“Será que eu serei o dono dessa festa?”: memória, carnavais e as expectativas constituintes

“Will I be the owner of this party?”: memory, carnivals and the expectations about the Constitution

“¿Seré yo el dueño de esta fiesta?”: memoria, carnavales y las expectativas sobre la Constitución

Bruna da Penha de Mendonça COELHO

brunapmcoelho@gmail.com

Professora adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

O objetivo do artigo é analisar a forma como as produções de sambas-enredo (cotejando-os com os desfiles) dos anos de 1980 e 1990 encararam, no âmbito do carnaval do Rio de Janeiro, as promessas sociais envolvidas na transição da ditadura militar para o regime democrático no país. Para tanto, examino a forma como as expectativas jurídico-políticas do projeto constituinte foram percebidas e narradas nos sambas e desfiles selecionados. Isso implica passar não só por sambas que trataram da temática de forma explícita, mas também por aqueles que abordaram o tema de forma indireta. No primeiro grupo, reúno sambas que dialogaram abertamente com termos inerentes ao discurso jurídico e aos debates da Assembleia Constituinte. No segundo grupo, parto de sambas que ora encarnaram perspectivas plurais para a própria ideia de constituição, ora se debruçaram sobre a problemática das desigualdades sociais, ora abordaram a questão da festa como elemento de projeção do real e dos desejos sociais. Para isso, proponho também uma contextualização sobre os debates envolvidos na redemocratização e nas promessas de cidadania que lhe eram subjacentes.

Palavras-Chave: Memória; Samba-enredo; Redemocratização; Constituição.

The aim of this article is to analyze how the productions of sambas-enredo (comparing them with the parades) in the 1980s and 1990s, in the carnivals of Rio de Janeiro, understood the social promises involved in the transition from the military dictatorship to the democratic regime. To this end, I examine how the legal-political expectations of the constituent project were perceived

DOI: 10.34024/csr.2024.60.3.17301

and narrated in the selected sambas and parades. This involves looking not only at sambas that dealt with the issue explicitly, but also those that dealt with it indirectly. In the first group, I bring together sambas that openly dialogued with terms inherent in the legal discourse and debates of the Constituent Assembly. In the second group, I start with sambas that sometimes embodied plural perspectives on the very idea of a constitution, sometimes focused on the problem of social inequalities, sometimes addressed the issue of partying as an element of projecting reality and social desires. To this end, I also propose a contextualization of the debates involved in redemocratization and the underlying promises of citizenship.

Keywords: Memory; Samba-enredo; Redemocratization; Constitution.

El objetivo del artículo es analizar cómo las producciones de sambas-enredo (comparándolas con los desfiles) de las décadas de 1980 y 1990, en los carnavales de Rio de Janeiro, comprendieron las promesas sociales que implicaba la transición de la dictadura militar al régimen democrático en el país. Para ello, examino cómo las expectativas jurídico-políticas del proyecto constituyente fueron percibidas y narradas en los sambas y desfiles seleccionados. Esto implica examinar no sólo los sambas que trataron el tema de forma explícita, sino también los que lo hicieron de forma indirecta. En el primer grupo, reúno los sambas que dialogaron abiertamente con términos inherentes al discurso jurídico y a los debates de la Asamblea Constituyente. En el segundo grupo, parto de sambas que a veces encarnaron perspectivas plurales sobre la idea misma de constitución, a veces se centraron en el problema de las desigualdades sociales, a veces abordaron el tema de la fiesta como elemento de proyección de la realidad y de los deseos sociales. Para ello, propongo también una contextualización de los debates en torno a la redemocratización y las promesas de ciudadanía subyacentes.

Palabras clave: Memoria; Samba-enredo; Redemocratización; Constitución.

Introdução[1]

Com base em sambas-enredo selecionados dos anos de 1980 e 1990, apresentados no carnaval do Rio de Janeiro, o artigo pretende analisar a forma como a cultura popular apreendeu as promessas normativas e as expectativas sociais envolvidas no contexto da redemocratização no Brasil. Isso não significa pensar o samba-enredo como uma espécie de receptáculo do chamado discurso jurídico-político, e que lidaria com ele, de forma externa, como um locus ora de afirmação de direitos, ora de mera denúncia de uma não efetividade desses direitos. Ao revés, o caminho metodológico é o de investigar em que medida esses discursos se entrelaçam (mais especificamente, de que forma o samba apreende as promessas normativo-jurídicas em sua dimensionalidade social).

[1] Este artigo se refere a parte da pesquisa de doutorado desenvolvida no PPGD/UERJ, entre 2020 e 2023, que resultou na tese intitulada "Samba-enredo carioca e outras 'coisas nossas': A percepção discursiva das contradições sociais pelo samba e pelo direito" (Coelho, 2023).

Justamente por ser um caminho que não parte de uma perspectiva dicotômica, essa forma de apreensão e de construção de narrativas não pode ser previamente catalogada. Isto é, é apenas a análise do material empírico (dos sambas e desfiles) que permite observar, caso a caso, a multiplicidade da criação artística.

