus Contextos*. Lisboa: Edições 70, 2011.

CARVALHO, Marcela Souza. Cultura, Constituição e Direitos Culturais *In*: CUNHA FILHO, Francisco Humberto; BOTELHO, Isaura; Severino, José Roberto (org). *Direitos Culturais*, Salvador, BA, EDUFBA, p.35-55, 2018.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval, ritual e arte*. 1ª ed. Rio de Janeiro: 7 letras, 2015.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *O rito e o tempo: Ensaio sobre o Carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CRUZ, Danielle Maia; RODRIGUES, Lea Carvalho. Tempo de Carnaval: políticas culturais e formulações identitárias em Fortaleza. *PROA Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 2, p. 1-32, 2010.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. *Teoria dos direitos culturais: Fundamentos e finalidades*. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.

DA MATTA, Roberto. *Universo do Carnaval: imagens e reflexões*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothèque, 1981.

DUARTE, Aimée Schneider. As Faces da Cultura no Âmbito da Constituição Federal de 1988. *In*: CUNHA FILHO, Francisco Humberto; BOTELHO, Isaura; SEVERINO, José Roberto (org). *Direitos Culturais*, Salvador, BA, EDUFBA, p.57-77, 2018.

---

<sup>26</sup> Entrevista concedida a Joceli Fabrício Coutinho. Joinville, 21 out. 2019.

GOLDWASSER, Maria Julia. *O palácio do samba: estudo antropológico da escola de samba Estação Primeira de Mangueira*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1975.

IPHAN. *Patrimônio Imaterial*. Patrimônio Cultural. S. d. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234>> Acesso em 29 set. 2019.

MAMBERTI, Sérgio. Por uma Cultura Democrática. In: BRANT, Leonardo (org). *Políticas Culturais vol. I*. Barueri, SP, Editora Manoele Ltda, p. 15-17, 2003.

OMETTO, Ana Maria H.; FURTUOSO, Maria Cristina O.; SILVA, Marina Vieira da. Economia brasileira na década de oitenta e seus reflexos nas condições de vida da população. *Revista de Saúde Pública*, v. 29, p. 403-414, 1995.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. A ordem Carnavalesca. *Tempo Social*, v. 6, n. 1/2, p. 27-45, 1994.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval Brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

SILVA, Frederico Augusto Barbosa da; MIDDLEJ, Suylan. *Políticas públicas culturais: a voz dos gestores*. Ipea, 2011.

SILVEIRA, Px. In: BRANT, Leonardo (org). *Alô Inteligência. Políticas Culturais vol. I*. Barueri, SP, Editora Manoele Ltda, p. 23-28, 2003.

## JORNAIS CONSULTADOS

ADAM, Roberto. Fúria Tricolor faz rainha em Joinville. *Jornal A Notícia*. Joinville, 03/02/1991. p. 11.

ALEGRIA invade Rua do Príncipe. *Diário Catarinense*. Florianópolis. 12/02/1988, p. 06.

APENAS Samba Enredo da Unidos Entregue Ontem. *Jornal A Notícia*. Joinville, 15/01/1988.

BARRACÃO do Samba faz a cidade viver o Carnaval. *Jornal de Santa Catarina*. Florianópolis, 11/12/1989. p. 1.

CARNAVAL 90 está ameaçado. *Diário Catarinense*. Florianópolis, 29/11/1989. p. 07.

CARNAVAL tem encontro com público na praça. *Jornal A Notícia*. Joinville, 03/02/1988. p.1.

CARROS ALEGÓRICOS e fantasias premiadas nas ruas de Joinville. *Jornal do Estado*. Florianópolis, 16/01/1988. p. 12.

EM JOINVILLE, só amanhã. *Jornal A Notícia*. Joinville, 28/02/1992. p. 06.

EMPOLGAÇÃO diz que renasceu o espetáculo. *Diário Catarinense*. Florianópolis, 15/02/1988. p. 13.

ESCOLAS de samba e salões prontos para o carnaval. *Jornal A Notícia*. Joinville, 24/01/1990. p. 01.

ESCOLAS não desfilarão em 89. *Diário Catarinense*. Florianópolis, 21/12/1988. p. 07.

FALTA de decoração nas ruas desanima escolas de samba. *Diário Catarinense*. Florianópolis, 07/02/1988. p. 08.

FOLIA volta à Rua dos Príncipes. *Jornal A Notícia*. Joinville, 14/01/1990. p. 05.

FOLIÕES aproveitam até as últimas horas. *Diário Catarinense*. Florianópolis, 09/02/1989. p. 09.

JOINVILENSE terá novidades com o carnaval do povo. *Jornal A Notícia*. Joinville, 23/02/1990. p. 20.

JOINVILLE adia o Carnaval. *Diário Catarinense*. Florianópolis, 07/01/1989. p. 11 Geral.

JÚRI POPULAR escolhe melhor escola hoje. *Jornal A Notícia*. Joinville, 09/02/1991. p. 06.

LULA quer o melhor carnaval de rua. *O Estado*. Florianópolis, 22/12/1989. p. 23.

NÃO HÁ RECURSOS para a Decoração de Ruas. *Jornal A Notícia*. Joinville, 13/01/1988. p.1.

PRÍNCIPES, com top less, é a nova Campeã. *Diário Catarinense*. Florianópolis, 18/02/1988. p. 07.

PRÍNCIPES: campeã pela nona vez. *Jornal de Santa Catarina*. Florianópolis, 18/02/1988. p. 10.

PRÍNCIPES do Samba vence o carnaval de rua. *Jornal A Notícia*. Joinville, 09/03/1990. p. 01.

SEM DINHEIRO a Fúria não desfila pela segunda vez. *Jornal A Notícia*. Joinville, 31/01/1988.

### ENTREVISTAS

CORRÊA, Ernesto Miranda. Entrevista concedida a Joceli Fabrício Coutinho, 21 out. 2019.

CRUZ, Sônia Regina. Entrevista concedida a Joceli Fabrício Coutinho. Joinville, 27 out. 2019.

FERREIRA, Lucia Nara. Entrevista concedida a Joceli Fabrício Coutinho. Joinville, 26 out. 2019.

FERREIRA, Mário Sérgio. Entrevista concedida a Joceli Fabrício Coutinho, 28 out. 2019.

LAURENTINO, Josué da Silva. Entrevista concedida a Joceli Fabrício Coutinho, 29 out. 2019.

PADILHA, João Nestor. Entrevista concedida a Joceli Fabrício Coutinho. 23 out. 2019.

Recebido em 01.06.2020

Aceito em 01.10.2020

# CARNAVAL E ESPAÇO PÚBLICO: A PRAÇA ONZE E OS FESTEJOS POPULARES NO RIO DE JANEIRO

## CARNIVAL AND PUBLIC SPACE: PRAÇA ONZE AND THE POPULAR FESTIVITIES IN RIO DE JANEIRO

Antonio Colchete Filho<sup>27</sup>

Karine Dias de Jesus<sup>28</sup>

**RESUMO:** A cidade é formada de cheios e vazios que podem ser representados, respectivamente, pelas edificações e pelos espaços livres públicos. Diferentemente dos espaços edificados fechados, os espaços livres públicos são capazes de recepcionar uma maior diversidade de apropriações que coexistem em um ambiente urbano. Tais apropriações variam em virtude de onde ocorrem, e em consequência dos diferentes costumes vinculados à população. A partir dessas considerações, este artigo tem como objetivo demonstrar como o espaço público constituído pela Praça Onze no Rio de Janeiro se comporta como interface da cultura popular, principalmente no que se refere às festividades de carnaval, uma vez que a história do local carrega consigo raízes que sustentam a história da festa na cidade. Conclui-se que as manifestações culturais encontram nos espaços públicos um ambiente favorável para sua realização, e que o espaço da Praça Onze pode ser afirmado como local que representa com expressividade a cultura de uma população através do tempo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Espaço público; Carnaval; Praça Onze; Rio de Janeiro.

**ABSTRACT:** Cities are composed by buildings and open public spaces. However, differently of close buildings, open public spaces are capable to host a greater diversity of experiences that coexist in an urban context. This experience might be different depending on the place, as a result of cultural diversity. Based on these considerations, this article aims demonstrate how the public space called Praça Onze in Rio de Janeiro, may be considered a space of popular culture, in especial about the carnival. Since the history of the place supports the history of this party in the city. In conclusion, manifestations of culture have on public spaces an atmosphere to happen, and also the Praça Onze can be affirmed as a place that represents significantly the culture of a population through time.

**KEYWORDS:** Public space; Carnival; Praça Onze; Rio de Janeiro.

## INTRODUÇÃO

O espaço público, no decorrer da história, possuiu diversas funções que nos permitem afirmar ainda nos dias de hoje sua relevância enquanto local de experiências coletivas. Tais experiências demonstram as potencialidades que se fazem presentes, principalmente devido ao caráter público atrelado a esses

---

<sup>27</sup> Professor titular na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e no Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) – [arqfilho2@globo.com](mailto:arqfilho2@globo.com)

<sup>28</sup> Mestranda em Ambiente Construído no Programa de Pós-Graduação em Ambiente Construído da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) – [karinediasj@hotmail.com](mailto:karinediasj@hotmail.com)

espaços. Assim, diferentes formas usos que por vezes são impossibilitadas ou restritas nos ambientes privados se manifestam nesses locais.

A vida urbana, quando colocada em evidência através da apropriação dos indivíduos sobre os espaços públicos, mostra aspectos relevantes no que diz respeito ao engajamento do usuário com o espaço em questão, além de trazer à tona aspectos subjetivos presentes nessa relação. As experiências e as diferentes apropriações vivenciadas pelos cidadãos constituem parte importante da construção de um espaço – que pode ser compreendido em sua dimensão física e simbólica. Deste modo, entende-se que a cultura, como dimensão simbólica vivenciada no espaço público, contribui para a construção de sua história. E a praça, um dos espaços públicos mais importantes nesse contexto, de acordo com Sólis (2013), é local de ampla circulação cultural, se tornando simultaneamente ponto onde são aflorados os conflitos sociais, mas também oferece a possibilidade de afirmação das práticas e tradições dos moradores de seu entorno e demais frequentadores. No caso do Rio de Janeiro, as praças adquirem papel determinante na conformação de seu ideário heterogêneo síntese de uma nacionalidade.

O carnaval carioca, festa popular com sua essência extremamente ligada aos espaços públicos da cidade, se apresenta como tema relevante em meio à discussão sobre manifestações culturais. Soihet (1998) afirma que as manifestações populares tiveram seu início a partir de 1890. A Rua do Ouvidor aparece na história como cenário das primeiras manifestações e a Praça Onze, principalmente após a abertura da Avenida Central, como palco principal de concentração do carnaval popular.

Este trabalho, com enfoque na Praça Onze de junho, localizada no Rio de Janeiro e popularmente conhecida apenas como Praça Onze, objetiva demonstrar, através da recapitulação de sua história, como o local adquiriu importância e se mantém até os dias atuais como referência no que diz respeito às manifestações culturais. Entre essas manifestações, a ênfase da pesquisa se debruça sobre o carnaval. O local, embora já tenha desaparecido em sua totalidade do território do Rio de Janeiro, ainda é fortemente associado a festejos e ao carnaval popular. Diante desse fato, se torna possível ressaltar a importância do espaço público como um local de referência para promoção da cultura na cidade.

## O CARNAVAL DA PRAÇA ONZE

Faz-se necessário, antes de abordar as manifestações culturais que se deram na Praça Onze, entender em qual contexto o local surgiu no Rio de Janeiro, uma vez que, na história da praça, os aspectos físicos e sociais envolvidos na construção do local contribuíram diretamente para que a

atmosfera da Praça Onze se constituísse da forma que fora, e lhe fosse atribuído seu valor simbólico.

A história em questão teve seu início no século XIX, período pelo qual o Rio de Janeiro passou por significantes transformações na esfera urbana. O acontecimento que marcou tal período foi a vinda da corte portuguesa e a sua instalação na cidade. De acordo com Abreu (1988), somente a partir desse século a cidade do Rio de Janeiro começou a transformar de forma radical a sua forma urbana e a apresentar verdadeiramente uma estrutura espacial estratificada, no que tange as classes sociais. Até o momento, o Rio era uma pequena cidade, limitada pelos Morros do Castelo, de São Bento, de Santo Antônio e da Conceição. Este território havia sido ocupado por meio de um processo, de três séculos de duração, de dessecamento de brejos e mangues. Ainda segundo o autor (ABREU, 1988), a vinda da família real impôs ao Rio uma classe social praticamente inexistente até então, além de ter imposto “novas necessidades materiais que atendam não só aos anseios dessa classe, como facilitem o desempenho das atividades econômicas, políticas e ideológicas que a cidade passa a exercer” (ABREU, 1988, p. 27).

Uma das mudanças imediatamente refletidas na cidade após a chegada da família real foi a expansão territorial dada em consequência do repentino aumento populacional. A demanda por habitações fez com que a cidade se expandisse para novas áreas, entre elas a que deu origem à Cidade Nova, região onde se localizara o Largo do Rocio Pequeno que futuramente seria renomeado como Praça Onze de junho (Imagem 01). De acordo com Pinto (2007, p. 90), a Cidade Nova vinha em contraposição à cidade velha, de espaços estreitos e insalubres, limitada ao padrão colonial que até então era o Rio de Janeiro, e “que emergia como uma solução para a organização e a transformação para uma nova urbe, calcada nos moldes de uma modernização europeia”. Logo, se iniciava a ocupação da nova área que veio acompanhada de expansão da malha viária e da promoção de saneamento. A ocupação foi consolidada apenas durante o Segundo Reinado, época em que foram completadas as obras de aterro. A construção do Canal do Mangue foi determinante para o prolongamento da área urbana em questão. Porém, frente a acontecimentos que se deram na segunda metade do século XIX, a população nobre que residia na Cidade Nova nos anos iniciais de sua ocupação passou a buscar por novas áreas para habitar. Assim, o perfil populacional dos habitantes da área passou por modificações:

[...] o Rio de Janeiro passou a receber cada vez mais um número significativo de trabalhadores livres, sejam brasileiros ou estrangeiros, incentivados pela atividade fabril que começava a tomar impulso na cidade. As áreas periféricas ao centro, como a Cidade Nova, quando da abertura de vias e das obras de aterro representaram novas perspectivas de moradia para as classes abastadas, tornaram-se a solução para o recebimento do contingente populacional que aqui chegava. Naquele momento, teria ênfase a expansão da cidade rumo às áreas ao sul, facilitada pelo desenvolvimento dos meios de

transporte, nos locais que serviam para abrigar as chácaras de fim de semana, que se transformariam em zonas de residência permanente da sociedade endinheirada (PINTO, 2007, p. 186).

A partir desse período, algumas correntes migratórias chegavam ao Rio e se estabeleciam pelo entorno da Praça Onze de junho e na freguesia de Santana (PINTO, 2007). Juntamente a esses acontecimentos, houve a abolição da escravatura, no final no século, momento no qual muitos dos ex-escravizados buscaram espaços onde pudessem se instalar. De acordo com Mello (1997), devido à abolição e a outros acontecimentos marcados por ela, o Rio de Janeiro sofreu um grande afluxo de negros. Mais tarde, as obras de modernização e higienização ocorridas na gestão do prefeito Pereira Passos, em conjunto com a gestão do presidente Rodrigues Alves, forçaram a população menos favorecida financeiramente e que habitava o centro “a migrar para diversos pontos, como a Praça Onze e imediações, os subúrbios em formação ou, ainda, as favelas (em processo embrionário)” (MELLO, 1997, p. 38).

Em virtude dessa sequência de acontecimentos, a atmosfera da Praça Onze foi se construindo e, uma vez que a população tinha suas características, através das manifestações culturais expressas por ela no espaço de lazer que era a Praça Onze, construía-se o significado associado ao lugar que ainda permanecem nos dias de hoje. Embora a praça e seu entorno fossem considerados espaço cosmopolita, devido à presença de imigrantes de diferentes países, uma das principais associações ao local se dá em função da ocupação da população negra, fato que levou a região a ser conhecida como a “Pequena África”, denominação dada ao local pelo compositor Heitor dos Prazeres.

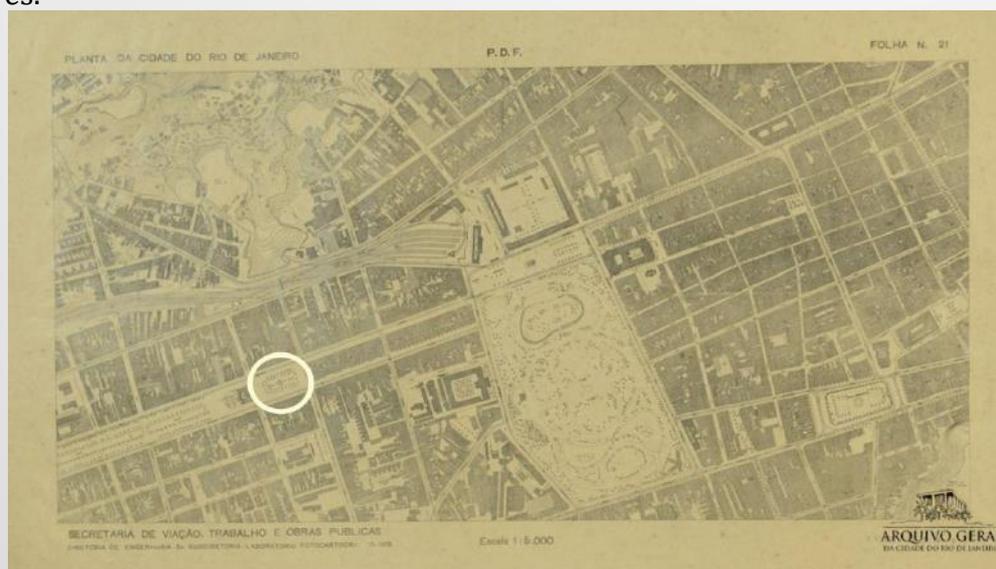


FIGURA 1: MAPA DA REGIÃO DA CIDADE NOVA COM DESTAQUE PARA A PRAÇA ONZE CIRCULADA.  
Fonte: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Adaptado pelos autores, 2020.

Esta associação, entre a população negra e a região da Praça Onze, traz à tona as manifestações culturais tradicionais que eram realizadas, e outras que despontaram a partir daquele contexto. De acordo com Mello (1997), a relevância da praça para o desenvolvimento da cultura musical apresenta, ao longo do tempo, ricos e múltiplos contornos, que foram de contribuição para o florescimento de diversas manifestações rítmicas, como o chorinho e o maxixe:

A Praça Onze, centro de lazer para os mais pobres, era um ponto de resistência à cultura europeizada de outros locais da cidade. Em suas casas e ruas desenvolveram-se o candomblé, os jogos de capoeira e o samba, derivado do batuque. O próprio carnaval de ranchos e batuques se opunha ao carnaval dos ricos, com o corso na Avenida Central (MELLO, 1997, p. 39).

Conforme Silva (2009), o Carnaval do Rio de Janeiro, em sua forma conhecida na atualidade, surgiu após a proibição do jogo de entrudo<sup>29</sup>, pelo Desembargador Siqueira. Essa prática havia chegado à cidade com os portugueses, e se tornou moda no final do século XVIII. Os escravizados e a população humilde também costumavam praticar, porém a brincadeira desse grupo era vista como violenta e chocava a sociedade da época. A partir da proibição, o carnaval passou a ter características mais informais, expansivas e abrangentes (SILVA, 2009). Passado algum tempo, já nas vésperas da Primeira Guerra mundial, Góes (2002) afirma a existência de três carnavais distintos: o dos pobres, na Praça Onze, o dos remediados, na Avenida Central, e o dos ricos, nos corsos, com automóveis e bailes em hotéis e clubes. Nesse momento, ainda não havia surgido um ritmo aglutinador que caracterizasse a grande festa.

A partir de uma subdivisão da história do carnaval na Praça Onze, aborda-se aqui três momentos considerados relevantes na construção do simbolismo que esse espaço público representa. O primeiro é caracterizado pelas primeiras organizações que deram origem ao samba como estilo musical característico das manifestações carnavalescas e pela importância das casas das tias baianas nesse processo. O segundo é marcado pelo ápice da Praça Onze, enquanto espaço acolhedor dessas manifestações. E o terceiro, que aborda momentos antes e após a demolição da praça, onde é reafirmada a importância do resguardo de sua memória para a história do espaço público carioca.

---

<sup>29</sup> “Uma espécie de brincadeira que acontecia nas ruas da cidade onde os participantes jogavam, uns nos outros, farinha, ovos, água, e outros líquidos inconfessáveis” (SILVA, 2009, p. 79).

## PRIMEIRAS ORGANIZAÇÕES

O samba, ritmo musical mais mencionado quando se aborda o tema da Praça Onze, tem de fato sua história também vinculada à da praça. Jost (2015) afirma que, ao contrário de que alguns pensam, “o samba nasceu em bairros da cidade e não nas favelas, em um trânsito que colocava distintos atores e instituições em diálogo” (p. 122), em bairros como onde se localizava a Praça Onze e no Estácio. Dentre esses atores e instituições, com toda certeza podemos citar a casa da baiana Hilária de Almeida, popularmente conhecida como Tia Ciata. Segundo Mello (1997), o casarão era referencial para encontros das pessoas negras que chegavam à cidade, e reduto de festas que se estendiam por dias. Em seu quintal afastado da rua, os batuques e a capoeira persistiam, embora perseguidos pela polícia.

As casas das tias baianas eram locais de expressiva significação no que se refere aos festejos. Bitter (2015, p. 132) afirma em seu estudo que essas mulheres vindas da Bahia ocuparam “o centro focal de um intenso processo de produção de cultura popular urbana carioca”. E, particularmente na casa de Tia Ciata, eram desenvolvidas manifestações ligadas aos universo “afro-carioca”. Para Silva (1998), os encontros que se davam, tanto na casa de Ciata quanto nos demais fundos de quintal, garantiram a continuidade de práticas lúdicas que serviam, em muitos casos, como “biombos culturais” para práticas religiosas do grupo – também proibidas pela polícia.

Sobre as perseguições policiais, Moura (1995) reitera que, tanto o samba como as manifestações religiosas, eram objetos de contínua perseguição, uma vez que eram vistos como perigosos, como marcas primitivas que deveriam ser extintas, “para que o ex-escravo se tornasse parceiro subalterno ‘que pega no pesado’ de uma sociedade que hierarquiza sua multiculturalidade” (MOURA, 1995, p. 143). Porém, as festas na casa de Tia Ciata, devido à respeitabilidade de seu marido, que era funcionário público e posteriormente exerceu cargo na polícia, possuíam a garantia da ausência de batidas, e assim se configurava um lugar privilegiado para as reuniões.

Tal era o protagonismo exercido pelo local que compositores e músicos famosos da época eram frequentadores assíduos. Segundo Góes (2002), no ano de 1916 ocorreu um dos mais polêmicos casos de direito autoral da história da música popular brasileira. Donga havia registrado uma canção com o nome de “Pelo Telefone” e, “com a indicação de samba, pela primeira vez registrada em selo de disco, a composição coletiva, nascida na casa de Tia Ciata” (p. 9), a música se tornou sucesso do carnaval naquele ano. A partir de então, o gênero musical deixa de ser anônimo.

Jost (2015) apresenta uma reflexão relevante sobre o papel das tias baianas e sua força na vida carioca, em especial na vida dos residentes e frequentadores da Praça Onze no início do século XX. Essas mulheres, chegadas da Bahia, local onde mantinham relativamente valores e costumes de

sua cultura de origem, transmitiram a seus filhos e a toda a geração de jovens negros daquele período “um sentido mais organizado e coeso de suas práticas socioculturais” (JOST, 2015, p. 122). A Bahia, por sua vez, se configurava como *locus* de ancestralidade no mundo do samba e da canção brasileira ao longo do século:

Os intermináveis exemplos que poderiam ser dados com relação aos enredos das escolas de samba e os sambas compostos para eles, que têm a Bahia mítica como pano de fundo, são um índice dessa força que atravessa nossa produção cultural há muito tempo. A ala das baianas, hoje obrigatória em qualquer agremiação do desfile do carnaval carioca e símbolo dos mais significativos desse carnaval, corporifica esse fato melhor do que qualquer outra referência que eu poderia citar aqui (JOST, 2015, p.122).

Com a modernização do Rio de Janeiro e o deslocamento dos antigos moradores do Centro para a Cidade Nova, o “pequeno Carnaval” toma a Praça Onze de junho (MOURA, 1995). Chega-se ao ponto da história onde essas manifestações de ritmos musicais e as festas nos fundos de quintal se ampliaram, dando origem a novas formas de festejar o carnaval. Essa combinação resultou em uma nova maneira de se apropriar do espaço da Praça Onze. O carnaval popular e suas origens na Praça Onze marcaram o início do que seria futuramente transformado na festa com as proporções atuais e as projeções mundiais.

## O ÁPICE: A PRAÇA E A ESPACIALIZAÇÃO DA FESTA

Na virada do século XIX para o século XX, período no qual se deu uma sequência de transformações que visavam trazer ares modernos ao Rio de Janeiro, e no qual também ocorreu a expulsão de moradores menos favorecidos financeiramente da área central, muitas manifestações populares não eram bem vistas. Soihet (1998) afirma que predominava a intolerância em relação às manifestações culturais nas quais a marca negra se destacava: “Candomblé, capoeiras, romaria religiosas, pandeiro, violão, cordões carnavalescos, sambas, entre outras formas de expressão cultural, eram objeto de intensa repressão” (SOIHET, 1998, p. 48). Porém, tal fato não eximia a resistência que ocorria por parte desses indivíduos, o que revela uma história ainda pouco conhecida. A autora traz o exemplo da Festa da Penha, manifestação que já ocorria antes do carnaval popular e que, apesar de ser vigorosamente combatida, se manteve e até cresceu durante o período.

Na verdade, predominava um quadro em que os populares, limitados em termos de ocupação espacial, excluídos da participação política, expressavam seus anseios e necessidades utilizando-se de formas alternativas de

organização, vinculadas ao campo da cultura – elemento de coesão e de construção da identidade desses segmentos –, através da qual edificavam uma cidadania paralela (SOIHET, 1998, p. 49).

Em um processo de resistência, o carnaval era considerado um momento privilegiado, onde aparecia de forma mais acentuada a sua irreverência, através de paródias aos diferentes tipos de opressão, regras e tabus da época. “Também é o momento em que, a despeito de todas as proibições, os populares ocupam as ruas, quer amedrontando as elites com seus cordões, quer extasiando-as com seus ranchos e suas músicas” (SOIHET, 1997, p. 50). A festa garantia a persistência das manifestações culturais populares, bem como sua difusão e mistura com a cultura dominante.

O público que participava dessa festa, que tinha a Praça Onze como o principal lugar de manifestação, era constituído majoritariamente de negros, mestiços, e brancos menos favorecidos financeiramente. As residências desses frequentadores se localizavam nas restantes periferias do centro, na Saúde, Gamboa, Santo Cristo e nas favelas. De acordo com Silva (2015), entre 1930 e 1960, se exibiam as escolas de samba e os ranchos carnavalescos, assim como se confraternizavam e confrontavam, nas rodas de batucada, os sambistas vindos dos morros e subúrbios. O ponto alto do carnaval na Praça era ao final da tarde de domingo, “quando os grupos de foliões dos bairros e subúrbios começavam a chegar, trazidos pelos trens da Central, ou pelos bondes da Zona Sul até a Galeria Cruzeiro, e da Zona Norte até o Largo de São Francisco e à Praça Tiradentes” (SOIHET, 2007, p. 83).

Segundo Fenerick (2005 *apud* SÓLIS, 2013), nos anos 1920, a Praça Onze funcionava como ponto de convergência de todo o mundo do samba durante o carnaval, onde a passagem ranchos, blocos e cordões era obrigatória. Os laços do samba se estreitavam durante o carnaval; desta forma, cada vez mais sambistas de vários pontos da cidade passavam pela famosa praça do samba. Conforme Mello (1997), a Praça Onze foi palco do desfile da primeira escola de samba em 1927, a “Deixa Falar”, além de ser palco do primeiro campeonato de samba na cidade. Conforme aponta Silva (2015), “quando os ranchos e as escolas de samba começaram a ganhar e atrair a atenção das classes médias e da imprensa, a Praça Onze passou a receber outro tipo de público, especialmente depois que ambos foram incluídos no carnaval oficial do Rio de Janeiro ” (s.p.).

Apesar das anteriores perseguições, a manifestação popular constituída pelo carnaval foi ganhando cada vez mais visibilidade e, conseqüentemente, atraindo públicos maiores. Fernandes (2012) indica que o samba e as escolas de samba conquistaram o consenso da principal expressão da cultura brasileira antes mesmo do futebol, que por isso foi descrito como o “mistério do samba”, título da obra de Hermano Vianna. Além disso, as escolas de samba “tiveram que enfrentar grandes competidores na concorridíssima disputa da cena carnavalesca carioca, que mais do que hoje, era um meio pelo qual os

grupos sociais difundiam suas ideias, valores e projetos políticos e culturais.” (FERNANDES, 2012, p. 4).

## DEMOLIÇÃO DA PRAÇA ONZE E A CONSTRUÇÃO DA AVENIDA PRESIDENTE VARGAS

A visibilidade cada vez maior do carnaval da Praça Onze foi ponto crucial para que a imagem da praça, na visão daqueles que não a frequentavam, fosse modificada, fazendo com que o local deixasse de ser visto como perigoso. Segundo Soihet (2007), apesar dos esforços no sentido de eliminar as formas de expressão dos populares, vistas como manifestações de atraso e barbarismo, tais ações não se concretizaram. Os indivíduos, que utilizavam a praça, criaram diversas formas de resistência, a fim de fazer frente à opressão e a intolerância. Desse modo, as manifestações não apenas persistiram, mas também foram difundidas e se entrelaçaram com a cultura dominante (SOIHET, 2007).

As vivências no local, no entanto, foram interrompidas na década de 1940, quando um novo projeto de renovação urbana começou a ser executado na cidade. Na gestão do prefeito Henrique Dodsworth, a abertura da Avenida Presidente Vargas fez com que a praça, algumas ruas e edificações da região fossem demolidas. De acordo com Sólis (2013), a notícia da destruição da Praça Onze suscitou uma grande preocupação no universo do samba, quanto ao futuro do estilo musical e do carnaval realizado no local, preocupação expressa em canções ao exemplo de “Praça Onze” (1941), de Herivelto Martins e Grande Otelo. Após a demolição da praça, as escolas ainda permaneceram por alguns anos no local, desfilando em uma estrutura provisória (Ver imagem em: <https://acervo.oglobo.globo.com/incoming/passarelas-do-carnaval-22360417>.)

Logo depois, o desfile foi transferido para a Avenida Rio Branco. Com o crescimento do carnaval das escolas, os obstáculos encontrados no esquema de organização e na montagem de arquibancadas na Rio Branco fizeram com que a festividade fosse transferida para a Presidente Vargas, onde havia maiores possibilidades de acomodar o público nas pistas laterais. Assim aconteceu até 1984, ano em que foi inaugurada a Passarela do Samba, popularmente conhecida como Sambódromo, onde até hoje são realizados os desfiles oficiais (SÓLIS, 2013).

Lima (1990) denomina o processo como uma cirurgia drástica que alterou substancialmente a paisagem do bairro, e empurrou seus moradores para outras localidades. Segundo Guimarães (2016), o lugar deixou de sediar os desfiles das escolas de samba e as comemorações de carnaval de rua, mas continuou a ser cantado pelo cancionista popular, agora com a saudade como tema principal.

Entretanto, apesar de não mais existir fisicamente na paisagem da cidade, a praça passou a habitar o imaginário da região onde se localizara. Volta e meia a Praça Onze surgia em sambas que rememoravam o Rio antigo. Seu simbolismo, sustentado através do tempo, persiste nas manifestações artísticas, fazendo com que a praça seja lembrada por tudo que representara (MELLO, 1997; GUIMARÃES, 2016).

### **PRAÇA ONZE E SEUS RASTROS NA ATUALIDADE**

Embora já não existisse mais (Imagem 03), a atmosfera construída a partir das manifestações culturais ocorridas na praça fez com que seus rastros permanecessem vivos no período posterior à sua demolição, e perdurem até hoje. O vínculo constituído entre a cultura e o espaço público, onde era vivenciada, permite que sejam feitas reflexões em torno da importância da Praça Onze, não só como local do carnaval popular, mas também como ponto de profusão da cultura de uma parte da sociedade.

Conforme Sólis (2013), uma tradição estabelecida no passado somente poderia deixar de ser legitimada no presente se as ações compartilhadas deixassem de fazer sentido para o grupo que a pratica, o que não se encaixa no caso da Praça Onze. As manifestações já estavam incorporadas no imaginário coletivo o suficiente para não serem abandonadas. Com relação ao samba, a memória da praça carrega consigo uma atualização do passado, incorporando novos elementos em seu imaginário e remontando constantemente à luta dos antepassados. Tal fato é percebido na própria geografia da região da Cidade Nova, onde se encontram, hoje, locais que rememoram a sua história.

