

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
RELAÇÕES PÚBLICAS

Israel Andrade Dorneles

O CARNAVAL COMO COMUNICAÇÃO: UMA ANÁLISE DO SAMBA-ENREDO
“HISTÓRIAS PARA NINAR GENTE GRANDE”

Porto Alegre

2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
RELAÇÕES PÚBLICAS

Israel Andrade Dorneles

O CARNAVAL COMO COMUNICAÇÃO: UMA ANÁLISE DO SAMBA-ENREDO
“HISTÓRIAS PARA NINAR GENTE GRANDE”

Trabalho apresentado à Faculdade de
Biblioteconomia e Comunicação da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
como requisito parcial para a obtenção do
título de Bacharel em Relações Públicas

Orientação: Dr. Rudimar Baldissera

Porto Alegre

2009

ISRAEL ANDRADE DORNELES

**O CARNAVAL COMO COMUNICAÇÃO: UMA ANÁLISE DO SAMBA-ENREDO
“HISTÓRIAS PARA NINAR GENTE GRANDE”**

Trabalho apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção
do título de Bacharel em Relações Públicas

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rudimar Baldissera (orientador) – UFRGS

Prof. Dra. Ana Cristina Cypriano Pereira – (UFRGS)

Prof. Dra. Vera Regina Schmitz – (UFRGS)

RESUMO

Este estudo se desenvolveu tendo como tema o carnaval, com foco na narrativa apresentada pela letra do samba-enredo campeão do desfile de carnaval carioca de 2019, “Histórias para ninar gente grande”, apresentado pela Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. Através da análise interpretativa do texto, se objetivou entender os sentidos contidos no discurso que ele comunica, como representações de uma narrativa anti-oficial que contempla as particularidades culturais da comunidade, caracterizada como emblemática de indivíduos desprivilegiados pelas estruturas normativas dos sistemas sociais brasileiros. Através de pesquisa exploratória e bibliográfica, e das análises documental e interpretativa realizadas, foi possível qualificar o carnaval em sua natureza subversiva, como oportunizador de inclusões de novos códigos ao texto cultural e como desestruturador de normalidades sociais excludentes.

Palavras chave: Carnaval; Comunicação; Mangueira; Rito; Cultura.

RESUME

This study was developed with the theme of Carnival, focusing on the narrative presented by the lyrics of the samba-plot champion of the Rio de Janeiro Carnival Parade of 2019, "*Histórias para ninar gente grande*", presented by the *Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira*. Through the interpretative analysis of the text, the objective was to understand the meanings contained in the discourse that it communicates, as representations of an unofficial narrative that contemplates the cultural peculiarities of the community, characterized as emblematic of underprivileged individuals by the normative structures of Brazilian social systems. Through exploratory and bibliographical research, and the documentary and interpretative analyzes performed, it was possible to qualify the carnival in its subversive nature, as an opportunity for the inclusion of new codes to the cultural text and as a disruptor of exclusionary social normalities.

Palavras chave: Carnival; Communication; Mangueira; Rite; Culture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cena de Carnaval	21
Figura 2 – Desfile de escola de samba no sambódromo.....	26
Figura 3 – Galo da Madrugada	27
Figura 4 – Trio Elétrico.....	29
Figura 5 – Índios, negros e pobres.....	51
Figura 6 – Ditadura Assassina	55

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. DAS ORIGENS DO CARNAVAL À SUA MUDIATIZAÇÃO.....	13
2.1 As origens pagãs.....	13
2.2 O carnaval na Europa cristã	16
2.3 O carnaval no Brasil	19
2.4 País de muitos carnavais	24
2.4.1 O carnaval do Rio de Janeiro	25
2.4.2 O carnaval de Recife e Olinda	26
2.4.3 O carnaval de Salvador.....	28
3.CARNAVAL E COMUNICAÇÃO	30
3.1 Os ritos, a comunicação e a cultura	30
3.2 Rito Anti-Oficial.....	32
3.3 Identidades no discurso cultural	38
4. A HISTÓRIA QUE A HISTÓRIA NÃO CONTA: O DISCURSO NO SAMBA- ENREDO DA ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA.....	41
4.1 Procedimentos Metodológicos	41
4.2 O morro da Mangueira	44
4.3 A Estação Primeira de Mangueira.....	46
4.4 Apreciação dos sentidos no samba da Mangueira.....	48
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	58
6. BIBLIOGRAFIA	62

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho de conclusão de curso limita sua temática ao estudo do carnaval como sistema de comunicação social. É notório o papel que ele desempenha na afirmação da construção identitária no Brasil, participando das referências de brasilidade associadas aos indivíduos brasileiros tanto pelos próprios brasileiros, quanto por estrangeiros. Sendo o Brasil um país de muitas influências culturais, faz-se relevante explorar como participam essas influências, da constituição da festa que se tornou um ícone da performance cultural do país, tanto quanto a festa participa em influenciar na composição da identidade dos sujeitos sociais e no tecido cultural.

Além disso, o carnaval, apesar de apropriado pelos sistemas sociais brasileiros, originalmente não é uma manifestação nativa, e investigar como se deu, historicamente, a sobreposição dos elementos que o constituem, é necessário para que se perceba também qual a sua relação com as culturas locais, e como, a partir da interação com elas, perturbam-se e ressignificam-se, através de uma inevitável adequação de sentidos.

De fato, o carnaval é mais antigo que o início da construção da narrativa vigente empregada para descrever o Brasil enquanto nação, estando presente por aqui, desde o começo da ocupação europeia, o que implica que as informações que se tem a respeito de sua evolução, descrevam também, ainda que parcialmente e por correspondência, a evolução das características culturais da nação brasileira em seu processo de formação, contemplando particularidades pertinentes às especificidades impostas pelas suas dimensões geográficas.

Assim, o carnaval, pela possibilidade de correlacionar-se ao discurso de brasilidade adotado como narrativa constituinte do país, oferece um paralelo de referência que permite depreender, através das variantes formas de sua manifestação, dos diferentes discursos que produz e dos heterogêneos comportamentos a que se associa, percepções baseadas na relação de suas deformações com as oscilações desse discurso.

Também, ao relacionar-se com essa narrativa, propicia que se observe a sua confluência ou discrepância em relação aos sentidos que ela fabrica, assumindo assim, dependendo da natureza de sua relação com essa normalidade, função de

dilatador, ou de mantenedor da cultura nos sistemas sociais brasileiros, por incluir-se nessa normalidade sem necessariamente ajustar-se a ela. Além disso, por ser uma manifestação de origens antigas, convém investigar sua formação para que se possa entender como, e em função de quê, ele se adapta aos sistemas brasileiros, quais características conserva em si no decurso dessa ambientação, e de quais se desvencilha enquanto se transforma.

Atualmente, o carnaval ocupa espaço de evidência frente ao interesse público, provocando debates a respeito de sua função social, de forma que se desenvolvem conflitos frente à opinião pública quanto a seu valor social, quanto às responsabilidades advindas de sua realização e quanto aos beneficiários dos retornos provenientes de sua conversão em produto cultural, de forma que estudá-lo permitirá que se obtenham informações que podem colaborar para que se formatem esses juízos.

Este estudo, parte do interesse particular do pesquisador, que havendo experienciado sua infância, parte em cidades do interior de Pernambuco, parte em cidades do interior do Rio Grande do Sul, sempre num contexto bastante religioso, já então fascinava-se com a festa que experienciava de longe, absorvendo os ritmos musicais, cores vibrantes, o clima de festa, os trajes e caracterizações, tanto quanto impressionava-se com a permissividade com que as pessoas se comportavam durante a festa, esses fatores excepcionalmente atípicos e estranhos ao ambiente que estava acostumado a ocupar. Mais tarde, com mais idade, tendo a oportunidade de participar das comemorações, experienciou a festa em diferentes formatos, frequentando o carnaval de rua do Recife, blocos de pequenas cidades no interior do RS, e finalmente o carnaval carioca, em blocos, bailes e acompanhando o desfile das escolas de samba. Dessas experiências nasce a curiosidade a respeito do porquê dos diferentes formatos que a festa assume, bem como é a partir de onde se desenvolve no pesquisador o interesse em entender melhor como o carnaval comunica das particularidades culturais dos espaços onde se manifesta.

Além das experiências presenciais, o carnaval brasileiro ocupa espaço de destaque na mídia, ano após ano, repercutindo sua presença no imaginário coletivo através do impacto causado pela sua veiculação e reverberação nos meios de comunicação de massa, de forma que mesmo enquanto espectadores, ainda sim as

peças estabelecem familiaridade com o evento, sendo incluídas nos sentidos produzidos por ele.

Este trabalho se debruçará especificamente sobre a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, tomando como objeto empírico o texto do samba-enredo “Histórias para ninar gente grande” (DOMÊNICO et. al, 2019), grande campeão do desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro em 2019. A escolha do objeto leva em conta a sua atualidade, e justifica-se pela relevância que as composições popularizadas durante o carnaval alcançam ao se inserirem no cenário cultural brasileiro, passando a fazer parte do folclore nacional, isso além da repercussão que os desfiles das escolas de samba produzem nas mídias, e das discussões que, em função disso, atravessam a sociedade.

Diante disto, este trabalho estabelece como seu objetivo principal *compreender como a letra do samba-enredo “Histórias para ninar gente grande” da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira comunica uma narrativa que se contrapõe à narrativa tradicional de concepção da cultura brasileira*. Apresentando como objetivos específicos, (a) investigar o processo de construção do carnaval como experimentado no Brasil; e (b) compreender o carnaval como um processo comunicativo de manifestações culturais.

Conforme esclarecimentos de Stumpf (2005) a realização deste trabalho baseia-se no uso da pesquisa exploratória, utilizada para recolher tópicos empíricos oportunos ao desenvolvimento dessa investigação. Como métodos, foram utilizados de forma combinada a pesquisa bibliográfica, para o levantamento de bibliografia pertinente ao assunto tratado e à análise do texto do samba-enredo “*Histórias para ninar gente grande*” (DOMÊNICO et.al, 2019) em associação à contextualização social do Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, objetos escolhidos para verificação do discurso produzido por comunidades populares contemporâneas através do carnaval.

O trabalho está dividido em cinco capítulos, no primeiro deles havendo a introdução, com a contextualização teórica dessa pesquisa, apresentando-se nele também o tema, a justificativa, o objetivo geral e os específicos, a metodologia utilizada e a apresentação de teorias relevantes ao estudo.

No segundo, constam as informações obtidas a respeito das origens do carnaval, primeiro ponderando sobre a etimologia do termo à luz de Araújo (2012),

Pinto (2019) e Walter (2003), em seguida, desenvolvendo o texto em função das transformações que o evento sofre em suas adaptações aos diferentes contextos culturais dos quais participa, demonstra-se sua característica polimorfa e mutante, aglutinadora de sentidos. Respectivamente, o texto aborda as origens pagãs do carnaval, sua participação no contexto cristão europeu, a sua chegada no Brasil e as transformações que sofre a partir de então, e por fim, ilustra as peculiaridades de algumas de suas manifestações em solo brasileiro. Para o desenvolvimento deste capítulo, foram utilizados como referências ainda, os escritos de Sebe (1986), Burke (2010), Ferreira (2004), Soihet (1999), de Truong e Le Goff (2006), Bahktin (1997), entre outros, além de consultas a alguns documentos online que agregaram informações ao texto.

O terceiro capítulo aborda o vínculo entre carnaval e comunicação principalmente através das perspectivas oferecidas pelas obras de Machado (2003), Bahktin (1996), Jovchelovitch (2000), Foucault (1989), DaMatta (1997). É tratada a relação que se estabelece entre ritos, comunicação e cultura, em seguida faz-se a caracterização do carnaval como rito anti-oficial, contemplando também ponderações sobre a espetacularização do evento e sua transformação em produto cultural, e por último, se disserta sobre as identidades no discurso cultural. Nesse capítulo também são referenciadas informações obtidas por consulta a reportagens que enriquecem o seu conteúdo.

No quarto capítulo, traz-se a descrição da metodologia utilizada na realização deste trabalho, em seguida se apresenta a história do morro da Mangueira, observando-se seu processo de construção social e a história da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, utilizando-se entre outros, de dados disponibilizados por Arruda e Piletti (1996), Silva (2019), Freire (2016), além de informações colhidas nos sites oficiais da Mangueira (2019) e do Instituto Mangueira do Futuro (2019) e no Estatuto Social do Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira (2006), usadas para contextualização da proveniência do discurso do samba-enredo "*Histórias para ninar gente grande*" (DOMENICO et.al, 2019), cuja análise interpretativa desprende as referências contidas no texto, conectando-as às contextualizações previamente desenvolvidas no corpo deste trabalho, em função de perceber os sentidos nele contidos.

No último capítulo são apresentadas as considerações finais, onde são retomados os objetivos geral e específicos em função de articulá-los com os conhecimentos revelados ao longo do desenvolvimento do trabalho.

2. DAS ORIGENS DO CARNAVAL À SUA MUDIATIZAÇÃO

O presente capítulo deste trabalho, busca reunir informações sobre a festa que se conhece como carnaval, procurando perceber suas formatações em diferentes contextos históricos, acompanhando suas transformações concomitantemente com as transformações desses contextos, interpretando dos vínculos entre as manifestações da festa e os enquadramentos históricos, os sentidos produzidos nessa relação.

Objetiva-se desenvolver um encadeamento de conhecimentos a seu respeito, que permita a conexão desde as suas origens na antiguidade até a forma da sua expressão contemporânea no Brasil. Para tal, examinar-se-ão as obras de Araújo (2012), Sebe (1986), Burke (2010), Ferreira (2004), Soihet (1999) e Bahktin (1997), entre outras complementações.

2.1 As origens pagãs

Não há como precisar exatamente qual a origem do festival que se conhece hoje como carnaval. O caso é que esse evento parece ter aglutinado, ao longo do tempo, diversas manifestações culturais, em geral indóceis à estabilidade protocolar pretendida pelos sistemas de ordem que orientam as estruturas sociais das civilizações humanas.

O próprio nome “carnaval” levanta discussões sobre sua etimologia. Há, por um lado, quem defenda que o termo deriva da expressão em latim “*carrum navalis*”, como na versão de Araújo (2012), que descreve veículos parecidos com embarcações, cheios de pessoas nuas, que eram empurrados em cortejo pelas ruas de Atenas nas comemorações das festas Dionisiacas, na antiguidade grega, e que seriam, nesses outros tempos, os precursores dos carros alegóricos. Na mitologia grega, Dionísio era o deus que representava a desordem, e fora expulso do olimpo pelo seu comportamento desestruturador. Confinado nos campos devido à proibição do seu culto na pólis pela aristocracia grega da época (os eupátridas), a partir do século VI, com a ascensão de Pisístrato e o enfraquecimento dos militares, passou a ser

recebido na cidade à chegada da primavera, com música, dança, vinho, sexo e até violência.