Nessa linha, são analisados sambas-enredo que dialogam de forma direta ou indireta com a temática das promessas constituintes. O método de seleção dos sambas foi o de, inicialmente, reunir os sambas-enredo do grupo especial e do grupo de acesso do período mencionado. Depois dessa seleção, procedi a uma análise semântica que envolveu tanto a temática dos enredos de forma geral, quanto a presença de palavras-chave como "democracia", "constituinte", "cidadania", "igualdade", "constituição", "direitos sociais" – e seus derivados. Dentre esses sambas, escolhi os que dialogavam de forma mais direta com a questão da promessa normativa e das suas relações com a materialidade social e suas contradições, tendo em vista a conexão central com o tema desta pesquisa (tendo sido referenciados, no artigo, quinze sambas de diferentes agremiações). O repositório utilizado para a referenciação dos sambas foi a base digital de dados do IMMuB, o Instituto Memória Musical Brasileira, que fornece acesso às gravações originais e aos dados fonográficos completos das obras.

Também é preciso ressaltar, quanto à forma de análise dos sambas e enredos, que não procedi a uma investigação baseada em métodos linguísticos próprios das matrizes da chamada análise do discurso (compreendendo-a como uma vertente teórica internamente diversificada). Muito embora essas matrizes não sejam redutíveis a um estudo meramente objetivo das estruturas lógico-gramaticais, e abarquem também elementos como ideologia e sujeitos envolvidos na enunciação (cf., dentre outros, Silva e Araújo, 2017), há implicações específicas da linguística que atravessam os métodos da análise do discurso. Dentre essas implicações, por exemplo, está a precedência conferida ao elemento da língua. Isso não significa que o estudo que empreendo seja isento de algumas dessas implicações (como as noções de semântica, sentido e interpretação), por serem comuns às chamadas ciências humanas como um todo, mas, tão somente, que o viés linguístico não constitui o cerne da orientação metodológica. Parto, na realidade, de uma análise de orientação sociológica na interpretação dos sentidos extraídos dos sambas.

No primeiro item do desenvolvimento do artigo, reúno sambas que abordaram, de forma direta, termos e debates inerentes ao discurso jurídico e às discussões públicas da Assembleia Constituinte (com foco para a problemática do pleno acesso à cidadania). Para tanto, apresento e analiso também o contexto histórico-social envolvido nesses debates. Na sequência, nos subitens seguintes, lanço mão de sambas que ora narraram perspectivas plurais para a compreensão da própria ideia de constituição, ora tomaram como base uma reflexão crítica sobre as desigualdades sociais, ora abordaram a festa e a produção artística como potencialidades de projeção dos desejos sociais e de recriação da realidade. Como conclusão, foi

possível observar que, por partirem da complexidade da materialidade social, bem como da significação da memória coletiva, os sambas encarnam uma forma de compreender as promessas jurídico-políticas em suas contradições e em suas disputas de atribuição de sentidos aos fenômenos sociais (isto é, para além de uma perspectiva reducionista que as poderia reduzir a uma normatividade estanque ou abstraída da concretude das relações sociais).

2. Redemocratização e promessas de cidadania

A década de 1980 marcou a esperança pública em torno da redemocratização no país, materializada pela intensificação de lutas coletivas empreendidas por distintos atores e grupos sociais. Movimentos estudantis e comunitários, greves de trabalhadores, ida de milhões de pessoas às ruas em prol da demanda por eleições diretas, reivindicações em torno da memória e da reparação dos crimes cometidos durante a ditadura militar. Um dos marcos jurídicos mais significativos desse processo, que será adotado como recorte metodológico para essa primeira parte do artigo, consiste nas disputas em torno do conteúdo, da aprovação e da promulgação da Constituição Federal que instituiria, oficialmente, a volta do regime democrático.

O objetivo deste subtópico não é propor uma análise exaustiva, linear ou jurídica sobre os termos como se deu essa dinâmica, mas, ao revés, refletir sobre momentos-chave acerca da construção de narrativas e das contendas discursivas que os permearam. A partir desse material, pretendo, na sequência, cotejar o tema com a percepção e a produção enunciativa de sambas-enredo dos anos seguintes sobre similar temática. Para selecionar esses momentos, parti de uma análise sobre o que considerei dimensões nevrálgicas nas disputas em torno das expectativas e promessas de efetivação plena da cidadania no país, já que esse recorte temático está no cerne dos sambas-enredo que abordam essa problemática.

A primeira dessas dimensões se refere à questão dos povos originários e das reivindicações, no bojo da Constituinte, para que suas pautas pudessem ser consideradas no projeto de sociedade que então se debatia e se convertia em um documento jurídico-político central na orientação organizativa da vida social. No Diário da Assembleia Nacional Constituinte, é possível encontrar trechos das potentes falas de Ailton Krenak, filósofo, escritor, ambientalista e então representante dos povos indígenas na Constituinte. Enquanto proferia seu discurso, em setembro de 1987, Krenak pintava seu rosto de graxa de jenipapo preta, que simbolizava o luto e a indignação em face do substitutivo ao anteprojeto da Constituição proposto pelo relator Bernardo Cabral.