De acordo com Ribeiro (2008), a região que compreende o que hoje é chamado de Praça Onze não possui mais os terreiros, as rodas de samba, os cafés, as alfaiatarias, as oficinas e as tipografias judaicas. No entanto, a memória social do lugar é realimentada e reelaborada – fato que pode ser entendido como uma forma de luta pela sobrevivência e significação do território, onde o carnaval aparece como marco cultural forte. Na região, atualmente, estão localizados o Sambódromo, o Terreirão do Samba, a Escola Municipal Tia Ciata, o monumento a Zumbi dos Palmares – reverenciado anualmente no Dia da Consciência Negra. Ainda, nos desfiles das escolas de samba, tem-se a memória da Praça Onze evocada através da ala das baianas, elemento essencial e que coloca em evidência a importância das tias baianas (RIBEIRO, 2008; SÓLIS, 2013).



Figura 3: Região da Cidade Nova atualmente, em amarelo a Avenida Presidente Vargas e área onde se localizou a Praça Onze circulado.

Fonte: Google Earth, adaptado pelos autores, 2020.

O Sambódromo, projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, teve sua inauguração em março de 1984 e foi projetado especialmente para ser palco dos desfiles carnavalescos. Embora tenha sido batizado oficialmente como Passarela Professor Darcy Ribeiro, seu nome popular sempre prevaleceu. O local possui 700 metros de extensão e 85.000 metros quadrados de área construída, tendo capacidade para abrigar um público de aproximadamente 60.000 pessoas (GÓES, 2002). Até a construção do local, as escolas de samba empreenderam uma verdadeira luta de pela conquista de lugares e territórios, luta que teve início na Praça Onze (AGUIAR, 2014). Para Matos (2006), o lugar da praça hoje se resume a um lugar de passagem. Porém, nos quatro dias oficiais do carnaval, a região se transforma e a paisagem se modifica, transportando quem a vivencia para um passado cheio de alegria. O trânsito de veículos do dia a dia cede lugar aos carros alegóricos que aguardam pelo momento do desfile. Logo, de certa maneira, a presença do Sambódromo na área possibilita, ao menos no período carnavalesco, que o espírito folião da Praça Onze seja rememorado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O carnaval carioca tem nos espaços públicos da cidade um lugar garantido. A festa, que atualmente possui proporções globais, tem como um dos seus locais de origem e desenvolvimento uma praça. A forte associação

existente entre a história da Praça Onze e essa festa pode ser explicada através do intenso vínculo da população com a praça, constituído através do tempo e fortalecido pelas manifestações culturais, especialmente pelo carnaval.

Assim como afirmam Soihet (2007) e Sólis (2013), a população negra assumiu papel relevante na construção da cultura que, juntamente às demais, deram a tônica do carnaval. Logo, a região da Praça Onze se caracterizou como espaço de luta e resistência, designações garantidas pela memória social. Ressalta-se nesse processo a importância da casa das tias baianas – com suas festas com músicas, danças e rituais religiosos – que atuavam como espaços catalisadores de tais manifestações e que, com o tempo, foram estendidas para o espaço livre público constituído pela Praça Onze de junho. Tal extensão das festas ocorridas nesses espaços fechados para o espaço público foi de grande significação para que mais indivíduos pudessem colaborar com o crescimento da festa.

Com base nessas reflexões é possível compreender os motivos pelos quais, mesmo após a demolição da Praça Onze, sua memória ainda permanece viva, e ressignificada pela cidade. Sua construção e ocupação, bem como as manifestações que ocorriam nela, marcaram a constituição do imaginário do lugar. A implantação de edificações e monumentos em sua região que fazem referência à sua memória reforçam sua importância. Quando estudados de forma conjunta, esses aspectos enfatizam o espaço público, plural em sua essência, como lugar de experiências e trocas, e principalmente como lugar de construção de imaginários. No caso da Praça Onze, tais pontos podem ser vistos de forma concreta além dos espaços físicos, através do samba, do carnaval e no nome Praça Onze que evoca e associa, por si só, a história de uma festa popular conhecida mundialmente com um lugar tão emblemático e cheio de memórias.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Maurício de. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. 2 ed. Rio de Janeiro: IPLANRIO; Zahar, 1988.

AGUIAR, Maria Livia de Sá Roriz. Uma história a partir dos “trabalhos de memória”: o Carnaval e a Velha Guarda. *Parágrafo*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 228-242, 2014.

BITTER, Daniel. Narrativas de memória e performances musicais dos judeus cariocas da “Pequena África”. *Revista Antropológica*, Niterói, n. 39, p.121-149, 2015.

GUIMARÃES, Denise Adôrno de Britto. *Pai do prazer, filho da dor: a invenção do samba em sambas de 1930 a 1945*. 2016. 199f. Dissertação (Mestrado em

História Social) – Programa de Pós-graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

GÓES, Fred. Imagens do carnaval brasileiro do entrudo aos nossos dias. In: PEREIRA, Paulo R.D. *Brasileira da Biblioteca Nacional*; guia das fontes sobre o Brasil. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional; Nova Fronteira, 2002. p.573-588.

JOST, Miguel. A construção/invenção do samba: mediações e interações estratégicas. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 62, p. 112-125, dez. 2015.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Avenida Presidente Vargas: uma drástica cirurgia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1990.

MATOS, M. P. Da Praça Onze à Praça da Apoteose: A Luta pelo Lugar do Carnaval. *Revista Contemporânea (UERJ. Online)*, Rio de Janeiro, v. 6, Ano II, p. 47-57, 2006.

MELLO, J. B. F. Explosões e Estilhaços de Centralidade no Rio de Janeiro. *Geo UERJ*, Rio de Janeiro, v. 1, n.2, p. 51-64, 1997.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

PINTO, Fernando Mousse. *A invenção da cidade nova do Rio de Janeiro: agentes, personagens e planos*. 2007. 296f. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

RIBEIRO, Paula. *Cultura, memória e vida urbana: judeus na Praça Onze, no Rio de Janeiro (1920-1980)*. 2008. 303f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

SILVA, Beatriz Coelho. *Negros e judeus na Praça Onze: a história que não ficou na memória*. Rio de Janeiro: Bookstart, 2015.

SILVA, Yara. *Tia Carmem: negra tradição da Praça Onze*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

SILVA, Zélia Lopes da. Os espaços da festa: o carnaval popular de rua do Brasil dos anos 20. *Hist. Ensino*, Londrina, v. 4, p.153-172, out. 1998.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1998. 200p.

SOIHET, Rachel. Lutando pela inclusão: sociabilidade e cidadania através do carnaval (de 1890 aos tempos de Vargas). *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 79-98, 2007.

SOIHET, Rachel. Reflexões sobre o carnaval na historiografia: algumas abordagens. *Tempo*, Niterói, v.4, n. 7, 1999.

SÓLIS, V.N.F. Memória do samba na Praça Onze. *Aurora*, Marília, v. 7, n. 1, p. 41-58, jul.-dez. 2013

Recebido em 01.06.2020

Aceito em 01.10.2020

# A UTILIZAÇÃO DE ELEMENTOS MUSICAIS ESTRUTURAIS DO CANDOMBLÉ NA PREPARAÇÃO E PERFORMANCE DAS BATERIAS DE ESCOLAS DE SAMBA PARA O CARNAVAL

## THE USE OF STRUCTURAL MUSICAL ELEMENTS OF CANDOMBLÉ IN THE PREPARATION AND PERFORMANCE IN BATERIAS OF SAMBA SCHOOLS FOR CARNIVAL

Rafael Y Castro<sup>30</sup>

Carlos Stasi<sup>31</sup>

**RESUMO:** Este trabalho aponta os elementos de procedência negra – principalmente do Candomblé –, que têm sido mantidos e transformados no Carnaval pelas Baterias das Escolas de Samba. A metodologia utilizada incluiu pesquisa participativa em terreiros e várias Escolas de Samba, assim como a realização de entrevistas com integrantes destas, tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro. Encontramos como elementos principais de convergência, espaços reservados a orixás dentro de algumas Escolas, proximidade entre células rítmicas em diferentes instrumentos utilizados nos dois contextos, existência daquele chamado de *timeline* ou *clave* que resulta em certa função múltipla do ritmo, formas de ensinamento de padrões em diferentes instrumentos e enorme proximidade entre toques executados nos atabaques no Candomblé e figuras rítmicas apresentadas na caixa – instrumento este que representa a própria identidade de cada Bateria. Concluímos que esta conexão estrutura musicalmente o Carnaval apresentado pelas Escolas de Samba.

**PALAVRAS CHAVE:** Bateria. Candomblé. Carnaval. Diáspora negra. Escola de Samba.

**ABSTRACT:** This work points out the elements of black origin - mainly from Candomblé -, which have been maintained and transformed in Carnival by the Batteries of the Samba Schools. We have conducted participative research on so-called *terreiros* and several samba schools, as well as interviewed many participants, both in the state of Rio de Janeiro and São Paulo. As elements of convergence we found spaces reserved to *orixás* in some samba schools, proximity between rhythmic patterns in different instruments used in both contexts, the existence of so-called *timeline* or *clave* resulting on a certain multiple rhythm function, ways of teaching musical patterns in different instruments and a great proximity between musical patterns played on Candomblé drums and rhythmic figures played in the samba snare drum – an instrument that represents the identity of each Bateria. We conclude that this connection musically structures the Carnival presented by the Samba Schools.

**KEYWORDS:** Bateria. Black Diaspora. Carnival. Candomblé. Samba School.

---

<sup>30</sup> Doutorando em Percussão – Universidade Estadual Paulista (UNESP)  
[rafaelbatucada@yahoo.com.br](mailto:rafaelbatucada@yahoo.com.br)

<sup>31</sup> Diretor do Programa de Percussão- Universidade Estadual Paulista (UNESP) –  
[recostasi@yahoo.com](mailto:recostasi@yahoo.com)

Este trabalho aponta elementos de procedência negra, principalmente do Candomblé, que têm sido mantidos e transformados nas Escolas de Samba em geral e nas Baterias em particular. Nossas pesquisas possibilitam afirmar que grande parte da construção dos discursos em uma Escola de Samba, em especial aqueles relacionados à música, se faz a partir de elementos trazidos pela maioria de integrantes pertencentes à etnia negra, predominante nesses agrupamentos desde o surgimento das agremiações carnavalescas. Assim, mesmo que tenha ocorrido determinada miscigenação, formada por diversas descendências, o que resulta numa diversidade significativa de informações, dentre essas as musicais, observa-se que muitos hábitos atuais convergem para uma mistura e predominância dessa herança. Ou seja, apesar de uma Escola de Samba ser um ambiente diverso, há um notório predomínio de Afrodescendentes, principalmente na formação das Baterias. Observamos também que um número significativo de integrantes das Escolas e Baterias são praticantes do Candomblé.

Na primeira parte deste trabalho apresentamos elementos que se referem principalmente às Escolas de Samba como um todo. Em seguida, aqueles diretamente relacionados às Baterias.

É fato que, desde a formação das primeiras Escolas, houve uma conexão direta destas com os terreiros<sup>32</sup>; termo este defendido por Nei Lopes, importante autor e sambista que critica o uso do termo “quadra” para o espaço de atividades das Escolas de Samba, observando que este é mais apropriado para locais de práticas desportivas.

Desde os primórdios havia, num mesmo ambiente, espaços próximos onde os orixás eram cultuados. Neste sentido, o terreiro sempre foi associado a outros espaços para a realização de diferentes manifestações, incluindo ensaios. Hoje em dia, notamos ainda essa ligação através da existência de espaços sagrados dentro de cada agremiação, espaços nos quais podemos encontrar orixás<sup>33</sup> guardiões, representantes e protetores dessas comunidades. Na cidade de São Paulo, por exemplo, a pesquisa apontou que metade das escolas do Grupo Especial possuía este tipo de espaço.

Com relação às cores escolhidas para representar cada pavilhão<sup>34</sup>, grande parte dos entrevistados atestou existir relação destas com a vestimenta de determinados orixás; como por exemplo, no GRCES Acadêmicos do Salgueiro, cujas cores vermelho e branco, fariam referência ao orixá Xangô. No entanto, tais afirmações sempre se deram em nível dos discursos, não sendo possível encontrar qualquer elemento factual que as comprovassem.

---

<sup>32</sup> Locais sagrados, com chão de terra, onde acontecem as manifestações religiosas de matriz africana, também muito utilizados para danças e festas.

<sup>33</sup> Ancestrais africanos divinizados, trazidos pelos escravos e cultuados em religiões formadas pela diáspora. Representam força, poder e sentido existencial.

<sup>34</sup> Termo utilizado para representar cada Escola de Samba, o mesmo que agremiação.

Mais um ponto de convergência percebido anualmente nos desfiles é a escolha de enredos com temática Afro incluindo, por exemplo, palavras em Iorubá<sup>35</sup>, fantasias de alas e alegorias que reverenciam os orixás. Notamos fortemente uma relação entre essa conexão afrodiaspórica fortemente nas Baterias das Escolas de Samba.

Muito do que é construído musicalmente nessa formação parte dessa inter-relação com elementos que foram trazidos pela diáspora para o Brasil, ou seja: a) na performance de uma Bateria Show, b) em um breque (convenção rítmica estabelecida entre diferentes naipes de uma Bateria) construído para os arranjos de determinado samba enredo do ano, c) em padrões escolhidos para determinada levada<sup>36</sup> de cada Escola, ou d) nas variações e formas de executar cada instrumento.

A presença étnica negra é bastante significativa na formação da chamada equipe técnica das Baterias – diretores e mestre –, assim como no conjunto de ritmistas e no grupo de dançarinas que representam cada Bateria – Rainhas, Princesas e Musas. Notamos também certa intimidade com a linguagem musical ancestral, já que há muitos pontos em comum entre elementos encontrados nas Baterias e o no Candomblé. Naquilo que se refere a determinados padrões rítmicos, por exemplo, Simas observa:

Acho importante também que saibamos de onde vem o toque. A mumunha está nos tambores dos terreiros afro-brasileiros. Escola de samba tem que ser pensada também - e se pensar - dentro de um contexto mais amplo; aquele do complexo de saberes das culturas da diáspora redefinidos como processos inventivos no Brasil. Há uma memória enzimática - aquela que catalisa inúmeras outras coisas, mas preserva sua característica fundamental - nos tambores do Brasil que repercute os sons das praias do lado de lá do Atlântico (SIMAS, 2016/Entrevista do autor).

Outros pontos fundamentais dessa inter-relação são os movimentos e posturas corporais muito próximos do que observamos na performance de grupos étnicos africanos, essencialmente na conhecida África Negra ou subsaariana. Neste sentido, observamos que a relação corporal com a música é indissociável, não havendo separação entre estes na atuação do executante. Em determinados momentos de êxtase na performance de um ritmista – por exemplo, quando uma passista se aproxima e provoca uma certa interação –, essa proposta é construída por movimentos insinuantes onde a mulher espera uma comunicação com o parceiro escolhido através de uma espécie de corte, de um ritual no qual prevalecerá a execução de determinados padrões

---

<sup>35</sup> Idioma da família linguística nígero-congolesa falado secularmente pelos iorubás em diversos países ao sul do Saara, principalmente na Nigéria e por minorias em Benim, Togo e Serra Leoa.

<sup>36</sup> Padrão rítmico reconhecido como elemento identitário de um idioma musical.

musicais já reconhecidos pela memória coletiva desses participantes, padrões esses que determinam o tempo (duração) e a qualidade dessa troca. É por esta razão que muitas passistas escolhem ritmistas específicos, com base no fato destes apresentarem maior proficiência na construção de um roteiro coerente para essa comunicação, roteiro no qual a música é considerada como uma linguagem, fato já apontado por Cardoso: “Quem se depara com a música de candomblé em seu contexto percebe de imediato que sua realização vai além do ideal estético e quem convive com essa música pode ser capaz de reconhecer sua função comunicativa (CARDOSO, 2006, p. 216)”. Este mesmo fenômeno, se dá na musicalidade apresentada pelas Baterias no Carnaval, transpassando as funções estáticas de uma performance individual. No Carnaval, o ritual acontece por necessidades essenciais dentro da coletividade. Nesse sentido a relação com o que se produz e na representatividade do Candomblé é muito próximo das Escolas de Samba. São rituais parecidos com estruturação derivada da diáspora negra.

Cardoso fala mais especificamente da comunicação entre alguns praticantes do candomblé – ogãs<sup>37</sup>, filhos e pais de santo – através dos atabaques, pelo fato desses instrumentos possuírem a função de determinar o que poderá acontecer na chamada gira<sup>38</sup>, algo que depende completamente daquilo que é proposto musicalmente pelo executante desses instrumentos. O ogã mais proficiente (conhecido por Alabê) executa o atabaque mais grave – *rum* –, responsável pelas improvisações, através do uso de padrões rítmicos que determinam o sucesso de cada performance, o que permitirá ou não atingir o estágio maior que é o poder de proporcionar a incorporação dos orixás pelo chamado povo de santo. É isto também que observamos com relação ao executante do repinique nas Baterias, já que é a partir deste instrumento que se define todo o roteiro da execução de uma Bateria, através do uso similar de padrões musicais presentes na memória de seus integrantes. É fato que, em várias Baterias, existem muitos integrantes que fazem parte destes contextos; ou seja, são sambistas e filhos de santo. Vale ressaltar que em um terreiro, há uma hierarquia e uma divisão de funções dentro do ritual, assim como acontece nas Baterias. Neste sentido, nosso trabalho chamou a atenção para o fato de que em muitas Baterias, nas levadas de caixa – instrumento que representa a identidade de cada Bateria –, existe enorme proximidade entre as figuras rítmicas apresentadas nesse instrumento e alguns toques executados nos atabaques no Candomblé. Sendo assim, esta coexistência nos levou a considerar que tais padrões rítmicos foram apropriados, transformados e estabelecidos em levadas de caixa por mestres

---

<sup>37</sup> Músicos do Candomblé que atuam na formação do conjunto musical do rito onde acontece a relação com a dança e as divindades. Podem tocar agogô (*gã*) ou *atabaques*, e também precisam saber os cantos.

<sup>38</sup> Momento do ritual do Candomblé onde há o movimento da dança em roda entre os participantes.

de gerações anteriores, desde o início da construção do trabalho nessas formações. Como Fernández observa, “entre os traços musicais que os Africanos contribuíram na formação da música Americana, em particular a da América Latina, o ritmo possui uma importância especial”<sup>39</sup> (FERNÁNDEZ, 1966, p.7-8).

Posteriormente, realizamos muitas entrevistas com pessoas envolvidas nesses dois contextos no intuito de obtermos tal confirmação, o que apresentou significativo grau de dificuldade pelo fato de não existir uma abertura natural para se falar dessa problemática. Mesmo reconhecendo a aproximação entre esses “dois mundos”, as pessoas envolvidas – aquelas com maior propriedade em falar do assunto –, apresentaram certo receio em comentar sobre tais relações, pelo fato de que estes seriam elementos sagrados acessíveis somente àqueles iniciados na religião. Com base neste fato participamos, durante mais de dois anos, como executantes convidados das atividades realizadas no Terreiro Ilê de Oxalufã na cidade de São Paulo e visitamos, como observadores, vários outros terreiros na mesma cidade.

Na formação de um conjunto de percussão para a execução de algum ritmo, há funções diferentes para cada instrumento. Quando esse ritmo possui forte descendência africana, como exemplo aqueles realizados no Candomblé, existe uma combinação entre as células rítmicas que se complementam para a elaboração de uma massa sonora coletiva.

Encontramos também significativa proximidade entre células rítmicas realizadas no *agogô* no Samba e o *gã* no Candomblé. O uso dessas células também chama atenção pela função assumida dentro da gira (no caso do *gã*) e no samba, já que elas apresentam um tipo de estrutura rítmica que representa a soma de batidas com durações diferentes realizadas de forma constante do início ao fim de uma execução – aquilo que alguns autores denominam *timeline* ou *clave*. Neste sentido, ela é o apoio central para a somatória das outras vozes, para as variações em improvisos pré-determinados ou não e para a sustentação do andamento. Ou seja, ela conduz e se apresenta como referência para o reconhecimento de determinados ritmos executados, alcançando aquilo que chamamos de função múltipla do ritmo. Isto também acontece com outro instrumento dentro do Samba e da Bateria – o tamborim –, já que por vezes ele sustenta o ritmo através da execução de notas sequenciais regulares (padrão chamado de *carreteiro*) e noutras ele executa o tradicional *teleco-teco* (que assume o sentido de *clave* acima apresentado), utilizado como fio condutor de todo o ciclo que será realizado a fim de manter a ideia de circularidade e repetição. Nesse ponto também há enorme proximidade entre essa prática percussiva existente nas Baterias e alguns grupos étnicos africanos. Mais do que isto, determinadas práticas relacionadas

---

<sup>39</sup> Entre los rasgos musicales con que los africanos han contribuido a la formación de la música americana, y en particular a la de América Latina, el ritmo posee una especial importancia (Tradução do autor).

ao ensino de padrões rítmicos em alguns instrumentos assemelham-se, e muito, com aquelas existentes em alguns grupos africanos. Assim, tomando o tamborim como exemplo, observamos tal similaridade ao realizar nossas pesquisas na chamada Escolinha de Samba da Vila Maria. Nosso trabalho participativo – como alunos aprendizes nessa Escolinha – permitiu averiguar que a maneira pela qual o padrão *carreteiro* é ensinado se assemelha, por exemplo, àquela pela qual alguns músicos Ewes de Gana ensinam instrumentos como o *sogo*, *kidi* e *kaganu* em danças como *Atsia Circular*. Nossa experiência anterior neste campo – aprendendo este tipo de música com professores ganeses nos Estados Unidos – apontava para o fato de que o ensino de alguns padrões se dá sem qualquer conhecimento do local onde o mesmo deverá ser executado dentro do ciclo completo do padrão básico do *gankogui*<sup>40</sup> – tipo de agogô que também tem a mesma função de manutenção da chamada *timeline* ou clave, que serve como referência básica para todos os outros instrumentos da agrupação. Ao aprender, por exemplo, o padrão a ser executado no tambor mais agudo – *kaganu* (mais estável no sentido de manter sempre o mesmo ritmo sem variações, assim como os instrumentos do *candomblé* – quanto mais agudo menor a variação e quanto mais grave maior o poder de variação e improvisação) o músico é levado a crer que a primeira batida do padrão tem um sentido de apoio, sustentação, já que o *timeline* não lhe é, a princípio, apresentado.

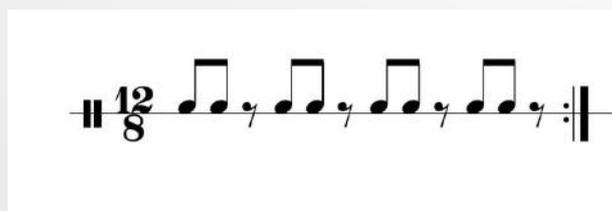


Fig. 1: Ritmo básico do instrumento *kaganu* em *Atsia Circular*

Utilizamos abaixo uma notação gráfica para que o leitor não músico possa compreender melhor nossa discussão:

1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3  
 0 0 - 0 0 - 0 0 - 0 0 -  
 D E D E D E D E

0 = nota aberta com a baqueta tocando na pele do instrumento  
 - = pausa/silêncio  
 D = Mão direita  
 E = Mão esquerda

<sup>40</sup> Notamos a enorme proximidade entre os termos *gã* e *gankogui*, nomes dados ao tipo de agogô do *candomblé* e da música *ewe* respectivamente.

Porém, quando o músico é convidado a tocar este padrão dentro do ciclo tocado pelo *gankogui* percebe que, na verdade, aquilo que lhe foi ensinado como “um”, como a “cabeça do ritmo”, ocorre na segunda nota de cada tempo. Sendo assim, no compasso de 12/8 deste ciclo essas “primeiras notas” do *kaganu* são tocadas, na verdade, na segunda, quinta, oitava e décima primeira notas do ciclo.

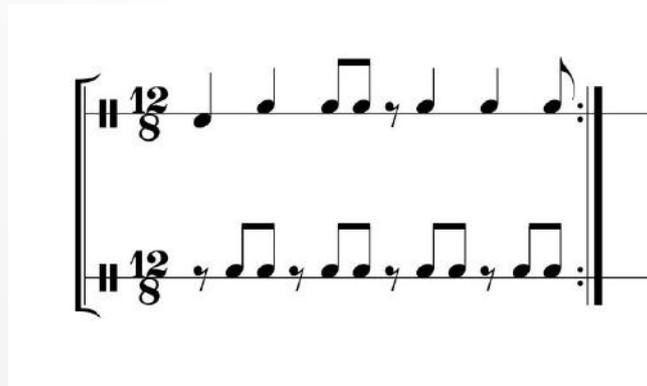


Fig. 2: Ritmo básico do instrumento *kaganu* em Atsia Circular (linha inferior) em relação ao padrão cíclico do *gankogui* (linha superior)

ou

12 / 8	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Gankogui	☐	- ☐	- ☐	☐☐	- ☐	- ☐	- ☐	- ☐				
Kaganu-	0	0	- 0	0	- 0	0	- 0	0				

☐ = Nota grave do instrumento  
☐ = Nota aguda do instrumento

O que permite ao músico reconhecer o local correto deste tipo de “encaixe” é justamente o ponto no qual ele é ensinado a começar a execução de seu padrão; nunca a partir da segunda nota, mas somente na quinta, onde justamente ocorre a repetição de duas notas agudas do *gankogui*. Uma vez iniciado, ele prossegue repetindo o padrão completo.

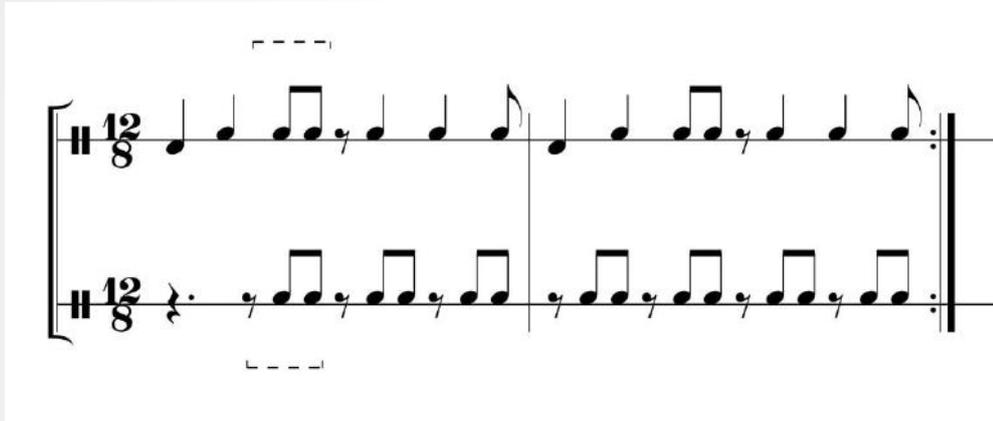


Fig. 3: Local de entrada do instrumento *kaganu* em Atsia Circular

ou

12 / 8	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12		1	2	3	4	5	6	7	
	8	9	10	11	12																
Gankogui	☐	-	☐	-	☐☐☐-☐	-	☐	-	☐☐		☐	-	☐	-	☐☐☐-☐	-	☐	-	☐		
Kaganu	-	-	-	0	0	-	0	0	-	0	0		-	0	0	-	0	0	-	0	0

☐☐☐

Início do padrão

- único local do ciclo onde duas notas são tocadas juntas

Surpreendentemente, em nossa experiência aprendendo o tamborim na Escola de Samba Vila Maria, um dos padrões rítmicos mais conhecidos deste instrumento – o já citado *carreteiro* – nos foi ensinado de maneira similar. Assim, aprendemos a tocar três notas para baixo na pele do instrumento e uma para cima (o que só pode ser feito girando-se a parte superior do instrumento em direção à cabeça da baqueta, o que é representado o exemplo abaixo pelo sinal x):

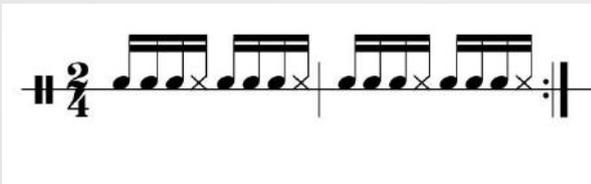


Fig. 4: Ritmo básico do tamborim, conforme ensinado na Escolinha de Samba de Vila Maria

ou

1	2	3	4		1	2	3	4		1	2	3	4		1	2	3	4					
☐	☐	☐	☐		☐	☐	☐	☐		☐	☐	☐	☐		☐	☐	☐	☐		☐	☐	☐	☐

☐ = Toque para baixo

☐☐ = Toque para cima, com giro do instrumento

Porém, da mesma forma, quando o músico é convidado a executar o padrão dentro do contexto – com todos outros instrumentos da Bateria tocando – ele é, de maneira instintiva, obrigado a deslocar este padrão em uma nota para que o mesmo se encaixe, ou seja:

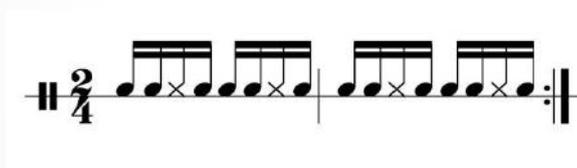


Fig. 5: *Carreteiro* – ritmo básico do tamborim, em notas sequenciais regulares, executado no samba

ou

1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 |  
 ♩

É interessante observar, assim como no caso da música *ewe*, que esta forma de ensinamento faz com que os padrões sejam executados e sentidos de maneira extremamente diversificada. No caso do ciclo de doze notas do *gankogui*, por exemplo, se o músico pensar em subdividir cada tempo em três e tocar na segunda e terceira notas, ele automaticamente perderá o sentido do padrão, visto que estará pensando o primeiro tempo como uma pausa e a segunda e terceira notas como tempos mais fracos. Nada mais equivocado, visto que isto estabelece uma relação completamente distante da questão idiomática deste tipo de música – que o sentido de “um” seja simplesmente acoplado sobre uma das notas do *gankogui*, sem qualquer subdivisão do padrão como se faz na música ocidental em geral, com um tempo forte e outros mais fracos condicionados a ele.

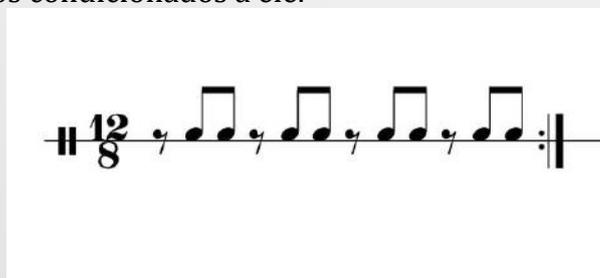


Fig. 6: Forma equivocada de se pensar o ritmo básico do *kaganu*

ou

12 / 8            1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12  
*Kaganu*        - 0 0 - 0 0 - 0 0 - 0 0

Forma equivocada de se pensar um “tempo forte” para a execução do *kaganu* (indicado em **negrito**)

Notamos assim que a conhecida polirritmia já apontada por diversos autores, entre eles Simha Arom, nos mostra certa simbiose entre elementos musicais estruturais vindos da África e que são ainda mantidos de maneira a garantir o reconhecimento da identidade desses ritmistas Afrodescendentes. No caso do ritmo conhecido como agueré ou aguerê, Sanfilippo observa:

Eu já havia lido que a bateria da Portela, tempos atrás, era tradicionalmente inspirada no Agueré de Oxóssi e que, nesses tempos, era reconhecida, mesmo que não tivesse nenhuma referência cantada à escola, por causa do ritmo. Sabia-se que vinha lá longe a Portela, por causa do Agueré em sua bateria. Em 2014, li na internet que o Andrezinho, do grupo Molejo e filho do grande Mestre André da bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel, ia dar uma palestra sobre a importância do Agueré para a bateria desta escola. Mais tarde, já pesquisando pela internet, descobri também que a bateria da Mocidade era madrinha do bloco afro baiano Olodum, outra manifestação “de fora dos terreiros” onde eu sentia a presença marcante do Agueré. Fiquei com a ideia de entender os caminhos que teria feito o ritmo Agueré, que é um dos principais toques da nação Ketu de candomblé, até chegar a essas manifestações tão complexas quanto diferentes, em lugares distantes no mapa do Brasil como Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco. Teria Oxóssi a ver com esses caminhos de transbordamento? Será mesmo que o Agueré que eu sentia estava, sim, ali, presente de forma intencional, como nos casos de Portela e Mocidade? (SANFILIPPO, 2016, p. 21-22).

A seguir apresentamos alguns pontos de convergência entre o aguerê de Oxóssi – ou Odé – e a levada de caixa da Portela. O sistema abaixo está subdividido na seguinte sequência: Linha 1 – gã ou agogô; 2 – rumpi; Linha 3 – lé; Linha 4 – rum:

## Aguerê de Odé

The musical score for 'Aguerê de Odé' consists of four staves, each representing a different percussion instrument. All staves are in common time (C).  
 - **Gã:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting with a dotted quarter note.  
 - **Lé:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, with the syllable 'DEDE' written above the notes.  
 - **Rumpi:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, with the syllable 'DEDE' written above the notes.  
 - **Rum:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, with the syllables 'DEED EEDE EDEE DEDE' written above the notes.