Outra hipótese proposta por Araújo (2012), e reforçada por Pinto (2019), para a origem da palavra, data da era cristã e tem seu embrião em sua vinculação à páscoa no Calendário Eclesiástico da Igreja Católica. A Igreja que se opunha às festas orgásticas e pagãs das culturas greco-romanas que fortemente influenciavam (e ainda influenciam) os costumes dos povos ocidentais, à ocasião do Concílio de Nicéia, em 325 d.C, debateu entre outras questões, estratégias para neutralizá-las. Assim, o Papa Gregório I estabeleceu o carnaval, antecipado ao período da Quaresma, período de quarenta dias em que os fiéis cristãos observam penitências, dentre as quais comumente está a abdição do consumo de carne. Ao domingo prévio a esse período penitente, Gregório I deu o nome de “*dominica ad carne levandas*” o que significa “domingo de diminuir ou retirar a carne”, com o passar do tempo a expressão abreviou-se para “*carne levamem*”, “*carneval*” e finalmente carnaval.

Questionar uma mitologia é também examinar os nomes que a contêm. Agora, ainda hoje, a palavra Carnaval é um enigma para os filólogos [...]. Etimologia insegura, explicações artificiais, atestados tardios, de fato o atolamento etimológico que envolve a palavra Carnaval é indicativo dos becos sem saída de uma certa lexicologia que ignora a antropologia ou a história das religiões. Podemos escrever a história das palavras se ignorarmos a história das coisas às quais essas palavras se referem? (WALTER, 2003, p.26, tradução nossa)¹

Verifica-se que o termo carnaval é carregado de contradição, a começar pela sua própria construção etimológica, que acompanha o sentido que se propõe a definir também em seu caráter múltiplo e impreciso. Por isso, importa destacar algumas das suas possíveis proveniências em função de melhor entender o seu processo de composição.

Se até na etimologia de sua designação o carnaval parece apresentar uma aglutinação de sentidos contraditórios, é justo pensar que também na construção das suas formas atuais ele seja uma amálgama de idiosincrasias humanas acumuladas através de muito tempo, manifestadas em diferentes espaços, sob circunstâncias tão variadas quanto permite a história das civilizações. Há quem remeta suas origens ao

¹ Interroger une mythologie, c’est aussi scruter les noms qui la portent. Or, aujourd’hui encore, le mot *Carnaval* constitue une énigme pour les philologues [...]. Étymologie peu sûre, explications artificielles, attestations tardives, en fait le brouillage étymologique qui entoure le mot *Carnaval* est révélateur des impasses d’une certaine lexicologie ignorant l’anthropologie ou l’histoire des religions. Peut-on écrire l’histoire des mots si l’on ignore l’histoire des choses auxquelles ces mots renvoient? (WALTER, 2005)

antigo Egito (SEBE, 1986; BURKE, 2010), advindo de comemorações das épocas de plantios e colheitas que celebravam, em geral, a fertilidade. As festividades incluíam danças, músicas e brincadeiras, e antecipavam os períodos de regularidade e trabalho.

Também se considera, hoje, que duas das festas que possivelmente deram origem ao carnaval datam de séculos antes de cristo, na antiga Babilônia. A primeira delas, a Saceia, era uma festa em que um prisioneiro assumia o lugar do rei por algum tempo, dispondo de todas as regalias das quais desfrutava esse líder, para ao final ser chicoteado e morto.

Durante o período festivo, o novo “rei” exibia-se no trono, comia as mais finas iguarias e dormia com as esposas reais. No último dia o escolhido era despojado de suas roupas, chicoteado e, por fim enforcado. Um triste fim que marcava o retorno da sociedade às regras normais de conduta (FERREIRA, 2004, p.20).

A outra acontecia no templo de Marduk, e consistia na destituição do rei de seus ícones de poder para em seguida ser surrado em frente à estátua do deus. O ritual servia para demonstrar humildade e submissão do rei à divindade. Após a festa, os atributos e sinais de poder pertencentes ao rei eram restituídos. Em comum, ambas as festas levavam consigo o caráter da subversão temporária de papéis sociais, como pondera Pinto (2019).

Na Grécia antiga, as comemorações em homenagem a Dionísio repletas de danças, músicas, vinho, e sexo e, na Roma antiga, os bacanais dedicados ao deus Baco, equivalente romano de Dionísio, provavelmente sejam responsáveis pela associação que se faz do carnaval às orgias e aos prazeres e liberdades sexuais. Também a Saturnália romana na chegada da primavera, em homenagem a Saturno, era marcada pela subversão temporária de papéis sociais tal qual as festas babilônicas. Durante a festa que durava alguns dias, era eleito o soldado mais belo como rei da Saturnália. Ele reinava com todos os privilégios para ao final da comemoração ser deposto e morto. Hoje o rei da Saturnália pode ser considerado como um provável predecessor do Rei-Momo, figura ícone do carnaval atual.

Mendes e Borges (2008) afirmam que na Roma antiga, comemoravam-se as Lupercálias, que tem sua origem no mito da criação de Roma, que teria sido fundada pelos irmãos Rômulo e Remo. Eles teriam sido alimentados por uma loba depois de abandonados às margens de um rio por sua mãe, temerosa da ira do rei que sentia

seu trono ameaçado pela existência das crianças, filhas do deus Marte. O nome da comemoração vem de Lupercal, caverna onde a loba teria nutrido os irmãos gêmeos, e relaciona-se com a palavra “*lupus*”, latim para lobo. Eram consideradas festas de purificação, e costumavam ser bastante violentas, envolvendo sacrifícios de animais, sacerdotes vestidos com peles distribuindo chicotadas de boa sorte no povo, além de jovens fantasiados de animais em comportamento selvagem.

Esses são alguns exemplos de cerimônias da antiguidade de onde se pode pressupor começa a moldar-se o formato das festividades que se apresentam na contemporaneidade como carnaval. De fato, considerar que uma ou outra dessas manifestações culturais possa ser apontada como a origem do carnaval seria enganoso, pois não há como ser taxativo em atribuir a vanguarda do evento a uma ou outra dessas culturas ou suas expressões.

2.2 O carnaval na Europa cristã

Com o que se pode aquiescer, é que a configuração que se experimenta nos carnavais modernos começa a ser reconhecida nos moldes praticados na Europa medieval, que se relaciona fortemente com a prescrição católica de ordenamento gregário, seja em conformidade com os sentidos produzidos nas culturas ocidentais por esses preceitos cristãos, seja em oposição a eles, mas sempre numa relação que toma por referência uma visão do mundo que parte desse ponto de vista.

Assim, o carnaval, já na Europa medieval, tendo suas raízes além das fronteiras demarcadas pelas perspectivas de conformação das civilizações nos moldes cristãos, perdura nesse paradigma como resistência de manifestações culturais mais selvagens e, de certa forma, permanece pagão mesmo sendo incorporado a culturas de pretensões austeras e ordeiras.

Tendo ligação com rituais de comemoração da fertilidade, encontra espaço nas comunidades europeias ainda bastante agrárias e continua vinculado ao final do inverno e início da primavera. Opõe-se aos valores tradicionais do cristianismo que exaltam a sobriedade, a penitência e as abstinências alimentares e sexuais, e apresenta-se como sua antítese, caracterizando-se por costumes profanos de abundância e permissividade. Desse modo, persevera em seu caráter subversivo

como uma alforria de alegria, liberdade e excessos, durante o enrijecimento de uma cultura cristã que se apresenta como sustentáculo da razão, da ordem e da racionalidade, valores que na prática transmutavam-se em privação, sisudez e enaltecimento do sofrimento (SOIHET, 1999). Evocava, portanto, qualidades de loucura e selvageria ao se contrapor às ideias de reverência e docilidade pregadas pela igreja, ideias essas sobre as quais se apoiavam as concepções de aperfeiçoamento da civilização medieval.

Nesse contexto, o carnaval desponta como um polo humano contraposto às demais liturgias cristãs que alegam um outro polo, espiritualista, e por ser esse outro o produto de uma doutrina ideológica, faz-se avesso aos impulsos físicos manifestados pelo sujeito humano, o que em si representa a dicotomia entre a repressão e a ordem, contrárias à liberdade e ao caos. Em resumo, essa contraposição estabelecia o “pecado da carne”, o que se definia por sucumbir aos próprios desejos e paixões, categorizando-se, portanto, como selvagem e animalesco aquele que não reprimia sua natureza e condicionava-se a agir de acordo com o “espírito divino”, conforme os dogmas cristãos.

De um lado, a ideologia do cristianismo, tornado religião de Estado, reprime o corpo e de outro, com a encarnação de Deus no corpo de Cristo, faz do corpo do homem "o tabernáculo do Espírito Santo". De um lado, o clero reprime as práticas corporais, de outro, as glorifica. De um lado, a Quaresma se abate sobre a vida cotidiana do homem medieval, de outro, o Carnaval se entrega a seus exageros. (TRUONG, LE GOFF, 2006, p.31)

É inevitável, portanto, que o carnaval como é praticado hoje no ocidente, esteja intimamente vinculado a convicções fundamentadas em interpretações da cultura que partem de uma ótica que favorece o contato com uma disposição social estabelecida à sombra de padrões forjados pela igreja, dado que as civilizações ocidentais estruturam-se baseadas numa lógica cristã. Soihet (1999, p. 3) afirma que Baroja é simplista e conservador ao afirmar que “a alegria e os excessos do carnaval só tem sentido como catarse preparatória para justificar a entrada na quaresma”, pois ignora outros aspectos do carnaval, como a “presença de resistência e a possibilidade modificadora da festa”.

Por outro lado, a ponderação de Baroja nos permite verificar a dualidade que a relação entre a quaresma e o carnaval provocavam no entendimento dos indivíduos da realidade e de si mesmos, pois enfrentavam um período de conteúdo social

religiosamente definido em contraponto a um outro de comportamento justamente contrário. Em função disso, Baroja (1979, apud SOIHET, 1999, p.3) propõe o fato de poder mascarar-se como fator propiciador de “inversões [...], introjeções, projeções e outros fatos perturbadores” que são evidenciados pela psicanálise e pela psicologia, o que, em outras palavras, coloca o conflito entre carnaval e quaresma como responsável por construções identitárias avessas aos arquétipos de normalidade fixados pela igreja.

Ainda na Itália do século XVI surge a *Commedia dell'Arte*, um estilo teatral de sátira social que se apresentava como alternativa à chamada *Commedia Erudita*, de inspiração literária e falada em latim, que era cada vez menos acessível ao público da época. Vêm daí os famosos personagens vinculados à mitologia carnavalesca, o Pierrot, a Colombina e o Arlequim, que representavam um triângulo amoroso na peça que contava também com outros personagens (REDAÇÃO MUNDO ESTRANHO, 2011).

A partir de então, começa a ser possível perceber o antagonismo entre uma arte pretensamente erudita que oferece a construção de um imaginário estético clássico renascentista, em contraposição às manifestações culturais oriundas do povo, chamadas grotescas. A oposição entre as duas baseia-se na lógica da antítese entre o “espírito divino”, pretensa égide do progresso na civilização cristã medieval, e o “pecado da carne”, a ameaça pagã de selvageria e desordem. Bakhtin (1996, p. 24) sustenta que “a paródia medieval baseia-se completamente na concepção grotesca do corpo”

“grosserias (nas suas múltiplas variantes) ou expressões, como 'vai à ...', humilham o destinatário segundo o método grotesco, isto é, elas o enviam para o baixo corporal absoluto, para a região dos órgãos genitais e do parto, para o túmulo corporal (ou os infernos corporais) onde ele será destruído e de novo gerado” (BAKHTIN, 1996, p. 25)

Dessa forma, atribuí a influência lexical, que invoca um retorno do homem civilizado à sua natureza bestial e orgânica, às manifestações carnavalescas populares. Esse paralelo nada mais é do que reflexo de fricções sociais que aparecem no cenário europeu, e que expressam também o viés social-transformador contido no carnaval. Como no caso das *confrarias* que eram organizações festivas que agrupavam pessoas de mesmo ofício, e que se opunham ou aliavam-se umas às outras baseadas em interesses políticos divergentes ou convergentes. De acordo com

Soihet (1999), em sua leitura do historiador Le Roy Ladurie, em 1580 houve um confronto entre quatro dessas organizações, duas de formação burguesa, duas de formação plebéia, cujo enfrentamento teve como palco o carnaval. Esse teria funcionado como catalisador de tensões até então expressas simbolicamente, ocorrência que demonstra na prática o carnaval já como um espaço político.

Segundo Araújo (2012) as festas carnavalescas cresceram significativamente em expressividade durante o período da Renascença, principalmente na área mediterrânea da Europa, sendo alguns destaques as cidades de Roma, Veneza, Paris e Nice. A estação do carnaval começava em janeiro pelas ruas e praças das cidades e intensificava-se conforme se aproximava a quaresma, não havendo distinção entre espectadores e participantes. As comemorações já incluíam fantasias, máscaras e carros alegóricos.

Em função das grandes navegações, a partir do século XV, as nações europeias ampliaram as fronteiras do seu mundo conhecido. A descoberta do continente americano pelos europeus trouxe consigo também o contato com o cristianismo que predominava nas culturas do velho continente, e que foi importado para o novo mundo trazendo consigo aspectos culturais que participaram da construção da forma social que se experimenta hoje do lado de cá do Oceano Atlântico.

2.3 O carnaval no Brasil

No Brasil, a colonização portuguesa trouxe consigo uma forte convicção católica, indissociável da ação do Estado português. Estabelecer a submissão dos povos originários das terras brasileiras passava também pela sobreposição cultural, como ilustra o trecho da carta de Pero Vaz de Caminha ao rei português D. Manuel: “E bem creio que, se Vossa Alteza aqui mandar quem entre eles mais devagar ande, que todos serão tornados e convertidos ao desejo de Vossa Alteza”. (CAMINHA, 1963, p.59). Já se evidenciam assim as pretensões portuguesas de tornar os habitantes nativos convertidos aos sistemas de organização social praticados em Portugal, em que estes obviamente ocupariam um espaço de sujeição aos interesses do rei. Da

mesma forma, algo parecido ocorreu nas terras americanas colonizadas pela Espanha, por serem ambos os países estreitamente católicos.

Por isso o espaço que conhecemos hoje como Brasil, sofreu um processo de posseção por parte dos portugueses em que a implementação da crença católica ocupou importância estratégica, com destaque para as missões jesuíticas que expediam missionários para catequizar os “selvagens” (CHAMBOULEYRON, 1996). Isso além do massacre e da escravização dos povos originários, justificados pelo pretexto de desumanização das culturas não cristãs, foi o suficiente para que o estado que se implementava aqui se constituísse com uma estrutura que se submetia aos moldes portugueses de civilização.

O plano jesuítico da conversão, deste modo, foi marcado pela ideia de ordem: era necessário ordenar, reger, e hierarquizar a nova sociedade que se instalava no Novo Mundo, à imagem da sociedade mãe – a portuguesa. E as ideias de ordem e hierarquia tinham raízes profundas na própria Companhia de Jesus. (CHAMBOULEYRON, 1996, p.39)

Assim, os colonos que aportavam nas praias das terras que seriam exploradas e ocupadas, traziam consigo os costumes católicos, e para cá importavam também as festas, cerimônias e datas comemorativas religiosas, dentre as quais o costume da quaresma, e conseqüentemente do carnaval.