Fig. 7: Grade rítmica do aguerê de Oxóssi  
(Transcrição do autor)

The musical score for 'Levada de caixa da Mocidade Independente de Padre Miguel' is in 2/4 time. It features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, with the syllable 'DEDE' written above the notes.

Fig. 8: Levada de caixa da Mocidade Independente de Padre Miguel  
(Transcrição do autor)

Chamamos a atenção para a condução dos atabaques rumpi e lé em semicolcheias, com acentuações idênticas em três das cinco notas acentuadas. Além disso, a mão direita – no toque do *rum*, reforçando essa acentuação. É importante observar que, em muitas variações do *rum* ao improvisar, percebe-se que essas acentuações passam de três para cinco pontos em comum com a levada de caixa da Mocidade. Ou seja, a totalidade daquilo que podemos considerar como a clave desse toque. Vejamos o exemplo abaixo com a sobreposição das células rítmicas dos atabaques rumpi e lé no primeiro compasso e do atabaque rum na variação do segundo compasso juntamente com a levada de caixa da Mocidade Independente de Padre Miguel, esta também utilizada na Bateria da Escola de Samba Paulistana Águia de Ouro:

Águia de Ouro, Padre Miguel: caixa.

Aguerê de Odé: rumpi, lé.

VARIAÇÃO

Fig. 9: Levada de caixa da Mocidade Independente de Padre Miguel  
(Transcrição do autor)

Segundo o músico André Silva, conhecido como Andrezinho (filho de Mestre André, da Mocidade Independente de Padre Miguel), apenas nessa Escola e na Portela há essa relação entre as levadas de caixa e o Candomblé: “No Rio de Janeiro, consideramos que apenas as levadas de caixa da Mocidade e da Portela foram desenvolvidas pela transição dos reconhecidos toques de santo para as Baterias” (SILVA, 2018/Entrevista do autor). No entanto, como determinados padrões passam a ser reproduzidos e adaptados em outras Baterias; seja pela migração de mestres ou integrantes de uma Escola para outra, como pelo gosto estético, encontramos tais similaridades rítmicas em várias Baterias. Aqui podemos considerar que existem vários pontos de vista sobre essa concepção. Outros estilos que possuem a mesma clave da Bateria da Mocidade são a bossa nova e o samba-reggae da Bahia.

O aguerê, ou agueré de Yansã, também chamado de *Quebra prato* ou Ilú de Yansã, é a levada mais utilizada no maxixe pelo instrumentista que executa a caixa. No exemplo abaixo demonstramos como a grade rítmica do aguerê de Yansã se assemelha fortemente à antiga levada de caixa da Portela. Vale destacar que as levadas de caixa sofrem modificações de acordo com o passar dos anos, seja por influência de um novo Mestre ou por sugestão dos próprios ritmistas mais influentes. Nota-se que, mesmo quando a levada de caixa de uma Bateria é alterada essa mudança é pequena, pois é sempre necessário manter certo padrão para que a identidade da Bateria seja reconhecida.

## Quebra Prato

The musical score for 'Quebra Prato' consists of four staves, each in common time (C). The top staff, labeled 'Gã', features a melodic line of eighth notes with a repeating rhythmic motif. The second staff, 'Lé', and the third staff, 'Rumpi', contain dense, multi-measure rhythmic patterns represented by 'x' marks, indicating rapid, repeated notes. The bottom staff, 'Rum', shows a sparse pattern with occasional eighth notes and rests.

Figura 10: Grade rítmica do quebra prato, também chamado de aguerê ou Ilu de Yansã.  
(Transcrição do autor)

Observa-se que o padrão rítmico do *gã* é exatamente a célula rítmica da levada de caixa da Portela. Mais do que isto, a manulação (descrição da mão que toca cada nota) predominante da mão direita se mantém, uma das características de determinadas Baterias onde há um uso maior da mão direita (para os destros). Outro ponto culminante é a frase rítmica do *rumpi* – tambor médio, onde ocorrem as fusas/notas mais rápidas –, que podem ser consideradas com apojeturas mais abertas que se transformam em toques múltiplos (rebotes quando a baqueta atinge a pele e quica, percutindo a pele repetidamente). Segundo Pedro Moita – reconhecido percussionista carioca, essa é uma premissa para a apropriação desses elementos oriundos do Candomblé nas Baterias; ou seja, “tudo que é *flam* [apojetura] nos toques dos atabaques, nas levadas de caixa das Baterias transforma-se em toque múltiplo”. (MOITA, 2018/Entrevista do autor).

Abaixo apresentamos a levada transcrita. A nota branca em forma de losango é o *rimshot* – ataque simultâneo da baqueta na pele e no aro do instrumento. A nota preenchida representa o ataque na pele do instrumento com a baqueta, sendo que os dois traços abreviados representam o chamado toque múltiplo – o máximo de rebotes possível dentro da duração descrita. Notamos que é essencial realizar a manulação exatamente como representada no exemplo: D – mão direita e E – mão esquerda.

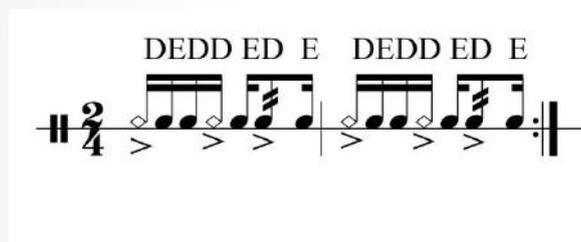


Figura 11: Levada de caixa da Portela.  
(Transcrição do autor)

A seguir mostramos da mesma forma que fizemos entre o aguerê de Odé e a levada da Padre Miguel e Águia de Ouro, a sobreposição da levada de caixa da Portela com o quebra prato. Entendemos que dessa forma fica mais fácil a visualização das conexões identificadas. Mesmo sem um entendimento prático ou teórico com a leitura musical é possível encontrar as similaridades com as células rítmicas expostas:

Figura 12: Levada de caixa da Portela e aguerê de Oyá (gã, rum e rumpi).  
(Transcrição do autor)

Apresentamos neste trabalho, algumas das inúmeras conexões diretas entre as levadas de caixas estruturais e identitárias, criadas a partir da conexão direta entre a musicalidade utilizada nos terreiros de Candomblé e as Baterias das Escolas de Samba. Isto representa um reconhecimento de uma cultura anterior mantida como essencial para as pessoas envolvidas em ambos os contextos.

Entendemos que todos esses pontos de convergência entre elementos negros originários, relacionam-se com todo um comportamento enraizado em traços culturais étnicos que se mantém e se transformam. A proximidade entre as células rítmicas em diferentes instrumentos utilizados nos dois contextos, a existência daquilo chamado de *timeline* ou *clave* que resulta em certa função múltipla do ritmo, algumas formas de ensinamento de padrões em diferentes instrumentos e a enorme proximidade entre toques executados nos atabaques no Candomblé e figuras rítmicas apresentadas na caixa – instrumento este que representa a própria identidade de cada Bateria. Concluímos que estes elementos, decorrentes da diáspora negra no Brasil, são transformados e

mantidos nas Baterias de Escola de Samba, como sinal de resistência e elemento identitário.

## REFERÊNCIAS

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. A linguagem dos tambores. Tese de doutorado em Música. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

FERNÁNDEZ, Rolando Antonio Pérez. La Binarizacion de Los Ritmos Ternarios Africanos en America Latina. Havana: Casa de Las Americas, 1966.

SANFILIPPO, Lucio Bernard. Agueré: caminhos de transbordamento na afro-diáspora. Dissertação de Mestrado em Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2016.

## ENTREVISTAS

MOITA, Pedro. Entrevista em 07/04/2018. Rio de Janeiro. Áudio. Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

SIMAS, Luiz Antônio. Entrevista em 08/04/2018. Rio de Janeiro. Áudio. Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

SILVA, André. Entrevista em 10/04/2018. Rio de Janeiro. Áudio. Engenho da Rainha. Rio de Janeiro.

Recebido em 25.05.2020

Aceito em 25.10.2020

## O TRAJE DE BAIANA DO CARNAVAL: UM CADINHO CULTURAL

### THE COSTUME OF THE BAIANA IN CARNIVAL: A CULTURAL MELTING POT

Fausto Viana<sup>41</sup>

Maria Eduarda Andreazzi Borges<sup>42</sup>

Resumo: O artigo investiga e analisa as inúmeras influências que compõem o traje da ala das baianas de uma escola de samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro ou de São Paulo, que é composta por cinquenta a oitenta pessoas. Todos os trajes devem ser iguais e a sua confecção perfeita em todos os detalhes. Neste traje que vai para a avenida se encontram influências africanas, muçulmanas, francesas e portuguesas, além de ser um produto resultante das ligações sociais, políticas e econômicas estabelecidas no Brasil por comunidades negras desde o século XVI, mas principalmente no século XIX. As principais referências teóricas são LODY (2015) e BOUCHER (2010).

Palavras-chave: Traje de baiana, carnaval, Grupo Especial, Fantasia, Traje de cena.

Abstract: The article investigates and analyses the numerous influences reflected in the costume of the wing of the baianas in the carnival parade of a samba school of the special group in Rio de Janeiro or São Paulo, which is composed of between fifty and eighty people. All costumes must be the same and their execution perfect in every detail. In this costume that goes to the avenue, African, Muslim, French and Portuguese influences can be identified, besides being a product resulting from the social, political and economic connections established in Brazil by black communities since the sixteenth century but mainly in the nineteenth century. The main theoretical references are LODY (2015) and BOUCHER (2010).

Key words: Baiana costume; Carnival, Special group, Fancy dress, Costume.

## INTRODUÇÃO

Se você modifica a maneira com que o corpo se movimenta no espaço ao seu redor, então o corpo altera tudo no espaço que o afeta. Hussein Chalayan, 2002 (*in* VENTOSA, 2014, p. 7)

O carnaval é uma festa aguardada com muita ansiedade por aqueles que de alguma maneira se envolvem na tradicional celebração, seja no papel de folião, de trabalhador do evento, de folião que também trabalha no carnaval e tantas outras combinações que o período de folia permite. Dentre os grandes eventos do período, os desfiles das escolas de samba são muito apreciados

<sup>41</sup> Docente de cenografia e indumentária na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP)- [faustoviana@uol.com.br](mailto:faustoviana@uol.com.br)

<sup>42</sup> Mestranda em Artes Cênicas, sob a orientação de Fausto Viana. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP) – [mariaeduardapesquisa@gmail.com](mailto:mariaeduardapesquisa@gmail.com)

tanto por quem vai até a avenida quanto por aqueles que preferem o conforto da sua morada e assistem aos desfiles pela televisão.

Uma das alas mais aguardadas do desfile é sem dúvida a das baianas, uma das mais tradicionais e que tem sua origem na homenagem feita às senhoras que haviam migrado da Bahia para o Rio de Janeiro no final do século XIX: eram as tias baianas, mães de santo, quituteiras, herdeiras de escravizadas de ganho e guardiãs do samba. Acima de tudo, eram pessoas muito queridas e respeitadas em suas comunidades, em que os principais elos comuns eram os rituais do candomblé.

A oficialização do grupo destas senhoras no desfile de carnaval se deu no início dos anos 1930 no estado de Rio de Janeiro e no final da década de 1960 na cidade de São Paulo, cidades sobre as quais está centrada a pesquisa aqui apresentada.

Além da evidente visualidade do traje, há também um elemento não tangível que envolve a apreciação da performance das baianas na avenida: é a afetividade. Gilberto Freyre fornece indicadores do porquê desta emoção tão latente:

Na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo em que se deliciam nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno, em tudo que é expressão sincera de vida, trazemos quase todos a marca da influência negra." (FREYRE, 2014, p. 367)

Lamentavelmente, não há muito o que comemorar no que se refere aos sentimentos contraditórios que se manifestam quando se observa a quantidade de movimentos racistas e discriminatórios contra a população negra no Brasil e no mundo. É necessário revisar urgentemente como se equaciona esta afetividade citada por Freyre com a falta de respeito pela mulher negra – pelo povo negro.

Isso, no entanto, não pode e não deve impedir que a pesquisa sobre qualquer um dos itens citados por Freyre – a música, a religião, a fala, o canto, aos quais se deve adicionar a gastronomia, a dança e todos os outros elementos legados a nós enquanto nação pelo povo negro – sejam respeitados e que eles sejam creditados por isso. Respeito é determinante nas relações culturais.

Justamente por isso o presente trabalho investiga e analisa as inúmeras influências que compõem o traje da ala das baianas de uma escola do Grupo Especial do Rio de Janeiro ou de São Paulo, que é composta por entre cinquenta a oitenta pessoas. Todos os trajes devem ser iguais e a sua confecção perfeita em todos os detalhes - se não for, a escola pode perder pontos na avaliação. Por mais dissonante que possa parecer, nem a ala das baianas nem suas fantasias são avaliadas separadamente: em São Paulo, entram nos quesitos Fantasia e Enredo; no Rio de Janeiro, em

Harmonia, Evolução, Enredo e Fantasia, de acordo com os Manuais das Escolas de Samba de 2020.

## A ORIGEM DA FANTASIA DE BAIANA

Como já dito, a ala das baianas foi constituída em homenagem às tias baianas. Tia Ciata (1854-1924) é a mais citada entre elas. Ela atingiu certa notoriedade porque curou, através de seus ritos, rezas e do uso de ervas o então presidente do Brasil Wenceslau Brás (1868-1966) de uma doença que nenhum médico da época conseguia decifrar. Sua casa era um local de encontro do samba, frequentada por jornalistas:

A baiana Hilária Baptista de Almeida passou à história como figura muito importante de nossa música popular. Melhor dizendo, do samba. Sua casa, não a da Rua da Alfândega, no. 304, onde o repórter a conheceu, mas a da Rua Visconde de Itaúna, no. 117, que se tornou famosa e muito citada nas digressões sobre o samba, era conhecida como quartel-general do samba. Ali, em reuniões memoráveis (pagodes, na terminologia do meio), encontravam-se os maiorais, os catretas, aqueles que dominavam a produção do cancionário fácil destinado ao sucesso das ruas, principalmente do Carnaval. (EFEGÊ, 2007, p. 203)

Nesta fase tão oportuna da história mundial, em que o racismo está sendo fortemente debatido, é importante citar também o nome de outras tias (ainda que não tenha sido possível encontrar suas datas de nascimento e morte) que encontramos na bibliografia sobre história e origem do carnaval e que em algum ponto também foram importantes para a construção da identidade da ala das baianas nas escolas de samba. São elas: Tia Amélia, Tia Perciliana, Tia Bebiana, Tia Rosa, Celi Boneca, Gracinda, Tia Sadata, e muitas outras. Delas, sabemos somente o nome, por enquanto, já que a história oficial “branca” não se preocupou em registrar suas biografias. Futuras pesquisas poderão investigar e apresentar melhor a importância de cada uma delas.

Vagalume – pseudônimo do cronista do Jornal do Brasil Francisco Guimarães – disse, em 8 de março de 1921, que era uma obrigatoriedade dos ranchos irem cumprimentar Tia Ciata e Tia Bebiana. Ele diz que “esta residia no largo de S. Domingos e aquela na rua da Alfândega, esquina de Tobias Barretos, Tratava-se de compromisso tão sério que o rancho que não fizesse era considerado como não tendo saído no carnaval” (in JOTA EFEGÊ, 2007, p. 131). Tia Ciata vendia doces e, segundo Moura (1995), alugava trajes de baiana.

Além da venda dos doces, Ciata passa também a alugar roupas de baiana feitas pelas negras com requinte para os teatros, e no Carnaval para as cocotes chiques saírem nos Democráticos, Tenentes e Fenianos, as associações carnavalescas da pequena classe média carioca. Mesmo

homens, gente graúda, iam se vestir de baiana, liberdades que se permitiam os másculos rapazes da época nos festejos momescos...Com o comércio de roupas, muita gente de Botafogo vai até a casa de Ciata. Se torna folclórico para alguns assistir a um pagode na casa da baiana, onde só se entrava através de algum conhecimento.(MOURA, 1995, p. 100-101)

Como se pode inferir a partir do referido trecho, Tia Ciata alugava fantasias (trajes para folguedos) e trajes de cena de baiana (figurinos para teatro). Mas ela não era precursora no negócio de aluguel de trajes de baiana.

Um dos primeiros registros do uso do traje da baiana como fantasia aconteceu em um evento em que a Princesa Imperial do Brasil, Isabel de Bragança e Bourbon (1846-1921), filha do Imperador D. Pedro II (1831-1889), usou uma “fantasia de preta baiana” em fevereiro do ano de 1865, em Londres, em baile oferecido pela Rainha Vitória. Segundo Cascudo (1972), Guilherme Auler evidenciou o uso do traje em carta que a princesa enviou para seu pai Dom Pedro II:

6 de março de 1865, Claremont.

Meu querido e bom Papai,

Amanhã vai fazer já um mês que chegamos aqui, como o tempo corre! No dia 25 de fevereiro fomos ao museu de Bennington (...) No dia 27 nossa rainha deu um baile costume, eu vesti-me de preta baiana, Gaston um mouro, a titia Chica um senhor do tempo de Luiz XV, ia-lhe muito, muito bem, o tio Joinville um mestre de cerimônias da corte da Inglaterra com a cabeça e a cauda de peru, os outros em vários outros vestuários. Estava muito bonito. (ECHEVERRIA, 2014, p. 67)

Carlos Haag, jornalista e historiador, questionou o “divertimento” da princesa, que hoje seria fatalmente condenada pelo uso do black-face versão baiana porque

Vivendo no mundo das elites deslumbradas com a Europa, modelo a ser repetido nos trópicos, Isabel percebeu que o combate à escravidão no “mundo civilizado” ganhava força, informando disso o imperador, um monarca preocupado com sua imagem no exterior. (HAAG, 2008, p. 87)

Haag entrevistou para seu artigo na Revista Fapesp o historiador Robert Daibert Júnior, que avaliou que “na festa, Isabel naturaliza para si e para os outros a posição de seu país crioulo, diante das luzes do velho, uma declaração de um princípio não racista” (HAAG, 2008, p. 87).

Nas artes cênicas, há divergência entre os autores para apontar quem foi a primeira atriz a vestir um traje de baiana. Alguns atribuem a experiência à atriz grega Ana Manarezzi (1864?-1903): teria sido na apresentação de uma canção, As laranjas da Sabina, no espetáculo de teatro de revista A República (1890), escrita por Artur e Aluizio de Azevedo. Há também a possibilidade de

que a primeira atriz a portar o traje de cena de baiana tenha sido a artista carioca Aurélia Delorme (1866-1920). Em 1892, a atriz espanhola Pepa Ruiz (1859-1922), no lundu *Mugunzá*, também aparece vestindo traje de baiana.

Em 1912, de acordo com o jornal *A Imprensa*, do Rio de Janeiro, de 18 de fevereiro de 1912, a atriz piracicabana Pepa Delgado (1887-1945) entrou em cena como “uma quitandeira baiana, (...) que é trisada (sic) todas as noites em seu grande número”. A figura 1 provavelmente é um registro visual dela neste espetáculo.

Já no ano de 1939, com o lançamento do filme *Bananas da Terra*, na performance da canção de Dorival Caymmi “O que é que a baiana tem”, Carmen Miranda (1909-1955) apresenta a baiana na sua forma mais estilizada e sua imagem ficou mundialmente conhecida. Depois dessa aparição, ela incorpora principalmente o turbante em seus trajes de cena e posteriormente no uso diário. Solange de Sampaio Godoy avalia que Miranda usou “uma estética de opulência, de abuso no uso de enfeites, de exagero de adornos, de extravagância” (GODOY, 2006, p. 21).



Figura 1: Atriz Pepa Delgado. Fonte: Site Cifra Antiga.

<https://cifrantiga3.blogspot.com/2013/08/as-laranjas-da-sabina.html>



Figura 2: Carmen Miranda no filme *Banana da terra*. Fonte: Wikipedia.

<https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Carmen Miranda, Banana da Terra 1939.jpg>

Para Raul Lody, “a composição visual da indumentária de baiana transcende o território baiano. Ganha o país, e o exterior, por diversos caminhos de afirmações teóricas e da mídia sobre brasilidade” (LODY, 2015, p. 27). Cecília Meirelles, no seu *Batuque, samba e macumba*, publicado originalmente em 1935, disse que “a baiana de carnaval vem a ser uma estilização da baiana autêntica” (MEIRELLES, 1983, p. 38).

Não existe apenas um traje social de baiana autêntico, naturalmente. Não há também como delimitar um período em que o traje tenha aparecido e se firmado, porque o que se pode perceber é que há uma trajetória do traje, e é dessa variação que surge o traje da baiana do desfile de carnaval.

Carlos Julião (1740-1811), o militar ítalo-português que veio em missão ao Brasil no século XVIII retratou esta moça da figura 3. No que se refere às roupas, ela traça um turbante, uma camisa de cabeça e uma saia. A figura 4, do início do século XIX, foi desenhada por João Cândido Guillobel (1787-1859), outro militar desenhista português que trabalhou para o Arquivo Militar no Rio de Janeiro. A moça retratada tem um turbante, está sem blusa, mas cobre os seios (um pudor do artista?) com um pano da costa. Veste saia.



Figura 3- Negra do Rio de Janeiro, por Carlos Julião. Século XVIII. Fonte: Instituto Brennand. (<https://www.institutoricardobrennand.org.br/index.php/acervo/artista/13>)



Figura 4- Negra vendedora de abacaxis (?), por Joaquim Cândido Guillobel, 1819. Fonte: IPAC, 2009, p. 37. (<http://agentesculturais.com.br/wp-content/uploads/2017/03/Pano-da.pdf>)

A senhora da figura 5 é Florinda Anna do Nascimento, conhecida como Folô que “foi criada da Fazenda do Coronel Joaquim Inácio Ribeiro dos Santos. (...) Não é conhecido o ano de seu nascimento, embora se saiba que Folô carregou o doutor Ribeiro dos Santos, nascido em 1851”, conforme apresenta

o catálogo do Museu do Traje e do Têxtil, mantido pelo Instituto Feminino da Bahia. Dona Florinda Anna, retratada com muita dignidade, veste turbante, bata (uma variante do cabeção) e saia – e joias, muitas joias de crioula. O traje no manequim da figura 6 é um traje que pertenceu à Dona Florinda Anna, e novamente a combinação se repete: turbante, bata, saia e pano da costa. O elemento comum mais evidente à todas as figuras selecionadas é o pano da costa, cujo significado será investigado adiante. Maria Júlia Alves de Souza, no catálogo já referido, explica que

O tecido e as forma das roupas expressavam claramente a posição social de cada mulher. As mais ricas usavam sedas, veludos, filós, musselina e bordados em ouro, prata ou pedras preciosas. Às mais pobres, restavam os algodões de baixa qualidade, baeta negra, picote, e xales baratos. As escravas, em geral, usavam uma saia de chita, riscado ou zuarte, camisa de cassa grossa ou vestido de linho rústico. Todavia, as ricas senhoras baianas do século XIX gostavam de exibir suas escravas bem arrumadas e enfeitadas de joias. (UCHOA, 2003, p. 41)



Figura 5- Florinda Anna do Nascimento. Fonte: Instituto Feminino da Bahia



Figura 6- Traje de Florinda Anna do Nascimento. Fonte: Instituto Feminino da Bahia

Não apenas o material com que o traje era confeccionado poderia variar, de acordo com a condição social da mulher que o trajava, mas também a quantidade e qualidade dos adereços que adornavam o corpo, compondo com o traje e, acima de tudo, traçavam o perfil econômico da senhora que os

usava. Laura Cunha esclarece que mesmo a rigidez das regras impostas pela sociedade branca no período colonial brasileiro não foram suficientes para impedir a ascensão de negros e pardos, As leis suntuárias, aprovadas para impossibilitar o uso de “tecidos finos como sedas, lãs e linhos, além das joias, (...) não chegaram a ser respeitadas, e os senhores de escravos viam em seus ‘negros da casa’ mais um meio de ostentação de sua riqueza” (CUNHA, 2011, p. 41)

As negras do partido-alto, ou como explica Laura Cunha, “mulheres que afirmavam sua condição de forras e seu status financeiro vestindo-se luxuosamente” (CUNHA, 2011, p. 43) não abriram mão de suas joias que poderiam servir para comprar a sua própria alforria (caso não a tivessem) ou de algum familiar. Os meios para se comprar estas joias, no entanto, rendem boa discussão, que não cabe neste trabalho.

A variação no volume das saias é outra questão de fundamental importância na trajetória da baiana do carnaval, como será visto.

Traçado um primeiro painel geral histórico sobre o traje social de baiana, este é o momento da apresentação do traje de folguedo da baiana no carnaval, na avenida, no desfile da escola de samba.

## O TRAJE DE BAIANA NO DESFILE DE CARNAVAL NA AVENIDA: MELTINGPOT



Figura 7- Representação esquemática do traje social de baiana. Desenho: Maria Eduarda A. Borges



Figura 8 – Representação esquemática do traje de baiana no carnaval. Desenho: Maria Eduarda A. Borges

A figura 7 representa os trajes mais comuns de uma baiana, como nos apresenta, por exemplo, Raul Lody na sua obra *Moda e História: as indumentárias das mulheres de fé*, na página 119. O traje, no entanto, pode sofrer diversas alterações de acordo com o local ou até em função do uso que se faz do traje. A figura 8 representa uma baiana de carnaval vestida pela autora do artigo, Maria Eduarda Andreazzi Borges em 2019, no desfile da escola de samba Sociedade Rosas de Ouro, em São Paulo. O traje das baianas de carnaval varia bastante, de escola para escola, de ano para ano, de acordo com a proposta do carnavalesco. A diferença mais evidente entre as figuras 7 e 8, a baiana com seu traje social e a fantasia de baiana, é o volume do traje. As fantasias de carnaval, e principalmente a da ala das baianas, são exageradamente volumosas, contando com muitos adereços para que possam ser vistas pelo grande público, o espectador, dentro do sambódromo. Do camarote de chão até o assento mais alto das arquibancadas, passando também pela necessidade de filmagem para a transmissão pela televisão, os trajes têm que ser grandiosos. Oliveira (2014) explica que:

Os integrantes das agremiações utilizam espécies de “próteses” que aumentam, vertical e horizontalmente, as alas a fim de: (1) “dar leitura” ao público, por conta da distância das arquibancadas e (2) reforçar o entendimento dos personagens e pontos-chaves descritos nos enredos. As fantasias são compostas por chapéus, perucas, palas, ombreiras, colares, gravatões, anquinhas, escudos, braçadeiras, pernas, sandálias, etc. (OLIVEIRA, 2014, p. 325)

Raul Lody, em *Moda e história: as indumentárias das mulheres de fé*, apresenta o traje social de baiana como um caso exemplar de indumentária com estética afrodescendente, e a partir da declaração deste antropólogo e museólogo vai-se aprofundar cada peça do traje, analisando sua origem e seu significado. Diz ele:

Essa indumentária traz também fortes marcas muçulmanas, como a bata, peça larga de pano; o turbante; as chinelas de couro com ponta virada para cima – à mourisca; além de uma evidente permanência do barroco, que revive a estética do século XVIII, com o uso de amplas e arredondadas saias e anáguas e os bordados em Richelieu. Ainda, traz a África Ocidental simbolizada com o pano da costa, feito em tear artesanal, procedente da costa africana, de onde vem o nome. (LODY, 2015, p. 20)

## O TURBANTE

A cabeça é uma parte indispensável na composição de um traje de baiana. O uso de turbantes – ou torso, pano de cabeça ou ojá – provém da herança dos trajes usados pelas mulheres escravizadas negras que chegaram ao Brasil. Na cabeça também encontramos o uso dos brincos que assumem as

mais diversas e exageradas formas. Eles podem ser as tradicionais argolas ou em forma de penduricalhos, mas sempre serão uma forma de destaque.

A discussão em torno do uso do turbante no meio social tem sido muito acirrada ultimamente e, justamente por isso, a questão deve ser abordada de forma um pouco mais extensa que os outros componentes do traje da baiana de carnaval. É importante lembrar, antes de tudo, que o traje da baiana de Carnaval é um traje cênico, efêmero, feito para ser descartado e sujeito às sensibilidades criativas do carnavalesco. Não é, como no traje social da baiana, feito só de tecido, e pode chegar a atingir dimensões exageradas – é um turbante simbólico, de inspiração artística e sem vínculo com a realidade. O mesmo se aplica para as roupas peças do traje de baiana de carnaval.

Rosyane Maria da Silva, autora do texto *Iqhiya: um olhar sobre o significado e a simbologia do uso de turbantes por mulheres negras* – texto que, apesar de algumas ressalvas indica-se fortemente a leitura – aponta que “o uso do turbante pode ser uma conexão entre esses países na diáspora, podendo influenciar na autoestima, resistência, pertencimento e empoderamento dessas mulheres” (SILVA, 2017, p. 1).

Ela também apresenta outros nomes usados para o turbante – Coroa, Doek, Gélè, Headwrap, Iqhiya, Nemes, Ojá, Scarfhead, Torço e Turban, e que ele “se transforma em uma indumentária; imponente e diversificada, carregada de histórias, ancestralidades, identidades e culturas” (SILVA, 2017, p. 1). No texto, ela traça um breve histórico e indica que “uma das primeiras amarrações usadas na cabeça foi o Nemes” (SILVA, 2017, p. 10), no Antigo Egito, em cerca de 2.650 a.c., no que concorda com James Laver, estudioso de trajes que trabalhou no Victoria and Albert Museum, ainda que chame a peça de “adorno feito de tecido” (LAVER, 1989, p. 22).

Laver cita “turbante”, literalmente, quando fala em Creta: “os homens não usavam nada na cabeça, apesar de trazerem, algumas vezes, uma espécie de turbante ou gorro.” (LAVER, 1989, p. 23). François Boucher oferece um levantamento mais completo da trajetória do turbante: aponta na Suméria, atual região do Iraque, no Oriente Médio, em 2.200 a.c., “uma espécie de turbante formado com uma echarpe enrolada, em tecido buclê” (BOUCHER, 2010, p. 34); em Palmira, hoje uma cidade em ruínas na atual Síria, Oriente Médio, do século I ao III, diz que “os reis judeus usavam uma coroa ou um diadema achatado, em metal precioso ornamentado com joias, e disposto sobre um turbante de tecido (BOUCHER, 2010, p. 47); em Bizâncio, cidade da Grécia Antiga, no século XIII, cita o uso da tiara, “igualmente de origem persa, consistia num círculo encimado por um alto penacho; o turbante tem a mesma origem persa e anteriormente, meda” (BOUCHER, 2010, p. 123). Em 1192, o conde Henrique de Champagne, da França, recebeu de presente do sultão Saladino uma túnica e um turbante magníficos. Segundo Boucher, o duque respondeu: “Sabeis que vossas túnicas e turbantes estão longe de ser menosprezados por aqui: usarei seguramente vossos presentes” (BOUCHER,

2010, p. 138). Analisando os trajes na Europa central e ocidental, Boucher detecta um *couvre-chef*, que podia ser entendido como cobertura de cabeça em geral, mas também “especificamente uma espécie de turbante de tecido tipo tela ou veludo usado à noite e também a uma tecido leve com que as mulheres cobriam o cabelo de diversas maneiras”(BOUCHER, 2010, p. 145). A figura 9, detalhe do mural *A cura do aleijado e Ressurreição de Tabitha*, do pintor Masolino da Panicale (1383-1447), é o exemplo apresentado por Boucher para o capuccio, que era um turbante que se mantinha no lugar por um suporte de cortiça. A data do afresco é 1426-1427.



Figura 9- Detalhe do mural *A cura do aleijado e Ressurreição de Tabitha*, por Masolino, localizado na Cappella Brancacci, em Santa Maria del Carmine, Florença. Fonte: Web Gallery of Art.