O carnaval português, chamado de entrudo, tem sua origem etimológica na palavra em latim *introitum* (ENTRUDO, 2019) que se traduz por ‘entrada’, fazendo referência justamente ao período prévio ao começo da quaresma, em que se realizavam as celebrações. O entrudo (Figura 1) português se desenvolveu em um formato um pouco diferente dos demais carnavais europeus, que foram, com o passar do tempo, tornando-se mais refinados e organizados.

os portugueses brincavam nas ruas de Lisboa um carnaval diferente. Correndo desordenadamente de um lado para o outro, atirando ovos crus, líquidos de toda espécie, farinha e substâncias menos limpas nos transeuntes [...] carnaval característico da Península Ibérica e que daí passou para as Américas portuguesa e espanhola (VALENÇA, 1996, p.10).

No Brasil, a primeira comemoração do entrudo relatada aconteceu em Pernambuco, e replicava o modelo português (DINIZ, 2018). Com o passar do tempo, o entrudo, no Brasil, passou a se popularizar e ser comemorado de forma que podia se observar duas manifestações distintas: na primeira, familiar, o entrudo era brincado

dentro das casas, praticada normalmente pela classe média e elite, envolvia familiares e amigos e conservava um certo respeito à hierarquia, não podendo, por exemplo, os escravos lançarem artigos sobre seus senhores, entretanto, o contrário sendo bastante comum; a segunda, dita popular, ocupava as ruas e majoritariamente era composta de escravos e pobres. Eram mais violentos, e qualquer tipo de líquido ou pó era considerado como munição para as brincadeiras, até mesmo fezes e urina eram jogadas. Sair às ruas durante o período que antecede a quaresma era considerado imprudente e estúpido pela incomodada elite, pois nas ruas reinava a desordem e “a sensação de intolerável inversão de valores e de insegurança” segundo as palavras de Ferreira (2004, p. 98). Ferreira afirma ainda (2004, p.89) que “grande parte das famílias ficavam em suas casas [...] o que fazia com que nos dias do entrudo os logradouros da cidade se encontrassem, mais do que nunca, entregues aos negros escravos e aos pobres em geral”.

Figura 1 – Cena de Carnaval



Autor: Jean Baptiste Debret (1823)

Fonte: <https://arteartistas.com.br/carnaval-jean-baptiste-debret-origem/>

É possível observar, assim, já nos seus primórdios e tal qual no exemplo europeu medieval, que o carnaval no Brasil expressava-se como a antítese dos rituais de ordem e regulação, e propiciava uma catarse momentânea não só em antecipação

a quaresma, mas à condição de marginalização dos pobres e dos povos escravizados. Durante esse período, através da manifestação do grotesco popular de que fala Bakhtin (1996, p. 24), no extremo de sua concepção, às classes degradadas pela sociedade era possível experimentar, ainda que de forma parcial e temporária, a apropriação do espaço público.

Apesar dessa “divisão”, o carnaval continuava contando com a participação de todos, até os imperadores D. Pedro I e D. Pedro II eram entusiastas dos divertimentos com limões-de-cheiro e farinhas, itens comumente utilizados para arremessar nas emboscadas do jogo (DINIZ, 2018).

Por conta de sua natureza violenta e suja, o entrudo passou a ser reprimido pelas autoridades. Ele não se caracterizava pelo uso de fantasias, música e festa, mas pela guerra de artigos que ao final do período de sua realização, transformava as vias públicas em uma imundície completa (VALENÇA, 1996). O aumento das populações urbanas também contribuiu para o enfraquecimento do entrudo, que passava a ser entendido como um risco à saúde pública, principalmente por medo de epidemias de doenças como cólera, tifo e tísica (LEAL, 2008).

Posturas que regulavam o uso do espaço urbano e das práticas sociais locais como a não divagação de doentes pelas ruas, a proibição de enterramento no interior das igrejas, a construção de cordões sanitários, as quarentenas, a proibição do uso de água durante as festividades do entrudo, exemplificam as preocupações com a ‘civilização’ das condutas. (MARIANO; PINHEIRO, 2012, p.2490)

Já no século XIX, como alternativa, a burguesia passou a importar os bailes à fantasia de inspiração parisiense, que passaram a tornar-se mais regulares no Brasil, sem, contudo, suprimirem totalmente o entrudo, que vai perdendo sua força aos poucos. Em comum, os carnavais de salão tinham o aspecto de situarem-se em regiões centrais e nobres das cidades, em que o acesso à burguesia era privilegiado. Inspiravam-se nos Bailes da Ópera, sofisticados e caros bailes de Paris, que misturavam diferentes ritmos e bailados (PERNY; MELLO, 2013).

No Rio, ainda que não unanimemente, fica estabelecido a data de 1853 como uma espécie de momento de definição nacional da festa momística. A ‘certidão de batismo’ do carnaval, em regra, é considerada a portaria baixada pelo chefe de polícia do Rio de Janeiro proibindo o entrudo pelas suas repercussões agressivas. (SEBE, 1986, p.55)

As fantasias também foram reproduzidas a partir de influências francesas, adaptadas às restrições monetárias dos foliões que ocupavam as ruas. Da mistura entre as formas de festas do povo, da burguesia e da elite, constrói-se o carnaval como o conhecemos hoje. É no Rio de Janeiro, capital e um dos principais centros culturais do país, que se formam as condições mais propícias para a reinvenção da festa. A influência africana incorporou novos ritmos e sonoridades ao festival com a adição dos instrumentos de percussão.

Capital do país desde 1763, o Rio de Janeiro era o destino de levas de brasileiros livres e escravos além de africanos vindos de seus países de origem, transformando a cidade em uma espécie de síntese da cultura popular do país. Somando-se a tudo isso o fato de as novidades europeias, incluindo-se a música, seria natural que surgissem em território carioca as primeiras manifestações de música urbana. (CABRAL, 2011, p.19)

Aproximadamente na metade do século XIX começaram a surgir as sociedades carnavalescas, que consistiam em grupos que desfilavam pela cidade em alegorias que faziam alusão a temas políticos e culturais da época (PEREIRA, 2004). Dispunham-se em grupos musicais organizados, carros enfeitados, e promoviam batalhas de serpentina e confete em suas sedes (DINIZ, 2008). Incluíam em seus desfiles encenações e performances, além de organizarem roteiros com rotas de deslocamento que facilitavam o patrulhamento por parte da polícia, e mantinham os participantes agrupados, diminuindo a probabilidade da ocorrência de ataques estrudísticos (FERREIRA, 2004).

De acordo com Ferreira (2004) e Pereira (2004), mais do que brincar o carnaval, essas sociedades engajavam-se na prática em assuntos políticos, sendo muitas delas ativistas de ideais de liberdade, modernidade e república, que absorviam das tendências vindas principalmente da França, ainda mais após a independência do Brasil, a partir de quando a sociedade Brasileira começou a rejeitar a aculturação portuguesa e percebê-la retrógrada e ultrapassada. Algumas das maiores dentre essas sociedades carnavalescas inclusive arrecadavam dinheiro que era utilizado para comprar a alforria de escravos, geralmente libertos durante o carnaval.

As classes populares, entretanto, não se contentaram em permanecer reles público das festividades burguesas de pretensões vaidosas, misturaram e ressignificaram suas próprias referências culturais ao novo modelo de carnaval e ao entrudo, formaram seus próprios agrupamentos que passaram a ocupar também as

ruas do centro do Rio de Janeiro, que se tornaram cada vez mais disputadas e acabaram compelindo as sociedades carnavalescas de volta aos salões.

Segundo Ferreira (2004), a imprensa carioca teve grande participação na formatação dos moldes carnavalescos modernos, na medida em que passavam a noticiar e divulgar os eventos. Suas definições do que se considerava um bloco, um cordão, ou uma sociedade carnavalesca passaram a influenciar o entendimento popular, e induzir uma adaptação nas configurações das organizações formadas para conduzir a folia.

Ainda de acordo com o autor, os grupos em função de almejavam a visibilidade oferecida pela imprensa, passaram então a adequar o modo dos seus desfiles às apreciações dos jornais e revistas, inclusive alterando seus itinerários para que atravessassem as proximidades dos veículos de imprensa. Na primeira metade do século XX, começaram a haver competições entre os cortejos para decidir qual o bloco mais bonito ou qual o mais animado. Nesse contexto surgem as primeiras escolas de samba.

Do estruendo ao carnaval brasileiro moderno, pode-se perceber a riqueza de referências culturais que são incorporadas ao modelo atual da festa, da mesma forma como as festas carnavalescas medievais aglutinavam influências culturais desde a antiguidade. Essa característica de reunir influências, possibilita ao carnaval que desenvolva peculiaridades regionais, em função das culturas às quais é incorporado. Sendo o Brasil um país de dimensões continentais, nada mais natural que, em função das particularidades culturais de cada região, o carnaval praticado nelas também agregue alguns aspectos originais.

2.4 País de muitos carnavais

Como declarou Risério (1993), “O Brasil não é o ‘país do carnaval’, como se lê no título do romance de Jorge Amado, e sim um país de “muitos carnavais”, como se ouve na canção de Caetano Veloso. Espalhadas pelo país, diversas formas de fazer folia florescem todos os anos, evoluindo em misturas culturais cheias de peculiaridades e influências culturais próprias.

Seria inviável, portanto, discorrer a respeito de todas elas na exploração deste trabalho, ou mesmo dissertar sobre os carnavais das vinte e sete capitais. Assim, de forma arbitrária, definimos que apenas abordaremos neste trabalho (a seguir) os carnavais do Rio de Janeiro, de Recife e Olinda e de Salvador, por apresentarem algumas características bastante particulares em relação aos carnavais das demais grandes cidades brasileiras.

2.4.1 O carnaval do Rio de Janeiro

O carnaval carioca é considerado o maior do mundo, constando no livro dos recordes, que estima que durante o período, participam do evento um público de aproximadamente dois milhões de pessoas por dia (GUINNES WORLD RECORDS, 2004).

A festa mantém, até os dias de hoje, as tradições dos blocos de rua, e bailes de carnaval que tomam as ruas da cidade e atraem turistas de todos os lugares do mundo. Alguns blocos mais famosos, como o Sargento Pimenta chegam a receber, sozinhos, um público participante estimado em 180 mil pessoas (MERGULHÃO; NUNES, 2016). Além disso, todo o ano ocorre a competição entre os desfiles das escolas de samba (Figura 2). A disputa começa no grupo especial, que no ano de 2020 apresentará desfiles de 13 escolas, e se desdobra nas Séries 'A', 'B', 'C', 'D' e 'E'. Ainda abaixo da categoria 'E' ficam os chamados blocos de enredo, aspirantes a tornarem-se escolas de samba. A competição funciona como um campeonato anual em que os desfiles das agremiações avaliados por um júri formado de especialistas, que avaliam diversas categorias, como samba enredo, evolução e bateria, recebem notas que, na soma final, definem a escola vencedora, que sobe de categoria, caso já não esteja no Grupo Especial. As escolas com menor pontuação ao final da avaliação são rebaixadas ao nível anterior.

Figura 2 – Desfile de escola de samba no sambódromo



Fonte: carnavalrio.com/sambodromo, 2019

Atualmente, o grupo especial fica sob a atribuição da LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro), que representa as agremiações participantes frente às negociações com o poder público para os trâmites da realização do evento. A LIESA foi fundada em 1984, por dez escolas dissidentes da Associação das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, que visavam uma melhor posição para negociarem com o poder público os termos relacionados à participação das organizações no evento. (LIESA, [s.d])

O formato de competição praticado no Rio de Janeiro é repetido em diversas cidades brasileiras, mas é considerado o de melhor estrutura e de maior destaque na mídia. Por esse destaque, o desfile do carnaval carioca atrai, não só muitos espectadores, como também turistas interessados em desfilar, sendo possível a eles adquirirem fantasias que lhes dão o direito de participar em determinadas alas de algumas das escolas de samba.

2.4.2 O carnaval de Recife e Olinda

Outro carnaval bastante tradicional no país é o que ocorre na região metropolitana do estado de Pernambuco. Caracterizado por ritmos musicais e de

Também em Recife, vale salientar o bloco do Galo da Madrugada (Figura 3), considerado o maior bloco de carnaval do mundo, que recebe anualmente um público estimado de 2 milhões de foliões (GALO DA MADRUGADA, 2009). Em Olinda, o destaque vai para os bonecos gigantes, que desfilam pelas ruas fazendo alusão a figuras famosas.

2.4.3 O carnaval de Salvador

O Carnaval em Salvador desenvolve-se também a partir da tensão entre os bailes fechados e as festas de rua. Com muita influência africana, seu ritmo mais tradicional é o axé, arranjo que surge da fusão entre o afoxé e o frevo. Também são tradicionais os blocos afro e afoxés, que celebram a cultura de raiz africana e desempenham importante papel na luta contra o racismo e na valorização das pessoas negras na sociedade.

Na segunda metade do século XX, tornaram-se famosos os Trios-Elétricos (Figura 4), caminhões adaptados com aparelhos de sonorização, que arrastam multidões nos blocos que desfilam nos circuitos da cidade, e contam com a participação de vários cantores famosos. Atualmente, para participar dos blocos dentro dos cordões que fazem o isolamento dos foliões participantes do bloco, é necessária a compra de um abadá, camisas customizadas utilizadas para identificar os foliões que fazem parte dos grupos em cortejo pela cidade, aqueles que não adquirem abadá (foliões pipoca), curtem o carnaval fora das cordas, sem dispor da estrutura dos blocos, aproveitando apenas a passagem dos trios. (CARNAVAL SALVADOR, [s.d])

Figura 4 – Trio Elétrico em Salvador



Autor: Jefferson Peixoto, 2019

Fonte: <https://g1.globo.com/ba/bahia/carnaval/2019/noticia/2019/03/02/fotos-veja-imagens-do-terceiro-dia-de-carnaval-em-salvador.ghtml>

Por todas as originalidades comentadas a respeito das festas de carnaval que ocorrem no Brasil, isso, é claro, além de todas as outras que não mencionamos aqui, pode-se perceber a importância do carnaval brasileiro pelo seu caráter de organismo vivo, que segue provocando a intersecção de manifestações sociais e produzindo novos textos culturais.

3.CARNAVAL E COMUNICAÇÃO

Neste capítulo busca-se pensar os vínculos que se estabelecem entre a comunicação, os ritos e a cultura, procurando explicitar como se relacionam esses conceitos e quais as influências que implicam uns nos outros. Também se examina o caráter anti-oficial do rito carnavalesco, ponderando dessa característica sua relação com o texto cultural, distinguindo as particularidades dessa interação em relação aos ritos oficiais.

Complementarmente, discorre-se sobre a modernização do evento, e sua adaptação ao contexto capitalista contemporâneo, incluindo considerações sobre sua transformação em produto cultural e sua espetacularização na mídia. Por fim, trata-se da importância dos discursos culturais na constituição das individualidades dos sujeitos sociais, através dos processos de identificação e desigualdade.