Boucher aponta algo muito interessante para a discussão sobre o turbante, que como visto, tem raízes fortes no Oriente Médio: no ano de 1300, “impuseram o uso de turbantes brancos aos cristãos, amarelos aos judeus, vermelhos aos samaritanos” (BOUCHER, 2010, p. 151). Seria interessante desenvolver a maneira com que o turbante do Oriente Médio foi sendo introduzido na África: através da vinda de imigrantes, do comércio entre as nações e também da conquista armada de regiões da África que foram obrigadas a abraçar o islamismo – cobrir os cabelos da mulher é uma norma do Alcorão. O turbante passa também a ser “imposto” de outra maneira. Não se deseja provar que esta seja a razão do uso do turbante na África. O que se desejou ilustrar até aqui é a grande mistura de possibilidades da origem do turbante africano, que sim, veio para o Brasil com os escravizados da África. Raul Lody explica que

o nosso turbante afrodescendente é, sem dúvida, afro-islâmico, uma maneira de proteger a cabeça do sol dos desertos ou de outras áreas

tórridas e quentes do próprio continente africano. Contudo, ampliam-se seu uso e sua função, distinguindo a mulher em diferentes papéis sociais e compondo estéticas que mostram as condições econômicas e as intenções de uso, exibindo muitas vezes detalhes e sutilezas despercebidas pela maioria. (LODY, 2015, p. 29)

Por ser uma temática muito delicada, é fundamental entender o que Rosyane Maria da Silva propõe: “o uso de turbantes foi ressignificado e usado como forte símbolo do empoderamento da mulher negra” (SILVA, 2017, p. 31). Ela continua:

Pelas conexões e vontade de pertencer aos seus lugares de origem, mulheres negras brasileiras têm tido um árduo confronto perante a sociedade racista e eurocêntrica, que tenta manter seus privilégios e domínios econômico-sociais. Acreditamos que existam caminhos possíveis para transformações, embora lentos e arduos e que devem, invariavelmente, passar pelo exercício da alteridade e do respeito. (SILVA, 2017, p. 36)

Neste sentido, o turbante como elemento simbólico é de fundamental importância, pois mostra que

para as mulheres negras brasileiras e africanas o uso do Turbante é um dos requisitos de beleza, que eleva a autoestima, o reconhecimento e a elegância. As entrevistadas de ambos os países afirmaram que se sentem melhor quando estão usando Turbantes, se sentindo rainhas e prontas para os enfrentamentos diários (do racismo, do sexismo e do machismo). É como se ao vestirem o Turbante, elas também se vestissem com uma proteção, tanto de suas cabeças quanto de suas energias, sentindo-se alimentadas pelas suas ancestralidades. Podemos provar o valor imaterial dessa indumentária na cultura negra, independente do país pesquisado. (SILVA, 2017, p. 34)

Parece, acima de tudo, que é uma questão de reserva cultural e não de apropriação cultural. O pedido por respeito vem implícito.

## A BATA

A bata da baiana, como já visto, é de influência muçulmana. São largas, soltas, sem adesão excessiva e sem delimitar o corpo da mulher, exatamente como pregam os seguidores do Alcorão. Há um artigo no sítio eletrônico da BBC, que infelizmente não traz a assinatura do autor, que é bastante preciso na descrição de um termo de fundamental importância: awrah. É uma palavra árabe que se refere às partes do corpo que devem estar cobertas pelo homem e pela mulher. O artigo esclarece que é qualquer parte do corpo que não pode

estar visível em público, mas existe um complicador: awrah é interpretado diferentemente dependendo do sexo da pessoa que está com o homem ou mulher no momento. Assim,

### **Homens**

A maior parte dos muçulmanos aceita que tudo entre o umbigo e o joelho é awrahe, portanto deveria estar coberto o tempo todo.

### **Mulheres**

As regras para mulheres são mais complicadas. Há um número de diferentes cenários para mulheres:

- Na frente de homens desconhecidos (muçulmanos ou não), as mulheres devem cobrir tudo, exceto as mãos e o rosto
- Na frente de parentes próximos do sexo masculino, awrah é do umbigo até o joelho, e o ventre e as costas
- Na frente de outras mulheres muçulmanas, awrah é do umbigo para baixo, incluindo os joelhos
- Awrah na frente de mulheres não-muçulmanas é um ponto de debate:

Alguns estudiosos dizem que as mulheres devem cobrir tudo, menos as mãos e o rosto. Isso é para evitar que mulheres não muçulmanas (que podem não entender as regras no que se refere ao hijab) de descrever a aparência do usuário do hijab para outros homens.

Outros estudiosos dizem que se uma mulher não muçulmana pode ser confiável para não descrever a aparência de uma mulher para outros homens, então ela pode revelar tanto quanto ela faria na frente de outra mulher muçulmana em sua presença.<sup>43</sup>

No traje da baiana de carnaval, é necessário distinguir o uso da bata para os dois momentos distintos que compõe o calendário carnavalesco: as peças usadas em apresentações, dentro e fora da sua quadra e outra para o dia do desfile.

As batas usadas nas festividades do dia a dia da escola se assemelham muito às peças que encontramos em registros pictóricos e fotográficos de baianas em diversas épocas, porém os tecidos são bem diferentes do que o simples tecido de algodão. Variam de laise – bordadas em algodão ou poliéster, cetim e musseline de poliéster – que são tecidos sintéticos – lisas, estampadas e também com aviamentos como passamanaria e sinhaninha.

Com relação à base de modelagem das batas, frequentemente, encontramos em formato evasê, reta, godê ou cigantina e podendo

<sup>43</sup>Ver o artigo em [https://www.bbc.co.uk/religion/religions/islam/beliefs/hijab\\_1.shtml#:~:text=Modesty%20rules%20are%20open%20to,observe%20any%20special%20dress%20rules](https://www.bbc.co.uk/religion/religions/islam/beliefs/hijab_1.shtml#:~:text=Modesty%20rules%20are%20open%20to,observe%20any%20special%20dress%20rules). Acesso em 14 Jun. 2020.

apresentar-se também com ou sem babados, mas sempre são de tamanho exagerado para que fiquem largas quando vestidas e não próximas ao corpo.

No desfile, as batas são ressignificadas e chamadas também de blusa, top, casaco. Uma pessoa vestida de baiana em um desfile de carnaval não terá uma bata tão simplória como as batas tradicionais. Como já citado anteriormente, a bata também será exagerada nas formas e tamanhos, assumindo diferentes modelagens de acordo com a criação do carnavalesco. Não necessariamente será em corte evasê, godê, com decote canoa, mas sim serão peças com muito volume, obtido por meio de mangas bufantes, babados, jabour ou, por vezes, com manta acrílica interna. Há uma diversidade de adereços para construir a fantasia.

Como no desfile de carnaval as peças são sobrepostas, a blusa vem por cima, logo após a estrutura do traje, que pode ser uma saia ou um vestido que abriga os conduítes, que darão a forma arredondada da saia. E na sequência será colocado por cima o costeiro, com ou sem gravata.

## A SAIA

As saias, “armadas, volumosas e arredondadas são uma herança da indumentária europeia – saias à francesa”, diz Lody (2015, p. 29). No desfile, os trajes podem tomar dimensões exageradas, com o auxílio de bambolês para ajudar na armação. Chegam a atingir 6 ou 7 metros de circunferência e o peso total da fantasia fica em torno dos 25 quilos. Um peso que as foliãs declaram que se torna irrelevante diante da adrenalina no momento do desfile. É a certeza de que o traje é belo e significativo!

Raul Lody, ao se referir às indumentárias das mulheres de ganhos, corretamente associa as saias das baianas com as “possíveis projeções das roupas de vendedeiras portuguesas dos séculos XVIII e XIX, aquelas que vendiam nas ruas, praças e mercados principalmente de Lisboa, Coimbra e Porto” (LODY, 2015, p. 40). É importante acrescentar que a estética das saias de Carnaval, com suas armações agigantadas, são uma referência direta às crinolinas que atingiram seu auge na França da Imperatriz Eugênia de Montijo (1826-1920), esposa do imperador Napoleão III (1808-1873). Em 1858, a imperatriz vai tornar popular as criações do costureiro inglês residente em Paris Charles Frederick Worth (1825-1895), que lentamente vai extinguir a criolina. Assim, é possível traçar o seguinte roteiro: as crinolinas foram geradas a partir das anquinhas, pois como explica Boucher, “a crinolina (...) já era usada havia alguns anos e apenas deu seu nome a um acessório mais volumoso: a anquinha” (BOUCHER, 2010, p. 357). O mesmo Boucher também afirma que a crinolina “ressuscita do grande vestido de cerimônia do século XVIII sem jamais, no entanto, ter adotado sua linha oval” (BOUCHER, 2010, p. 357). O vestido citado usa paniers, que “tem sua origem nas pequenas cortes da Alemanha” (BOUCHER, 2010, p. 292), continuando a trajetória de outro

traje: o vertugado, traje do também poderoso reino espanhol do século XV, que havia nascido em Castela em 1470!

A moda das anquinhas e anáguas na França trouxe consigo um novo conceito de roupa interior; “a lingerie abundantemente guarnecida de rendas, da calça descendo até os tornozelos” (BOUCHER, 2010, p. 364). Revela-se em poucas linhas a origem do calção das baianas de carnaval (as baianas de candomblé e de umbanda o usam sempre – seja no formato do calção com corte reto e bordados ou rendas nas extremidades, como calças simples sem detalhes; a de carnaval pode substituí-lo por calça ou bermuda legging, dependendo da escolha de composição do traje para manter a uniformidade do grupo. Quanto à cor na grande maioria das vezes é branco).

Boucher cita ainda que foi no Segundo Império que o “adorno feminino alcança o seu apogeu”. Ele complementa quais os tipos de joias: “colares de diamantes, (...), medalhas ovais ou lockets, em ouro ou foscas, (...), penduradas em correntes ou colares, bem como braceletes flexíveis ou rígidos” (BOUCHER, 2010, p. 365). Sabe-se que a origem das joias de crioula está fortemente associadas à África e Portugal, mas é bem possível associar a combinação de trajes com o excesso decorativos das joias como as das negras de partido alto do século XIX, e que se refletem na baiana da avenida. Estas, em dias de festa e apresentação na escola, portam diversaspulseiras e anéis, sempre exageradamente grandes e muitas vezes brilhantes. Vale ressaltar que são quase sempre bijuterias baratas, compradas no mercado popular ou montadas por alguma componente, que os vendem. Mas na avenida, as joias são as designadas pelo carnavalesco.

## O PANO DA COSTA

Nívea Alves dos Santos, nos *Cadernos do IPAC* sobre o pano da costa, aponta que

O pano da costa tem sua origem na tradição africana de tecelagem manual. Ao falar sobre o pano da costa como parte integrante da indumentária das mulheres negras é necessário reportar à vinda destes africanos para a então colônia portuguesa [Brasil] a partir de meados do século XVI, quando do evento da colonização da América. (IPAC, 2009, p. 17)

Santos apresenta que o pano da costa foi um dos principais produtos africanos consumidos na Bahia – e lá chegava pela intensa rede de contrabando que trazia “artigos ingleses e franceses no século XVIII e início do século XIX” (IPAC, 2009, p. 18) Santos apresenta os estudos de Manuela da Cunha, que apontam que já em 1857 quantidades enormes de panos da costa saiam “principalmente, de Lagos para o Brasil”, tornando-se “parte da

indumentária das crioulas que habitavam Salvador, Rio de Janeiro, Recife e Minas Gerais no século XIX” (IPAC, 2009, p. 19).

Acima de tudo, Santos destaca que “simbolicamente, o pano da costa expressa referenciais étnicos, religiosos e profanos. Além do seu papel estético e funcional, traduz a sobrevivência de valores africanos que foram adaptados a outro contexto social e cultural.” (IPAC, 2009, p.20)

Por mais que seja uma das peças de identificação do traje da baiana, o pano da costa não raro é deixado de lado na composição dos trajes das componentes da ala das baianas de carnaval, tanto nos ensaios abertos ao público como no próprio desfile.

Assim como as batas e saias, o tecido usado para o pano da costa, quando este é usado nas festas na quadra ou fora dela, é dos mais variados possíveis – chita, musseline, cetim, laise, renda – com estampas, lisos e também podem ser bordados com o brasão da escola.

Já no desfile, dependendo do enredo, eles podem aparecer ou não, mas os sambistas costumam dizer carinhosamente que tanto o costeiro, quanto a gravata, “fazem as vezes” do pano da costa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O traje da baiana de carnaval é resultado de uma complexa rede de influências, como foi possível demonstrar.

Ao descrever o traje social da baiana, em recortes imagéticos dos séculos XVIII e XIX, pode-se perceber entre eles o uso de elementos comuns aos que surgem no traje da baiana de carnaval na avenida: o turbante, a bata, as saias, o pano da costa (ainda que raramente representado na avenida hoje, a não ser que se considere o costeiro e a gravata como seus representantes simbólicos), as calçolas e as joias.

A ala das baianas, oficializada ainda no início do século XX, foi uma homenagem às tias baianas que tinham sua ligação com o candomblé, com a gastronomia, com a afetividade com que tratavam e eram tratadas. Ao pesquisar sobre seus trajes sociais, foi possível estabelecer as ligações de cada parte do seu traje com alguma herança cultural, social ou política.

O turbante ficou evidenciado como uma herança muçulmana, que passou pela África e chegou no Brasil revestido de simbologias. Não se desprezou a dispersão da mesma influência muçulmana para Espanha, Portugal e outros países, como a citada França, e que o turbante também foi adotado, não sendo, portanto, uma exclusividade de alguns países do extenso continente africano.

A bata também é de origem muçulmana, que como visto, tem rígidos códigos vestimentares ligados ao corpo, à humildade, à devoção e o temor ao Criador. Ficaram evidenciadas as diferentes interpretações de awrah – partes do corpo que devem estar cobertas em homens e mulheres, revelando que,

para as mulheres, há exigências de comportamentos vestimentares muito mais rigorosos.

Foi surpreendente traçar a rota da saia das baianas: saindo do século XIX, com as amplas crinolinas, retornamos ao paniers franceses, dos largos vestidos de corte ovais, resgatando a origem dos paniers em pequenos países na atual região da Alemanha (que só foi unificada em 1871), onde chegou a partir de Castela (que posteriormente seria parte do território da atual Espanha), que criou o traje vertugado em 1470.

A amplitude das saias francesas do século XIX gerou a necessidade de “calças curtas” por baixo do traje, preservando assim as partes íntimas da usuária. Eram lingerie, precursoras no formato do calção das baianas do candomblé – e também das foliãs baianas de carnaval.

O pano da costa tem sua origem na tradição de teares africanos, chegando ao Brasil já no início do processo de escravidão, mas atingindo intensa utilização por negras de várias partes do Brasil a partir de 1857. Os mesmos traficantes ilegais do pano da costa traziam também artigos ingleses e franceses, entre eles cobiçados produtos ornamentais femininos que as negras ostentavam como resultado de sua atuação política, econômica e social no século XIX.

O traje da baiana, além de centralizador de inúmeras referências culturais, é patrimônio material e imaterial da cultura brasileira, cultivado pela mulher negra e que a posiciona em seu lugar de pertencimento.

## REFERÊNCIAS

BOUCHER, François. *História do vestuário no ocidente*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Ediouro, 1972.

CUNHA, Laura. *Jóias de crioula*. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

ECHEVERRIA, Regina. *A história da Princesa Isabel: amor, liberdade e exílio*. Rio de Janeiro: Versal Editores, 2014.

EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Volume II. 2a. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

\_\_\_\_\_. *Figuras e coisas do carnaval carioca*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. São Paulo: Global Editora, 2014.

GODOY, Solange de Sampaio. *Círculo das Contas: joias de crioulas baianas*. Salvador: Fundação Museu Carlos Costa Pinto, 2006.

HAAG, Carlos. Uma “Redentora” em busca de redenção: a polêmica “política de coração” da princesa Isabel. *Revista FAPESP História*. São Paulo, ed. 152, p. 84-89, outubro 2008. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/2008/10/01/uma-redentora-em-busca-de-redencao/>. Acesso em 13 Jun. 2020.

IPAC (org.). *Cadernos do IPAC: o pano da costa*. Salvador: Secretaria de Cultura do Governo do Estado da Bahia, 2009.

LAYER, James. *A Roupas e a Moda*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LODY, Raul. *Moda e história: as indumentárias das mulheres de fé*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2015.

MEIRELES, Cecília. *Batuque, samba e macumba: estudos de gesto e de ritmo, 1926-1934*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1995.

OLIVEIRA, Madson. As fantasias para escola de samba. In: VIANA, Fausto ; BASSI, Carolina (Orgs.). *Traje de cena, traje de folgado*. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2014, p. 320-331.

PEIXOTO, Ana Lúcia Uchoa et al. *Catálogo do Museu do Traje e do Têxtil*. Salvador: Fundação Instituto Feminino da Bahia, 2003.

SILVA, Rosyane Maria da. Iqhiya: um olhar sobre o significado e a simbologia do uso de turbantes por mulheres negras. *Artigo de conclusão de curso no Centro de Estudos Latino Americanos sobre Cultura e Comunicação da Escola de Comunicações e Artes*. São Paulo, junho 2017. Disponível em: [https://paineira.usp.br/celacc/sites/default/files/media/tcc/iqhiyaversaartigo\\_0.pdf](https://paineira.usp.br/celacc/sites/default/files/media/tcc/iqhiyaversaartigo_0.pdf). Acesso em 12 Jun. 2020.

VENTOSA, Sílvia (org.). *Dressing the body- silhouettes and fashion - 1550-2015*. Barcelona: Museo Del Disseny, 2014.

Recebido em 15.06.2020

Aceito em 01.09.2020

## DE ÁGUA, PALHA E POEIRA: UM OLHAR PARA OS DESTAQUES DAS ESCOLAS DE SAMBA A PARTIR DO CASO RAFAEL BQUEER

OF WATER, STRAW AND DUST: A LOOK AT THE “DESTAQUES” OF SAMBA SCHOOLS FROM THE CASE RAFAEL BQUEER

Leonardo Augusto Bora<sup>44</sup>

RESUMO: O trabalho propõe reflexões e questionamentos acerca das fantasias dos destaques das escolas de samba do Rio de Janeiro. Inicialmente é apresentado um breve histórico desse universo temático, com base nas teorizações de autores como Felipe Ferreira, Maria Laura Cavalcanti, Rosa Magalhães e João Gustavo Melo. Depois, expande-se a análise para a ideia de “destaques performáticos”, subdivisão que conduz o trabalho para a análise da presença do artista visual e performer Rafael Bqueer no desfile de 2020 do GRES Acadêmicos do Grande Rio. Levanta-se o entendimento, ao final, de que os destaques de escolas de samba estão em permanente mutação, figurando o corpo carnavalesco de um agente múltiplo como Bqueer enquanto exemplo de atravessamentos e experimentações.

PALAVRAS-CHAVE: fantasias; destaques; escolas de samba.

ABSTRACT: The work proposes reflections and questions about the costumes of “destaques” of samba schools in Rio de Janeiro. Initially, a brief history of this thematic universe is presented, based on the theorizations of authors such as Felipe Ferreira, Maria Laura Cavalcanti, Rosa Magalhães and João Gustavo Melo. Then, the analysis expands to the idea of “performance destaques”, a subdivision that leads the work to the analysis of the presence of visual artist and performer Rafael Bqueer in the 2020 parade of the GRES Acadêmicos do Grande Rio. In the end, the idea that the “destaques” of samba schools are in constant mutation is defended, figuring the carnivalesque body of a multiple agent like Bqueer as an example of crossings and experiments.

KEY-WORDS: costumes; destaques; samba schools.

### INTRODUÇÃO

O uso de fantasias, máscaras e disfarces em festas marcadas pelos princípios do que se entende por “carnavalização”, nas trilhas do estudo canônico de Mikhail Bakhtin<sup>45</sup>, é algo tão antigo quanto a própria ideia de sociedade humana. O pesquisador Felipe Ferreira, ao apresentar uma “pequena história” da fantasia, pontua que “desde as festas greco-romanas” o ato de encarnar uma outra personalidade por meio da indumentária é a materialização da “ruptura instaurada pelo carnaval, acentuando a sua dimensão simbólica” (FERREIRA, 1999, p. 97). As fantasias carnavalescas, de

<sup>44</sup> Professor substituto de Cenografia e Indumentária da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – [leonardobora@gmail.com](mailto:leonardobora@gmail.com)

<sup>45</sup> Ver BAKHTIN, 2008.

acordo com Ferreira, inserem os foliões em um jogo duplo: “entre identidade e alteridade; metamorfoseando a identidade em alteridade e encarnando-a como uma ‘outra’ identidade; entre o real e o imaginário; tornando real a fantasia de se ser outro e dando-lhe corpo” (FERREIRA, 1999, p. 98). Nessa dança de ser e não ser, afirma o autor, desenhou-se uma tradição de proporções globais – tradição que encontrou um terreno bastante fértil na folia do Rio de Janeiro, especialmente nas escolas de samba.

Este trabalho se propõe a pensar a dimensão do uso de fantasias carnavalescas a partir de um recorte específico: as fantasias de destaques (de luxo e performáticos) e as experimentações propostas pelo artista contemporâneo Rafael Bqueer, com ênfase no desfile de 2020 do Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Grande Rio, no Grupo Especial do Rio de Janeiro. As proposições de Bqueer expressam o trânsito entre as teatralidades carnavalescas (tema de estudo de Izak Dahora) e diferentes técnicas de confecção, o que, aliado ao histórico de performances do artista (agente preocupado em debater as teorias pós-coloniais, o racismo estrutural brasileiro e as performatividades de gênero encarnadas nos corpos negros gays), descortina um conjunto de atravessamentos bastante interessante.

Primeiramente, será apresentada uma visão panorâmica da história das fantasias carnavalescas na cidade do Rio de Janeiro, com o objetivo de se compreender o que são os “destaques” das escolas de samba e em qual tradição eles estão inseridos. Para isso, fundamental será a consulta dos estudos de autores como Maria Laura Cavalcanti, Rosa Magalhães, Izak Dahora e João Gustavo Melo. Num segundo momento, diante dos pressupostos dos estudos da performance, será debatida a presença dos “destaques performáticos”, categoria de contornos indefinidos cuja problematização pode nos ajudar a pensar o papel desempenhado pelo artista Rafael Bqueer, no contexto recente da festa. A obra do referido artista, depois, será brevemente debatida, a fim de se compreender o universo temático pelo qual ele transita; serão discutidos os conceitos e o processo de confecção da fantasia *Poeira no redemunho*, de 2020, exercício investigativo que pode nos ajudar a pensar as dimensões do “ocaso” e da “transformação” de que fala João Gustavo Melo. Ao final, serão feitos questionamentos com base nas experimentações de Bqueer, menos com o objetivo de encerrar respostas e mais com o desejo de mirar novas caminhadas transdisciplinares por este universo tão fascinante e ainda pouco debatido nos trabalhos acadêmicos.

## **FANTASIAS CARNAVALESCAS NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO: DAS RUAS ENDIABRADAS AOS “DESTAQUES DE LUXO”**

Um rápido passar de olhos pelos jornais do século XIX é o bastante para se ter uma ideia do quão desenvolvido era o comércio de itens carnavalescos na cidade do Rio de Janeiro já no século retrasado. O paulatino

enfraquecimento do entrudo e os estímulos governamentais oferecidos para as formas mais “civilizadas” de se brincar o carnaval (bailes, desfiles, batalhas de flores – uma construção festiva inspirada nos modelos de Nice e Veneza<sup>46</sup>) gestaram um contexto de valorização do uso de fantasias bastante elaboradas enquanto forma de celebração da festa. Felipe Ferreira, em diálogo com Eneida de Moraes (autora do seminal *História do Carnaval Carioca*), ensina que, nas últimas décadas do século XIX, “com o advento da máscara, as fantasias mais grosseiras (...) são substituídas pelas de soldado, príncipe, pajem, dançarina, dominó, pierrô, palhaço, marquês, diabinho, general, chinês, turco, fidalgo, polichinelo, vivandeira e guerreiro” (FERREIRA, 1999, p. 100). Aos poucos, determinadas fantasias ganharam a preferência popular e se tornaram emblemáticas. De acordo com Eneida de Moraes, a roupa de diabinho foi a mais utilizada pelos foliões de rua até os idos de 1930<sup>47</sup>; a fantasia de dominó, em cetim, era a preferida para os bailes.

Cursos, cordões, ranchos e grandes sociedades, as mais conhecidas manifestações carnavalescas do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, também encontravam nas fantasias uma dimensão extremamente rica e multifacetada. De acordo com Ferreira, ranchos e grandes sociedades conseguiam misturar universos simbólicos distintos, como “cantos populares com trechos de óperas, fantasias sofisticadas com materiais singelos, alegorias imponentes com elaborações precárias (...)” (FERREIRA, 2004, p. 305). Na visão do pesquisador, a forma de desfile dos ranchos, “com comissão de frente, grupos fantasiados, mestre-sala e porta-estandarte, será a base para a estruturação das escolas de samba, juntamente com o batuque, as danças e as baianas dos cordões” (FERREIRA, 2004, p. 305). Pode-se dizer que as nascentes escolas de samba (o primeiro concurso oficial ocorreu em 1932, com o apoio do jornal *Mundo Sportivo*) incorporaram o apreço pelas fantasias, ainda que de maneira não-organizada, nos anos iniciais – segundo Sérgio Cabral, data de 1939 a primeira apresentação de uma escola de samba com “fantasias inteiramente voltadas para o enredo” (CABRAL, 2011, p. 136). A escola era a Portela e o enredo se chamava *Teste ao Samba*. A partir do episódio, delineou-se a obrigatoriedade de que as fantasias apresentadas por uma agremiação devem ser condizentes com o enredo proposto, ou seja, traduzam visualmente a narrativa cantada – o primeiro germinar da ideia de “conceito”, que viria a se tornar um subquesto.

O pesquisador João Gustavo Melo afirma que existe uma “gramática cênica” (MELO, 2018, p. 22) por detrás da visualidade carnavalesca das escolas de samba, um conjunto de códigos visuais que tende a ser condensado nos carros alegóricos e nas fantasias. O quesito “fantasias”, cuja avaliação por parte do júri hoje se divide em duas tabelas (conceito e realização), engloba as

<sup>46</sup> Tal contexto de intensas transformações é o tema das mais conhecidas pesquisas de Felipe Ferreira e Maria Clementina Pereira Cunha. Ver: CUNHA, 2001; e FERREIRA, 2005.

<sup>47</sup> Ver MORAES, 1958, p. 98/99.

vestes apresentadas pelas alas e demais componentes que interajam com elas (caso das “musas” e de eventuais grupos performáticos); não avalia, porém, as roupas da comissão de frente<sup>48</sup>, dos casais de mestre-sala e porta-bandeira, dos destaques e das composições de alegorias. Para além dos limites do quesito em si, portanto, há outras variantes passíveis de divisões, ponto observado e debatido pela antropóloga Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti. De acordo com a autora, “podemos dividir as fantasias de uma grande escola de samba em quatro grupos: aquelas que ‘vão para as alas’; as que ‘ficam na comunidade’; as fantasias de alas ou elementos especiais da escola; as dos destaques” (CAVALCANTI, 1994, p. 171).

Entende-se por fantasias que “vão para as alas” aquelas também conhecidas como “fantasias de alas comerciais”, confeccionadas (a partir da reprodução da peça-piloto, o protótipo, elaborado sob os olhos do carnavalesco, o artista responsável pela concepção da visualidade do desfile) em ateliês particulares e comercializadas a altos preços, havendo menos obrigatoriedades (o comparecimento aos ensaios de canto, por exemplo) por parte de quem se dispõe a adquirir a peça e a ocupar um lugar no desfile. As fantasias que “ficam na comunidade”, por sua vez, são aquelas reproduzidas nos ateliês da própria escola de samba e direcionadas aos componentes inscritos nas chamadas “alas de comunidade”, havendo, em contrapartida, uma série de obrigatoriedades, a depender das regras internas de cada agremiação. A carnavalesca Rosa Magalhães assim expõe essa diferença: “se, por um lado, os presidentes de alas comerciais tem o direito de vender suas fantasias, por outro, a escola fica responsável pelos trajes de vários de seus componentes” (MAGALHÃES, 1997, p. 38). O segmento das “fantasias especiais” engloba as peças de indumentária que não se enquadram no conceito de “ala”; são as fantasias da comissão de frente, dos casais de mestre-sala e porta-bandeira, dos guardiões dos casais, das composições das alegorias, dos eventuais grupos teatralizados. Por fim, Cavalcanti fala nas fantasias “dos destaques”, o ponto específico do estudo de João Gustavo Melo.

Não se trata, aqui, de apresentar um conceito fechado da ideia de “destaque”. Em linhas gerais, é fato que ainda nas primeiras apresentações das escolas (e isso já ocorria nos ranchos e nas grandes sociedades) havia personalidades que desfilavam em posição “destacada”, representando personagens importantes para a compreensão das narrativas. Melo afirma que no anteriormente mencionado desfile portelense de 1939, com o enredo *Teste ao samba*, Paulo da Portela, agente importante para que sejam compreendidas as articulações entre escolas de samba e poder público na década de 1930, ocupou posição de destaque, trajado de professor: “figura única e fundamental no desenvolvimento do enredo” (MELO, 2018, p. 24). Na disputa pela primazia, o Império Serrano, outra escola de Madureira, costuma figurar como

---

<sup>48</sup> Sobre a indumentária de comissões de frente, é importante a leitura de GERHARDT e OLIVEIRA, 2011.

a primeira agremiação a ter um “destaque de luxo”, ou melhor, uma: Dona Olegária dos Anjos. A fantasia de Ceci por ela utilizada para ilustrar o enredo *O Guarani*, de 1954, sintetizaria os princípios da confecção das tradicionais roupas de destaques: uso de tecidos importados e caros, material de acabamento sofisticado, presença de pedrarias e jóias, longo tempo de confecção.

Rosa Magalhães aponta outros fatores que diferenciam as roupas dos destaques das demais fantasias “ordinárias”: a durabilidade, a circulação, a vida no pré e no pós-desfile, a “engenharia” da construção. Se as fantasias de alas, via de regra, são confeccionadas num curto período de tempo, com materiais vistosos e baratos, seguindo numerações padronizadas, e adquirem funcionalidade apenas durante o desfile (não podem ser utilizadas antes, sob o risco de serem danificadas ou de comprometerem o leque de expectativas; não possuem uma função clara depois do desfile, podendo o desfilante guardar em casa, devolver à escola, quando solicitado, ou mesmo descartar no lixo – o que é bastante comum), as roupas dos destaques possuem um tempo de vida maior e são produto de um processo de confecção extremamente ramificado. Com a verticalização dos elementos alegóricos, tais personagens passaram a desfilarem sobre os chassis, com fantasias cada vez maiores. Sobre o assunto, escreveu a artista:

Esses destaques são imensos e luxuosos e antigamente iam andando pela avenida. Alguns eram tão grandes e pesados que usavam rodinhas, nas capas, para amenizar a dificuldade de caminhar. (...) Hoje vão em cima de luxuosos carros alegóricos. São verdadeiras obras de engenharia: tudo é desmontável. As plumas são de encaixe e, depois do desfile, tudo é desmontado e guardado (MAGALHÃES, 1997, p. 46).

A vida dessas fantasias segue um ciclo diferente. Uma vez que os desenhos finalizados pelas equipes de criação são entregues aos destaques, as vestes são confeccionadas ao longo de meses e não raro são expostas antes do desfile oficial, em concursos que há décadas movimentam o cenário pré-carnavalesco (os concursos do Theatro Municipal e do Hotel Glória marcaram época e expressaram a penetração das escolas de samba nos salões elitizados da cidade do Rio de Janeiro – basta lembrarmos da mais famosa destaque da década de 1960, Isabel Valença, que em 1963 vestiu a fantasia de Xica da Silva, no enredo homônimo do Salgueiro, assinado por Arlindo Rodrigues<sup>49</sup>, e venceu

---

<sup>49</sup> Segundo os dados levantados por Melo, o custo da fantasia de Xica da Silva era da ordem do astronômico: “Um apartamento no bairro do Catete, Zona Sul do Rio de Janeiro, era oferecido nos classificados do Jornal do Brasil da edição de 1º de março de 1963 pelo valor de três milhões e trezentos mil cruzeiros. Isto é, o dinheiro investido no carnaval do Salgueiro daria para comprar mais que dez apartamentos equivalentes ao anunciado e a fantasia de Isabel Valença teria custado cerca de um terço da quantia para aquisição do imóvel utilizado como exemplo” (MELO, 2018, p. 42).

a categoria “luxo” do concurso do Municipal, no ano seguinte, com o traje *Vila Rica*). Passados os desfiles, as fantasias continuam vivas, em exposições, premiações e demais eventos festivos. O apelo midiático dos concursos de destaques de luxo<sup>50</sup> bordou no imaginário carnavalesco do Brasil alguns nomes inesquecíveis, como Clóvis Bornay, Evandro de Castro Lima, Jésus Henrique, Tânia Índio do Brasil, Paulo Robert, Iracema Pinto, Linda Conde, Walkyria Miranda, Marlene Paiva, etc.

João Gustavo Melo entende que a imagem dos destaques de luxo contemporâneos, no alto dos suntuosos carros alegóricos “abre-nos as portas para uma aproximação visual em relação a manifestações da ligação do ser humano com os deuses” (MELO, 2018, p. 66). No entendimento do pesquisador, as alegorias se transformam em altares simbólicos cujos santos são os destaques, componentes que se exibem em uma “posição elevada”, com vestes marcadas pelo brilho. Contribui para tal entendimento a ideia de Maria Laura Cavalcanti de que os carros alegóricos expressam a “visualidade barroca” das escolas de samba (CAVALCANTI, 1994, p. 152), ponto também defendido por autores como Hiram Araújo, Frederico de Moraes e Ferreira Gullar. Sobre isso, Melo apresenta o seguinte trecho de uma reportagem da revista *O Cruzeiro* de 14 de janeiro de 1978: “é natural que todos eles (os destaques) gostem de brilhar, não só o brilho figurativo do sucesso, mas o que, na verdade, é visível nas roupas, em camadas, cascatas e *cabouchons* repletos de estrasses, miçangas e paetês” (MELO, 2018, p. 66).