3.1 Os ritos, a comunicação e a cultura

Ritos são conjuntos de ações estruturadas que carregam consigo conteúdos de dimensão simbólica, e que ajudam a formatar as culturas das conjunturas nas quais ocorrem (SEGALEN, 2002). Dessa forma, os ritos desempenham papel fundamental na constituição das realidades, auxiliando a determinar os entendimentos dos indivíduos em convergências que oportunizam a comunicação através dos ruídos que permeiam a multiplicidade das estruturas sociais, estabelecendo códigos geradores de sentido.

A semiótica da cultura, campo conceitual que estuda a linguagem nas culturas, estabelece que nelas há uma hierarquização de sistemas semióticos, que se arranjam em uma estrutura interna segundo uma correlação de subsistemas, ordenando também em função de si, camadas exteriores à própria cultura, segundo a forma como elas se relacionam à circunscrição do que se estabelece como tal (MACHADO, 2003). Assim sendo, a comunicação e os ritos são entendidos, sob essa perspectiva, como sistemas semióticos do grande texto cultural, que é construído pelas relações entre os sistemas que nele se manifestam. Por essa relação, é possível deduzir que há entre os dois elementos um vínculo passível de averiguação.

Ainda como observa Machado (2003) em suas considerações sobre as ideias de Lotman, os sistemas semióticos apresentam diferentes funções de linguagem, isto é, de construção de entendimentos, baseadas em três princípios fundamentais: A “transmissão da informação”, que se baseia na artificialidade homogeneizadora dos códigos e diz respeito à intersecção dos imaginários simbólicos pelo estabelecimento de normas arbitrárias que permitem a coparticipação na percepção dos significados; a “função criativa”, que diz respeito à natureza heterogênea das linguagens e permite a produção de novos sentidos; e a “função mnemônica”, que faz referência à memória, isso é, aquilo que se é capaz de evocar de composições simbólicas construídas em processos anteriores.

A partir disso, pode-se deduzir que o texto cultural se relaciona simultaneamente a dois aspectos perpendiculares entre si, um de sincronia e outro de diacronia. O aspecto sincrônico diz respeito às afinidades entre os sentidos pretendidos pelos interlocutores, necessárias para que haja comunicação, ou às similaridades para que se produza compreensão. O aspecto diacrônico diz da transformação desses sistemas de comunicação e relaciona-se com as diferentes configurações que os códigos de linguagem assumem em diferentes contextos (MACHADO, 2003).

Ilustrativamente, poderíamos alinhar ao eixo sincrônico a função de transmissão da informação, e ao diacrônico a função mnemônica, colocando entre os dois a função criativa que se justapõe à tensão dos dois conceitos. Por isso, podemos dizer que os ritos oferecem ao texto cultural códigos de estruturação, que dele expressam e reforçam a normatização do convívio social, as regras de conduta e comportamento, a adequação à estrutura normalizada na cultura. Da mesma forma, a comunicação revela e participa da formatação do texto cultural, pelas relações que oportuniza, pela forma como é exercida e pelos códigos que lhe submete.

Há, portanto, um caráter ritualístico na comunicação, tanto quanto há um caráter comunicacional no rito, isso é percebido na intersecção entre os sistemas semióticos que estabelecem entre si uma relação hierárquica produtora de texto cultural. Uma vez falando de comunicação e rito como sistemas semióticos produtores de cultura, não se pode esquecer que esses são apenas dois desses sistemas, dentre vários que se perpassam entre si, e que o grande texto cultural é resultado do conjunto

de todas essas relações, não só da tratada aqui, em função da pertinência ao tema desenvolvido neste trabalho.

Para a semiótica, a cultura é um conjunto de informações não-hereditárias que são armazenadas e transmitidas por grupos em domínios diferenciados de manifestação da vida. Uma vez que a cultura compõe-se de traços distintivos, as informações vinculadas a uma coletividade configuram-se como um subconjunto caracterizado por um certo padrão de ordem (MACHADO, 2003, p.157).

Sob esse ponto de vista, é portanto na comunicação estabelecida pelos processos nos quais caracterizam-se os ritos, ou nas características ritualísticas em função das quais processa-se a comunicação, que habita a importância do carnaval no Brasil, como processo semiótico produtor de sentido e que agrega ao texto cultural brasileiro significados de textos produzidos por culturas exteriores a si, reconfiguradas em subculturas de si, através de uma 'semiofagia' de sentidos que progride num processo de aculturação mútua e permanente.

Assim, também através do carnaval, nossa cultura se alimenta de elementos de outras culturas, que passam a fazer parte dela no decorrer desse processo de ressignificação que lhes atribui novos sentidos, tanto quanto em si conserva sentidos anteriores. Há, portanto, uma reconfiguração de códigos que alteram os processos de comunicação que se estabelecem na cultura, na medida em que são transformadas as relações entre os subsistemas da cultura, e entre a cultura e elementos exteriores a ela.

3.2 Rito Anti-Oficial

O Carnaval é uma festa extremamente popular no Brasil e todos os anos permite, de forma plural, manifestações culturais, históricas e políticas. Os desfiles, os blocos de rua, as alegorias, as músicas, as fantasias, a mitologia, fazem parte dessa 'sopa' cultural que possibilita aos indivíduos e às comunidades expressarem liberdade de pensamento, criatividade e, mais do que isso, numa espécie de apoderar-se do protagonismo sobre suas histórias, comunicarem suas realidades e exporem suas perspectivas, levantarem a voz para que se pratiquem suas críticas e sobretudo fazerem uso da oportunidade de contrapor-se ao *stablishment*.

Bakhtin (1996), em sua leitura de Rabelais, ponderando sobre as festividades na Idade Média, propõe esses ritos carnavalescos como “deliberadamente não-oficiais”, propiciadores de uma dualidade na percepção de mundo em que, de um lado, colocam-se os ritos sérios e sacros, com todo o protocolo e hierarquia exigida pela Igreja e pelo Estado, e, de outro, esses ritos e mitos cômicos, exteriores a essa lógica oficial e, por definição, subversivos, blasfemos, injuriosos, paródicos. Em outras palavras, enquanto os ritos oficiais têm por característica o alinhamento à ordem estabelecida, representando o triunfo de uma realidade pré-fabricada, vigente, os não-oficiais representam uma libertação temporária da verdade dominante, uma abolição momentânea de relações hierárquicas, regras e tabus sociais.

Da Idade Média, na Europa, ao Brasil do século XXI, esses ritos carnavalescos assimilaram características pluriculturais, tornaram-se mais ecumênicos, enriquecidos de referências e experiências culturais diferentes e absorveram regionalidades particulares das culturas locais. Ainda assim, há evidências de que o espírito sarcástico da comicidade popular continua acompanhando o festival, que nos tempos hiper midiáticos da informação instantânea e realidade virtual, não só parece se manter anti-oficial, apesar de toda a interferência dos interesses capitalistas, como se mostra um canal através do qual discursos populares podem construir-se em narrativas outrora não aceitáveis no cotidiano das normas e regulamentos em voga na sociedade.

Outra consideração feita por Bakhtin (1996), importante para compreendermos a natureza desse rito, é a que coloca o carnaval no limiar entre a arte e a vida, pois ele é como a vida apresentada com os elementos característicos de representação, ignorando a distinção entre atores e espectadores. Sob esse ponto de vista, o carnaval não se assiste, o carnaval se vive, experiência-se.

Ao contrário dos ritos oficiais, em que estão pré-estabelecidos os papéis a se desempenhar, o carnaval propõe a liberdade, e em seu caráter universal representa o renascimento e renovação, cunhos de sua natureza contrária à permanência pretendida pelos ritos oficiais, que tem por traço a manutenção dos sistemas de poder dominantes. Entretanto, apesar de em essência o carnaval simbolizar a libertação dessa oficialidade dos ritos sociais, sofre interferência da modernização da sociedade, e adapta-se a um quadro industrial, aceita regulação do Estado, ainda que parcial, e

negocia com os interesses capitalistas os discursos que produz como expresso na fala de Cavalcanti (2008, p. 24 apud VISCARDI; SOTTANI; SILVA, 2013), a seguir:

Por trás da beleza de um desfile, a crescente comercialização de seu processo e ampla participação de outros segmentos sociais conspurcariam tenazmente a pureza originárias das escolas. [...] Muito difundida entre nós, a concepção romântica define para o popular um dilema inevitável. Por um lado, a cultura do povo, distinta daquela das camadas cultas e da ralé, é valorizada como primitiva, comunal e pura, abrigando a nostalgia de uma totalidade integrada da vida com o mundo, rompida pela época moderna. Por outro lado, esse lugar de expressão de autenticidade está sempre inexoravelmente ameaçado pela degradação das tradições, pela iminência de seu desaparecimento diante do acelerado processo de transformação social trazido pela expansão do capitalismo.

É impossível, afinal, eximir-se de interagir com os ambientes sociais, continuamente mutantes nas civilizações humanas, sem adaptar-se. Nesse contexto solidificam-se as influências das Escolas de Samba, principalmente no carnaval carioca, onde essas organizações adquirem *status* de protagonismo no desenvolvimento das atividades carnavalescas, passando a fazer parte de uma mitologia construída que concede a essas agremiações comunitárias um palanque de muita visibilidade através do qual a comunidade tem a oportunidade de apresentar narrativas e construir discursos reproduzidos pela mídia, comentados na academia e que alcançam visibilidade internacional.

As escolas de samba começaram a surgir no Rio de Janeiro na década de 1920. A crônica do Carnaval descreve o cenário então existente na cidade de forma nitidamente estratificada: a cada camada social, um grupo carnavalesco, uma forma particular de brincar o Carnaval. As grandes sociedades, nascidas na segunda metade do século XIX, desfilavam com enredos de crítica social e política, apresentados ao som de árias de óperas, com luxuosas fantasias e carros alegóricos, e eram organizadas pelas camadas sociais mais ricas. Os ranchos, surgidos em fins do século XIX, desfilavam também com enredo, fantasias e carros alegóricos ao som de sua marcha característica e eram organizados pela pequena burguesia urbana. Os blocos, forma menos estruturada, abrigavam grupos cujas bases se situavam nas áreas de moradia das camadas mais pobres da população, os morros e subúrbios cariocas. O surgimento das escolas de samba veio desorganizar essas distinções. (CAVALCANTI, 2008, p.39 apud VISCARDI; SOTTANI; SILVA, 2013)

A espetacularização do carnaval carioca provoca que os desfiles preparados pelas escolas, agremiações comunitárias, em sua maior parte provenientes de periferias da cidade, alcance com seu discurso, através da midiaticização do evento, públicos externos ao que participa presencialmente da festa no carnaval. Isso

demonstra que, ao contrário da proposição de Bakhtin (1996), quando ele diz que o carnaval não se assiste, nos tempos contemporâneos é justamente pela hipermidiatização que o carnaval alcança sua importância perante a opinião pública, e que os discursos que produz são alçados a assunto de interesse público. Nesse sentido, importa destacar que:

O desenvolvimento dos meios de comunicação de massa faz com que seja cada vez mais irrelevante o encontro direto para o estabelecimento de conversação e discussão, bem como a troca de informação. A mediação dos meios de comunicação de massa produz um deslocamento na experiência pública e, ao mesmo tempo, dá forma aos saberes possíveis que esta experiência desenvolve sobre si mesma. Ao tornar-se a forma mais difundida de comunicação social das sociedades contemporâneas, os meios de comunicação de massa informam e formam a esfera pública. (JOVCHELOVITCH, 2000, p. 86).

Dessa forma, ilustra-se o conflito entre as partes sociais, na esfera da opinião pública, sobre os sentidos produzidos a partir do carnaval, uma vez que ocupa, atualmente, espaço de destaque na mídia. De acordo com o site G1, segundo informações da prefeitura do Rio de Janeiro, apenas durante o carnaval de 2019, 7 milhões de pessoas estiveram nas ruas da cidade Rio de Janeiro, gerando uma receita, em função da festa, de R\$ 3,78 bilhões, o que representa um aumento de 26% com relação ao carnaval de 2018 (G1, 2019). Evidencia-se, assim, que o carnaval moderno não apenas cumpre um papel de resgate histórico e desenvolvimento cultural, mas também, transformado em indústria do entretenimento, torna-se um espetáculo lucrativo para diversos setores. Esse lucro, como não poderia deixar de ser numa sociedade capitalista, transforma-se em objeto de disputa entre a mídia, o setor privado, o Estado e as organizações carnavalescas.

Conforme reportagem de Alex (2019), em junho de 2019, a prefeitura do Rio divulgou publicidade em que acusa a Rede Globo de televisão de faturar milhões através da venda de patrocínios para o carnaval carioca, a LIESA de receber a receita proveniente da venda de ingressos, deixando a prefeitura com o prejuízo dos R\$ 70 milhões, que segundo ela, são gastos para a realização da festa. O vídeo citado na reportagem foi publicado no youtube, e afirma que “o carnaval do Rio precisa viver do patrocínio privado, não dos recursos da prefeitura”. Em nota, a TV Globo afirmou que “a Globo não vende patrocínio do carnaval, que é um evento das escolas de samba.

A Globo vende cotas de suas transmissões, cujos direitos compra por valores significativos.”

Assim, exemplifica-se a disputa sobre a autoridade quanto ao destino dos dividendos obtidos através da transformação da festa em produto cultural, tanto quanto sobre as responsabilidades provenientes em função da organização do evento. A informação a respeito desses processos chega a conhecimento público por intermédio da mídia, o que desloca a experiência do carnaval também para o campo midiático e para âmbito da opinião pública.

Se, por um lado, essa institucionalização vai de encontro à essência de liberdade característica do espírito de carnaval, por outro, permite expressividade muito maior no que diz respeito ao discurso produzido, uma vez que esse deixa de ser individual e passa a ser representativo de uma comunidade. Para além dos meandros das disputas de narrativa perante a opinião pública envolvendo a mídia, o estado, a LIESA, e o interesse privado, os discursos produzidos nas comunidades onde se fundamentam as escolas de samba são alçados à experiência da participação pública, ocupando assim superfície fundamental na constituição do tecido cultural.

Dessa forma, o carnaval não apenas desmonta regras de comportamento e interação social baseadas nos ritos oficiais, mas oficializa a si mesmo como construtor de sua própria lógica, designando sistemas hierárquicos próprios e ressignificando as periferias como detentoras de um poder cultural organizado, o que conseqüentemente provoca disputas em função desse poder.

O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui e ali, nunca está em mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas, os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer este poder, e de sofrer sua ação; nunca são alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles. (FOUCAULT, 1989, p.183).

Por sua característica assimétrica, a manifestação dos poderes assume ou a característica de imposição ou de resistência, num vínculo de conflito baseado na força de cada poder para com relação ao outro. Assim sendo, o exercício do poder nas relações está condicionado ao interesse, ou aos objetivos do vetor que opera sua influência. Por isso, as influências dos ritos carnavalescos operam contrapostas às influências dos ritos oficiais, sem com isso deixar de sofrer seus efeitos, tanto quanto

exercem interferência sobre os primeiros, numa disputa constante e em vários âmbitos sobre a significação da realidade social. Em certos níveis, inclusive, convergem opondo-se a interesses outros em prol de conveniências comuns.