Cada escola de samba, via de regra, possui um grupo de destaques permanentes, havendo hierarquias. O “primeiro destaque” é o posto mais alto, mas não necessariamente o ocupante deste posto desfila no carro abre-alas. Os grupos de destaques, assim como os demais segmentos de cada escola, possuem uma agenda anual bastante cheia, havendo teias de sociabilidade complexas, dos encontros recreativos às trocas de materiais (algo comum, devido aos elevados custos, no que tange à arte plumária). Há também, como se pode imaginar, uma ininterrupta disputa por protagonismo – a fogueira das vaidades.

## “DESTAQUES PERFORMÁTICOS” NOS PALCOS SOBRE RODAS

Entidades vivas que são, as escolas de samba passaram por sensíveis mudanças estruturais, ao longo de quase um século de história. Os padrões dos sambas de enredo, o tamanho dos elementos alegóricos, a ideia geral do quesito “comissão de frente”, o andamento das baterias, o bailado dos casais de mestre-sala e porta-bandeira, tudo, em maior ou menor grau, sofreu alterações. Não seria diferente com os destaques de luxo.

<sup>50</sup> É válido destacar, nas palavras de Melo: “a palavra ‘luxo’ vem do termo em latim *lux*, que tem o significado de ‘luz’. Tal raiz etimológica nos remonta à ideia do luxo como uma aura transcendente ao humano” (MELO, 2018, p. 44).

De saída, é preciso ter em mente que as fantasias dos destaques e das composições são avaliadas enquanto elementos constituintes do quesito “alegorias e adereços”, o que pode parecer confuso. A visão de João Gustavo Melo, que compara os carros alegóricos a altares barrocos, ajuda a compreender o porquê: entende-se que as peças de indumentária apresentadas sobre os chassis, em meio às esculturas e aos demais adereços cênicos, são partes constitutivas da cenografia – afinal, não existe um altar sem as imagens dos santos. Daí a extrema preocupação dos carnavalescos com a qualidade e a fidelidade da execução das roupas dos destaques de luxo: em meio às chamadas da vaidade, não são incomuns as histórias de destaques que decidem “melhorar” ou mesmo alterar significativamente os desenhos, cores, formas, proporções – o que pode comprometer, por conseguinte, a compreensão do significado da roupa e alterar a composição visual da alegoria. Enquanto carnavalesco, vivenciei tal conjuntura durante o processo de confecção do carnaval de 2018 da Acadêmicos do Cubango, na Série A do carnaval carioca. Faltando poucos dias para o desfile, durante uma visita ao barracão (lugar onde são confeccionados os carros alegóricos), o então primeiro destaque da escola, Pedro, comunicou que não havia seguido o desenho dos carnavalescos (Gabriel Haddad e AUTOR), por não ter gostado da ideia. Uma vez que a informação chegou à presidência, o componente foi chamado para uma tensa conversa, na qual expôs que a roupa, intitulada *Le Fou* (o “louco” do jogo de Tarô, símbolo importante para a compreensão da abertura do desfile em homenagem a Arthur Bispo do Rosário), já estava “pronta e ensacada” – e em nada se parecia com o desenho entregue há mais de cinco meses. Devido ao tempo curto, optamos por manter o destaque no cortejo. Felizmente, o figurino (genérico, porém exuberante) não ocasionou qualquer perda de décimos. Tal discussão, no entanto, fez com que o destaque se afastasse da escola para o carnaval do ano seguinte. No mesmo ano de 2018 uma outra escola de samba do grupo, a Unidos de Padre Miguel, foi penalizada porque a fantasia de uma das destaques não era condizente com o universo temático da alegoria em que ela estava situada (o carro expressava a mitologia do fundo do Rio Amazonas; a roupa da destaque não possuía qualquer elemento aquático e não foi decodificada por um dos julgadores de alegorias<sup>51</sup>).

O episódio brevemente exposto serve de porta de entrada para a compreensão de um contexto marcado pela significativa diminuição do número de destaques de luxo. João Gustavo Melo apresenta uma análise conjuntural a partir do fim dos maiores concursos e do “efeito Paulo Barros”. O celebrado carnavalesco, cuja estreia no Grupo Especial se deu em 2004, na

---

<sup>51</sup> O julgador José Antônio Rodrigues assim justificou a sua nota 9,9 para as alegorias da Unidos de Padre Miguel: “O destaque central alto, ‘A feiticeira do rio’, nada retratou da proposta em sua fantasia, muito comum e sem leitura.” Disponível no seguinte sítio: <http://lierj.com.br/carnaval-2018/justificativas/>. Acesso em 13/05/2020.

Unidos da Tijuca, vem apresentando, ano após ano, uma série de experimentações cênicas que não raro acabam por ofuscar ou mesmo excluir os destaques de luxo. Menos altares estáticos e mais estruturas cambiantes, as “alegorias vivas” de Paulo Barros tendem a valorizar as teatralizações e o uso de “elementos surpresa” em detrimento da exibição de grandes fantasias luxuosas. O artista narra, em seu livro *Sem segredo: estratégia, inovação e criatividade*, que enxerga os próprios carros como “carros-conceito” ou “assemblages” (BARROS, 2013, p. 75), construções sobre as quais os componentes precisam interpretar papéis como se estivessem em uma cena de filme, às vezes com grande exaustão física. No mesmo livro, o carnavalesco explica:

Na história do carnaval, os destaques sempre foram pautados em grandes roupas, e isso costuma ser uma obrigatoriedade para os carnavalescos. Eu não tenho nada contra, acho que faz parte da cultura do carnaval, sempre fez. Só que (...) meu trabalho começou a ir por outros caminhos, comecei a enxergar a necessidade de focar o olho de quem está vendo o desfile em alguns pontos e, naturalmente, em meu processo de criação, o destaque passou a ser secundário. Passei a não precisar mais desse artifício, embora ainda use em algumas alegorias. Não é que ele não seja bem-vindo, mas é descartável, sim. (BARROS, 2013, p. 171/172).

Nessa teia de reflexões, o autor apresenta alguns exemplos de teatralização que julga bem-sucedidos, como a presença de um ator interpretando Michael Jackson, em uma das alegorias do desfile da Unidos da Tijuca de 2010. O seguinte trecho redigido por Barros não deixa dúvidas de que, na visão dele, o carnavalesco deve ter controle total sobre as ações das pessoas que desfilam sobre os carros alegóricos:

Ele (o ator) chegou dois dias antes do desfile, expliquei qual era o seu papel e como deveria se comportar na apresentação. O carro era uma instalação com um prédio, um laboratório, onde, de repente, uma porta se abria e, na parte da frente, uma cápsula espacial surgia em meio à fumaça. Michael Jackson saía dali, saltava em uma pista de dança de vidro iluminada, fazia sua performance e sumia novamente em meio à fumaça. Quando conversamos sobre tudo isso no barracão, fui muito claro e disse que a grande surpresa era a aparição do Michael e não a presença dele. (...) Ele praticamente foi obrigado a cumprir seu papel. (...) Eu preciso desse comprometimento para que as coisas aconteçam do jeito que imaginei (BARROS, 2013, p. 170/171).

Melo menciona o desfile de 2016 da Portela, o primeiro concebido por Barros à frente da tradicional agremiação azul e branca. Naquela ocasião, para ilustrar a abertura do enredo sobre viagens, o artista optou por colocar em evidência, junto ao símbolo da escola, a águia, um ator vestido de Moisés, com trajes bastante simples, sem brilhos, pedras e plumas. O destaque Carlos Reis, cujas fantasias enormes costumeiramente ajudavam a compor a cenografia dos carros abre-alas da Portela, restou “em um plano secundário, numa visão

frontal da escola” (MELO, 2018, p. 85). Em outras palavras: para enfatizar a dramaticidade da alegoria, Paulo Barros “neutralizou” o destaque de luxo, direcionando as lentes (e os olhos dos espectadores) para um “destaque performático”. Tal estratégia vem sendo empregada em larga escala por outros artistas da folia carioca, caso de Leandro Vieira, cuja estreia no Grupo Especial se deu em 2016, à frente da Estação Primeira de Mangueira. A chegada de Vieira alterou sensivelmente a concepção dos destaques da verde e rosa, sendo observável a diminuição do número total, o encolhimento significativo das fantasias de luxo e a inserção cada vez mais frequente de atores interpretando cenas – caso do ator Humberto Carrão, no desfile de 2020, que interpretou *Jesus combativo* em uma alegoria que não possuía destaques de luxo.

É equivocado pensar, no entanto, que a inserção de elementos teatrais nos desfiles é algo recente ou novo. Rosa Magalhães, ao longo da década de 1990, trabalhou em parceria com grupos de atores que transformavam alguns dos seus carros alegóricos em palcos com diferentes cenários (deve-se mencionar a parceria com Samuel Abrantes, professor da Escola de Belas Artes da UFRJ, que encarnou uma série de personagens históricos em desfiles assinados por Magalhães, como Michel de Montaigne e Albert Eckhout). Joãozinho Trinta costumava inserir, ainda na década de 1980, grupos performáticos nos seus desfiles, sendo famosas as parcerias com Amir Haddad e Jorge Lafond. Num certo sentido, pode-se dizer que Lafond era um destaque performático de João Trinta, uma vez que ocupou posição de centralidade em algumas das mais instigantes narrativas desenvolvidas pelo carnavalesco, exibindo roupas inusuais ou mesmo a ausência completa de roupa – no desfile de 1990 da Beija-Flor de Nilópolis, causou estrondosa polêmica: apareceu nu, sobre a boca de um vulcão. Em 1991, usando apenas uma microssaia azul, mangas bufantes, gola rufo e laço na cabeça, Lafond apareceu no alto do abre-alas da Beija-Flor interpretando a protagonista do enredo *Alice no Brasil das Maravilhas*. A Alice de Joãozinho Trinta era um homem negro travestido de menina.

Talvez o mais radical experimento já realizado no sentido de repensar o protagonismo dos destaques de luxo foi realizado pela mesma Beija-Flor de Nilópolis, no carnaval de 2018, quando o bicentenário da obra *Frankenstein*, de Mary Shelley, foi escolhido como fio condutor para uma narrativa de intensas críticas sociais ao Brasil contemporâneo. O jornalista Leonardo Bruno, membro do corpo de jurados do prêmio *Estandarte de Ouro*, havia noticiado a “radicalização” em matéria para o jornal *Extra*, em 26 de janeiro de 2018: “Acostumada a ter destaques de luxo em quase todos os carros, desta vez Nilópolis radicalizou e acabou com todos eles. Os antigos destaques foram todos reunidos no último carro e desfilarão com roupas iguais, só mudando as cores, extinguindo o maior orgulho deles: se exhibir com uma criação própria”

(BRUNO, 2018). João Gustavo Melo menciona o ocorrido ao final de seu estudo:

Da forma como o projeto de carnaval foi planejado, dando mais visibilidade a performances e coreografias, assim como reservando apenas uma única alegoria para apresentar os exuberantes trajes – naturalmente em menor volume para que todos coubessem na mesma alegoria -, a agremiação contribuiu para o enfraquecimento de um grupo de componentes que, no passado, ajudou a chamar a atenção para as escolas de samba no momento em que o aspecto visual passou a atrair os olhares do público e da imprensa (MELO, 2018, p. 85).

Ainda sobre o carnaval de 2018, é interessante observar as reflexões do ator Izak Dahora, que narrou a experiência pessoal de ter interpretado um personagem marcante em um desfile na Sapucaí, no livro *Arte Total Brasileira – A teatralidade do “Maior Show da Terra”*. Nacionalmente conhecido por interpretar o Saci Pererê na versão televisiva dos anos 2000 do *Sítio do Picapau Amarelo*, Dahora possuía uma íntima ligação com o universo das escolas de samba e foi convidado pelos carnavalescos Gabriel Haddad e AUTOR para interpretar Arthur Bispo do Rosário, sobre um platô circular na parte dianteira da segunda alegoria do desfile de 2018 da Acadêmicos do Cubango, na Série A. A frente do carro era, literalmente, um altar barroco: representava o interior do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, lugar onde Bispo do Rosário interrompeu uma celebração natalina, foi detido e encaminhado ao hospital psiquiátrico da Praia Vermelha, na noite de 24 de dezembro de 1938. Convidamos Dahora porque desejávamos o máximo de dramaticidade: entendíamos que tal momento era de extrema importância para a compreensão da narrativa carnavalesca e da dimensão votiva da obra desenvolvida por Bispo ao longo dos quase cinquenta anos em que se viu aprisionado, na Colônia Juliano Moreira. Tratava-se de um momento de revelação, anúncio e transe espiritual: Bispo, guiado por sete anjos e envolto em uma aura azul, terminara no Mosteiro uma peregrinação mística de três dias, caminhada que o fez passar por uma série de santuários da cidade do Rio de Janeiro, tudo posteriormente narrado em estandartes que confeccionou na Colônia. Justamente devido a esse caráter sagrado, a roupa desenhada para o “destaque performático” lembrava as vestes dos reis medievais, com um enorme manto em tecido brocado (azul e ouro), uma coroa de rosas douradas, um excesso de pedrarias, arabescos, bordados e demais elementos associados ao barroco, no contexto do carnaval. Dahora escreveu o seguinte:

Como preparação, busquei me aproximar do universo de Bispo lendo biografias e estudos sobre sua vida e sua obra (...). Pude visitar a Colônia Juliano Moreira, (...) conheci parte de suas obras catalogadas e ainda não catalogadas, e adentrei espaços que ele habitou, como o quarto/cela em que ficou trancado durante sete anos, o que me deixou profundamente comovido e chocado – principalmente

porque tudo ainda é muito vivo naquele lugar. (...) Além disso, visitei o barracão e nele percebi as metamorfoses que os materiais simples (panos, botões, copinhos de plástico...) foram ganhando ao receber a montagem, a tinta, o acabamento. (...) Toda essa pesquisa fiz a fim de criar uma espécie de segunda pele que me colocasse no lugar de Bispo, construindo uma memória da sua trajetória para mim mesmo. (...) Procurei estudar profundamente a gestualidade e o olhar do personagem (no que as fotografias de Walter Firmo muito me ajudaram; a doçura de Bispo, assim como a agressividade dos momentos de “transformação”), porém sem cristalizar uma imagem para cada momento do samba, de modo que minha passagem pela avenida fosse a mais viva possível (DAHORA, 2019, p. 69/70).

A narrativa de Izak Dahora revela o quão aprofundado pode ser o “mergulho” investigativo para a composição de um personagem a ser encenado durante um desfile de escola de samba. A fim de desenvolver ainda mais a questão, fundamental é lançar olhos para as experiências de Rafael Bqueer, artista visual e performer que muito dialoga com a persona carnavalesca de Jorge Lafond.

### **O CASO RAFAEL BQUEER: “UMA NOVA FORMA DE COLOCAR UM DESTAQUE EM CIMA”**

Durante a transmissão televisiva do desfile da Acadêmicos do Grande Rio, quinta escola de samba a desfilar no domingo de carnaval de 2020, pelo Grupo Especial do Rio de Janeiro, a narradora Fátima Bernardes comentou o seguinte: “A gente vai ver muito crochê nessa escola; (...) mais de 900 metros de crochê e macramê.” Enquanto a jornalista falava, a câmera enfocava o destaque performático Rafael Bqueer, com fantasia intitulada *Poeira no redemunho*. Bqueer se mexia tanto que era difícil decodificar, a partir das imagens, o que era exatamente o seu figurino – mais parecia um enorme emaranhado de fios, com incontáveis pingentes balançando. Bernardes complementou: “Olhem essa fantasia. É toda em crochê, toda feita a mão.” O comentarista e carnavalesco Milton Cunha, diante da aparição de Bqueer, arrematou com a seguinte afirmação: “E é uma nova forma de colocar um destaque em cima. Muito diferente.”

De fato, a fantasia utilizada por Bqueer, nome artístico de Rafael José Bandeira da Penha, era toda feita a mão, tendo sido confeccionada única e exclusivamente com fios de lã. Não havia armações de ferro, plumas, brilhos, pedras, bordados, sequer havia tecidos. Uma parte da fantasia, inclusive, foi tramada no próprio corpo do performer, devido à complexidade do ajuste das peças de crochê e macramê nos braços e nas pernas, sem prejudicar os movimentos corporais. Até mesmo a face do artista se via coberta por uma rede de fios de lã na cor vermelha, espécie de máscara que apenas insinuava a existência de traços humanos. Assumidamente experimental, a confecção de tal fantasia ocorreu em um contexto bastante singular vivenciado no barracão

da Grande Rio, na Cidade do Samba (o complexo fabril, localizado na região portuária da cidade do Rio de Janeiro, onde são confeccionadas as alegorias e as fantasias das agremiações do Grupo Especial). Além disso, dialogava com algumas proposições de Bqueer expostas em diferentes espaços – aspectos que merecem um olhar mais cuidadoso.

Bqueer despontou no cenário artístico nacional no ano de 2014, quando realizou uma série de performances intituladas *Alice e o chá através do espelho*. Em diálogo com a construção de personagem que Jorge Lafond apresentou no desfile de 1991 da Beija-Flor de Nilópolis, mencionado anteriormente, o artista paraense transitou por diferentes lugares do Brasil vestido de Alice, ações documentadas em fotos e vídeos. A roupa mesclava elementos observáveis na composição de Lafond aos traços do ilustrador John Tenniel, responsável por popularizar as imagens dos personagens de Lewis Carroll. De cabeça inteiramente raspada, Bqueer, segurando uma xícara de chá, caminhou pelo lixão do Aurá, em Belém, pela favela Santa Marta e pela Central do Brasil, no Rio de Janeiro, e pela Avenida Paulista, em São Paulo. Nada dizia durante as caminhadas: apenas bebia e oferecia o chá aos transeuntes. As fotos e os vídeos revelam a sucessão de estranhamentos que tal performance silenciosa provocou nas pessoas que transitavam pelos referidos lugares e se depararam com a Alice de Bqueer: dos abraços aos gestos obscenos, das mensagens de apoio aos xingamentos escabrosos. Um homem negro vestido de menina, usando batom e cílios postiços, era um símbolo multifacetado “perdido” em um “Brasil das Maravilhas” (expressão profundamente irônica) que se preparava para o início da Copa do Mundo. Denunciava preconceitos, medos, opressões. Falava de racismo, homofobia e exclusão social.

Derivado da performance, o trabalho fotográfico rendeu ao artista o 1º prêmio no Edital LGBT de Artes Visuais da galeria Transarte Brazil. Em 2016, na Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro, Bqueer redefiniu os rumos da performance ao preparar o chá com a água proveniente da limpeza das escadarias do espaço de exposições – bebida que foi servida ao público, prenhe de reflexões acerca do subemprego e da invisibilização dos corpos negros<sup>52</sup>. A “Alice faxineira” se conectava a outras performances voltadas para a mesma temática, como *Lenoir*, de 2017, quando doze ativistas negros fizeram um “rolezinho” pelas ruas mais movimentadas do bairro Leblon, na zona sul carioca.

Nos anos seguintes, o artista desdobrou tal universo investigativo em performances marcadas pela utilização de figurinos mais elaborados, parte constituinte das ações em si. É o caso de *Super Zentai*, ação coletiva apresentada em São Paulo, no Instituto Tomie Ohtake, em novembro de 2018. Nas palavras de Bqueer, trata-se de “uma performance que reúne pesquisas

---

<sup>52</sup> Sobre o assunto, ver AUTOR, 2017.

sobre corpo, gênero e sexualidade a partir de uma perspectiva transcultural com o gênero artístico *Superflat* criado por Takashi Murakami.”<sup>53</sup> Utilizando trajes de personagens das séries *Power Rangers*, *Jaspion*, *Flashman* e *Ultraman* enquanto espécie de “segunda pele” (mesma expressão utilizada por Dahora, o que soa bastante significativo), um coletivo de pessoas executava movimentos inspirados nos programas televisivos, desafiando as percepções identitárias do público participante. Ao final, os corpos eram revelados: artistas negros LGBTQ+, “corpos dissidentes que subvertem a objetificação de seus corpos em espaços institucionais de arte.” Seguindo a mesma linha, em 27 de abril de 2019, no encerramento da exposição *Uma delirante celebração carnavalesca*, em homenagem a Rosa Magalhães, no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, o artista realizou a performance *Hoje o couro vai comer*. Trajando uma malha que encobria todo o corpo, Bqueer manipulava diferentes tipos de frutas, num diálogo com os signos historicamente associados à tropicalidade brasileira e à ideia de antropofagia. Em outubro do mesmo ano, no Parque Lage, Bqueer promoveu a ação *Objeto-Performance*, na qual a sua própria corporeidade se misturava à mobília do lugar, confundindo-se com uma poltrona – evidente debate acerca da objetificação dos corpos negros.

A peça de indumentária desenvolvida para o desfile da Grande Rio, portanto, está inserida em uma conjuntura maior, que nos faz pensar a trajetória do artista nos últimos anos, em esferas variadas – não apenas na seara carnavalesca. A opção por uma fantasia que, além da utilização de matéria-prima não usual (a lã) no universo das fantasias das escolas de samba, encobria praticamente todo o corpo do destaque (inclusive o rosto), não foi algo aleatório, mas a continuidade de uma experimentação artística – desta vez, no contexto da Sapucaí. Não bastasse, a confecção da roupa esteve inserida em uma rede de trocas e experimentações vivenciadas no barracão da escola caxiense, na Cidade do Samba: professores e estudantes da Escola de Belas Artes da UFRJ, da PUC-Rio e do Instituto Federal do Rio de Janeiro se uniram para a feitura das mais de sessenta fantasias dos componentes teatralizados do carro abre-alas da escola, o mesmo em que Bqueer figurou enquanto destaque performático. A artista plástica Ana Maria Bora, natural de Irati, cidade do interior do Paraná, e o estudante Rafael Torres, do curso de Indumentária da Escola de Belas Artes da UFRJ, auxiliaram Bqueer no longo processo de tecelagem que gestou a roupa, nos meses de janeiro e fevereiro de 2020.

*Poeira no redemunho* expressava a energia de Exu, conceito central para a compreensão da abertura do enredo *Tata Londirá – o Canto do Caboclo no Quilombo de Caxias*, homenagem ao lendário pai de santo Joãozinho da Gomeia. Nascido em Inhambupe, no interior da Bahia, João foi iniciado no candomblé na década de 1920, em Salvador. Na década de 1940, mudou-se

---

<sup>53</sup> Disponível em: <https://cargocollective.com/rafaelbqueer/Super-zentai>. Acesso em 15/05/2020.

para Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, município onde fundou a “Nova Gomeia”, terreiro que atraiu intelectuais e artistas do mundo todo. Figura polêmica, misturou os cultos de orixás e caboclos, criou uma companhia de balé afro e popularizou as danças das entidades afro-ameríndias, apresentando-se nos mais badalados palcos do país. Participou de filmes e montagens teatrais, gravou discos, foi amigo de agentes como Jorge Amado, Assis Chateaubriand e Mercedes Baptista. Não bastasse, era uma figura carnavalesca: fantasiava-se de vedete, nos bailes de travestis do teatro João Caetano (o que gerou moções de repúdio da Federação Espírita Brasileira), e desfilava como destaque de luxo nas escolas Imperatriz Leopoldinense, Império Serrano e Império da Tijuca, agremiações em que representou personagens como um Rei Nagô, Ganga Zumba e D. João VI. Nos maiores bailes da cidade, vestiu suntuosas fantasias inspiradas na mitologia greco-romana e nas civilizações da Antiguidade, como Netuno, Vulcano, Cleópatra e Faraó Ramsés II.<sup>54</sup>

É impossível desconectar a presença de Bqueer na abertura do cortejo em homenagem a João da Gomeia (um líder religioso, artista e destaque carnavalesco negro e homossexual) do discurso político (e poético) que subjazia o conceito maior da apresentação<sup>55</sup>. O carro abre-alas, intitulado “Raízes ancestrais”, expressava as visões noturnas que perturbavam o menino do interior baiano João Alves Torres Filho, criança que não compreendia as entidades que vislumbrava, quando se deitava numa rede, à luz do lampião. Buscava-se, com as esculturas de máscaras e animais talhados em madeira e com as fantasias repletas de retalhos e tramas de tecidos tingidos com corantes avermelhados, uma dramaticidade noturna, quente e sanguínea. Bqueer era o núcleo incandescente dessa proposta visual. Ainda que não iniciado nas religiões de matriz africana, o artista já havia utilizado fantasias relacionadas ao panteão afro-ameríndio: *Entidade das águas*, no desfile de 2018 da Acadêmicos do Cubango, uma leitura de Iemanjá a partir da poética visual de Arthur Bispo do Rosário; e *Fundamento palha*, também na Acadêmicos do Cubango, em 2019 – ocasião em que representou a palha de Omolu, o orixá padroeiro da agremiação de Niterói, com uma fantasia integralmente confeccionada com búzios, cabaças, palha da costa e palha de carnaúba. Deve-se somar a este histórico, evidentemente, o diálogo com a performatividade de Jorge Lafond, outro artista negro e homossexual, nos carnavais de Joãozinho Trinta - aspecto desdobrado no quarto carro alegórico da apresentação da Grande Rio de 2020.

Intitulado *Um saravá pra folia!*, o carro sintetizava as faces carnavalescas de João da Gomeia: os desfiles das escolas de samba (daí a

---

<sup>54</sup> Tais informações estão presentes na obra *Gomeia João – A arte de tecer o invisível*, de Carlos Nobre. O livro serviu de base para o desenvolvimento do enredo da Grande Rio, assinado por Gabriel Haddad, AUTOR e Vinícius Natal. Ver: NOBRE, 2017.

<sup>55</sup> Sobre as relações entre a homossexualidade e o carnaval carioca, ver GONTIJO, 2009.

presença de decorações de rua assinadas por Fernando Pamplona), os bailes do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (representados por meio dos elementos decorativos do Salão Assyrio) e os bailes de travestis (mais de trinta *drag queens* executavam uma coreografia com leques de plumas, na parte superior da cenografia). O corpo performático de Bqueer não estava presente no carro, mas a arte por ele produzida sim: a grande parede da parte traseira da alegoria, inicialmente revestida com os mesmos tijolinhos de borracha e acetato (placas de *vacuum forming*, comuns na cadeia produtiva das escolas de samba) que decoravam as paredes do Salão Assyrio cenográfico, foi recoberta por lambes (impressões em papel sulfite) que reproduziam as gravuras da obra *UóHol*, então exposta no Museu de Arte do Rio (MAR). Em diálogo com Andy Warhol, Bqueer produziu, durante uma residência artística em Nova York, em 2019, uma série de gravuras (depois transformadas em lambes e espalhadas pelos muros do Brooklyn) com imagens de ícones negros lgbtq+ associados ao imaginário carnavalesco brasileiro, como Madame Satã e Jorge Lafond. Em meio às gravuras de Bqueer, a parede cenográfica exibia cartazes com trechos do samba da escola e mensagens combativas, como “Vidas negras importam” e “Não há cura para o que não é doença.” Um caso de circularidade, hibridez e ressignificação: a fantasia de um destaque performático do carro abre-alas estava conectada por fios visíveis e invisíveis a outros elementos do mesmo desfile, aos desfiles anteriores assinados pelos carnavalescos e à obra maior do artista que performava – um grande transbordamento.



Fig. 1 e 2: Croqui original e início da confecção da fantasia do destaque performático Rafael Bqueer. Fotos do autor.



Fig. 3 e 4: O destaque Rafael Bqueer na área da concentração do desfile de 2020 da Acadêmicos do Grande Rio; a parede com lambes, releitura da obra *UóHol*, em construção.  
Fotos do autor.

## CONCLUSÕES

Ao escrever sobre o desfile de 2020 da Grande Rio, a crítica de arte e curadora Daniela Name teceu a seguinte reflexão:

Neste primeiro carro, o artista Rafael Bqueer, colaborador constante dos carnavalescos, aparecia como destaque (...) como *Poeira no redemunho*, uma fantasia feita a mão de fios e crochês vermelhos, aludindo ao diabo no redemoinho que encontra Riobaldo (...) durante sua odisseia existencial em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. A circularidade do “redemunho” permeava toda a alegoria dedicada a Exu – mensageiro em movimento -, que não tinha um corpo sólido aparente. Tanto as três máscaras africanas circundadas por cobras corais, na parte da frente, quanto as outras máscaras das laterais pareciam estar flutuando, como se fossem elas também “aparições” em um plano cheio de vazios. (...) O que se via era uma plataforma iluminada em vermelho como um terreiro em brasa, no qual esculturas, esplendores e um “queijo” central giratório buscavam comunicar, através de círculos e elipses em movimento, um ciclo de infinitos nas idas e voltas de Exu entre os planos. (NAME, 2020).

Name decodificou o diálogo com Guimarães Rosa e enxergou que a roupa de Bqueer não foi concebida e confeccionada enquanto obra à parte, ao

contrário. Integrada à estética da primeira alegoria do desfile (as peças de macramê “escorriam” por todos os espaços do carro) e pensada para valorizar os movimentos corporais do artista, a fantasia surgia enquanto mais uma “aparição” das memórias de João da Gomeia. Além disso, dialogava com outras experimentações estéticas realizadas pelo performer, em ações como *Super Zentai*, *Hoje o couro vai comer* e *Objeto Performance*. Pode-se dizer, portanto, que a fantasia não convencional vestida (ou melhor, é dizer “encarnada”, dada a ideia de “segunda pele”?) por Bqueer apresentava múltiplas camadas de leitura, despertando interpretações divergentes e complementares, num sistema simbólico inclusivo. Deve-se anotar, ainda, que a presença do artista não condicionou a “subvalorização” dos destaques de luxo que tradicionalmente desfilam no carro abre-alas da Grande Rio, Bruna Dias e Karina Soares. Ambas se apresentaram com fantasias marcadas pelo brilho e pela arte plumária, em platôs situados em diferentes alturas da cenografia (todos em posição de centralidade, de modo que não houve encobrimentos).

Também é preciso destacar que a presença de Bqueer, na abertura de um enredo que combatia o racismo e a intolerância religiosa e defendia a liberdade sexual e a emergência de novas subjetividades e identidades de gênero, era um ato poético e político a um só tempo, evocando reflexões acerca da presença de “corpos dissidentes” no universo das escolas de samba. Nos termos de Samuel Abrantes, ao refletir sobre a construção de sua persona carnavalesca Samile Cunha, colocar tais corpos em posições destacadas é parte de “um jogo que se apodera do eco de muitas culturas e do acordo com o simulacro e o lúdico” (ABRANTES, 2014, p. 20).

Entende-se que este breve ensaio, por fim, contribui para o fortalecimento da ideia de que a categoria “destaque de escola de samba” não se resume à ideia de “luxo” (a associação quase automática a vestes cravejadas de pedras e repletas de plumas), havendo inúmeras variações possíveis. João Gustavo Melo, ao final da sua análise, apresenta ao leitor o caso de Maurício Pina, destaque que transita entre os conceitos cristalizados do “luxo barroco” e as experimentações próprias da performance – a começar pelas “intervenções estéticas no rosto do componente” (MELO, 2018, p. 82). O uso de máscaras e adereços que cobrem a face se tornou uma constante nas produções desse destaque com passagens por escolas como Mocidade Independente de Padre Miguel, Acadêmicos do Salgueiro e Unidos do Viradouro. O corpo de Maurício Pina, nos termos de Melo, está inserido no “contexto da cena carnavalesca contemporânea” (MELO, 2018, p. 80), contexto este marcado por hibridações e atravessamentos. Nas palavras do autor, “o corpo (do destaque) é, enfim, transposto para uma outra dimensão sensorial, ou, como diz Foucault, torna-se um ‘grande ator utópico’” (MELO, 2018, p. 81).

O corpo de Rafael Bqueer, no desfile da Grande Rio de 2020, vestido dos pés à cabeça com tramas, redes, tricôs, crochês e macramês, seguramente acionava a “dimensão sensorial” mencionada por Melo. Ao ferver no

redemoinho temático de Tata Londerá, o artista mostrou que é possível pensar outros caminhos para o conceito e a execução de uma fantasia de destaque – veredas cujo futuro é incerto e fluido, palco aberto para novas e instigantes fricções, incorporações e encantamentos.

## REFERÊNCIAS

ABRANTES, Samuel. *Samile Cunha*. Transconexões, memórias e heterodoxia. Rio de Janeiro: Rio Books, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. São Paulo – Brasília: HUCITEC, 2008.

BARROS, Paulo. *Sem segredo*: estratégia, inovação e criatividade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

BORA, Leonardo Augusto. Reflexões de Alice. Direitos humanos, carnaval e diversidade. In: *Revista Z Cultural*, ano XII, n. 01. Rio de Janeiro: PACC/FAPERJ, 2017. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/reflexoes-de-alice-direitos-humanos-carnaval-e-diversidade/>. Acesso em 14/05/2020.

BRUNO, Leonardo. *Beija-Flor corta (quase) todos seus destaques de alegorias*. In: Extra, 26/01/2018. Disponível no seguinte sítio: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/roda-de-samba/beija-flor-corta-quase-todos-seus-destaques-de-alegorias-22330380.html>. Acesso em 13/05/2020.