Como o antropólogo Roberto DaMatta (1997) pondera em sua obra *A Casa e a Rua*, há uma relação especial entre tempo e espaço constituída nas sociedades humanas, que orienta a adequação da normalidade e a construção das rotinas. Em palavras simples, a noção de que existe um lugar e um momento adequado para a manifestação de determinados comportamentos ou ações está ligada a concepções de caráter coletivo, que por sua vez se relacionam dialeticamente com a individualidade dos sujeitos. Obviamente que essa relação, enquanto situação de conflito, pressupõe o tensionamento do vetor de fluxo de poder, ora no sentido da individualidade sobre o coletivo, ora no sentido da coletividade sobre o indivíduo, permanecendo assim em constante estresse uma vez que é impossível que ambos os sentidos permaneçam equilibrados.

Na maior parte de tempo, essa característica de ordem que preserva a normalidade e estabelece o cotidiano exerce sua força estabelecendo uma regularidade a partir da qual nos organizamos enquanto sociedade, ao passo que nas festas, ocorre o deslocamento das atividades e comportamentos que manifestamos para ambientes não ordinários, portanto anormais. Essa dita anomalia, causada por estes eventos, permite que se habite outros espaços e se experimente o tempo de outras formas o que é fundamental para que se evolua enquanto sociedade, uma vez que é a partir do vislumbre individual da possibilidade de perverter o *status quo* que se provocam os tensionamentos sociais que alteram os fundamentos que estruturam a malha social.

No cotidiano vivo uma ordem que me diz: conheço as pessoas na porta; vou para uma sala de jantar, onde comemos, e depois vou para um quarto dormir. Já numa festa, todas essas ações (e muitas outras) podem acontecer simultaneamente sem haver uma separação entre elas e os espaços onde normalmente ocorrem. Num baile de carnaval, por exemplo, posso acelerar o tempo de modo radical, "namorando", "noivando", "casando" e "divorciando-me" de uma pessoa, tudo isso no mesmo espaço de algumas poucas horas em que a festa transcorre. (DaMATTA, 1997)

Saliente-se também que o carnaval, por sua peculiaridade de ser temporário, não desenvolve instantaneamente uma modificação relevante e permanente na estrutura social. Se o faz, o faz pela sua periodicidade e pela regularidade com que,

enquanto rito, persiste, provocando provisoriamente o deslocamento da normalidade, ou a redução circunstancial da importância desta concepção. Ou ainda, como pela sua reincidência, ressignifica a abrangência do conceito de normalidade, para que esse abarque também essa momentânea ausência de ordem que ele provoca, incluindo assim, paradoxalmente, a desordem na ordem, como uma anomalia normalizada culturalmente.

3.3 Identidades no discurso cultural

Falar de uma cultura brasileira é uma possibilidade relativamente bastante recente, uma vez que os povos nativos desse território eram diversos em culturas, havendo indícios de seres humanos no Brasil que datam de 48.000 anos atrás, como os encontrados em São Raimundo Nonato no Piauí (ARRUDA; PILETTI, 1996). A cultura brasileira como apresentada hoje, é resultado de uma relação cultural que se estabeleceu a partir do contato dessas culturas, com a cultura luso-cristã, muito mais agressiva em seus processos, que eliminou ou sufocou as culturas nativas, e instituiu-se como pilar orientador em função do qual se aglutinam os outros subsistemas culturais, de forma que o olhar que orienta a leitura do brasileiro hoje, sobre a cultura brasileira, inevitavelmente, parte dessa perspectiva, por pressuposto.

De acordo com Arruda e Piletti (1996, p.147), um dos objetivos principais da expedição de Cabral era “estabelecer o domínio português sobre a parte já assegurada em Tordesilhas”. Afirmando ainda que “a partir de 1530 [...] o rei se convenceu que só poderia manter a posse da terra estabelecendo núcleos permanentes de *povoamento*, *colonização* e *defesa*.” Essas afirmações demonstram as intenções portuguesas de conquista do espaço brasileiro, o que não comportava a inclusão das culturas locais, a não ser como mão de obra escrava (ARRUDA; PILETTI, 1996).

A isso soma-se às influências dos povos africanos, também escravizados, dos colonos europeus, de todos os imigrantes, além dos contatos fronteiriços, e processos como a industrialização, a globalização, a digitalização e o resultado é um texto cultural extremamente fragmentado, diverso, é verdade, porém reunido em volta de um sustentáculo que parece incapaz de comportar essa diversidade toda, pois sua disposição primária é de subjugamento e dominação, não de agrupamento.

Assim, compartilhar dos códigos que nos permitem participar dos textos culturais brasileiros, nos induz a aproximarmos-nos desse epicentro, ainda que possamos valer-nos de outras referências. Fazer parte do espaço cultural brasileiro, é fazer parte de uma amálgama de frações culturais fundidas ao redor desse elemento centralizador, cuja essência é a antagônica a ela.

De certa forma, somos retratados (ou nos autorretratamos) como uma normalidade entre vários textos culturais, como participantes de uma cultura miscigenada, mestiça, tudo isso enquanto nossa órbita ainda obedece a gravidade tirânica de um núcleo prepotente com pretensões de pureza racial e cultural que permanece no centro de tudo.

Sabemos que nos Estados Unidos e na Europa o 'mestiço' era visto como peça indesejável do sistema de relações raciais. De fato, o foco das teorias era a especulação sobre a inferioridade básica do 'mestiço', elemento híbrido, e dotado de todas as qualidades negativas daquilo que se chamava de sub-raças. (DAMATTA, 1993, p. 77).

O texto cultural brasileiro, portanto, se escreve na relação entre um centro conservador e uma periferia múltipla, numa relação de tensão entre o encolhimento da cultura provocado pelo determinismo ordenador e excludente do seu cerne, e a sua dilatação, impulsionada pela desestruturação subversiva das margens.

Entender que o conceito de identidade está intimamente ligado ao de diferença, uma vez que identificar-se em determinada definição, é colocar-se desigual ao exterior dela, é fundamental para entender as relações dos subsistemas culturais brasileiros, relações essas que exemplificam a importância do carnaval na medida em que este força esses subsistemas ao conflito, periodicamente possibilitando o seu entrelaçamento em uma malha mais complexa.

não se pode analisar um traço cultural independentemente do sistema cultural ao qual ele pertence e que lhe dá sentido. Isto quer dizer estudar todas as culturas, quaisquer que seja a priori, sem compará-las e ou "medi-las" prematuramente em relação às outras culturas (CUCHE, 2002, p. 241).

A partir do que afirma Cuche, portanto, tanto os sistemas de ordem que norteiam a estruturação da nossa sociedade contemporânea, herdados das culturas europeias cristãs e que se instalaram no centro da composição cultural brasileira, quanto todos os sistemas que incorporados a essa composição lhe fazem oposição

dispondo-se à sua volta, só estabelecem-se a si mesmos como tais mediante essa relação, e essa relação é o texto cultural brasileiro.

Por essa importância, escolhemos estudar, neste trabalho, o discurso produzido por um desses sistemas periféricos, através da escolha do objeto particular do qual trata o próximo capítulo, que deve exemplificar de forma bastante elucidativa a relação de conflito entre os discursos oficiais e anti-oficiais do texto cultural brasileiro.

4. A HISTÓRIA QUE A HISTÓRIA NÃO CONTA: O DISCURSO NO SAMBA-ENREDO DA ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA

Neste capítulo, descreve-se os procedimentos metodológicos adotados na elaboração deste trabalho, seguidos pela análise do texto do samba enredo “Histórias para ninar gente grande” (DOMÊNICO et. al. 2019), no intuito de perceber o discurso produzido pela escola de samba Estação Primeira de Mangueira, como instituição representativa do texto cultural da comunidade onde se estabelece.

O presente capítulo apresentará brevemente a história da comunidade mangueirense, trazendo também a história da fundação do Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, oferecendo assim contexto e enquadramento à análise. As informações agrupadas aqui, para a construção deste panorama, foram obtidas prioritariamente através de consultas a sites oficiais, e ao estatuto social da agremiação, sendo complementadas por referências históricas e reportagens especializadas no assunto em questão.

4.1 Procedimentos Metodológicos

Conforme Gil (2008), a pesquisa é um processo sistemático e racional que visa encontrar respostas a problemas previamente propostos, sendo um processo de várias fases, que começa na formulação do problema e se estende até sua apresentação e a discussão dos resultados obtidos. Assim, o presente trabalho de pesquisa, busca atender aos objetivos propostos, pela adequação dos métodos científicos utilizados ao objeto estudado e a esses objetivos que visa atingir.

Ainda conforme Gil (2008), métodos são caminhos para atingir determinados fins, configurando no meio científico um conjunto de procedimentos intelectuais e técnicos utilizados para alcançar os objetivos de pesquisa. Dessa forma, a pesquisa utiliza-se de procedimentos metodológicos, que por sua vez fazem uso de técnicas para coleta das informações a serem processadas, conforme Barros e Junqueira, que escrevem, na obra organizada por Duarte e Barros (2005), que as técnicas são como ferramentas utilizadas para obter as informações relevantes ao desenvolvimento do processo metodológico.

As técnicas de pesquisa referidas na literatura são como um conjunto de ferramentas. A escolha adequada da ferramenta de trabalho é fundamental para obter êxito na pesquisa. As opções são várias, mas a definição deve ser feita a partir do problema de pesquisa e do objeto de estudo. (BARROS; JUNQUEIRA, 2005, p.44)

Dessa forma, o presente estudo inicialmente faz uso de pesquisa exploratória, para reunir informações empíricas pertinentes à realização do trabalho, posteriormente analisadas para a obtenção de informações que esclareçam as especulações expressas nos objetivos.

Como um dos métodos de pesquisa, foi utilizada a pesquisa bibliográfica, como maneira de levantar informações e dados bibliográficos para subsidiar, teoricamente, o desenvolvido deste trabalho.

Pesquisa bibliográfica [...] é o planejamento global inicial de qualquer trabalho de pesquisa que vai desde a identificação, localização e obtenção da bibliografia pertinente sobre o assunto, até a apresentação de um texto sistematizado, onde é apresentada toda a literatura que o aluno examinou, de forma a evidenciar o entendimento do pensamento dos autores, acrescido de suas próprias ideias e opiniões. (STUMPF, 2005, p.51)

Dessa forma, explica-se a escolha dos autores referenciados deste trabalho, devido a relevância de suas perspectivas, tanto como aportes teóricos para ponderar a respeito das informações reunidas, como também pelos dados históricos coletados, que permitiram a contextualização do objeto empírico de que trata esta pesquisa, subsidiando os desdobramentos da análise.

Ainda, a técnica de análise documental foi utilizada para apreender os sentidos incluídos nos documentos averiguados neste estudo. A importância da análise documental se demonstra na localização de informações pertinentes, frequentemente complementares aos dados obtidos por outras técnicas, consistindo na extração de elementos informativos de um documento original, abreviando seu conteúdo em um documento secundário (LUDKE; ANDRÉ, 1986).

Por fim, para atingir os objetivos desta pesquisa monográfica, como procedimento metodológico de análise dos dados empíricos – neste caso, a letra do

samba-enredo –, adota-se a técnica “análise e interpretação” (GIL, 2008). Gil (2008) afirma que se trata de dois movimentos distintos, mas que aparecem de modo articulado. A análise é empregada para organizar e resumir os dados empíricos em direção de responder às questões de pesquisa e, por sua vez, pelo procedimento de interpretação procura-se o “[...] significado mais amplo dos resultados obtidos, por meio de sua ligação a outros conhecimentos já obtidos” (GIL, 2008, p. 183). Isso significa que a análise empírica exige ser articulada a um universo mais amplo, como o universo teórico e outros documentos. No caso deste estudo, conforme se destacou, além dos fundamentos teóricos, também se acionou documentos que auxiliam no processo interpretativo, isto é, que permitem melhor compreender os sentidos veiculados pela letra do samba-enredo em questão.

Assim, a análise interpretativa da letra do samba-enredo foi empregada como forma de verificar os sentidos construídos no samba “Histórias para ninar gente grande” em função de articulá-los com as informações advindas do contexto (parte delas destacadas nos capítulos anteriores), evidenciando assim o discurso apresentado no carnaval através da escola de samba. O texto foi decomposto de forma a maximizar o entendimento das diversas referências aglutinadas em seus versos, buscando possibilitar o destaque dos sentidos produzidos pelas combinações entre elas. Ainda conforme Gil (2008), as fontes documentais exercem crucial importância na investigação de processos de transformação cultural e social, e devem ser interpretadas levando-se em consideração os contextos nos quais foram produzidas. Diante disso, para a análise interpretativa do samba-enredo em questão, buscou-se salientar das referências contidas em sua letra, os fatos e figuras históricas aludidos, em perspectiva de melhor compreender os sentidos que a letra do samba em questão propõe comunicar.

Apresentados os procedimentos metodológicos que serão empregados no estudo empírico, destaca-se, a seguir, algumas importantes informações sobre a escola de samba Estação Primeira de Mangueira e, na sequência, realizam-se as análises para alcançar os objetivos propostos para este trabalho.

4.2 O morro da Mangueira

Na primeira fase do contato português com os povos originários na costa atlântica da América do Sul, a força de trabalho desses povos fora alcançada através do escambo, uma relação de trabalho que consistia basicamente na derrubada de pau-brasil por parte dos indígenas em troca de objetos variados oferecidos pelos portugueses. Na segunda fase, já com a implementação das capitânicas hereditárias por parte dos portugueses colonizadores, estimulava-se o desenvolvimento dos engenhos de açúcar, para a manutenção dos quais, fazia-se necessário um maior contingente de trabalhadores (ARRUDA; PILETTI, 1996).

Os colonizadores portugueses que se consideravam acima do trabalho braçal, decidiram como solução então, escravizar os indígenas, que até meados do século XVII foram a principal mão de obra nos engenhos (SILVA, 2019). O tráfico de escravos negros ocorre oficialmente a partir de 1559. O lucrativo comércio de seres humanos trazia africanos que eram então disponibilizados como produtos em mercados de escravos, isso após uma travessia marítima em condições desumanas tais que apenas parte deles sobrevivia.

Ainda segundo Silva (2019), os escravizados africanos eram vendidos, em média, por um preço três vezes maior que os indígenas, que eram chamados pelos portugueses de 'negros da terra', e foi a prosperidade do negócio açucareiro que permitiu que um maior contingente de africanos fosse trazido ao Brasil para serem vendidos como escravos. A alta taxa de mortalidade indígena em função de alguns fatores, como por motivos biológicos (os indígenas não tinham imunidade para resistir a várias das doenças trazidas pelos europeus), guerras entre grupos indígenas estimuladas pelos portugueses ou guerras de resistência ao avanço português, além de alguns fatores culturais desses povos e do desacordo entre colonos e os jesuítas que pretendiam a catequização ao invés da escravização dos povos indígenas, fez com que a mão de obra escrava de pessoas indígenas fosse sendo substituída pela de pessoas trazidas da África.