CABRAL, Sérgio. *Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. São Paulo: Lazuli, 2011.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval Carioca*. Dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/MinC/Funarte, 1994.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da Folia*. Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. Companhia das Letras, 2001.

DAHORA, Izak. *Arte Total Brasileira*. A teatralidade do “Maior Show da Terra”. Niterói: Cândido, 2019.

FERREIRA, Felipe. *Inventando Carnavais*. O surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

\_\_\_\_\_. *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

\_\_\_\_\_. *O Marquês e o Jegue*. Estudo da fantasia para escolas de samba. Rio de Janeiro: Altos da Glória, 1999.

GERHARDT, Suely M.; OLIVEIRA, Madson L. G. de. *Os figurinos carnavalescos para a Comissão de Frente do GRESE Império da Tijuca – 2011*. In: TECAP – Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares. Estudos de Carnaval. V. 8, n. 2, p. 199-2014. Rio de Janeiro: UERJ, 2011.

GONTIJO, Fabiano. *O Rei Momo e o arco-íris: homossexualidade e carnaval no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

MAGALHÃES, Rosa. *Fazendo Carnaval*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1997.  
MELO, João Gustavo. *Vestidos para brilhar*. Uma epopeia dos grandes destaques do carnaval carioca. Brasília: Rico, 2018.

MORAES, Eneida de. *História do Carnaval Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

NOBRE, Carlos. *Gomeia João*. A arte de tecer o invisível. Rio de Janeiro: Portal, 2017.  
<https://cargocollective.com/rafaelbqueer/> Super-zentai. Acesso em 15/05/2020.

Recebido em 15.06.2020

Aceito em 16.10.2020

# E SE ESSA FANTASIA FOSSE ETERNA? UM ESTUDO SOBRE A RELAÇÃO ENTRE AS DATAS DO CARNAVAL E A CONSTRUÇÃO DO SENTIDO DA FESTA

WHAT IF THIS COSTUME WERE ETERNAL? AN INQUIRY INTO THE RELATIONSHIP BETWEEN CARNIVAL DATES AND THE CONSTRUCTION OF ITS MEANING

Tiago Luiz dos Santos Ribeiro<sup>56</sup>

RESUMO: A partir da proposta da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro de estabelecer “50 dias de carnaval” em 2020, este artigo visa observar a relação entre a delimitação dos dias festivos e o sentido dado ao carnaval. Serão observadas as motivações e os desdobramentos de propostas visando antecipar, postergar ou prolongar a folia, assim como os chamados carnavais “fora de época”, tanto as iniciativas oriundas de órgãos oficiais quanto de ações populares, visando entender a construção dos sentidos coletivos e individuais da festa. Para tanto, propomos um diálogo entre a data estabelecida do carnaval e a noção de anarquia atribuída à folia, observando as possibilidades de ressignificação festiva, através da sua construção coletiva.

PALAVRAS-CHAVE: carnaval, micareta, anarquia.

ABSTRACT: Based on the proposal of Rio de Janeiro’s City Hall to establish “a 50 day period of carnival” in 2020, this article aims to scrutinize the relationship between the delimitation of the festival’s days and the meaning given to carnival. The motivations and unfolding of proposals will be examined in order to anticipate, postpone or prolong the festivities, as well as the so-called “out of season” carnival related cultural manifestations. The initiatives coming from both official bodies and popular actions will be monitored in order to understand the construction of collective and individual meanings instilled by carnival. In order to do so, this study proposes a discussion regarding the established date of carnival and the notion of anarchy attributed to the revelry; where the possibilities of resignifying the celebrations are going to be observed through its collective construction.

KEYWORDS: carnival, micareta, anarchy.

## INTRODUÇÃO

Conhecido como aquilo que “todo mundo sabe o que é” e que, por isso mesmo, significa uma coisa diferente para cada um, o carnaval, produto de diversos discursos lentamente reelaborados, é abordado, por pesquisadores a partir de uma série de parâmetros, dentre os quais, destacamos a definição de que antes de ser uma festa, o carnaval é uma data. (FERREIRA, 2004, pp. 10 e 29)

---

<sup>56</sup> Carnavalesco e Doutorando em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) – [tiago.cinema@hotmail.com](mailto:tiago.cinema@hotmail.com)

Esta premissa se baseia na relação intrínseca entre o carnaval e a quaresma, como uma resposta ao período de penitência. Porém, em 2020, a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro realizou a “Abertura Oficial do Carnaval” no dia 12 de janeiro, propondo “50 dias de carnaval” (DANDARA, O Dia, 02/01/2020). A partir desta iniciativa, investigaremos outras tentativas de modificação ou prolongamento da festa - seja para antecipar o seu início, adiar o seu encerramento, transferir a data de sua realização ou a implementação dos chamados carnavais fora de época, ou micaretas – visando estabelecer a relação entre a definição dos dias de folia e o sentido dado ao carnaval.

A partir destes exemplos, ressaltamos os interesses envolvidos (mercadológicos, políticos, sanitários...), avaliando o caráter anárquico atribuído à festa, assim como a importância das experiências individuais para a construção do imaginário coletivo da folia. Deste modo, visamos estabelecer os contatos e diálogos entre o carnaval “oficial” e os realizados “fora de época”, observando o que de carnaval tem nessas iniciativas.

O trabalho se ampara em pesquisa bibliográfica e documental em livros e artigos, entrevistas com representantes dos blocos carnavalescos e observação participante. Além disso, destacamos a importância dos acervos de jornais na web, tanto os periódicos contemporâneos, vide *O Dia* e *O Globo*, quanto os impressos do final do século XIX e início do século XX, como *O Malho* e *O Paiz*, veículos de informação marcados pela extensa cobertura dos carnavais do período, além de outros periódicos consultados através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Deste modo, estruturamos este artigo em quatro partes: num primeiro momento, apresentamos o projeto “50 dias de carnaval” proposto pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, em 2020, como um exemplo claro do que pretendemos discutir; na segunda parte, destacamos a complexidade em se definir a quantidade exata dos dias de carnaval, através das variadas disputas discursivas relacionadas; a seguir, apresentamos iniciativas de folias “fora de época”, suas origens, motivações e relações com o carnaval “oficial”; e por fim, debatemos a noção de anarquia carnavalesca, propondo uma discussão sobre o senso comum e a experiência vivida.

## 50 DIAS DE CARNAVAL!?

No dia 12 de janeiro de 2020, a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro realizou, na Praia de Copacabana, o evento chamado “Abertura Oficial do Carnaval”, fruto de uma estratégia que anunciava 50 dias de festa, com encerramento previsto para o dia 1º de março, domingo posterior à quarta-feira de cinzas, data de aniversário da cidade. Na ocasião inaugural, que reuniu 300 mil pessoas, segundo dados da Riotur (LEAL e PONTES, O Globo,

13/01/2020), foi entregue, em tom solene, a chave da cidade<sup>57</sup> ao Rei Momo ali também eleito momentos antes, Djeferson Mendes da Silva.

Sem esconder a intenção econômica da hiperbólica expressão “50 dias de carnaval”, a ideia da Prefeitura era que o turista esticasse a sua estadia na cidade, prometendo-lhe uma experiência carnavalesca entre janeiro e fevereiro. Porém, logo se veria que a premissa de quase dois meses de festa não se efetivaria, uma vez que, segundo a própria Riotur, após a “abertura do carnaval”, por exemplo, o primeiro desfile de bloco autorizado seria realizado apenas duas semanas depois, no dia 25 de janeiro (RODRIGUES, O Globo, 09/01/2020). Além disso, quando questionado sobre a programação proposta, o presidente da entidade, Marcelo Alves, incluía no escopo eventos que não possuíam qualquer relação com a municipalidade, boa parte deles privados, que já ocorriam em anos anteriores ou que já estavam acontecendo antes da chamada “abertura oficial”, tais como ensaios nas quadras de escolas de samba e feijoadas em hotéis.<sup>58</sup> Em suma, na prática, não se veria cinquenta dias consecutivos de festas carnavalescas, mas sim eventos pontuais, divulgados (mas não necessariamente organizados) pela Prefeitura, que iriam de 12 de janeiro a 1 de março. Apesar disso, os “50 dias de carnaval” ganhavam espaço na imprensa, sendo até mesmo endossados por campanhas publicitárias privadas<sup>59</sup>.

A partir de exemplos como este, que questionam o calendário vigente, é possível falar em antecipação, adiamento ou prolongamento do carnaval? O que tem de carnavalesco nas folias “fora de época”? Qual é a data exata da festa? O que é necessário para que o carnaval tenha 50 dias seguidos, ou mais?

## COM QUANTOS DIAS SE FAZ UM CARNAVAL?

Na frieza da escrita de enciclopédias e dicionários, assim como apontado em outros trabalhos, vide DaMatta (1997, p. 53) o carnaval compreende “os três dias de folia que precedem a quarta-feira de cinzas” (FERNANDES, LUFT e GUIMARÃES, 1999), ou seja, o domingo, a segunda e a terça-feira. Alguns autores, como Silva (2017, p. 156) chegam a se referir ao período carnavalesco como “tríduo momesco” – o que talvez seja mais um reflexo da quaresma, neste caso, uma oposição ao tríduo pascal, que corresponde ao período entre a quinta-feira santa e o sábado de aleluia.

<sup>57</sup> Como aponta Leal, Amorim e Magalhães (O Globo, 02/03/2019) e Magalhães e Teixeira (O Globo, 10/02/2018), a entrega da chave da cidade ao Rei Momo, simbolizando o início do carnaval, em anos anteriores, ocorria na sexta-feira anterior à quarta-feira de cinzas.

<sup>58</sup> Disponível em: <https://www.mixvale.com.br/2020/01/10/50-dias-de-carnaval-em-2020-acompanhe-a-programacao/>

<sup>59</sup> Em spot veiculado no Spotify, durante o anúncio dos Supermercados Mundial, o locutor avisava que em 2020 seriam 50 dias de carnaval.

Alguns exemplos de meados do século XX sugerem que esta premissa fazia sentido: o programa estabelecido pelo Departamento de Turismo e Certames da Prefeitura, em 1957, previa para estes dias todos os eventos de maior repercussão da festa carnavalesca: para o domingo, o desfile dos clubes de frevo e das escolas de samba, enquanto na segunda-feira se apresentariam os ranchos, e, na terça-feira, as grandes sociedades<sup>60</sup> (O GLOBO, 02/03/1957). O clima de festa era tão estabelecido, que jornais como O Globo sequer circulavam nestes três dias. Ainda assim, vale observar que, já naquela época, a imprensa verbalizava em seus editoriais a certeza que o carnaval começava antes:

Estamos no sábado de carnaval. Os primeiros sinais da maior festa popular do carioca surgiram com o nascer do ano. Muitos foram os bailes organizados até hoje, num crescendo de entusiasmo que atingirá o paroxismo nos próximos quatro dias (O GLOBO, 23/02/1952, p. 1)

Se já nos anos 1950 a quantidade de dias de folia já não era tão clara, o que dizer então de hoje, que os desfiles das escolas de samba já ocupam o Sambódromo na sexta-feira? Dá pra dizer que o carnaval começa no domingo, se o mais antigo bloco carnavalesco em atividade na cidade arrasta mais de um milhão de pessoas no sábado de carnaval (CARDOSO, O Globo, 11/02/2018)? Para pesquisadores como Ferreira (2004, p. 10) é possível falar em “três (quatro ou cinco) dias dedicados à grande festa nacional”, uma abordagem que, embora situe os dias de folia, sugere uma flexibilização da regra, mesmo que limitada.

Antes, porém, de prosseguir com esta relativização, é preciso entender que a divergência sobre o período exato do carnaval, até mesmo entre os pesquisadores da área, advém também da falta de consenso sobre o que é carnaval. Durante muito tempo, alguns autores, na busca pela origem da folia, remontavam ao Egito Antigo, associando os festejos de Momo com as festas agrárias e celebrações à deusa Ísis, ou, posteriormente, ao deus romano Baco, como aponta, por exemplo, Hiram Araújo em seu livro *Carnaval: seis milênios de história* (2003). Visando desmistificar esta abordagem, autores como Ferreira (2004) apontam que celebrações como estas não são carnavalescas nem precursoras (somente) do carnaval, mas sim de todos os tipos de festas públicas populares que o mundo conheceu depois delas:

Essa ideia de que qualquer brincadeira e qualquer excesso ou inversão de valores podem ser considerados um “carnaval” é bastante antiga. Ela surge já nos primeiros anos depois de Cristo, quando os chamados Pais

<sup>60</sup> Vale salientar que, embora com menor apelo, nesta época, no sábado, desfilavam os prêmios das repartições públicas, tais como os do Arsenal da Marinha e do Arsenal de Guerra (O GLOBO, 18/02/1953, p. 2).

da Igreja (geralmente bispos que evangelizaram nos primeiros séculos do cristianismo, como Santo Ambrósio, Santo Agostinho, e São Jerônimo) se recusavam a perceber a diferença entre as várias festas pagãs que aconteciam no final e início do ano. Todas essas celebrações com mascaradas e fantasias eram vistas igualmente como manifestações demoníacas e por eles denominadas genericamente de “paganismo”, um outro nome para “bagunça”, “folia” ou “carnaval”. Até o século XVIII, todas as festas que aconteciam nos meses de dezembro, janeiro e fevereiro – como as saturnais, os ritos de inversão, as festas de loucos e os carnavais – eram vistas como se fossem uma mesma e, muitas vezes, condenável manifestação do populacho, ou seja, um “carnaval” (FERREIRA, 2004, p. 22).

Para separar, então, o carnaval daquilo que Bakhtin (1998) deu o nome de “carnavalização” (brincadeiras grosseiras e inversões típicas das festas do povo), e ser compreendido como um momento definido, como aponta Schechner (2012, p. 157), observa-se a *ideia* de que quem “inventou” o carnaval foi a Igreja Católica, ao estabelecer a quaresma. A origem da festa, então, estaria relacionada ao período de penitência (40 dias + 6 domingos), instituído pelo papa Gregório I, em 604 (cuja data no calendário foi delimitada em 1091, no Sínodo de Benevento, reunião dos representantes da Igreja na época do papa Urbano II), em que os fiéis deveriam deixar de lado a vida cotidiana para dedicarem-se exclusivamente às questões espirituais. Com o passar do tempo, como resposta a este período de privações (entre a quarta-feira de cinzas e a Páscoa), estabeleceu-se o costume de se realizarem muitas festas nos dias imediatamente anteriores. Logo, esses últimos dias de fartura, que antecediam as proibições (incluindo a do consumo de carne vermelha) da quaresma, passaram a ser conhecidos como dias do “adeus à carne” – ou, em italiano, dias da “carne vale” ou “carnevale” -, surgindo, assim, a palavra que definiria o período: Carnaval (FERREIRA, 2004, pp. 23-30).

Hoje, o que se observa é que, apesar de consolidada, a festa carnavalesca não apresenta um consenso sobre a total delimitação do seu período de realização. Porém, apesar desta evidente imprecisão na quantidade de dias de folia imediatamente anteriores ao início da quaresma que correspondem ao carnaval, propor que, de uma hora para a outra, se substitua os três, quatro ou cinco dias de festa por 50 dias, apenas pelo interesse municipal, sugere um esvaziamento do seu significado, que é construído coletivamente.

Esta não seria a primeira iniciativa deste tipo proposta pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Em 1934, por exemplo, uma ideia semelhante foi anunciada quando o Conselho Consultivo de Turismo definiu que o carnaval “oficial” se iniciaria no dia 31 de dezembro do ano anterior, o que significaria, ao menos, 45 dias de festa (JORNAL DO BRASIL, 23/11/1933). Mais recentemente, em 2009, o decreto Nº. 30659 de 7 de maio de 2009, que dispõe sobre as normas e procedimentos para os desfiles de blocos carnavalescos no

Município,<sup>61</sup> definia, no primeiro de seus 16 artigos, que o período carnavalesco se iniciava no sábado anterior à quarta-feira de cinzas e terminava no primeiro domingo de quaresma, totalizando nove dias. Além disso, apontava que o período de trinta dias anteriores ao início da festa seria considerado pré-carnaval (DIÁRIO OFICIAL DO MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO, 2009, p. 3). A intenção era delimitar os dias em que os blocos carnavalescos autorizados pela Prefeitura poderiam desfilar.

Existem diversas formas de se observar iniciativas como estas, que podem ser puramente econômicas, interessadas somente em vender turisticamente a cidade – e não tentativas de desafiar o significado do carnaval. Apesar disso, ao menos neste último exemplo, de 2009, não demorou para que a ideia entrasse em conflito com os atores envolvidos com a festa, como narra Luís Almeida,<sup>62</sup> um dos fundadores do Cordão do Boi Tolo:

Em 2009, quando o prefeito Eduardo Paes lança o primeiro decreto do carnaval de rua, obrigando que blocos nasçam no papel seis meses antes de nascer na rua, criamos, em conjunto com outros blocos livres, a Desliga dos Blocos do Rio de Janeiro. Movimento destinado a lutar pelo direito do folião poder fazer seu carnaval de rua sem estar atrelado a uma insana burocracia. Como primeiro ato, a Desliga promoveu no dia 31 de agosto de 2009, último dia para o pedido de autorização, uma “bloqueata” que reuniu mais de três mil foliões fantasiados na Praça XV.

Com o sucesso da “bloqueata” e manutenção do sistema de autorização para blocos carnavalescos, a Desliga dos Blocos instituiu a Abertura do Carnaval Não Oficial, cortejo que reúne diversos blocos carnavalescos, que ocorre todos os anos, desde então, normalmente no primeiro domingo de janeiro. Em 2020, por exemplo, uma semana antes da “Abertura Oficial do Carnaval” promovida pela Prefeitura, os blocos de carnaval considerados

---

<sup>61</sup> Através deste decreto, a Prefeitura passou a implementar um sistema de solicitação de autorização para a realização dos desfiles de blocos, bandas e ensaios de escolas de samba, que estariam condicionadas ao parecer da Companhia de Engenharia de Tráfego do Rio de Janeiro (CET RIO), que ficaria a cargo de uma análise técnica sobre o impacto no trânsito e ao Nada a Opor das Coordenadorias das Áreas de Planejamento (Subprefeituras). Através da SETUR/RIOTUR seria emitida uma autorização preliminar ao requerente após análise da documentação e o cumprimento das regras acima estabelecidas e uma autorização definitiva até o dia 30 de outubro do ano anterior ao desfile. Além disso, ficou estabelecido que cabe ao bloco a responsabilidade pelo recolhimento dos direitos autorais junto ao Escritório Central de Arrecadação – ECAD, quando houver, e que o requerente deveria informar, no momento do pedido de autorização, sobre a exposição de marca de patrocinador em carros de som ou materiais para distribuição, tais como ventarolas, filipetas etc, cabendo ao patrocinador a regularização junto à Coordenação de Licenciamento e Fiscalização. O não cumprimento das normas por parte das bandas e blocos carnavalescos implicaria no indeferimento do pedido para o carnaval do ano subsequente (DIÁRIO OFICIAL DO MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO, 2009, p. 3).

<sup>62</sup> Em entrevista ao autor deste trabalho, em 19 de dezembro de 2018, por e-mail.

piratas ou não oficiais, em protesto contra a necessidade de autorização para desfilar, desafiaram, mais uma vez, o calendário carnavalesco proposto pela municipalidade, tomando as ruas do Centro da cidade.

Este caso é interessante, pois, assim como o carnaval surge como uma resposta ao período de contrição da quaresma, a Abertura do Carnaval Não Oficial é criada para desafiar o período permitido pela Prefeitura para o desfile das agremiações. Deste modo, há de se supor que, se não houvesse o decreto da Prefeitura, os blocos não se mobilizariam para antecipar a festa. Antes, porém, de investigar se algum dos eventos realmente pode ser considerado carnaval, vale salientar as diferentes motivações por trás de cada tentativa de antecipação, não para estabelecer qual delas seria mais legítima, mas para destacar as muitas influências sofridas pela construção da festa: enquanto a Abertura Oficial e os 50 dias de carnaval foram projetados pelo ponto de vista mercadológico e turístico, a Abertura do Carnaval Não Oficial visa o protesto e a defesa da livre ocupação do espaço público. O embate discursivo entre os grupos fica ainda mais imbricado quando, duas semanas após a Abertura do Carnaval Não Oficial, no sábado seguinte à Abertura Oficial do Carnaval, desfilou, entre a Praça XV e a Ilha de Paquetá, o bloco chamado Reabertura Não Oficial do Carnaval Não Oficial.

## EXISTE CARNAVAL “FORA DE ÉPOCA”?

Além das iniciativas de antecipação da festa, que se amparam na proximidade com a data do carnaval para justificar a sua razão de existir, a história mostra, também, tentativas de realização da festa em datas distantes da original. Entre estes casos estão, desde adiamentos da folia oficial até eventos interessados em proporcionar um segundo carnaval.

Em 28 de janeiro de 1892, por exemplo, foi aprovada pelo Conselho de Intendência Municipal do Rio de Janeiro uma proposta, apresentada pelo major França Leite, de transferência do carnaval para junho, por razões sanitárias, alegando-se que, sempre depois dos dias de folia, as epidemias arrebatavam um maior número de vítimas:

É altamente inconveniente a realização dessa festa na época que lhe é designada no calendário, pelo que deve ser absolutamente proibida. Proponho que se designe para o carnaval os dias 26, 27 e 28 de junho, entre os dias de S. João e S. Pedro, que são na melhor época do ano, solicitando-se ao ministro do interior imediata aprovação, publicando-se editais pela imprensa e oficiando-se ao Dr. Chefe de polícia, afim de não dar licença para a saída de qualquer grupo carnavalesco (O TEMPO, 29/01/1892, p. 2).

A tardia resolução, anunciada um mês antes do domingo de carnaval, obrigou os comerciantes a armazenar por quatro meses os artigos festivos e ignorou as festas privadas que não deixaram de ocorrer, como aponta o jornal

O Paiz (29/02/1892, p. 2): “ainda não se extinguiu o carnaval, apesar de transferido. É que ainda se vive e se faz festejado internamente”. No fim das contas, segundo Simas (2019, p. 122)

Parte da população não perdeu tempo: brincou em junho e se esbaldou em fevereiro, saindo no cacete com a polícia, se fantasiando de morte e ignorando a ideia saneadora. Antes que a moda de dois carnavais pegasse, o governo recuou da proposta no ano seguinte.

Já em 1912, com o falecimento de José Maria da Silva Paranhos, o Barão do Rio Branco, no dia 10 de fevereiro, há uma semana do carnaval, criou-se uma comoção tamanha, que logo trataram de propor mais um adiamento da festa. A ideia era respeitar o período da quaresma e iniciar os três dias de folia no domingo de páscoa, 7 de abril, fato que não passou despercebido pelos caricaturistas da época. (Figura 1)

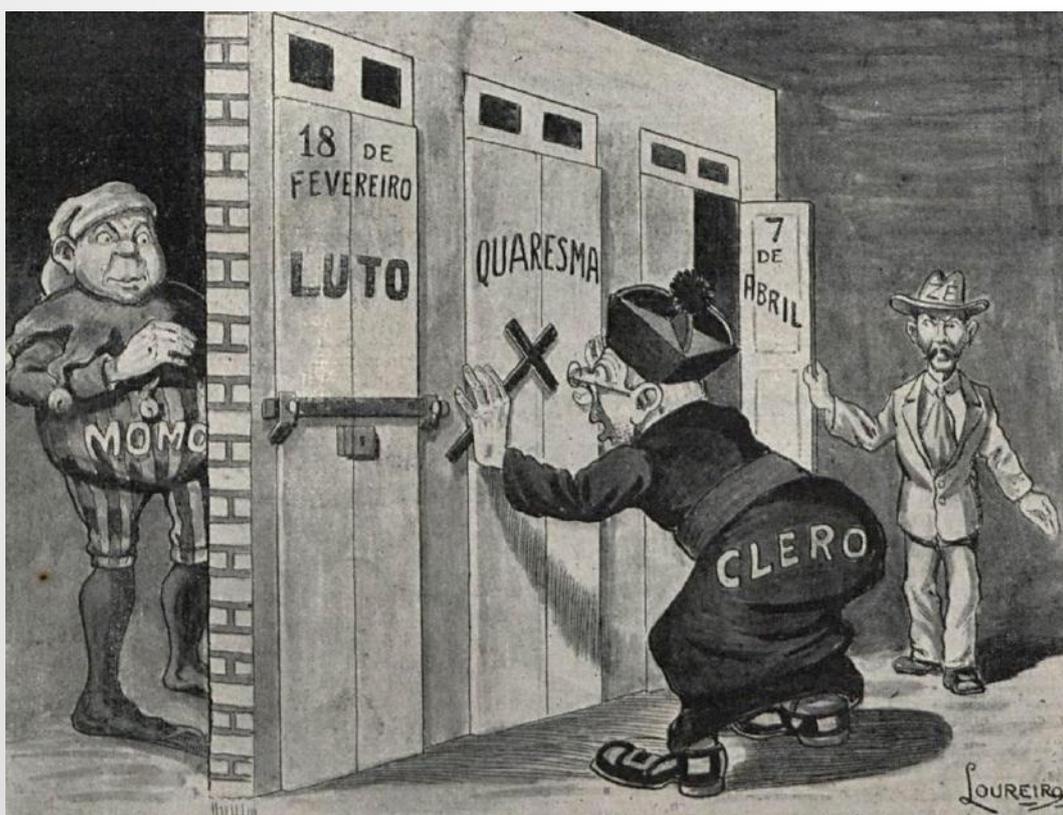


Figura 1: Charge ironizando a iniciativa de adiamento do carnaval de 1912

Fonte: O Malho, 24/02/1912, p. 23

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116300&pasta=ano%20191&pesq=nterro%20bar%C3%A3o%20do%20rio%20branco&pagfis=21026>

O que parecia uma digna homenagem ao então Ministro das Relações Exteriores, cujo velório durou três dias, atraindo a presença de

aproximadamente cem mil pessoas (O MALHO, 17/02/1912, p. 15), logo se tornou uma situação constrangedora: enquanto jornais incentivavam a ideia, com direito a charges criticando quem estivesse interessado na folia (Figura 2) e divulgação de um abaixo-assinado solicitando o adiamento da festa (O PAIZ, 14/02/1912, p. 6), o presidente da República, marechal Hermes da Fonseca, negou-se a interferir na questão, achando que escapava à sua competência uma atitude que estava nas mãos da população tomar (O PAIZ, 16/02/1912, p. 1).



Figura 2: Charge em que a Capital fecha a porta para o Carnaval de 1912, seguida da legenda “fecho, e seria muito inconveniente se insistisses neste momento!”.

Fonte: O Paiz, 15/02/1912, p. 1

[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691\\_04&pasta=ano%20191&pesq=fecho.%20e%20seria%20muito%20inconveniente%20se%20insistisses%20neste%20momento&pagfis=10534](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_04&pasta=ano%20191&pesq=fecho.%20e%20seria%20muito%20inconveniente%20se%20insistisses%20neste%20momento&pagfis=10534)

Como o poder de decisão ficou na mão do povo, uma vez que um decreto municipal ampliou o prazo das licenças para a venda de artigos de carnaval até o dia 9 de abril (O PAIZ, 15/02/1912, p. 7), na dúvida, festejou-se duas vezes. Alguns, mais espirituosos, ainda agouravam o presidente, na

esperança de mais dias de festa, ao cantarem: “O barão morreu / Teremos dois carnavá / Ai que bom, ai que gostoso / Se morresse o marechá” (SIMAS, 2019, p. 123).

Além destas tentativas de adiamento da festa, em 1920, decidiu-se importar de Paris a mi-carême, ou “meia quaresma”. A ideia era promover uma “autêntica continuação do carnaval”, no terceiro domingo após a quarta-feira de cinzas. O evento, organizado pelo jornalista Capitão Francisco Guimarães, mais conhecido como Vagalume, promoveu desfiles de carnaval na Avenida Rio Branco, sagrando os Arrepiados como campeão entre os ranchos. No ano seguinte, a festa se repetiu, desta vez promovida pelo cronista carnavalesco Ephraim de Oliveira, mais conhecido como Miúdo, dando a vitória ao Recreio dos Fênix. Logo, o termo Mi-carême abrigou-se, passando a ser chamado de micareta, que atualmente é realizada em vários locais do Brasil, ao longo de todo o ano, embaladas, principalmente, por cantores baianos de axé, atraindo milhares de foliões pagantes, adereçados com camisas coloridas conhecidas como abadá (ARAÚJO, 2003, pp. 207-209).

Como se pode observar, não são poucas as iniciativas de prolongamento, adiamento ou antecipação da festa carnavalesca. Embora, para alguns autores como Araújo (2003, pp. 31-32), seja possível afirmar que houve dois carnavais em ocasiões como os exemplos de 1892 e 1912, não existe um consenso sobre o assunto. Além disso, se tornou necessário pensar as características de cada caso, uma vez que, boa parte destas iniciativas, como no exemplo da Mi-carême, sofreram tantas influências e modificações ao longo dos anos, que qualquer tentativa de generalização desqualificaria a abordagem.

Além da discussão sobre o que é carnaval, ao investigar se estas folias “fora de época” se enquadram no conceito da festa, esta disputa de significados serve, também, para questionar outras normatizações festivas. Um exemplo disto seria a utilização ou não da alcunha “blocos de carnaval” por agrupamentos de características rítmicas e estéticas semelhantes àqueles que desfilam nos dias oficiais da festa, mas que, ao invés disso, só realizam seus cortejos em dias não reconhecidos como os de carnaval. Deste modo, retomando os outros exemplos citados, será que, por interesses mercadológicos ou sanitários, através de um protesto pela livre ocupação da rua ou por meio de um decreto governamental, ou ainda em homenagem a alguma importante figura pública falecida, é possível dizer que o carnaval foi antecipado, adiado, prolongado ou duplicado?

## O QUE É CARNAVAL? E O QUE NÃO É?

Mais que apenas uma data, aquilo que conhecemos como carnaval é o produto de diversos discursos, lentamente elaborados através de variadas disputas de poder: elite, povo, governo, folcloristas, jornais, rádios,

gravadoras, capitais, periferias... (FERREIRA, 2004, p. 11). Neste sentido, qualquer mudança relacionada à festa, para ser considerada efetiva, requer uma espécie de acordo entre todas estas (ou a grande maioria dessas) partes.

Conhecido como uma festa “sem dono”, descentralizada, cujo protagonismo é entregue ao corpo de todos os sujeitos anômicos (DAMATTA, 1997), o carnaval, mesmo que uma data estabelecida depende do interesse do povo para se realizar. Neste sentido, é preciso entender que a mobilização gerada pela festa é dinâmica e localizada, não se espalhando de modo homogêneo nem constante pelo mundo, concentrando-se em algumas regiões, variando de intensidade ao longo dos anos. Exemplo disso é que, mesmo o Brasil sendo reconhecido como um país carnavalesco, a festa, até hoje, não está amparada em um feriado nacional – o dia de folga ou ponto facultativo na terça-feira de carnaval depende da legislação de cada estado<sup>63</sup> e município. Logo, é preciso pensar as influências geográficas, econômicas e culturais na construção do sentido da festa.

Levando-se em conta o caráter mutável do carnaval, é preciso registrar que os hábitos da sociedade que “inventou” a festa não são os mesmos de hoje. A influência da Igreja Católica, por exemplo, é menos evidente, uma vez que o número de pessoas que se declaram cristãos se reduziu (CAVENAGHI ET ALL, p. 216),<sup>64</sup> além disso, com o passar do tempo, houve um abrandamento nas privações do período da quaresma, o que nos leva a supor que o sentido do carnaval esteja se desligando da motivação religiosa. Um exemplo disso é o projeto de lei 1503 de 2011, do então deputado Stepan Nercessian,<sup>65</sup> que previa a fixação do feriado de carnaval para a primeira terça-feira de março, alegando que a medida beneficiaria o turismo. Apesar de não aprovado, o projeto de lei representa este deslocamento do carnaval da sua relação religiosa, ao menos para uma parte da sociedade.

Por outro lado, um outro projeto de lei, aprovado na Câmara Municipal de Salvador, em 2019, do vereador Henrique Carballal, proibia o tradicional desfile de trios no chamado “arrastão da quarta-feira de cinzas”, realizado desde 1995, por entender que não cabem “eventos profanos” no período da quaresma (O GLOBO, 13/09/2019, p. 9). A lei, apesar de não sancionada pelo prefeito ACM Neto, por sua vez, entra em conflito com a proposta apresentada por Nercessian, por exemplo, de fixação do carnaval em março, traduzindo a importância religiosa do período para uma outra parcela da população.

---

<sup>63</sup> No Estado do Rio de Janeiro, por exemplo, o feriado na terça-feira de carnaval só foi decretado em 2008, através da lei 5243 (DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, 15/05/2008, p. 2).

<sup>64</sup> Segundo Cavenaghi et all (2017, p. 216), de acordo com o Censo demográfico de 1890, os católicos representavam 99% da população brasileira. Já o percentual de cristãos (católicos apostólicos romanos + evangélicos tradicionais e pentecostais) no país caiu de 97% em 1970, para 89,3% em 2000 e para 86,8% em 2010.