As pessoas trazidas da África pelos europeus para serem escravizadas no Brasil, eram de múltiplas origens e culturas, falavam línguas diferentes, e eram misturadas sem distinção, sendo obrigados a adotarem religião e nomes cristãos.

Ainda assim, persistiam em suas raízes culturais, através de subterfúgios como os sincretismos religiosos, em que se utilizavam das representações de santos católicos para corresponder aos seus Orixás (MANGUEIRA, 2019).

Dessa forma, enquanto a cultura portuguesa, branca e cristã se impõe sobre as culturas dos povos africanos escravizados no Brasil, as culturas desses povos se infiltram nesta, ilustrando dessa forma o caráter conflituoso das costuras que reúnem os retalhos culturais que formam o texto cultural brasileiro.

Para os portugueses, a escravidão era um negócio hiper lucrativo: ganhava-se transformando pessoas em produtos comercializáveis, ganhava-se com a mão de obra para trabalhos pesados a baixíssimo custo, ganhava-se na colonização e dominação das terras descobertas tornando-as ao mesmo tempo produtoras do açúcar e consumidoras do tráfico de escravos.

Além do trabalho pesado, e do esforço para a aculturação, as pessoas escravizadas sofriam ainda com a precariedade de subsistência e o tratamento extremamente violento com requintes de crueldade que recebiam. Não eram, porém, passivos, havendo registros de diferentes formas de resistência, como desobediências, fugas, revoltas e a formação de comunidades quilombolas (SILVA, 2019).

Um dos morros, no Rio de Janeiro, onde se escondiam os escravos fugitivos, principalmente das casas nobres do bairro de São Cristóvão, localizava-se aos fundos da residência imperial, e era conhecido como Pedregulho. Aproximadamente na metade do século XIX, após a instalação de linhas telegráficas, passou a ser conhecido como morro do Telegrafo. No terreno que era coberto por mangueiras, instalou-se uma fábrica de chapéus, localizada entre as estações de trem de São Cristóvão e São Francisco Xavier, que ficou conhecida como Fábrica das Mangueiras (FREIRE, 2016).

Ainda segundo Freire (2016), em 1889, no ano seguinte ao ano em que foi decretado o fim da escravidão, inaugurou-se uma estação férrea no local que ficou conhecida como Estação Mangueira, nome com o qual passou a ser conhecida a região. A ocupação do espaço se dá através da realocação de algumas famílias expulsas dos cortiços que seriam demolidos para dar lugar a construções mais modernas, em função da reurbanização de áreas mais nobres da cidade,

configurando-se assim uma população pobre, quase completamente formada por pessoas descendentes de negros escravizados.

A escravidão só foi oficialmente extinta em 13 de maio de 1888, quando a princesa Isabel assinou a Lei Áurea. Último país das américas a abolir a escravidão, o Brasil percorreu um longo caminho de movimento abolicionista, com pressão de diversos setores da sociedade até que se culminasse no fim da prática nas terras brasileiras. Fato é, apesar disso, que muitas pessoas africanas foram trazidas forçadamente de suas terras de origem para cá, e após gerações de subjugação, o decreto que definia o fim da anuência do estado com a escravatura estava ainda infinitamente longe de compensar o dano causado.

4.3 A Estação Primeira de Mangueira

Assim, numa comunidade moldada com intensas influências das culturas africanas, marcada pelas violentas experiências dos povos escravizados, regurgitada para a periferia pela gentrificação de um progresso civilizatório branco, burguês e cristão, ainda resistiam crenças ancestrais, cantos alegóricos, batuques místicos, unidos a outras influências, resistindo nos terreiros de umbanda e candomblé, fazendo ponte entre o profano e o sagrado.

Conforme contam Peixe, Sant'anna e Alves (2017), as pessoas dessa comunidade também gostavam de carnaval e a essa altura, o samba já se difundia, sendo a Mangueira um conhecido reduto no Rio de Janeiro. Não podendo participar dos desfiles luxuosos da burguesia branca, organizavam seus blocos para brincar o carnaval, sempre de forma moderada e familiar, o que excluía a participação dos melhores sambistas por seu comportamento desordeiro. Estes então, em 1923 fundaram um bloco só de homens chamado Bloco dos Arengueiros no qual saiam pelas ruas arrumando confusão com outros blocos e quem quer que encontrassem pelo caminho.

Ainda conforme os autores, cinco anos depois, em 1928, decidiram unir todos os blocos da Mangueira para desfilar juntos fundando o Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. O nome 'Estação Primeira' é uma referência a paradas do trem que saia da central em direção ao subúrbio, sendo a estação da Mangueira a primeira 'onde havia samba'. O estatuto da agremiação define seus objetivos conforme expresso no texto a seguir:

O Grêmio tem por objetivo a pesquisa e o enriquecimento do folclore nacional, através do desenvolvimento cultural e artístico do “SAMBA”, assim como a prestação de serviços beneficentes de natureza filantrópica; projetos sociais, promoções de recreativismo, festas, reuniões educativas de modo a incentivar o aperfeiçoamento moral e intelectual de seus associados, por meios próprios e/ou convênios com repartições federais, estaduais e municipais, e com entidades não governamentais. (G. R. E. S. ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA, 2006, art. 2º, p.1)

Nos parágrafos subsequentes do artigo, o estatuto social ainda estipula o fomento às práticas esportivas, determina a aplicação das rendas obtidas no desenvolvimento dos objetivos institucionais, veta a distinção de raça, classe, religião ou convicção política além de outras determinações.

Até 2019, a Estação Primeira de Mangueira já conquistou o título de campeã do carnaval carioca 19 vezes, detendo também o título especial de supercampeã, oferecido no ano de 1984 à ocasião da inauguração do Sambódromo da Marquês de Sapucaí. É a segunda escola de samba com maior número de títulos acumulados, atrás apenas da Portela, com 22 campeonatos ganhos.

Suas tradicionais cores verde e rosa, que teriam sido escolhidas por Cartola, famoso sambista e um dos fundadores da escola, identificam a comunidade em época de carnaval, tendo se tornado a escola de samba parte da identidade dos moradores do complexo do Morro da Mangueira, e importante impulsionador do desenvolvimento cultural local (PEIXE; SANT’ANNA; ALVES, 2017).

Através do Programa Social da Mangueira, considerado o maior programa social do mundo pela UNESCO, a escola se engaja nos esforços para combater a pobreza, a desigualdade social e a exclusão na comunidade. O programa que começou com a criação da Vila Olímpica da Mangueira e inicialmente focava-se no desenvolvimento de atividades esportivas, hoje tem também projetos relacionados à cultura, à educação, à cidadania e à saúde, e desenvolveu-se no Instituto Mangueira do Futuro (INSTITUTO MANGUEIRA DO FUTURO, 2015).

Dessa forma, a Estação Primeira de Mangueira, representa o renascimento de uma comunidade originada na adversidade, com raízes culturais protegidas a custo de muito sangue e suor, e prospera em provocar o desenvolvimento coletivo através da memória que conserva consigo, das oportunidades que incorpora, da referência que proporciona e do espaço social que ocupa.

Apesar de todas essas atribuições, a Estação Primeira de Mangueira surge e sustenta-se como uma escola de samba, uma agremiação constituída para antes de qualquer outra coisa, desfilar o carnaval. Para além de todas as importâncias adjacentes, de toda a contextualização histórica e de toda a conquista e apropriação dos sentidos carnavalescos, faz-se pertinente analisar então, a narrativa apresentada nesses desfiles pela escola.

4.4 Apreciação dos sentidos no samba da Mangueira

No carnaval do ano de 2019, a Estação Primeira de Mangueira foi sagrada pela 19ª vez campeã do grupo especial do carnaval carioca, com o enredo *História de ninar gente grande*, samba vencedor do concurso organizado pela escola, que foi composto por Deivid Domênico, Tomaz Miranda, Mama, Marcio Bola, Ronie Oliveira e Danilo Firmino, e interpretado na voz de Marquinhos Art'Samba.

Já do título do enredo, é possível extrair uma dose de sarcasmo, na construção que infantiliza a versão tradicional da história sobre a qual desenvolvem-se as críticas nas quais consiste a letra da música. Ao mesmo tempo, 'histórias de ninar', costumeiramente contos infantis que se contam para adormecer as crianças, quando associadas a 'gente grande' no título do enredo, propõe que a versão tradicional da história do Brasil, como é contada, serve para fazer dormir aos adultos, aludindo essa versão da história como responsável por um torpor social, ou adormecimento dos adultos.

A letra do referido samba enredo – destacada a seguir –, que dá suporte ao desfile da Mangueira, propõe a história do Brasil contada através da visão das classes desfavorecidas pelas configurações dos sistemas de ordem que já vigoraram no país, contestando assim a narrativa oficial que privilegia façanhas e heroísmos concebidos sob uma orientação de valores descendentes do colonialismo.

Brasil, meu nego
Deixa eu te contar
A história que a história não conta
O avesso do mesmo lugar
Na luta é que a gente se encontra

Brasil, meu denço
 A mangueira chegou
 Com versos que o livro apagou
 Desde 1500
 Tem mais invasão do que descobrimento

Tem sangue retinto pisado
 Atrás do herói emoldurado
 Mulheres, tamoios, mulatos
 Eu quero um país que não está no retrato

Brasil, o teu nome é Dandara
 Tua cara é de cariri
 Não veio do céu
 Nem das mãos de Isabel
 A liberdade é um dragão no mar de Aracati

Salve os caboclos de julho
 Quem foi de aço nos anos de chumbo
 Brasil, chegou a vez
 De ouvir as Marias, Mahins, Marielles, malês

Mangueira, tira a poeira dos porões
 Ô, abre alas pros teus heróis de barracões
 Dos Brasis que se faz um país de Lecis, Jamelões
 São verde-e-rosa as multidões
 (DOMÊNICO et.al, 2019)

Já na primeira estrofe da música, o samba define o interlocutor, a quem se dirige em primeira pessoa. O Brasil, particularizado como receptor do que está sendo dito, assume o lugar de quem ouve a história. A expressão *meu nego* incorpora um grau de familiaridade e carinho à fala que vai se construindo, ao mesmo tempo em que reflete uma apropriação da expressão, utilizada, pelo contexto, em tom de afeição. Santos e Ribeiro (2010) ponderando sobre a questão à luz do pensamento de Bahktin, propõem a palavra como neutra, por assumir seu significado no contexto, ao mesmo tempo em que é ideológica, por conservar consigo uma mensagem histórica. Assim, a mesma expressão pode representar funções diferentes em função de quem a articula e em que situação. Considerando que a voz que discursa a letra da música representa a comunidade mangueirense, predominantemente negra, já a primeira frase da música implica num reconhecimento de semelhança entre ambos os interlocutores, podendo-se inferir a partir dela, que o Brasil a quem se remete o discurso é um Brasil análogo ao enunciador. O tom de carinho é reforçado pelo verso que abre a segunda estrofe, quando o Brasil é chamado de *meu denço*, novamente uma expressão que denota proximidade.

Na sequência da primeira estrofe, pelo enredo do samba, a organização Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira pede ao Brasil que lhe deixe contar a *história que a história não conta / o avesso do mesmo lugar*, assumindo assim a oferta que faz de apresentar uma versão diferente da história, vista de uma perspectiva oposta a ela. Dessas expressões é possível compreender o caráter declaradamente anti-oficial da narrativa que o enredo vai construindo, posicionando o seu discurso como alternativa ao discurso oficial sobre a história – aquele que foi instituído como legítimo –, que não contempla, por pressuposto, o que está sendo dito.

Com o verso final da primeira estrofe, *na luta é que a gente se encontra* o enunciador implica, portanto, esse Brasil ouvinte em ser camarada de luta, sendo o vocábulo luta utilizado de forma não específica, de forma que se deixa espaço para interpretações conotativas que ressoam no contexto de cada ouvinte. Dessa forma, as lutas onde se encontram o sujeito locutor do discurso e o Brasil que ouve o que está sendo dito por ele, são as lutas dos brasileiros semelhantes à comunidade mangueirense, definidas nas dificuldades, enfrentamentos e resistências que compartilham, cotidianamente ou historicamente.

De acordo com reportagem publicada por Carvalho (2019) no jornal O Estado de São Paulo, conforme dados do Atlas da Violência, um estudo do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) em conjunto com o Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 75,5% das pessoas vítimas de homicídio no país são negras. Os dados coletados para a pesquisa são de 2017, e tomam por base registros do Ministério da Saúde. Só nesse ano, foram contabilizados 65,6 mil homicídios por dia, o que é equivalente a 179 incidências diárias.

Já de acordo com dados do relatório Violência Contra os Povos Indígenas no Brasil – dados de 2018, no referido ano, foram registrados 109 casos de “invasões possessórias, exploração ilegal de recursos naturais e danos diversos ao patrimônio”, sendo que dados parciais e preliminares do Cimi (Conselho Indigenista Missionário), responsável pela pesquisa, apontam que até setembro de 2019 já foram contabilizados 160 casos do tipo. O Relatório aponta ainda um registro de 135 vítimas indígenas de assassinato no ano a que se refere o relatório (CONSELHO INDIGENÍSTA MISSIONÁRIO, 2019).

Os números ilustram as tribulações com as quais as populações marginalizadas, no Brasil formadas principalmente por índios negros e pobres (Figura 5), precisam conviver e contra as quais lutam.

Figura 5 – Índios, negros e pobres



Autor: Alexandre Brum, 2019

Fonte: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2019/03/05/desfile-da-mangureira-2019-veja-fotos.ghtml>

Na segunda estrofe, a letra da música diz *a Mangureira chegou / com versos que o livro apago*, mais uma vez implicando os conteúdos não apenas não contemplados pelas versões oficiais da narrativa histórica brasileira, mas apagadas.

Importa lembrar, que as narrativas, mesmo as dos livros de história, representam versões que obedecem às perspectivas de quem as apresenta, e traduzem a fruição de um lugar de fala que é específico, e conseqüentemente, não aprecia plenamente experiências alheias, produzindo um discurso relacionado ao recorte pessoal que o autor faz dos acontecimentos.

É válido observar a aproximação por analogia que se faz à oficialidade do livro, que representa a história contada formalmente, e apaga versos os quais a Mangureira traz consigo em forma de samba, dessa forma invocando uma tradição de oralidade característica das ascendências negras.

A tradição oral é a grande escola da vida, cobrindo e envolvendo todos os aspectos. Ela é, ao mesmo tempo, religião, conhecimento, ciência da

natureza, iniciação à profissão, história, divertimento e recreação, sendo que qualquer detalhe pode permitir alcançar a Unidade primordial. Fundada com base na iniciação e na experiência, ela engaja o homem em sua totalidade, e, nesse sentido, podemos dizer que ela contribuiu para criar um tipo de homem particular e para moldar a alma africana. (A. HAMPÂTE BÂ. 1980, p.193 apud BONVINI, 2001)

Dessa forma, através de um sistema cultural característico dos povos africanos, mesclado ao texto cultural brasileiro pelo samba e incorporado ao carnaval, se contam as versões da história dos povos que lutam contra a oficialidade da narrativa cultural brasileira que foram suprimidas desse panorama.