<sup>65</sup> Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/218340-projeto-legaliza-feriado-de-carnaval-e-o-separa-do-calendario-religioso/>

A partir de exemplos como este, de contradição entre projetos de lei sobre as datas da folia, podemos observar, como aponta Storey (2015, p. 30), que o campo da cultura popular – no qual o carnaval está inserido –, é um terreno de disputas, trocas e negociações entre forças muitas vezes conflitantes. As mudanças, efetivas, não ocorrem de um dia para o outro, mas através da negociação entre estas forças. Porém, ainda sobre o caráter legislativo, é preciso salientar também que, apesar de sua força política, projetos de lei como esses não são capazes, sozinhos, de mobilizarem ou desmobilizarem os foliões. Exemplo disso é a *lei 5763 de 20 de junho de 2014, que inclui a “Semana do Carna Rio”, um carnaval carioca “fora de época”, no calendário oficial da cidade, a ser comemorada anualmente na penúltima semana do mês de julho* (DIÁRIO OFICIAL DO MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO, 2014, p. 4), *que, apesar de aprovada, nunca saiu do papel.*

Essa espécie de acordo necessário para as mudanças relacionadas ao carnaval pode parecer incoerente, uma vez que a festa é comumente apontada, vide Barroso e Gonçalves (2016), como subversiva, logo, ampará-la num consenso pode sugerir contradição. Porém, segundo Schechner (2012, pp. 157-159), em seu trabalho sobre o espaço público como palco para performances, esta afamada anarquia foliã, ocorre num ambiente controlado, pois, “com raras exceções, festivais atuais e carnavais não são inversões da ordem social, mas espelhos dela mesma”, uma vez que, a maioria de tais cenas termina com a velha ordem restaurada: “mais cedo ou mais tarde, em um momento definido, quando a igreja tocar os sinos da quarta-feira de cinzas (...) o período liminar termina e indivíduos estarão inseridos ou reinseridos nos seus (...) lugares na sociedade”. Ainda segundo o autor (p. 157), “obedecendo a calendários rigorosos e confinando-os aos bairros designados, as autoridades podem manter o controle desses carnavais e preparar a polícia”.

Neste sentido, apesar da aparência de desordeiras, as brincadeiras carnavalescas reafirmam o cotidiano, são socialmente aceitas, o que, por sua vez, sugere uma redução em sua potência transgressora. Segundo Ferreira (2004, p. 30) a festa se tornou útil para a Igreja, uma vez que, ao demonstrar uma espécie de “boa vontade” com as tensões populares, poderia condenar com mais rigor os outros excessos anuais. O mesmo argumento cabe à visão governamental, tolerando a festa como uma válvula de escape para as insatisfações cotidianas, desde que se sigam as determinações estabelecidas pela municipalidade, constituindo-se numa espécie de bagunça organizada. Deste modo, o estabelecimento de data para início e término dos festejos se torna importante para que esta espécie de anarquia domesticada se efetive.

Num cenário como este, a folia “fora de época”, a antecipação da festa, ou ainda o seu prolongamento, podem ser considerados perigosos instrumento de protesto e anarquia, principalmente os não oficializados. Para Schechner (p. 193), os prazeres do que ele chama de “carnaval revolucionário” derivam da sua existência como um evento “antioficial”, e do desejo ilusório,

mas muito forte, de estender, tanto temporalmente quanto o que for espacialmente possível, as liberdades que foram tiradas. Deste modo, se torna necessário realizar uma diferenciação entre os carnavais fora de época mais estruturados (como a “Abertura Oficial do Carnaval” de 2020, organizada pelo poder público, assim como as micaretas, que ganham destaque na imprensa, possuem programação ordenada e notadamente atraem turistas) de outras propostas mais despretensiosas, que não cobram ingressos e possuem estruturas mais simples, podendo até ser facilmente adiadas em caso de chuva ou outro contratempo.

Visando entender o caráter transgressor destas tentativas de carnaval fora de época, nos interessa observar justamente as iniciativas não oficializadas, sem aval do governo, pouco estruturadas, aquelas para as quais a sociedade é “pega de surpresa”, criando uma sensação de estranhamento. Um exemplo neste sentido é o Cortejo dos Virjões, criado em setembro de 2017, para celebrar os aniversários de músicos, pernaltas e foliões amigos nascidos sob o signo de virgem, que desfilou pelos bairros da Glória e do Centro da cidade. A iniciativa, organizada, inicialmente, no boca-a-boca, se repetiu no mês seguinte, para celebrar os librianos. A partir daí a ideia se estabeleceu, tornando o coletivo conhecido como o Cortejo dos Signos,<sup>66</sup> reunindo interessados em viver os dias de carnaval, em conta-gotas, ao longo do ano, num desfile mensal dedicado a cada um dos 12 signos zodiacais. Um outro exemplo parecido vem do Cordão do Boi Tolo, que, todo ano, realiza, além do cortejo no domingo de carnaval, o seu “arraiá”, normalmente em agosto, desfilando pelas ruas do Centro da cidade.

Um aspecto interessante a se observar nestas iniciativas menos estruturadas da folia “fora de época” está ligado ao fato destes cortejos serem realizados fora do período de transgressões toleráveis do carnaval, que permitiria a flexibilização de algumas regras de convivência. No metrô do Rio de Janeiro, por exemplo, durante o carnaval “oficial”, as normas cotidianas de uso do transporte (Figura 3) são abrandadas, permitindo que se entre nos vagões de sunga, maiô e outros figurinos seminus (Figura 4), sob a alegação de estar fantasiado, assim como a possibilidade provisória de carregar grandes volumes, tais como as fantasias das escolas de samba.

---

<sup>66</sup> Segundo uma organizadora do Cortejo dos Signos (que prefere não se identificar, por receio de perseguição dos órgãos municipais), em entrevista ao autor deste trabalho, em 20 de março de 2020, por e-mail.

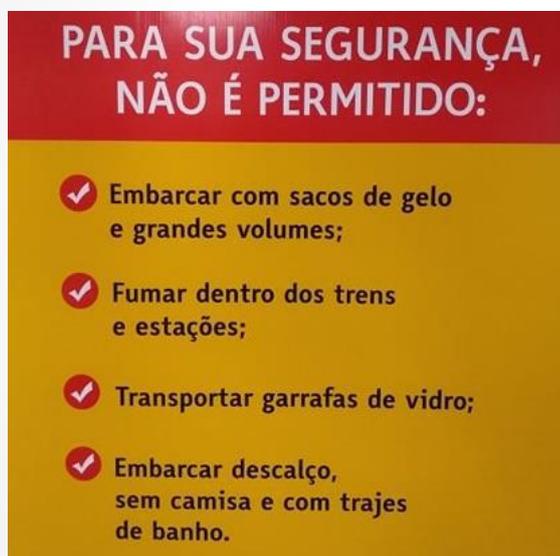


Figura 3: Placa com normas de utilização no metrô do Rio de Janeiro  
Fonte: Arquivo Pessoal



Figura 4: Foliões em trajes sumários, no carnaval 2020, driblam regras de convivência no metrô do Rio de Janeiro.  
Fonte: Glauco Gignon

Exemplos como este, sobre a flexibilização das normas de utilização do metrô, nos servem para entender as diferentes camadas da vivência de um carnaval “fora de época”, uma vez que a experiência festiva se dá, também, de modo isolado. O folião interessado em comparecer fantasiado a um Cortejo dos Signos, por exemplo, terá de pensar se terá “coragem” de sair de casa já adereçado, se utilizará um transporte particular para fugir dos olhares dos curiosos, ou, indo não adornado, se vai descartar ou ter onde guardar a roupa utilizada no trajeto. Cabe ao folião entender estes percalços do caminho como algo impeditivo ou motivador à sua carnavalização.

Segundo Renata,<sup>67</sup> uma das organizadoras do Cortejo dos Signos, a sucessão de desfiles mensais proporcionou uma redução nos olhares de estranhamento sobre o grupo, trazendo uma dose de normalidade ao seu carnaval “fora de época”. Além disso, ao longo dos dois anos de realização dos cortejos,<sup>68</sup> afirma que foi possível observar que a frequência dos foliões era mais baixa no meio do ano, nos meses mais frios, ao passo que, com a aproximação do fim do ano e chegada do verão, o público aumentava e se mantinha presente em grande número até as edições imediatamente posteriores ao carnaval, numa dificuldade de admitir que a folia acabou. Neste cenário, é possível afirmar que, dependendo da época do ano (mais próxima ou não da festa oficial) e da quantidade de foliões envolvidos, a sensação de estar vivendo um carnaval também variava.

Esta noção “ilusória” de estar diante de um carnaval é formada através da experiência vivida pelo folião, de como ele reage às características da carnavalização “fora de época”, mesmo que o calendário o diga o contrário. Do mesmo modo, para quem assiste a um vídeo ou foto deste cortejo, a julgar pela presença de ritmistas, foliões fantasiados, marchinhas entoadas, e mais alguma ou outra característica consolidada da festa, não é difícil afirmar estar diante de um registro do carnaval “oficial”. Deste modo, estes cortejos funcionam como ilhas de sentido, dialogando com o que Bey (2011, p. 15) classifica como TAZ – sigla em inglês para zonas autônomas temporárias -, espécies de ocupações clandestinas capazes de liberarem áreas de terra, de tempo ou da imaginação. Em seus estudos, o autor compara a TAZ com as ideias de levante e insurreição, comumente abordadas como revoluções que fracassaram, questionando esta aceção, apresentando estas zonas autônomas temporárias como um momento que surge “acima e além do tempo”, proibido, que escapa por uma fresta, um “ângulo impossível” em relação ao universo, representando uma possibilidade “muito mais interessante, do ponto de vista de uma psicologia de libertação, do que as ‘bem-sucedidas’ revoluções”: “O

---

<sup>67</sup> A entrevistada prefere não divulgar o seu sobrenome por receio de ser responsabilizada pela municipalidade, que passou a multar os blocos não oficiais. A entrevista, ao autor deste trabalho, foi realizada em 20 de março de 2020, por e-mail.

<sup>68</sup> Em novembro de 2019, o Cortejo dos Signos decidiu paralisar as suas atividades por tempo indeterminado.

levante é como um bacanal que escapou (ou foi forçado a desaparecer) de seu intervalo intercalado e agora está livre para aparecer em qualquer lugar ou a qualquer hora. Liberto do tempo e do espaço”. (BEY, 2011, p. 26)

Através desta abordagem, podemos entender estes carnavais “fora de época” como um instante inclassificável, que escapa às normatizações sociais, que não está aqui, nem lá. Ainda segundo Bey (2011), o grande trunfo destas zonas autônomas temporárias reside justamente em sua “invisibilidade”, não reconhecidas pelo Estado porque a História não as define: “assim que a TAZ é nomeada (representada, mediada), ela deve desaparecer, ela vai desaparecer, deixando para trás um invólucro vazio, e brotará novamente em outro lugar, novamente invisível, porque é indefinível pelos termos do Espetáculo” (p. 19). Neste sentido, as tentativas subversivas de prolongamento, antecipação ou adiamento da folia, mistura de carnaval e cotidiano, são microcosmos de um “sonho anarquista” de uma cultura de liberdade e assim deve permanecer, pois quando normatizada, perde a sua pujança.

Num cenário como este, em que a potência da folia fora de época se esvaziaria ao ser considerada, por unanimidade, um carnaval, se revela, mais uma vez, a importância de se delimitar os dias da festa. Porém, é preciso entender estas iniciativas, não como movimentos frustrados, mas como respostas ao que está estabelecido, embates de discursos que podem gerar mudanças, mesmo que sutis (como a flexibilização da duração do carnaval, de três para cinco dias), mas que, para isso, é preciso fazer sentido para um grupo, antes de se tornar um consenso. Independentemente de ser considerado unânime, não se pode negar a experiência carnavalesca da folia fora de época, mesmo que só no entendimento de seus foliões. Afinal, o carnaval, que inspira todas estas tentativas de prolongamento da festa, apesar da acusação de subversão controlada, só existe porque, para os seus praticantes, a sua inversão é real.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Discutindo o processo de construção coletivo do carnaval e dos seus significados, este artigo se debruçou sobre as tentativas de prolongamento, adiamento ou antecipação da festa visando entender os objetivos que os motivam, as características que os diferem e os interesses que os unem. Diferentemente de autores como Araújo (2003), que propõem uma origem milenar do carnaval, relacionando-o com as festas agrárias da Antiguidade, reduzindo a folia ao puro ato de festejar – contestado por Bakhtin e seu conceito de carnavalização –, apresentamos aqui o surgimento de celebrações inspiradas no carnaval, que compartilham características em comum, apesar do conflito de datas.

A partir destas relações, podemos, por exemplo, questionar outras normatizações da festa, uma vez que, em teoria, seguindo o calendário rígido

da folia, agrupamentos de estruturas semelhantes, consolidadas, podem, dependendo da data definida para o seu desfile, não ser considerados blocos de carnaval propriamente ditos, caso se apresentem fora dos três (ou quatro ou cinco) dias de carnaval.

Observando a ideia de carnaval como anarquia, torna-se possível entender o estabelecimento de uma data de início e término como um esvaziamento do seu potencial transgressor – uma vez que, as inversões de ordem social instauradas representariam um espelho da própria sociedade (SCHECHNER, 2012) –, ao mesmo tempo em que, inspirados no desejo de subversão, as folias fora de época se tornam zonas autônomas temporárias (BEY, 2011), revelando a sua efetividade, justamente por serem consideradas como carnaval apenas para uma parcela envolvida.

Através da importância dada à experiência individual para a construção do imaginário coletivo, é possível observar como estes processos ocorrem, numa disputa discursiva de resistência e incorporação, que envolve diversos atores, que negociam, formando identidades não fixas. Para tanto, é preciso entender as iniciativas de prolongamento da folia, frustradas ou não, como etapas deste processo de resignificação do carnaval. Afinal, seria uma contradição propor uma característica de imutabilidade a uma festa conhecida pela sua poderosa crítica ao status quo.

## REFERÊNCIAS

A CIDADE JÁ EMPOLGADA PELO CARNAVAL. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 1, 23 fev. 1952.

ALVES, José Eustáquio, CAVENAGHI, Suzana, BARROS, Luiz Felipe, CARVALHO, Angelita A. de. *Distribuição espacial da transição religiosa no Brasil*. Tempo Social, revista de sociologia da USP, 2017: 215-242.

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

BAKHTIN, Mikhail. *Carnival and the Carnavalesque*. In: STORY, John (Ed.). *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*. 2. ed. London: Prentice Hall, 1998, p. 250-259.

BARROSO, Flávia Magalhães, GONÇALVES, Juliana. *Subversão e purpurina: um estudo sobre o carnaval de rua não-oficial do Rio de Janeiro*. Intercom, XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo, set 2016.

BEY, Hakim. *TAZ: Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Conrad do Brasil, 2011.

CARDOSO, L. *Blocos levam multidões às ruas. O Dia*, Rio de Janeiro, p. 10, 11 fev. 2018.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

DANDARA, Luana. *50 dias de folia. O Dia*, Rio de Janeiro, p. 3, 2 jan. 2020.

EM 2020, O CARNAVAL BAIANO PODE NÃO SER IGUAL ÀQUELE QUE PASSOU. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 9, 13 set. 2019.

FERNANDES, Francisco, LUFT, Celso Pedro, GUIMARÃES, F. Marques. *Dicionário Brasileiro Globo*. São Paulo: Globo, 1999.

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

LEAL, Arthur, PONTES, Camilla. Abertura do carnaval oficial acaba em confusão. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 13, 13 jan. 2020.

NA AV. RIO BRANCO, ÊSTE ANO, OS GRANDES DESFILES DO CARNAVAL. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 6, 2 mar. 1957.

O CARNAVAL OFICIAL DE 1934. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 25, 23 nov. 1933.

O GLOBO, Rio de Janeiro, p. 1, 23 fev. 1952.

O GLOBO, Rio de Janeiro, 2 mar. 1957.

O MALHO, Rio de Janeiro, p. 23, 24 fev. 1912.

O MALHO, Rio de Janeiro, p. 15, 17 fev. 1912.

O PAIZ, Rio de Janeiro, p. 2, 29 fev. 1892.

O PAIZ, Rio de Janeiro, p. 6, 14 fev. 1912.

O PAIZ, Rio de Janeiro, p. 1, 16 fev. 1912.

O PAIZ, Rio de Janeiro, p. 7, 15 fev. 1912.

*O TEMPO*, 29 de janeiro de 1892, p. 2

RODRIGUES, Renan. *Carnaval deverá ser com mais blocos, turistas e dinheiro*. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 13, 9 jan. 2020.

SCHECHNER, Richard. The future of the ritual. In: LIGIÉRO, Zeca (Org.). *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SILVA, Augusto Neves da. *“Fazendo medida na ponta dos pés”: carnaval e políticas públicas de cultura no Recife das décadas de 1970 e 1980*. Tese (doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

SIMAS, Luiz Antônio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

STOREY, John. *Teoria cultural e cultura popular: uma Introdução*. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

*SÓ A PREFEITURA COMPARECEU*, *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 2. 18 fev. 1953.

Recebido em 09.06.2020

Aceito em 21.10.2020

## REFERENCIAÇÃO NO DISCURSO DA MÍDIA: A REPRESENTAÇÃO DE IDENTIDADES SOCIAIS CARNAVALIZADAS NO UNIVERSO DA CULTURA POPULAR

REFERENCE IN THE MEDIA SPEECH: THE REPRESENTATION OF CARNIVALIZED SOCIAL IDENTITIES IN THE UNIVERSE OF POPULAR CULTURE

Jorge França de Farias Jr<sup>69</sup>

RESUMO: Neste estudo procurarei mostrar por meio dos processos de *referenciação* a ocorrência da legitimação de estereótipos na representação do discurso da carnavalização que constrói a identidade do Outro, especificamente, aqui, a partir das práticas discursivas midiáticas ao representarem o discurso da cultura popular. Pretendo observar o percurso que a linguagem segue, não somente considerando o texto escrito, mas também os aspectos não verbais que compõem um texto, por estes últimos significarem ou, melhor dizendo, reforçarem o sentido da mensagem de modo mais perceptível no texto como um todo. Assim, partindo do sentido de produção de um discurso, pretendo mostrar que a identidade carnavalizada se estabelece, ou melhor, emerge em uma constante transformação dialógica. Essa relação será analisada por meio da linguagem empregada na produção do universo discursivo ao ser constituído pelo processo de *referenciação*.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura Popular; Identidade; Mídia; Referenciação.

ABSTRACT: In this study I will try to show through the referencing processes the occurrence of stereotypes legitimation in the representation of the carnivalization discourse that builds the identity of the Other, specifically, here, from the media discursive practices when representing the discourse of popular culture. I intend to observe the path that the language follows, not only considering the written text, but also the non-verbal aspects that compose a text, because the latter mean or, better saying, reinforce the meaning of the message in a more noticeable way in the text as a whole. Thus, starting from the sense of production of a discourse, I intend to show that the carnivalized identity is established, or rather, emerges in a constant dialogical transformation. This relationship will be analyzed through the language used in the production of the discursive universe when it is constituted by the referencing process.

KEYWORDS: Popular Culture; Identity; Media; Referencing.

### INTRODUÇÃO

Este estudo discute a questão de como se estabelece a categoria de *referenciação* para a construção de identidades carnavalizadas na produção da prática discursiva midiática. Para tanto, pretendo desenvolver um estudo que teoricamente focaliza sua atenção na perspectiva do âmbito da linguística textual e da análise do discurso, sem deixar de considerar aspectos discursivos

<sup>69</sup> Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR) – [jorge\\_jr\\_99@yahoo.com](mailto:jorge_jr_99@yahoo.com)

em seu sentido pleno, como quando se faz presente, ao se estudar um tipo de identidade. Considero o texto escrito, mas também os aspectos não verbais que compõem um texto, por estes últimos significarem ou, melhor dizendo, reforçarem o sentido da mensagem de modo mais perceptível no texto como um todo. Por um lado, parto do sentido de produção de um discurso como ao deixar emergir a (co) construção de identidades em uma constante transformação dialógica. Esse processo de dialogia é analisado por meio da linguagem empregada na produção do universo discursivo ao ser constituído pelo processo de *referenciação*. Por outro lado, procuro entender o conceito de mídia como mediadora da alteridade que um discurso estabelece ao criar uma identificação ou não com o sujeito para quem é direcionado. A hipótese é estabelecida a partir da ideia de que o discurso da mídia, como expressão de uma identidade, emerge através de dois tipos de informação, a saber: (i) a informação verbal sob a forma linguística da referenciação; e (ii) a informação visual que pode ser complementar na constituição de sua significação. Esses dois tipos de informação são partes dialógicas da representação e mediação que, por sua vez, contribuem para o conceito de discurso. Desta maneira, assumo o ponto de vista de Hall (2002, p. 48) que diz que a identidade não é algo inato, é imaginário e formado e transformado no interior da representação dos discursos. A metodologia seguiu os seguintes passos: i) analisar o processo de referenciação na construção de discursos midiáticos; e ii) observar como se dá a construção de identidades carnavalizadas por meio do processo de referenciação nos discursos. Os dados do *corpus* serão os textos jornalísticos coletados na Internet. Após a análise, é possível afirmar que a identidade, representada em várias publicidades, constrói-se sob a forma de imagem estereotipada sendo representada na mediação estabelecida pela mídia.

## **PROBLEMATIZANDO A CULTURA DA MÍDIA: DISCURSO E IDENTIDADE**

Para atingir o objetivo deste estudo, recorrerei principalmente aos pontos de vista desenvolvidos por Bakhtin (1992), (1997) e (2008); Hall (2000) e (2002) e Canclini (2003).

Início a discussão acerca do que chamarei de discurso da carnavalização. Respaldo-me na obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, publicado em 1965 por Mikhail Bakhtin e que explora a influência das festas populares. Segundo Bakhtin (2008, p. 2), as diversas manifestações dessa cultura podem subdividir-se em três enormes esferas: as formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.); as obras cômicas verbais (inclusive as paródicas) de múltipla natureza: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar; e diversas formas e gêneros do

vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, blasões populares, etc.). Aqui me deterei ao que entendo por carnavalesco, do ponto de vista bakhtiniano, construído por meio do discurso da referência

Estas três enormes esferas dizem respeito aos festejos populares em praça pública e à presença determinante do elemento cômico na vida do homem medieval, em oposição ao aspecto sério e oficial das cerimônias da Igreja ou do Estado feudal. Com efeito, tais manifestações não deixam de direcionar uma crítica a todos os que buscaram compreender a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, pois, ao não explorarem fundamentalmente esta “dualidade do mundo”, carnavalesco/frívolo *versus* erudito/sério, não poderiam compreendê-las senão em sua parcialidade.

Ampliando as fronteiras do que chama de obras cômicas verbais, Bakhtin expõe a existência de uma vasta literatura, em latim ou língua vulgar, cuja característica principal se encontra na concepção carnavalesca do mundo, e que utiliza amplamente essa linguagem. A forma cômica é exercida principalmente através das paródias, sejam de obras célebres da literatura sejam de cerimônias da Igreja ou do Estado. Aqui chamo atenção para as análises que farei adiante, nas quais a mídia, ao representar grupos da cultura popular pernambucana, esteriotipa as identidades sociais dos grupos em questão.

Ainda para Bakhtin, os limites do vocabulário familiar e grosseiro na cultura popular da Idade Média só podem ser apreendidos nos festejos carnavalescos, onde a ordem católica e feudal séria podia ser rompida em detrimento de uma forma cômica, renovadora. De certa forma, trazendo para o corpus que analisarei, veremos a mídia reproduzir este discurso do carnavalesco como inerentes aos grupos populares a serem analisados. Bakhtin chama atenção para as palavras grosseiras, injúrias, blasfêmias, juramentos, etc., que eram esteriotipados pela visão carnavalesca do mundo, dirigidos não somente uns aos outros, mas também às divindades, transcendendo o caráter puramente degradativo e adquirindo sentido hegemônico sobre o Outro do discurso..

Bakhtin adentra a obra de François Rabelais para explicitar a presença dos elementos do realismo grotesco, esteticamente intrínsecos à narrativa. O vocabulário da praça pública é carregado de imagens verbais e de gesticulações que integravam o jogo carnavalesco: “o drama cômico que engloba ao mesmo tempo a morte do mundo antigo e o nascimento do novo” (2008, p. 129). A praça pública é o local, aqui trazendo novamente para o contexto das análises que farei, entendo este local como as matérias jornalísticas/midiáticas e o vocabulário ou a enunciação, e aqui tomarei os processos de referência, são o meio pelo qual ocorre o “rebaixamento” material-corporal de todas as coisas, num ciclo de renovação constante.

Se o vocabulário ou a enunciação são parte do processo da carnavalização, busquemos o entendimento do próprio Bakhtin (1997, p. 98)

sobre enunciação. Para ele, a enunciação é um produto da interação de indivíduos socialmente organizados. A perspectiva dele parte da noção de língua como um fato social cuja existência se funda nas necessidades de comunicação. Isto é, considera toda palavra produto da interação locutor-ouvinte, escritor-leitor. Percebe-se nesse processo de intenso dialogismo que o sujeito-enunciador não se constrói ou efetua a atividade discursiva isoladamente. Tais operações são conjuntas e estão processualmente inter-relacionadas por meio de um valor social determinado.

Para Bakhtin (1992, p. 19), o valor social atribuí à linguagem o *status* de lugar em que a ideologia se manifesta concretamente. Ou seja, segundo o ponto de vista do autor, dentro da concepção marxista, a ideologia é considerada como um instrumento de dominação entre classes. O que pode ser observado no processo de carnavalização visto acima.

Bakhtin, (1997, p. 91) diz que “o falante tende a orientar o seu discurso, com o seu círculo determinante, para o círculo alheio de quem compreende, estando em relação dialógica com os aspectos deste âmbito. O locutor penetra no horizonte alheio de seu ouvinte, constrói sua enunciação no território de outrem, sobre o fundo perceptivo de seu ouvinte”. Essa conceituação entre o universo do discurso como prática social requer que pensemos o fenômeno de construção de identidades entre os sujeitos envolvidos em um discurso qualquer.

O conceito de identidade que vem contribuir para esse estudo é abordado por Hall (2002), a partir de um período que ele denomina modernidade tardia (segunda metade do século XX em diante). Para esse autor, o sujeito foi descentrado através de mudanças conceituais nas ciências humanas, possibilitadas pelas reflexões de autores como Lacan e Foucault. Como esse sujeito fragmentado é colocado em termos de suas identidades? Essa é uma das perguntas a que o autor procura responder preocupado especificamente com a questão da identidade nacional. Para ele, as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação dos discursos. Nós, brasileiros, por exemplo, só sabemos o que significa ser ‘negro’ devido ao modo como a ‘negritude’ veio a ser representada – como um conjunto de significados – pela cultura hegemônica desde a época da escravidão no Brasil. Segue-se que a noção não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – “um sistema de representação social e político” (2002, p. 48-49).

Hall (2000) fala que os sujeitos identificam-se com os sentidos produzidos por um discurso, construindo, assim, suas identidades. Esse autor ainda menciona representação como um conjunto de sentidos produzidos. Com isso estamos lembrando que para se pensar os discursos produzidos pelas comunidades é preciso afastar a ideia de que aquilo que se representa coincide com a realidade física, empírica: o referente está presente, mas transformado.

Deixando de lado estes entraves, é preciso perguntar-se agora em que sentido e com quais fins os estudos do discurso voltados a entender o conceito de identidade aderem à pós-modernidade, buscam-na e misturam-na as suas tradições no interior das representações cotidianas e da mídia<sup>70</sup>.

Hall (2002, p. 48), ao tratar das discussões que abordam o tema da identidade na pós-modernidade, diz que essa é um contínuo processo de busca pela completude, processo que vai se realizar nas interações sociais, na interação com o Outro. Assim, a identidade resulta das interações entre os grupos e os procedimentos de diferenciação simbólica que eles utilizam em suas relações. Para o autor, não existe a representação da identidade unificada, mas como um construto de diferenças. Isto é, a identidade se constrói e reconstrói constantemente no interior das trocas sociais de uma cultura, por meio da linguagem, num processo dinâmico e inacabado de (co) construção.

Em síntese, neste sentido, pautado pelo pensamento de Hall (2000, p. 112), assumo que as identidades são “pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas do discurso constroem para nós”. Compartilho a posição teórica desse autor que concebe as identidades como “o resultado de uma bem-sucedida articulação ou ‘fixação’ do sujeito ao fluxo do discurso”.

## CONTRIBUIÇÕES DO PROCESSO DE REFERENCIAÇÃO NO DISCURSO

Especificamente, aqui, interessa para este estudo a questão da referência, visto que esta é uma questão que importa tanto à linguística quanto aos estudos do discurso e da mídia. Tanto que os estudos sobre a referência a partir dos processos de referenciação têm sido um tópico na agenda de linguistas e filósofos da linguagem no que se referem à enunciação. De certa forma, o tema nunca saiu da agenda destes pesquisadores, pois ele vem sendo um dos pontos centrais da semântica desde o final do século XIX. Inúmeros têm sido os trabalhos sobre o problema da referenciação, que hoje dá lugar a

---

<sup>70</sup> Vale salientar que devido às várias concepções existentes sobre o conceito de mídia, assumo o ponto de vista de Kellner (2001, p. 9). Para esse autor, há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam suas identidades. “O rádio, a televisão, o cinema e outros produtos da indústria cultural fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente. A cultura da mídia também fornece o material com que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de ‘nós’ e ‘eles’”.

novos aspectos recuperados no contexto dos processos de construção de categorias, da metáfora e outros ligados ao movimento cognitivista.

Adentrando no campo da referenciação, mais que um processo cognitivo, Koch & Marcuschi (1998) afirmam que esta é uma atividade eminentemente discursiva, o que implica uma visão não-referencial da língua e da linguagem. Discutirei os mecanismos de produção dos sentidos por meio dos processos de referenciação conforme Koch (2002) entende esse termo, como sendo a referência não resultante de uma “representação extensional de referentes do mundo extramental”, mas como interagimos com o mundo sociocognitivamente. A autora vê a referência como o suporte da constituição do discurso compreendendo “o resultado da operação que realizamos quando, para designar, representar ou sugerir algo, usamos um termo ou criamos uma situação discursiva referencial com essa finalidade: as entidades são vistas como objetos de discurso e não como objetos de mundo” (KOCH, 2002, p. 79).

Para definir como se estabelece o processo de referenciar dentro de um texto, Koch & Cunha-Lima (2004, p. 292) afirmam que são necessários modelos de situação e expectativas sobre estados de coisas que se estabelecem no âmbito social e os quais nos guiam no processo de compreensão. De acordo com essa visão, as entidades designadas assumem a condição de *objetos-de-discurso* e não *objetos-do-mundo*, como assim são entendidas por uma concepção referencial da língua.

Em suma, a proposta deste estudo este estudo é abordar discursivamente os modelos de referenciação que são construídos no conhecimento social. Beaugrande & Dressler (1981, p. 90-91) apresentam, a partir de um modo conceitual, como esses modelos contribuem para a compreensão de sentido que se estabelece no texto dentro de uma situação comunicativa, a saber: *conhecimento de mundo, conhecimento partilhado, inferências, informatividade e intertextualidade*. Mais especificamente, esses modelos apresentam-se pelos modos de operação no texto, o que tem mais a ver, em certa medida, com uma imbricação entre este e os discursos que ele carrega. Desta forma, os autores apresentam determinadas categorias e assim as definem: (i) *frame* (conhecimento de senso comum sobre um conceito central, e seus componentes que podem ser trazidos à memória sem uma ordem ou sequência); (ii) *esquemas* (conjunto de conhecimentos ordenados numa progressão, de modo que se pode estabelecer hipóteses sobre o que será feito ou mencionado no universo textual); (iii) *plano* (forma de conhecimento que consiste em saber como agir em determinada situação para alcançar um determinado objetivo); e (iv) *scripts* (planos estabilizados, utilizados ou invocados com muita frequência para especificar os papéis dos participantes e as ações deles esperadas).

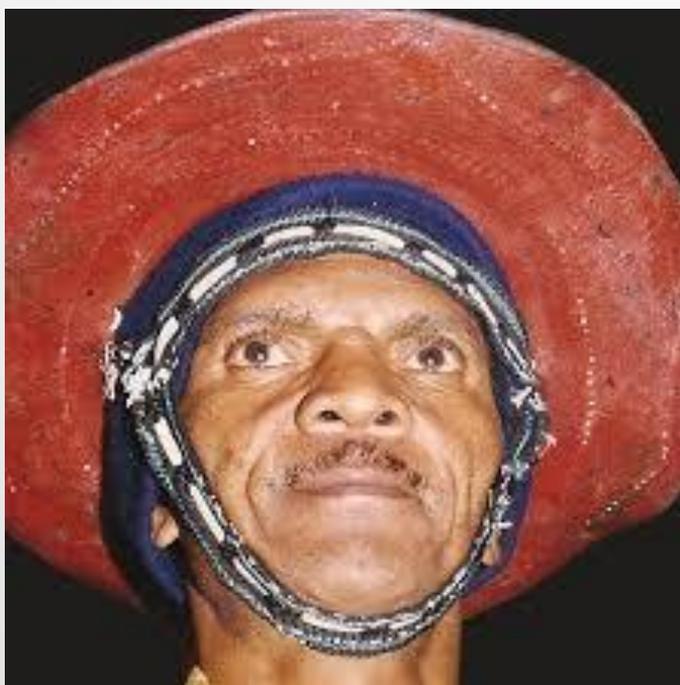
## ALGUMAS BREVES ANÁLISES

A partir de agora vejamos a análise de alguns trechos de quatro matérias jornalísticas retiradas da Internet. A primeira matéria é do Jornal Online A Ponte – Fanzine Cultural, do dia 19/04/2001, a segunda é uma matéria do Diário de Pernambuco – Pernambuco.com Online, do dia 16/08/2003, a terceira matéria publicada no site do UOL, na seção específica do “[guiaonde.com.br](http://guiaonde.com.br)”, do dia 09/12/2006 e, por fim, outra matéria jornalística do Diário de Pernambuco – Pernambuco.com Online, do dia 16/05/2008. Os textos foram escolhidos aleatoriamente em seções de periódicos online e especializados sobre o tema da cultura popular.

## COCO RAÍZES É VOZ COLETIVA

*A Ponte – Fanzine Cultural em 19/04/2001.*

A partir de 1989, Lula Calixto, herdeiro da tradição de Alfredo Sueca, retoma o coco junto à sua família (...) homem sisudo de longa história na percussão popular (...) No ano de sua morte, 1999, Lula Calixto dedicou-se a preparar seus parentes e amigos para não deixarem morrer a tradição que os uniu.



Lula Calixto com o chapéu usado pelos sertanejos

Fonte: <https://www.facebook.com/pg/Coco-Ra%C3%ADzes-de-Arcoverde-248644701832425/posts/>

Além de tocar um coco delicioso e criativo, fruto da mestiçagem com ritmos negros e indígenas. Lá na casa dos Calixtos lembrei de Niestch quando ele diz que o que faz autenticar uma arte é a sua capacidade de expressar uma voz coletiva.

No primeiro parágrafo, pode-se verificar por meio dos processos de referenciação que em todo momento há a legitimação de estereótipos presa às imagens de “herdeiro”, “longa história”, “não deixar morrer”, “passado” e, “tradição”. A manifestação popular do samba de coco é representada aqui como ‘algo fixo e estanque’, como se somente pudesse ser reconhecida como tal através de sua ‘essência’, como nos termos significados pelas expressões referenciais *herdeiro da tradição e não deixarem morrer a tradição que os uniu*. Pelos processos de referenciação se estabelece um estereótipo imagético sobre essa manifestação popular enquanto ‘mantenedora de uma tradição’ e ‘devesse gerar um ‘herdeiro’ que a ‘manterá viva’, como se esta não tivesse vida própria, como um ‘tesouro’ que tivesse que ficar trancafiado a sete chaves dentro de um baú.

Na sequência, o enunciador vai construindo seu texto com várias marcas de referenciação que apontam sempre para a persuasão por meio do sentido do passado. Como vimos nos exemplos dos referentes utilizados, há a construção de um discurso sugerindo algo que referencia semanticamente a imagem que irá representar a cultura popular – um lugar que a prende numa identidade fixa, sob a representação de uma ideia de carnavalização. Nesse instante, os referentes vão, de forma catafórica, acionando – já que o grupo que será introduzido é o grupo popular Raízes de Arcoverde – *frames* imagéticos sobre seu conteúdo semântico. Isto é, o informante instaura, por meio do referente, o objeto mental e cultural que se respalda no conhecimento desse grupo. Esse sentido reafirma que o referente, ao ser entendido como relacionado ao conceito de cultura popular, carrega os significados de “tradicional”, “fixo”, “pré-moderno”. Esses estereótipos dão margens para visualizarmos a representação da imagem da cultura popular como algo “coisificado”, propenso a uma qualificação enquanto produto.

A imagem representada pelo discurso da mídia, de um modo geral, ao mostrar a foto de Lula Calixto, é construída caracterizando-o como sertanejo do Nordeste do Brasil, com chapéu de couro no estilo que é muito utilizado pelos sertanejos dessa região e que se tornou um referente para esse grupo social. O nordestino, aqui, é visto como um referente visual atrelado à imagem estereotípica do sertanejo e algo exótico e preso ao conceito de ruralidade. Nesse momento, a foto constitui um chamamento sobre a imagem de quem se representa e sobre a imagem convencionalizada do nordestino, do sertanejo. Esse “olhar” duplo por meio do acionamento de um *frame* imagético não seria possível somente pelo texto verbal em si, visto que este não teria como instaurar a imagem do “sertanejo” que se pretende representar, ou seja, a

imagem enquanto parte do todo textual contribui para a instauração do estereótipo do sertanejo.

Esses estatutos referenciais, que se respaldam no conhecimento de mundo que o informante possui do sentido de cultura popular, possibilitam a construção de estereótipos, construídos semanticamente na “intencionalidade” de afirmar um discurso que legitima uma identidade social carnavalizada para o sujeito em questão. Ao mesmo tempo, o texto vai tecendo-se na e para a constituição da identidade carnavalizada dos agentes representantes da manifestação popular do samba de coco (Raízes de Arcoverde). Essa imagem que se constrói e é representada pelo discurso midiático, analisada, aqui, permite-nos retomar o dizer de Canclini (2003) de que o popular é nessa história o excluído: aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado; os artesãos que não chegam a ser artistas, individualizar-se nem participar do mercado de bens simbólicos “legítimos”; os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, “incapazes” de ler e olhar a alta cultura porque desconhecem a história dos saberes e estilos.

Os referentes utilizados no segundo parágrafo exacerbam a hibridação que constitui o grupo em questão, embora esse processo seja reduzido aos “negros e indígenas”, *fruto da mestiçagem com ritmos negros e indígenas*. Há a constatação da categoria de *plano* imagético por meio desses referentes. Isto é, os referentes, ao assumirem vários estatutos de qualificação sobre a cultura popular, também instauram todo um “ideal” que é construído pelo povo e que ativa o imaginário popular de uma separação entre os elementos negros e indígenas, de um lado, e do elemento branco, de outro, como se a manifestação popular do coco fosse intocável e estanque e não tivesse tido a presença de elementos simbólicos do ‘branco’ no seu interior. A imagem construída dessa manifestação popular é, aqui, ainda mais clara quando recorremos a essas estratégias referenciais com que foram sendo formada a significância dessa representação e as suas relações com as diversas etapas na instauração do discurso hegemônico do colonizador.

No parágrafo terceiro, há pontos interessantes para serem mostrados aqui: a relação do culto (enquanto o detentor da intelectualidade, do cientista) e da expressão popular estando associada a uma voz coletiva. O discurso, aqui, vai se tecendo por meio da representação da voz do agente, que se posiciona quando se refere ao fato de estar tentando entender o “fazer a arte”, dentro da cultura popular, por meio de um discurso hegemônico, preso a um saber supostamente (intelectual, científico): *lembrei de Nietzsche quando ele diz que o que faz autenticar uma arte é a sua capacidade de expressar uma voz coletiva*. Aqui, o filósofo Nietzsche é apontado como o referente do discurso autorizado a estabelecer um sentido para essa “expressão popular”. O trecho ainda é mais interessante, porém, pelo motivo de o informante se referir ao fato de que a autenticidade da arte está em expressar uma “voz coletiva”, ou seja, a voz do

“povo”, da “massa”, homogeneizada e cristalizada em seu lugar de contingência. Novamente, uma dicotomia emerge pelo discurso midiático, a saber, do confronto do “detentor do saber”, da “cientificidade”, para explicar ou representar a voz “daquele que não tem voz”, com o “inculto”, o “popular”.

Ainda através desses vários recursos referenciais, percebe-se a tessitura de *esquema* textual como suporte na construção do referente constituído em primeira instância no discurso midiático, em questão. Ademais, a representação por meio da foto e do próprio texto já pressupõe, de antemão, que o tema tratará da cultura popular. Isso pode ser visto, principalmente, pelo fato de que na foto constrói-se a imagem do referente, com toda uma “intencionalidade” de deixar emergir um estereótipo de “sertanejo”, de “popular”, de “exótico”.

Abaixo também podemos verificar a legitimação de uma “essência identitária”, na matéria publicada pelo *Diário de Pernambuco – Pernambuco.com* online, do dia 16/08/2003, sobre o mesmo grupo. Há uma ideia de identidade social carnalizada, do grupo Raízes de Arcoverde, como “algo fixo” e que precisa “sobreviver”, tendo como única forma a “manutenção da tradição”.

## RAÍZES DE ARCOVERDE

*Diário de Pernambuco – Pernambuco.com Online em 16/08/2003.*

(...) o Coco Raízes quando lutava pela divulgação das tradições culturais de sua região (...) O Raízes de Arcoverde existe há quatro anos, mas sua tradição sobrevive há meio século (...) o Coco Raízes de Arcoverde se tornou cult no Recife, já tendo participado, com boa recepção, de festivais de música pop como Rec Beat e o Pernambuco em Concerto, que o revelou na capital (...)



Coco Raízes de Arcoverde

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=qHmIpZSJfml>

É interessante chamar a atenção, neste exemplo, quando o discurso da mídia, representando a “voz” do grupo Raízes de Arcoverde, mesmo sendo constitutiva de veículos de informação de regiões diferentes, legitima o apelo do grupo popular em manter-se vivo por sua “tradição”, em: divulgação das tradições culturais de sua região e em, mas sua tradição sobrevive há meio século. Aqui se verifica que os referentes constroem *frames* imagéticos ao apelarem para o *conhecimento de mundo* do(a) leitor(a) em relação à região geográfica do grupo, ao grupo em si e ao conceito de cultura popular. Novamente, reafirmam-se os referentes estereotípicos de imagem da cultura popular como sinônimo de ‘tradição’, de ‘regionalidade’, de um ‘passado de resistência’. Nesse trecho há, como nos trechos anteriores apresentados, uma necessidade de apelar para o referente da tradição como se este estivesse atrelado ao conceito da cultura popular. (Como se cultura popular fosse algo do passado e não sobrevivesse em harmonia com o que se entende por moderno!).

A constituição do texto ancora-se em sua representação do Outro, visto que o texto dialoga com outra realidade e aponta para discursos anteriores, pelo modo como a imagem do grupo popular é compartilhada e constituída na interação com o universo do (a) leitor (a). Logo, vemos que o sentido do texto focaliza no universo do ‘Outro’ ao acionar os *frames* imagéticos através desse referente. O texto, nesse momento, incide sobre a expectativa criada pelo (a) leitor (a) desse tipo de texto.

Há outro momento em que o enunciador refere-se ao grupo Raízes de Arcoverde como se o fato de esse grupo ter se apresentado em eventos em Recife, capital do Estado de Pernambuco, tivesse tornado esse grupo popular

em um grupo “cult”, quando diz que o *Coco Raízes de Arcoverde se tornou cult no Recife, já tendo participado, com boa recepção, de festivais de música pop, como Rec Beat e o Pernambuco em Concerto, que o revelou na capital (...)*. Desta forma, o discurso apresentado por essa prática midiática contribui para legitimar, pelo referente *cult* atribuído ao Raízes de Arcoverde, uma outra imagem estereotipada que vem do senso comum, ao entender o conceito de cultura popular como presa ao carnavalesco. Esse *frame* aciona a legitimação de um estereótipo que se respalda no seu sentido oposto, à medida que aciona o *conhecimento de mundo* que repousa no discurso hegemônico e, conseqüentemente, no senso comum, a saber, o de que as culturas populares estão atreladas à ‘ruralidade’, ao ‘campestre’, ao ‘interior de um estado ou país’. Canclini (2003) lembra que as culturas populares estão ligadas ao conceito de rural e, conseqüentemente, em oposição a uma cultura enquanto erudição que, pressupõe-se, segundo o exemplo, estar associada à capital. Percebe-se, aqui, claramente, a legitimação de dicotomias entre ‘tradicional’ e ‘moderno’, ‘culto’ e ‘popular’ e entre ‘regional’ e ‘urbano’ que estereotipa, no instante em que a voz que enuncia, enuncia por meio de uma visão discursiva hegemônica, embora esteja representando aparentemente um discurso em prol do grupo popular citado. Ou seja, essas dicotomias, trazidas à tona pela prática discursiva da mídia, deixam, aqui, em evidência o discurso que legitima o estereótipo de que a cultura popular é presa a uma ‘essência’ e, nesse processo, evidencia uma identidade social carnavalizada e subalternizada pelo poder assimétrico que se impõe pelo discurso hegemônico.

*A priori*, de um modo geral, percebe-se, nos recortes dos trechos da matéria, que os discursos se entrecruzam o tempo todo, tanto nas práticas discursivas dos sujeitos sociais dessa manifestação popular, ao aceitarem e incorporarem essa estereotipação que legitima dicotomias, quanto nas práticas discursivas midiáticas em transmitirem a “ilusão” de representar as “vozes” discursivas desse grupo, mas sem (co)construindo uma identidade social carnavalizada para este grupo. No entanto, essa circularidade discursiva e sua “troca”, “negociação”, que de fato acontecem, (co) constroem uma identidade social para esses agentes sociais representantes da manifestação popular do samba de coco de Arcoverde. Essa estratégia política é uma via de mão dupla, visto que pela circularidade discursiva ela retorna esses estereótipos para o lugar no qual a cultura popular se constitui, ou seja, no universo da carnavalização.

A partir de agora, vejamos uma narrativa que foi publicada, no dia 09/12/2006, no site do UOL, na seção específica do Guionde.com.br, e apresenta a cidade de Caruaru, no Estado de Pernambuco, e sua cultura popular.

## CARUARU, A PRINCESA DO AGRESTE, RESPIRA CULTURA E ALEGRIA O ANO INTEIRO

UOL, na seção específica do *Guionde.com.br* em 09/12/2006.



Fonte: foto do autor

Já diziam os índios, os primeiros habitantes do local: Caruaru é uma terra de abundância. Característica percebida desde a época do Brasil colônia, quando os portugueses exploravam as suas florestas de Pau-Brasil, até aos dias de hoje, com as suas festas, feiras e artistas. A cidade também é conhecida por ser a Capital do Forró e pela alegria contagiante do seu povo. Visitá-la é viver momentos divertidos e descontraídos.

Neste exemplo, o processo de referenciação começa a construir a imagem de sentidos do texto pelo próprio título: *Caruaru, a Princesa do Agreste, respira cultura e alegria o ano inteiro*. O tema da narrativa é introduzido pela anáfora que aponta para a cidade de Caruaru, cidade do Nordeste, e conhecida por sua produção de cultura popular. Ao referenciar Caruaru como a “princesa do Agreste”, o enunciador introduz, por meio do *frame*, uma imagem estereotipada de reinado, mas um reinado no qual o agrestino, o nordestino, procura sobreviver. Há um sentido, com essa

referencia de um império, imerso no imaginário do nordestino e que já remete à cultura popular. Daí que essa referência, ao mesmo tempo em que aponta para a cidade de Caruaru, também aponta, enquanto catáfora, para a cultura popular que reina na região e é a única fonte de renda para a atração turística dessa região. O excluído passa a ter voz no discurso hegemônico, no instante em que serve de atrativo para a formação de renda para o Estado. Ainda no título, podemos perceber que esse referente concretiza-se quando o enunciador afirma que Caruaru *respira cultura e alegria o ano inteiro*. Estereótipo esse marcado dentro da cultura popular, enquanto presa a uma suposta “alegria”. Um corpo que se negocia em troca de bens e que “respira a alegria o ano inteiro”. Isso me remete a Canclini e Bakhtin ao afirmarem que as culturas populares são vistas atreladas a um estereótipo da festividade, da frivolidade, da carnavalização.

Quando a informação começa a se construir no título: *Caruaru, a Princesa do Agreste, respira cultura e alegria o ano inteiro*, percebe-se que o enunciador direciona o sentido do texto por meio de uma perspectiva que se estabelece logo na introdução, ao mesmo tempo em que abre espaço para instaurar de fato a referência quando legitima um estereótipo para o (a) leitor (a). Isto é, nesse momento, seu discurso constrói uma identidade carnalizada para/com o público que pretende persuadir, por saber o assunto que interessa a esse público ao qual se dirige. Há uma inter-relação que se estabelece por meio do texto verbal e não verbal que dá concretude ao *esquema* textual que se “intencionou” construir.

Desta forma, ao observarmos a foto exposta no texto, verificamos uma imagem que remete a uma identidade que está presa ao imaginário popular do sertanejo, do agrestino, do nordestino. Essa imagem, criada por um discurso anterior, afirma para o lugar do “cangaceiro”, dos “reinados de Lampião e Maria Bonita”, da “lei feita pela força”, do “grotesco”, e passam neste instante a ser vendida como um produto exótico e atrativo dos interesses que servem à indústria cultural. O estereótipo, criado por meio da leitura dessa imagem, aponta para uma identidade social carnalizada que marca a vida da cultura popular nessa região, sempre voltada para um passado que parece não ser renovado nunca. Essa imagem é apresentada pelo discurso jornalístico, não num sentido de representar a voz do excluído, mas de “dar-lhe” voz, a fim de usar sua produção cultural como isca para o mercado turístico. Ou seja, como o texto tem como foco de interesse atingir o público turístico, *a priori*, a imagem construída é enfatizada de forma marcada por um aspecto de seduzir o (a) leitor (a).

É interessante, aqui, chamar atenção para a expressão referencial *cultura e alegria o ano inteiro*, utilizada pelo enunciador e que dá margens para pensarmos a cultura popular mesmo como algo “coisificado”, propenso a uma qualificação enquanto produto fixo de um mercado consumidor e presa a uma identidade social carnalizada. Nesse instante o povo, o sertanejo, o

nordestino, o excluído etc., ao serem representados pelas práticas discursivas midiáticas perdem seu estatuto de produtor e passam a ser um mero produto servindo para outros interesses políticos. No engodo de uma inclusão, o excluído sente-se ouvido e respeitado pelo seu trabalho, mas, na realidade, os estereótipos legitimados por essas práticas discursivas midiáticas o excluem da representação de seu próprio discurso.

Na sequência textual, os referentes *índios* associado aos *primeiros habitantes do local*, instauram uma imagem sobre a cultura popular presa ao estereótipo do exótico. Visto que em nossa sociedade, o índio é tido como exótico, marginal, incivilizado, excluído. Ao representar a cultura popular, o discurso midiático, nesse instante, instaura uma imagem que legitima uma segregação e isso se faz presente por meio do discurso hegemônico, do colonizador. Nesse instante, o índio tem sua voz ao ser citado como “portador” de um discurso que não se sabe de sua veracidade ao ter afirmado que *Caruaru é uma terra de abundância*. A voz do excluído é referenciada no texto a fim de corporificar um discurso do Outro que se pretende legitimar, a saber, o de que a cultura popular “local” tem em sua identidade social carnalizada presa a uma “essência”, a um “passado”, a uma “raiz”. Daí enquanto produto tem sua garantia para ser vendida. Outro estereótipo, aqui, interessante de se mostrar, é o criado pelo referente *local*. Novamente, temos a imagem de que a cultura popular é limitada e presa a um ponto específico, a uma essência local. Como se ela não interagisse com o global, com as novas tecnologias, como se ela “não fugisse por mil caminhos”.

Insistentemente, o texto, para reafirmar seu valor de “verdade”, procura no passado buscar sua inspiração ao mencionar as expressões referenciais por meio de um *esquema* que progride pela imagem seguinte, como em: *época do Brasil colônia* e em *os portugueses*. Esses referentes remetem à colonização brasileira e servem para legitimar o valor de Caruaru, enquanto uma “terra de abundância”. A cultura popular, aqui, é associada ao tradicional, ao passado, ao exótico.

Adiante, o texto segue sua constituição por meio dos referentes *alegria, povo, momentos divertidos e descontraídos*, em: *A cidade também é conhecida por ser a Capital do Forró e pela alegria contagiante do seu povo. Visitá-la é viver momentos divertidos e descontraídos*. Nestes referentes, podemos verificar o esquema e o plano textual, ao mesmo tempo, como partes constitutivas da imagem do texto que é o de vender, intencionalmente, a cultura popular da região para o mercado turístico. Mas mais do que isso, estes referentes legitimam a imagem estereotipada do povo associada à alegria, à frivolidade e à carnavalização. Enquanto o discurso sobre uma arte *cult* se constituiria por meio de uma compenetração e seriedade, isto é, pelo sentido oposto.

A partir de agora, observemos trechos de uma série de reportagens feitas com a tribo Xucuru a fim de retratar um momento especial que passa o

grupo, ao estar envolvido na esfera da produção cinematográfica, radiofônica e teatral. A série de reportagens foi realizada pelo jornal online Pernambuco.com – do Diário de Pernambuco.

## ÍNDIOS EXIBEM CURTAS PRODUZIDOS EM ALDEIA

### *Resistência pelo verbo*

- (1) Eles ainda pintam os corpos, usam cocares, realizam rituais sagrados e, mesmo imersos no mundo frenético da comunicação instantânea, conseguem manter viva sua história – muitas vezes feita não só de boas lembranças. Mas as formas de resistência dos índios já não são mais as mesmas. Flechas e lanças viraram enfeites; curare, tacapes e zarabatanas estão mais para heranças culturais do que para armas. O guerreiro indígena se faz hoje não pela força, mas pelo verbo.
- (2) A luta dos povos também mudou: no rumo oposto da guerra pela não dominação do território e dos costumes, os índios agora brigam pela retomada não só de suas terras, mas pela preservação cultural, pelo resgate das tradições, por orgulho e pela reafirmação de sua identidade. É nessa perspectiva que as batalhas das etnias que subsistem em Pernambuco ganham outros moldes. E têm como alicerce a promoção e a resistência cultural por meios até bem pouco alheios ao universo das suas aldeias: o teatro, o rádio e o cinema.
- (3) “É como um esqueleto no qual vão sendo incorporados elementos como dança, poesia, paródia. A juventude tem se apropriado da cultura de massa e incorporado à sua própria cultura”, observa Henry. O resultado do trabalho será apresentado em junho, com a apresentação das peças durante o I Encontro de formação política para a juventude indígena, que terá uma sessão dedicada às ações de articulação artística entre as tribos.
- (4) Ser índio no Brasil é uma questão de identidade que se sagra não só por laços de sangue, mas principalmente por ligações culturais. Elos que foram inevitavelmente sendo quebrados ao longo do tempo e de uma história opressora de colonização. A recuperação e o reforço dessa conexão virou cerne de um trabalho que começou pelas mãos de indigenistas e lideranças indígenas e acabou virando luta comum.
- (5) Essa batalha pela reagregação e pela restauração de um orgulho muitas vezes dissipado vem ganhando como aliada a reafirmação cultural. É por ela – e em nome

dela – que recursos como o rádio, o teatro e o cinema, embora ainda resultado de ações isoladas e pontuais, vêm se tornando ferramentas capazes de reafirmar a identidade cultural dos povos indígenas e mudar esse cenário. Esse é o tema do especial que o Pernambuco.com lança em homenagem ao Dia do Índio. (*Diário de Pernambuco – Pernambuco.com Online em 16/05/2008*)

No primeiro trecho acima, podemos observar como se configura a representação da tribo indígena Xucuru pelos processos de referenciação que constituem as práticas discursivas do jornal em questão. Nessa análise dos processos de referenciação, as prioridades recaem nos fatores da coerência, a saber, *o conhecimento de mundo, o conhecimento compartilhado e as inferências*. O próprio subtítulo formado pelo referente *resistência* relacionado a um grupo indígena nos faz inferir a idéia de poder que repousa desde a época da colonização no Brasil. Isto é, esse *frame* aciona um *conhecimento de mundo* de que há uma cultura sendo imposta e outra que ‘luta pela sobrevivência’. À medida que o texto começa a ser desenvolvido, observamos marcas referenciais que nos fazem concretizar a antecipação inferida pelo referente estabelecido anteriormente, embora *Eles ainda pintam os corpos, usam cocares, realizam rituais sagrados*. Esse enunciado reforça a idéia de que um processo de transformação insere-se no grupo mencionado e nos permite inferir que os costumes tradicionais que se relacionam com o grupo Xucuru ‘ainda’ se fazem presentes neste grupo ao serem imersos *no mundo frenético da comunicação instantânea*. O contato com o diferente permite a este grupo se ressignificar não somente em termos de seus costumes ritualísticos, como também de elementos identitários de carnavalização. A identidade social do grupo é (co)construída a partir do contato com novos recursos simbólicos. O estereótipo da necessidade de manter viva uma tradição é representado como algo inerente a este grupo, muito embora a prática discursiva jornalística esteja mostrando o contrário. As retomadas pelo *frame* (resistência) estabelecidas pela referenciação no texto permite-nos inferir, por meio do *conhecimento de mundo* dos processos de luta e resistência que sempre fez parte do universo do colonizado (índio) ao resistir ao universo do colonizador (branco), a consistência dos discursos hegemônicos que emergem no texto. Na prática discursiva construída pela matéria jornalística, podemos ver outras expressões referenciais que retomam a ideia de que, mesmo em contato com diversas culturas, os sujeitos sociais do grupo Xucuru *conseguem manter viva sua história – muitas vezes feita não só de boas lembranças* – muito embora as transformações sejam sentidas até mesmo no processo de *resistência* do próprio grupo – *Mas as formas de resistência dos índios já não são mais as mesmas*. Os processos de transformação social e política pelos quais passa o grupo Xucuru podem ser observados também quando os significados

simbólicos de determinados objetos são ressignificados e ganham outros sentidos, como em: *Flechas e lanças viraram enfeites; curare, tacapes e zarabatanas estão mais para heranças culturais do que para armas. O guerreiro indígena se faz hoje não pela força, mas pelo verbo.* Os referentes (flechas; lanças; curare; tacapes; zarabatanas) são ressignificados pelo próprio grupo no qual esses elementos simbólicos perdem o sentido de ‘armas’ e tornam-se ‘enfeites’ e ‘heranças culturais’, embora na “praça pública” do discurso midiático tais elementos corroboram para a (co)construção de uma identidade social carnalizada.

No segundo trecho acima, podemos observar que a representação do grupo Xucuru se estabelece à medida que a prática discursiva jornalística relata a transformação que esse grupo tem no seu modo de reivindicar seus direitos. A referenciação se constrói no texto através de referentes acionados através de *scripts* (preservação cultural; resgate das tradições; orgulho; reafirmação de sua identidade; resistência cultural) nos quais os planos de participação e ações do grupo Xucuru são determinados social e politicamente na circularidade das práticas discursivas do ‘eu’ em contato com o ‘outro’. Embora o estereótipo de ‘manutenção e resgate de tradições’ seja reafirmado nos discursos do ‘outro’, a transformação social e política que esse grupo assume ao mudar o foco de suas reivindicações (batalhas de etnias) torna-se inevitável e *ganha outros moldes* pela alteridade que traz um discurso presente numa cultura dominante (teatro, rádio e cinema). A identidade social desse grupo é (co)construída na circularidade dos vários discursos da carnalização.

O processo de incorporação da cultura do ‘outro’ pode ser observado no terceiro trecho, quando o coordenador da Estação Cultura (Henry) assim se refere aos jovens do grupo Xucuru, ao terem sido interpelados pelos discursos presentes na cultura de massa: *A juventude tem se apropriado da cultura de massa e incorporado à sua própria cultura.* Nesse relato sobre o grupo Xucuru pelo olhar do ‘outro’ ao representá-lo, podemos observar que a circularidade dos discursos são fundantes das bases da ressignificação de valores que são transformados sociopoliticamente no interior da própria representação desse grupo. Os referentes verbais utilizados no enunciado (apropriar; incorporar) permitem-nos inferir, ao mesmo tempo, *esquemas* que ordenam os *conhecimentos partilhados* das práticas sociais e discursivas, o fato de que uma outra cultura interpela ideologicamente os práticas discursivas dos agentes representantes do grupo Xucuru.

No quarto trecho da reportagem acima, o coordenador fala sobre a condição de índio no Brasil. Para ele, *Ser índio no Brasil é uma questão de identidade que se sagra não só por laços de sangue, mas principalmente por ligações culturais.* Os referentes sublinhados neste enunciado estabelecem uma análise da condição do indígena no Brasil e reforçam a idéia de que o discurso científico tem que explicar o discurso não-científico. A representação

do 'outro' se faz pautada em um modelo que busca justificar a ordem de sentidos na constituição da identidade indígena carnavalizada. A prática discursiva jornalística se faz presente, aqui, através da circularidade desses dois discursos. Ao representar o índio, o informante ainda diz em outras palavras, pelo uso dos referentes (laços de sangue; ligações culturais), que a resignificação de seus valores foi transformada ao longo do tempo - *Elos que foram inevitavelmente sendo quebrados ao longo do tempo e de uma história opressora de colonização*.

O informante afirma que essa transformação aconteceu seguindo *uma história opressora de colonização*. Neste instante isso fica evidente pela expressão referencial através da qual as práticas discursivas são postas em cena numa "arena de luta". A representação do índio é configurada na prática discursiva midiática ao apontar para o colonizador de outrora e, ao mesmo tempo, trazer o discurso científico como único ponto de vista para a explicação do processo de dominância desde a colonização. Há uma necessidade do discurso do 'outro', do científico, retomando Canclini, para representar o discurso do popular, do carnavalesco.

No quinto e último trecho dessa matéria, a representação do índio, de um modo geral, ainda é construída pelo mesmo informante pelas expressões referenciais (batalha pela reagregação; restauração de um orgulho; reafirmação cultural). Novamente vemos o estereótipo do índio sendo construído pelos sentidos de retomada de uma 'tradição'. A circularidade dos vários discursos permite a observação de uma interpelação de um discurso dominante sobre um discurso subalterno. No entanto, mesmo diante da 'arena de luta', na qual a identidade está sendo transformada social e politicamente, no caso do grupo Xucuru, requer que levemos em consideração o processo de (co) construção da identidade social como parte de um processo que se constrói na interação discursiva.

Os processos de transformação e resignificação que se estabelecem na tribo Xucuru pela inserção de elementos que 'modernizam' e 'dinamizam' essa transformação sociopolítica no grupo também podem ser inferidos por imagens que retratam indígenas segurando uma câmera e, ao mesmo tempo, usando cocares e camisas industrializadas que reafirmam a resignificação dos valores do grupo e, em conjunto com a circularidade dos diversos discursos de um 'eu' e de um 'outro', reforçam a inserção de uma cultura dominante sobre uma cultura subalterna e que é permitida se mostrar desde que carnavalizada. No entorno das transformações da prática discursiva do grupo em questão é possível verificarmos que identidade social se (co)constrói politicamente na representação do indígena da carnavalização de seus estereótipos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo, longe de querer trazer conclusões num campo do inesgotável, como é o caso de quando estudamos linguagem, cultura e política, pretende exacerbar alguns questionamentos que foram feitos no início desta discussão. Por exemplo, o de que a linguagem, seja ela verbal ou não verbal, constitui o jogo ou o mecanismo a partir do qual se dá a significação e ordenação da experiência, ou melhor, o empreendimento dessa relação de dominância via significação só é possível pela diferença, não uma diferença que existe em si, enquanto positividade, mas enquanto falta, ausência. O gesto de significar, tanto da representação das manifestações da cultura popular pernambucana quanto da referenciação estabelecida nas práticas discursivas como repertório de emergência de estereótipos, serve, portanto, para constituir identidades sociais carnavalizadas por meio da instauração do jogo na e pela linguagem. Daí a questão central numa discussão sobre identidade no campo da linguagem e do discurso não ser a diferença em si, mas como ela é produzida ou investida de um processo de “apropriação de dicotomias”, de carnavalização do Outro, estereotipações que estabelecem uma relação de poder entre hegemônicos, de um lado, e subalternos, de outro.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- \_\_\_\_\_. Marxismo e filosofia da linguagem. Trad. Michel M. Lahud e Yara Frateschi Vieira. 4ª ed. São Paulo: Hucitec, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. 6a. ed. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora Universidade de Brasília, 2008.
- BEAUGRANDE, Robert De; DRESSLER, Wolfgang U. *Introduction to text linguistics*. London-New York: Longman, 1981.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- HALL, Stuart. “Quem Precisa de Identidade?” In: SILVA, T. Tadeu da (org.). *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 103-31.

\_\_\_\_\_. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz T. da Silva e Guacira L. Louro. 7. ed.. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KOCH, Ingedore G. Villaça. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez, 2002.

KOCH, Ingedore G. Villaça; CUNHA-LIMA, Maria. Luíza. *Do Cognitivismo ao Sociocognitivismo*. In: *Introdução à Linguística 3 - fundamentos epistemológicos*. Fernanda Mussalim e Anna C. Bentes. São Paulo: Cortez, 2004.

KOCH, Ingedore. G. Villaça. & MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Processos de referenciação na produção discursiva*. In: *D.E.L.T.A.*, 1998, 14: 169-190 (número especial).

Recebido em 30.11.2019

Aceito em 29.12.2019