O samba segue provocando o tensionamento entre as expressões *descobrimto* e *invasã*, palavras que caracterizam a disputa entre as narrativas oficiais e anti-oficiais da história do Brasil, respectivamente. Esse tensionamento coloca em conflito duas visões: a tradicional, que parte de um ponto de vista eurocêntrico, e por isso propõe a chegada dos portugueses no litoral brasileiro no ano de 1500 como uma descoberta, uma vez que a partir de então esses tomam conhecimento da existência de territórios para eles, até então desconhecidos. E a outra, que estabelece o território brasileiro como um território ocupado previamente a chegada dos portugueses, e, portanto, traduz a posse desse território por parte dos portugueses como uma invasão.

Em seguida, a Mangueira é contundente ao afirmar: *tem sangue retinto pisado / atrás do herói emoldurado*. Assim, ‘lança luzes sobre’ e ‘acusa’ a versão investida de oficialidade que conta a história homenageando figuras responsáveis pela morte de pessoas negras, numa clara alusão ao período de escravidão e ao racismo que permanece ainda na contemporaneidade. O termo *retinto*, como adjetivo, significa “que tem cor carregada, muito intensa e escura”, sendo também usada como substantivo para referir-se ao “indivíduo de cor muito escura” (RETINTO, 2019). Demonstra-se assim a denúncia de que personagens celebrados na narrativa histórica oficial do Brasil seriam também responsáveis por pisar no sangue derramado dos africanos trazidos para serem escravizados.

A esses, junta *mulheres, tamoios, mulatos*, outros grupos que por muito tempo diminuídos nos sistemas de ordem da civilização brasileira de orientação cristã-eurocêntrica, representam frente a esta, faces da resistência a uma centralização do poder político-social sob controle de homens brancos.

A figura da mulher ilustra a crítica à misoginia arraigada aos nossos moldes culturais, que impõe a ela espaços sociais distintivos e prejudicados com relação aos espaços de privilégio reservados aos homens; com *mulatos*, o samba traz a figura do mestiço, a quem se reserva tradicionalmente o *status* de classe inferior pelo sistema de relações sociais de que fala DaMatta (1993), conforme abordado no capítulo três deste documento; com *tamoios*, referencia-se a resistência indígena à posse portuguesa das terras que compreendem hoje uma faixa litorânea que vai do norte do litoral paulista até a região dos lagos, no Rio de Janeiro. O conflito, a partir da sua romantização no texto de Magalhães (1994), faz parte de uma tentativa de construção de uma identidade nacional vinculada à figura do nativo brasileiro mitificado, característica da literatura brasileira do período romântico (MARTINS, 1977).

As referências comentadas, encontram conclusão na frase final da estrofe do samba, *eu quero um país que não tá no retrato*, novamente uma alusão ao prestígio concedido pela narrativa histórica brasileira tradicional a figuras opressoras e privilegiadas pelo esquema de estruturação da civilização orientada pelos pressupostos europeus cristãos, implicando querer um país que privilegie também a diversidade das classes que são excluídas e marginalizadas.

Na estrofe seguinte, faz-se referência a *Dandara*, personagem mitificada que teria sido uma guerreira negra líder no Quilombo dos Palmares, um famoso refúgio de resistência negra, ao lado de Zumbi (SANTOS, 1985). A manguieira através do enredo, afirmando ao Brasil interlocutor *teu nome é Dandara*, honra e inclui o brio da mulher negra na sua narrativa da história brasileira. Com a expressão *tua cara é de cariri*, denota feições sertanejas ao Brasil interlocutor, numa referência à região do cariri no semiárido nordestino. Ferreira (1975 apud SOUZA, 2008, p.15) explica que “a palavra cariri é de origem indígena, uma variação do tupi *kiri’ri*, cujo significado é silencioso, deserto, ermo”, parecendo, nesse contexto, ser usada com a intenção de uma conotação que visa implicar dificuldades.

A letra do samba completa a estrofe afirmando que a liberdade *não veio do céu*, numa alusão a uma libertação divina, *nem das mãos de Isabel*, princesa que assinou o decreto que aboliu a escravidão no Brasil, mas *a liberdade é um dragão no mar de Aracati* numa referência a Francisco José do Nascimento, ou como era conhecido Chico da Matilde (em homenagem a sua mãe), ou ainda Dragão do Mar.

Dragão do mar era um jangadeiro cearense negro, da cidade de Aracati, grande ativista da campanha abolicionista cearense e líder da greve dos praieiros, tendo representado influência fundamental na extinção do tráfico escravo no Ceará, que entrou para a história como a primeira província brasileira a libertar seus escravos, quatro anos antes da assinatura da Lei Áurea (XAVIER, 2009). Por essa conformação, a estrofe afirma, sob a perspectiva dos representados pela Mangueira, que a liberdade não é concedida nem pela igreja, nem pelo estado, mas conquistada através do empenho ‘popular’, antagonizando, assim, as intervenções populares não oficiais às concessões da oficialidade, colocando-as como consequência da pressão exercida pelo poder popular.

Na penúltima estrofe do samba-enredo, no verso de abertura, se saúda os *caboclos de julho* referência aos índios e negros que lutaram contra as tropas portuguesas em terras soteropolitanas no ano de 1823, mais uma vez, enaltecendo a força de resistência apresentada por esses povos frente ao domínio português. O feriado estadual de 2 de julho, está estabelecido na Constituição do Estado da Bahia, no Art.6º, § 3º: “O Dois de Julho, data magna da Bahia e da consolidação da Independência do Brasil, é feriado em todo território do Estado.”

Em seguida, no segundo verso, a saudação se estende a *quem foi de aço nos anos de chumbo* numa reverência aqueles que foram resistentes (como o aço) no período que no contexto brasileiro faz alusão à época dos anos mais repressivos da ditadura militar, principalmente à época do governo Médice.

Jamais, em qualquer época, a instituição militar esteve tão diretamente envolvida com as atividades de repressão política. Mais do que isso, as Forças Armadas, naquele espaço de tempo, detiveram, soberanas, o monopólio da coerção político-ideológica. (OS ANOS, 1994, p.10)

Figura 6 – Carro alegórico Ditadura Assassina



Autor: Rodrigo Gorosito, 2019

Fonte: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2019/03/05/desfile-da-mangureira-2019-veja-fotos.ghtml>

Assim, o enredo contempla também a resistência em episódios mais modernos de repressões impostas ao tecido social brasileiro, sobretudo às classes mais populares, como no caso da ditadura militar (Figura 6). A estrofe é completada com a declaração dos últimos dois versos: *Brasil, chegou a vez, de ouvir as Marias, Mahins, Marielles, malês*. As personagens em questão são utilizadas no intuito de, novamente, promover a identificação do interlocutor com personagens históricos simbólicos de um perfil mais próximo às classes populares com as quais o *Brasil* em questão na narrativa é identificado na primeira estrofe do enredo.

De acordo com Casarin (2019), as *Marias* de que fala o samba, poderiam simbolizar numa interpretação livre, as mulheres do Brasil de uma forma genérica, porém, segundo explicação de um dos autores da letra, originalmente a alusão se faz a Maria Felipa de Oliveira, descendente de escravos líder da resistência na ilha de Itaparica à ofensiva portuguesa ocorrida no ano de 1822. O segundo nome do último verso, *Mahins* aponta para Luíza Mahin, que desempenhou importante papel na Sabinada, revolta separatista contra o império ocorrida entre 1837 e 1838, e na revolta dos malês, em 1835, um levante de escravos em luta pela sua liberdade e contrários à imposição da crença católica. A esse levante faz referência também a última palavra do verso.

Ainda de acordo com Casarin (2019), *Marielles* homenageia a vereadora carioca Marielle Franco, assassinada junto com seu motorista, Anderson Gomes, num episódio até então não solucionado pelas autoridades. Marielle era uma mulher negra, feminista, bissexual, nascida em uma favela do complexo da maré, e notoriamente ativista dos direitos humanos e da causa LGBTQ+. A homenagem a ela, nessa penúltima estrofe, traz à contemporaneidade as questões de luta das classes inferiorizadas pela estruturação da ordem social brasileira, ilustradas ao longo do enredo através de referências feitas a diversos personagens em diferentes momentos históricos.

Por fim, na última estrofe do enredo, *Mangureira, tira a poeira dos porões / ô abre alas, pros teus heróis de barracões* explicita a escola de samba como arauto dos heróis marginalizados pela narrativa oficial do texto cultural brasileiro, tirando a poeira dos porões da escola de samba onde esses estão guardados, em memória, estes heróis, preparando-se para o carnaval e abrindo espaço para que se contem suas histórias através do desfile que a escola apresenta na avenida. Nos dois últimos versos, o enredo homenageia Leci Brandão, cantora, compositora e atriz mangueirense e Jamelão, reconhecido por muitos como o melhor interprete de sambas-enredo do carnaval carioca, fazendo ainda uma menção à diversidade brasileira ao construir a expressão *dos Brasis que se faz um país*, insinuando a presença de uma pluralidade de *Brasis* na constituição do país. O último verso novamente reforça a identificação da comunidade mangueirense com o Brasil interlocutor do enredo, um Brasil de massas marginalizadas, oprimidas e inferiorizadas pela ordem sistêmica cultural brasileira, mas resilientes, lutadoras e fortes pela sua própria multiplicidade cultural.

Dessa forma, o samba apresentado pela Estação Primeira de Mangueira, campeão do carnaval realizado no ano de 2019, constrói uma narrativa de resgate histórico-cultural, que privilegia uma perspectiva comumente negligenciada pelo discurso tradicionalista da história do Brasil, desempenhando assim, importante função de permitir referências à massa de indivíduos marginalizados historicamente, e por isso, afastados de suas ancestralidades e menosprezados nas representações simbólicas das culturas brasileiras.

Se por um lado a narrativa cantada no samba-enredo possa soar um tanto hermética àqueles que não compartilham das referências das quais faz uso para a

construção do seu discurso, por outro lado isso ocorre justamente porque esses sentidos não são compartilhados por esses, e é também função do carnaval participar esses códigos ao texto cultural, orientado por sistemas que os ignoram em sua narrativa tradicional. É necessário que sejam compartilhados os códigos para que seja possível estabelecer o processo de comunicação, sendo uma função dos discursos apresentados no carnaval, justamente enriquecer o texto cultural de referências, permitindo um processo de comunicação melhor e mais complexo entre os espaços sociais.

O carnaval carioca, assume assim, a função de possibilitador da inclusão de sistemas culturais periféricos ao texto cultural aglutinado à volta de um centro ordenador de natureza excludente e parcial. O faz através da anti-oficialidade que se opõe às prescrições normativas que intentam limitar o espaço cultural e através da repetição dessa permissividade a que está conectado e que viabiliza anualmente a construção e propagação de narrativas alternativas à predominante, integrando assim novos códigos de significação a estrutura dos preceitos de ordenamento da sociedade brasileira.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tomando o carnaval como ponto de partida, se explicita nesse trabalho de conclusão de curso as interposições entre os antigos ritos que participaram da formação do evento experimentado atualmente, revelando a característica comum entre eles de subversão temporária de papéis sociais, que parece continuar a explicar a natureza dos ritos carnavalescos.

Também, se discorre sobre sua passagem pela Europa medieval, ainda trazendo consigo traços fortemente influenciados pelas ancestralidades greco-romanas combatidos pela Igreja à época da cristianização europeia, e se percebe que passou a representar a partir da instauração desse paradigma nas sociedades em que se fazia presente, a antítese do modelo civilizatório ordenado em função dos dogmas cristãos. Ainda assim, resistindo em seu caráter subversivo, viabilizava um período catártico em que os indivíduos se viam libertos dos cerceamentos impostos pelo novo modelo de estruturação social determinado pela incorporação da ideologia cristã aos Estados europeus.

Foi possível verificar, como ao ser inserido nesse novo esquema, desdobra-se tanto em função de adequar-se as novas estruturas sociais, sendo incorporado ao calendário cristão e deformando-se em versões burguesas de si, com pretensões de requinte; quanto intensifica seu caráter popular, assumindo os extremos grotescos de que fala Bahktin (1997) como no exemplo da brincadeira estrudística.

Dessa forma, apresentadas as suas origens, explicado o processo como se constituiu, e identificados seus atributos contraditórios e de transformação social, demonstrou-se sua chegada ao Brasil através da influência da colonização portuguesa que trouxe para cá a instituição católica, e consigo as práticas da observância da quaresma e conseqüentemente também do carnaval.

Foi contextualizado o início da narrativa de formação do Estado brasileiro, contrapondo a ela fatos históricos que permitiram a reflexão a respeito da sua fidedignidade, apresentando também uma versão alternativa dessa construção baseada nas experiências dos povos nativos e dos africanos, aculturados, escravizados e mortos aos montes, ao longo da história da construção desse país. A essa contextualização, sobrepôs-se o carnaval como paralelo histórico, identificando nele transformações que integraram esses povos à cultura que se desenvolvia no

Brasil, e destacando sua propriedade de representar para essas pessoas, um canal através do qual, podiam desenvolver discursos que incorporariam ao texto cultural brasileiro.

Desenvolveu-se o histórico das evoluções pelas quais o carnaval passou no Brasil, exemplificando-se os distanciamentos e reuniões entre suas versões, tendo sido ilustradas as particularidades constituintes de suas variantes em função das diferentes referências culturais de cada regionalidade. Após essa demarcação histórica, caracterizou-se o carnaval como rito, demonstrando os vínculos estabelecidos entre cultura, comunicação e ritos, estabelecendo como produtora de texto cultural a intersecção entre os sistemas semióticos que configuram esses processos, apresentando a ambos como produtores de sentidos que ressignificam uns aos outros e por conseguinte, provocam transformações no espaço cultural.

Estabelecida essa relação, foi determinado o carnaval como rito anti-oficial, solidificando o entendimento de sua natureza subversiva, e apresentando essa característica como importante veículo de transformação social, na medida em que possibilita a inclusão ao texto cultural, de perspectivas negligenciadas pelos sistemas de ordem que estruturam a sociedade, e contempla pela sua repetição, a inserção de novos valores na cultura através dos sentidos cuja construção viabiliza. Certificou-se assim o seu valor na construção identitária do brasileiro, ao proporcionar em suas representações, reconhecimentos a indivíduos não conformes a narrativa de brasilidade que institui as identificações dos sujeitos sociais com a normalidade, alargando esse conceito, no sentido cultural, de forma a integrar nele uma variedade maior de traços distintivos.

Por essas considerações, o carnaval assume a substância de proporcionar àqueles que se apropriam de sua atividade, a possibilidade de ser percebido frente a opinião pública, permitindo a construção de discursos alternativos aos submissos à narrativa excludente que ocupa o epicentro do texto cultural brasileiro. Isso se ilustra pela potência comunicacional dos desfiles das escolas de samba cariocas, que pelo destaque que obtêm nas mídias e pela importância que construíram no cenário cultural, alçam ao patamar de relevância pública as narrativas produzidas em comunidades marginalizadas das periferias, deslocando o fluxo de poder simbólico às classes desacolhidas pelos sistemas normativos que as desprivilegiam.

Assim, ao se analisar o samba-enredo “Histórias para ninar gente grande”, objeto escolhido para a execução da investigação deste trabalho, analisou-se o discurso produzido por uma comunidade forjada na adversidade e com um longo histórico de experiências de opressão e violência. Esse discurso é viabilizado pela característica insubordinada do carnaval, e em consequência disso, pressupõe-se que seu conteúdo se aproxime dessa característica. Dessa forma, a análise do texto do samba-enredo ressalta os conflitos entre a narrativa tradicional, e a apresentada através do desfile da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, identificando as discrepâncias entre as inflexões das perspectivas adotadas por cada uma delas.

Entende-se então do discurso analisado, a imposição de sentidos antes desprezados pelo texto cultural, ao visibilizar-se uma perspectiva paralela que provoca a necessidade de reconfiguração da normalidade pelo tensionamento que provoca ao conflitar-se à visão vigente oferecida pela cultura brasileira, que se baseia em um processo histórico de encolhimento das pluralidades e diversidades identitárias.

Assim, através do carnaval são trazidas à tona injustiças sociais históricas, são apresentadas diferentes narrativas de construção identitária, são ressignificados sentidos, são apropriados espaços sociais e se subverte a estrutura de ordenamento da coletividade, de forma que se dilatam as complexidades culturais.

Diante disso, considera-se ter atingido o objetivo principal do trabalho, havendo sido gerada a compreensão sobre como a narrativa contida na letra do samba-enredo “Histórias para ninar gente grande”, apresentado no desfile das escolas de samba do Grupo Especial do carnaval carioca em 2019, comunica sentidos que se opõem à narrativa tradicional de formação da cultura brasileira, tendo sido também caracterizado no desenvolvimento deste estudo, como o carnaval agrega diversas referências culturais, e integra em si tanto adaptações as normatividades, quanto persevera em características não submetidas a elas, propiciando que participem de sua manifestação indivíduos provenientes de quaisquer espaços sociais, transfigurando em função disso, apenas os sentidos que são produzidos.

Quanto aos objetivos específicos, foram contempladas a investigação do processo de construção do carnaval, havendo sido recolhidas informações que delineiam uma linha do tempo desde os ritos que lhe deram origem, na antiguidade, acompanhando suas transformações até os tempos contemporâneos no Brasil, subsidiando-se de referências a análise feita posteriormente, de forma a melhor

elucidar os entendimentos provenientes das investigações dos sentidos contidos no discurso em questão.

Também se compreenderam as potências do carnaval para seus comunicantes, sendo ele entendido como um processo comunicativo de manifestações culturais e tendo este sido caracterizado como importante sistema semiótico, gerador de sentidos que transformam a malha do texto social, oferecendo assim aos seus participantes a possibilidade de interferir na formatação estrutural da constituição social. Portanto, mostra-se evidente a importância do carnaval como edificador de processos culturais, tanto quanto como desestruturador das normalizações pretendidas por esses sistemas de ordem, isso pela sua natureza contraditória, o que faz com que o carnaval tenha a propriedade de ressignificar códigos culturais nos quais se baseiam nossos processos comunicativos.

Dessa forma, o texto apresentado pelo samba-enredo analisado neste trabalho, desenvolve a função de gerar nos códigos culturais a inclusão de sentidos os quais permitem que se desenvolvam processos comunicativos que abrangem a diversidade das influências sociais de um país tão múltiplo quanto o Brasil, principalmente possibilitando às coletividades omitidas da construção normativa dos sistemas de ordem, a possibilidade de participarem de forma ativa de sua configuração, ao incorporarem novas estruturas significantes, às referências comuns compartilhadas pelo corpo social brasileiro.

6. BIBLIOGRAFIA

CONSELHO INDIGENISTA MISSIONÁRIO. **Relatório violência contra os povos indígenas no Brasil dados de 2018**. c.2019. Disponível em: < <https://cimi.org.br/wp-content/uploads/2019/09/relatorio-violencia-contra-os-povos-indigenas-brasil-2018.pdf>>.

Acesso em: 1 de dez. de 2019.

AGÊNCIA BRASIL. **Carnaval movimentou R\$ 3,78 bilhões na economia do Rio de Janeiro**. c2019. Disponível em <<https://exame.abril.com.br/economia/carnaval-movimentou-r-378-bilhoes-na-economia-do-rio-de-janeiro/>>. Acesso em: 14 de nov. de 2019.

ALEX, Alan. Painel Político. Em comercial, prefeitura do RJ acusa Globo de faturar milhões no carnaval e a cidade é quem paga a conta; emissora recusou exibir a publicidade. c. 2019. Disponível em <<https://politico.painelpolitico.com/em-comercial-prefeitura-do-rj-acusa-globo-de-faturar-milhoes-no-carnaval-e-a-cidade-e-quem-paga-a-conta-emissora-recusou-exibir-a-publicidade/>>. Acesso em: 19 de nov. de 2019.

ARAÚJO, Hiram. **A Cartilha das Escolas de Samba**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Clube de Autores, 2012.

ARAÚJO, Rita de Cassia Barbosa de. **Carnaval do Recife: a alegria guerreira**. Estudos Avançados 11 (29). São Paulo: Jan./Abr. 1997.

ARRUDA, José Jobson de A., PILETTI, Nelson. **Toda a história – história geral e história do Brasil**. 6ªed. São Paulo: Editora Ática. 1996.

BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento - o Contexto de François Rabelais**. Brasília-São Paulo: Edunb e HUCITEC, 1996.

BARROS, Antonio Teixeira de; JUNQUEIRA, Rogério Diniz. **A elaboração do projeto de pesquisa**. In: DUARTE, António; BARROS, J. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.

BONVINI, Emílio. **Tradição oral afro-brasileira as razões de uma vitalidade**. Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História. PUC-SP. São Paulo, 2001.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Letras, 2010.

CABRAL, Sérgio. **Escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2011.

CAMINHA, Pero Vaz de. **Carta ao rei Dom Manuel**. 2ª edição. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999, p. 59.

CARNAVAL SALVADOR. **O Carnaval**. [s.d.]. História. Disponível em <<http://carnaval.salvador.ba.gov.br/o-carnaval/historia/>>. Acesso em 13 de nov. de 2019.

CARVALHO, Marco Antônio. **O Estado de São Paulo**. c2019. Disponível em: <<https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,75-das-vitimas-de-homicidio-no-pais-sao-negras-aponta-atlas-da-violencia,70002856665>>. Acesso em: 1 de dez. de 2019.

CASARIN, Rodrigo. **Quem são Marias, Mahins e malês, companhias de Marielle na Mangueira?**. UOL. c2019. Disponível em: <<https://paginacinco.blogosfera.uol.com.br/2019/03/07/quem-sao-marias-mahins-e-males-companhias-de-marielle-na-mangueira/>>. Acesso em 28 de nov. de 2019.

CHAMBOULEYRON, Rafael. **A evangelização do Novo Mundo: o plano do Pe. Manuel da Nóbrega**. Revista de História 134. São Paulo: FFLCH – USP. 1996.

CONSTITUIÇÃO DO ESTADO DA BAHIA. Assembleia Legislativa da Bahia. Disponível em:

<https://www.al.ba.gov.br/fserver/:imagensAlbanet:upload:Constituicao_2019.pdf>.

Acesso em 28 de nov. de 2019.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. 2. ed. Bauru: EDUSC, 2002.

DaMATTA, Roberto. **A Casa e a rua. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DINIZ, André. **Almanaque do carnaval: a história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

DOMENICO et.al, **Histórias para ninar gente grande**. Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. Rio de Janeiro: 2019.

ENTRUDO. *In*: **Dicionário Michaelis Online**. 12 de nov. de 2019. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=entrudo>> Acesso em 12 de nov. de 2019.

FERREIRA, Felipe. **O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. 8ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

FREIRE, Quintino Gomes. Diário do Rio. c2016. História. **História do Morro da Mangueira**. Disponível em: <<https://diariodorio.com/historia-do-morro-da-mangueira/>>. Acesso em 24 de nov. de 2019.

G1 RIO. Globo. Carnaval no Rio chega ao fim com 7 milhões de foliões nas ruas e receita de R\$ 3,7 bi, diz Prefeitura. c.2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2019/03/10/carnaval-no-rio-chega-ao-fim-com-7-milhoes-de-folioes-nas-ruas-e-receita-de-r-37-bi-diz-prefeitura.ghtml> Acesso em: 19 de nov. de 2019.

GALO DA MADRUGADA. História. c.2019. Página Inicial. Disponível em <http://www.galodamadrugada.com.br/historia-br/>. Acesso em 13 de nov. de 2019.

GIL, Antonio Carlos. Métodos e técnicas em pesquisa social. 6. ed. Editora Atlas SA, 2008.

G. R. E. S. ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA. Estatuto do Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro, p.71, 22 de fev. de 2006. Disponível em: < http://mangueira-api.g2w.com.br/storage/mangueira/multimedia/2017_12/15139651011513965101440.pdf >. Acesso em 27 de nov. de 2019.

GUINNES WORLD RECORDS. 2004 Disponível em <https://www.guinnessworldrecords.com.br/world-records/largest-carnival>. Acesso em: 13 de jun. de 2019.

INSTITUTO MANGUEIRA DO FUTURO. Mangueira do Futuro. c2015. O Instituto. **Programa Social da Mangueira – Modelo de sucesso.** Disponível em: < <http://www.mangueiradofuturo.com.br/o-instituto/> > Acesso em 24 de nov. de 2019.

JOVCHELOVITCH, Sandra. Representações sociais e esfera pública: a construção simbólica dos espaços públicos no Brasil. Petrópolis: Vozes, 2000.

LEAL, Caroline P. Carnaval em Porto Alegre: mulheres, entrudo, perseguição e repressão. Antíteses vol. 1. Londrina: Universidade Estadual de Londrina. 2008.

LIESA. **A LIESA**. Disponível em <<https://liesa.globo.com/>>. Acesso em 13 de jun. de 2019.

LÜDKE, M.; ANDRÉ, M. E. D. A. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas**. São Paulo: EPU. Mathematics Teaching in the Middle School, v. 12, n. 5, 1986.

MACHADO, Irene. **Escola de semiótica. A Experiência de Tartú-Moscow para o estudo da cultura**. São Paulo: 2003.

MAGALHÃES, Domingos Gonçalves. **A Confederação dos Tamoios**. 3ª. Ed. Rio de Janeiro, 1994.

MANGUEIRA. Mangueira. c2019. **História do morro**. Disponível em: <<http://www.mangueira.com.br/historiamorro>>. Acesso em 24 de nov. de 2019.

MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira**. São Paulo, Cultrix, Ed. Da Universidade de São, 1977.

MENDES, Norma Musco; BORGES, Airam dos Santos. **Os calendários romanos como expressão de etnicidade**. História: questões e debates. Curitiba: Editora UFPR. 2008.

MERGULHÃO, Alfredo; NUNES, Fernanda. **Banda do bloco Sargento Pimenta tem participação do filho de Cassia Eller**. A Tarde; Estadão. 08 de fev. de 2016. Disponível em: <<https://atarde.uol.com.br/brasil/noticias/1745663-banda-do-bloco-sargento-pimenta-tem-participacao-do-filho-de-cassia-eller>>. Acesso em: 13 de jan. de 2019.

OS ANOS de chumbo: a memória militar sobre a repressão/ Introdução e organização Maria Celina D'Araujo, Glaucio Ary Dillon Soares, Celso Castro. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994. 336p.

PEIXE, Fernando Antônio Guerra; SANT'ANNA, Rubens de; ALVES, Heloisa. Mangueira. c2017. A mangueira. **História da mangueira**. Disponível em: <<http://www.mangueira.com.br/historiamangueira>>. Acesso em 24 de nov. de 2019.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **O carnaval das letras – Literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX**. 2ª edição. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

PERNY, M. Mônica; MELLO, M. Denise. **Máscaras: eu te conheço, carnaval!**. II Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades. Belo Horizonte: 2013.

PINTO, Tales dos Santos. **"História do carnaval e suas origens"**; *Brasil Escola*. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/carnaval/historia-do-carnaval.htm>. Acesso em 29 de outubro de 2019.

REDAÇÃO MUNDO ESTRANHO. **Quem são o Pierrô, o Arlequim e a Colombina?** Mundo Estranho. Superinteressante. c.2011. Disponível em <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quem-sao-o-pierro-o-arlequim-e-a-colombina/>> Acesso em 12 de nov. de 2019.

RETINTO. *In: Dicio Dicionário Online de Português*. 28 de nov. de 2019. Disponível em <<https://www.dicio.com.br/retinto/>>. Acesso em 28 de nov. de 2019.

RISÉRIO, Antonio. **Carnaval Ijexá**. Salvador: Corrupio, 1981.

SANTOS, Gabriel Nascimento dos; RIBEIRO, Maria D'Ajuda Alomba. **Análise semântica e pragmática dos significantes “neguinho(a)”, e “nego(a)” no século XIX e no mundo contemporâneo**. Cadernos do CNLF, Vol. XIV, Nº 4, t. 3, p. 2347 – 2355. 2010. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_3/completo_tomo_3.pdf>. Acesso em 28 de nov. de 2019.

SANTOS, Rufino dos. **J. Zumbi**. 5. ed. São Paulo: Ediouro, 1985.

SEBE, José Carlos. **Carnaval, carnavais**. São Paulo: Ática, 1986.

SEGALEN, Martine. **Ritos e rituais contemporâneos**. Rio Janeiro: FGV, 2002.

SILVA, Daniel Neves. "**Escravidão no Brasil**"; *Brasil Escola*. c2019. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/historiab/escravidao-no-brasil.htm>>. Acesso em 26 de novembro de 2019.

SOIHET, Rachel. **Reflexões sobre o Carnaval na Historiografia - algumas abordagens**. Tempo. Revista do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense. vol. 4 nº7. 1999.

SOUZA, Bartolomeu Israel de. **Cariri Paraibano: do silêncio do lugar à desertificação**. Tese de doutorado em Geografia. Instituto de Geociências da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, p. 15, 2008.

STUMPF, Ida Regina C. **Pesquisa Bibliográfica**. In: DUARTE, António; BARROS, J. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.

TRUONG, Nicolas; LE GOFF, Jaques. **Uma história do corpo na idade média**. Tradução de Marcos Flamínio Peres. Rio de Janeiro: Editora Record LTDA, 2006.

VALENÇA, Rachel. **Carnaval: pra tudo se acabar na quarta-feira**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.

VISCARDI, Adriana Woichineyski; SOTTANI, Silvânia M. Ribeiro; SILVA, Éder José da. **Carnaval, entre a contradição de classes e o produto midiático espetacular**. Revista Estação Científica. Juíz de Fora: Estácio de Sá, 2013.

WALTER, Philippe. **Mythologie chrétienne. Fêtes, rites et mythes au Moyen Âge**. 2ª ed. Paris: Éditions Imago, 2003.

XAVIER, Patrícia Pereira. **História, memória e historiografia: o Dragão do Mar na escrita e Edmar Morel (1949)**. ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História. Fortaleza, 2009.