> *Sr. Presidente, Srs. Constituintes, eu, com a responsabilidade de, nesta ocasião, fazer a defesa de uma proposta das populações indígenas à Assembléia Nacional Constituinte, havia decidido, inicialmente, não fazer uso da palavra, mas de utilizar parte do tempo que me é garantido para defesa de nossa proposta numa manifestação de cultura com o significado de indignação - e que pode expressar também luto - pelas insistentes agressões que o povo indígena tem indiretamente*

> *sofrido pela falsa polêmica que se estabeleceu em torno dos direitos fundamentais do povo indígena e que, embora não estejam sendo colocados diretamente contra o povo indígena, visam atingir gravemente os direitos fundamentais de nosso povo. [...] Assegurar para as populações indígenas o reconhecimento aos seus direitos originários às terras em que habitam - e atentem bem para o que digo: não estamos reivindicando nem reclamando qualquer parte de nada que não nos cabe legitimamente e de que não esteja sob os pés do povo indígena, sob o habitat, nas áreas de ocupação cultural, histórica e tradicional do povo indígena. Assegurar isto, reconhecer às populações indígenas as suas formas de manifestar a sua cultura, a sua tradição, se colocam como condições fundamentais para que o povo indígena estabeleça relações harmoniosas com a sociedade nacional, para que haja realmente uma perspectiva de futuro de vida para o povo indígena, e não de uma ameaça permanente e incessante (Krenak, 1987, p. 572).*

É possível afirmar, com segurança, que o capítulo oitavo da Constituição de 1988, que prevê o reconhecimento da organização social, da cultura, das tradições, línguas, crenças, direitos sobre a terra e a legitimidade para atuar em juízo dos povos indígenas, é fruto direto da atuação reivindicatória de Krenak e das populações por ele representadas no discurso perante a Constituinte. Embora essas disposições tenham sido mais tímidas do que as de outras Constituições latino-americanas, que reconhecem o próprio status de normatividade jurídica das práticas e do modo de viver dos povos originários (em deferência direta à noção de pluralismo jurídico), e embora a extensão desses direitos esteja sempre sob o jugo da violência e da atuação das instituições capitalistas, não se deve desconhecer a importância delas.

Para fechar essa primeira dimensão, é válido traçar, ainda, algumas notas sobre a concepção filosófica de Krenak a respeito da construção de narrativas e da memória social. A questão da narrativa é abordada de forma central, na escrita de Krenak, como elemento-chave por meio do qual os povos originários – em sua heterogeneidade não redutível a uma cultura única – criam e compartilham seus horizontes de sociabilidade e suas relações próprias com a temporalidade, a memória, a história e as concepções de criação do próprio mundo. O sonho é compreendido, nessa construção filosófica (Krenak, 1992), como um plano a partir do qual é possível contatar os ancestrais (não no sentido mais individualista de família, mas também – e fundamentalmente – no sentido de entrar em contato com o que denomina como os próprios "fundadores do mundo"). Nessa troca de saberes e experiências, constitui-se o processo de construção de narrativas sobre os fenômenos sociais, que, segundo essa leitura, assume uma relação com a temporalidade que não é pautada em termos de data ou tempo linear. A narração e a criação (inclusive, a criação do próprio mundo) são processos perenes que, portanto, obedecem a outras lógicas que não são a da temporalidade normativa, assentada em uma divisão progressiva entre passado, presente e futuro.

Outra dimensão que considero nevrálgica nas disputas em torno do projeto constitucional e dos horizontes da cidadania e participação política no país – ou, mais especificamente, em torno das promessas da normatividade jurídica para esse projeto – diz respeito à garantia de condições

Figura 1: Ailton Krenak, durante discurso na Assembleia Nacional Constituinte

Figure 1: Ailton Krenak, durante discurso na Assembleia Nacional Constituinte

Fonte: O Globo, 1987.

igualitárias de acesso a bens e serviços sociais. As contendas a respeito do caráter mais progressista ou mais conservador da Carta constitucional estavam no cerne dos embates tanto internos à Assembleia Constituinte (isto é, entre os partidos e seus parlamentares) quanto externos (envolvendo, portanto, a sociedade civil como um todo). Como observa Perlatto (2019), o paradoxo entre uma composição majoritariamente conservadora da Assembleia, de um lado, e o resultado em um texto majoritariamente progressista, de outro, se explica por estratégias de lideranças progressistas (por exemplo, na ocupação de relatorias e comissões significativas), pelo assessoramento jurídico aos parlamentares por parte dos chamados constitucionalistas democráticos, bem como pela mobilização importante da sociedade civil (seja a partir de movimentos sociais organizados, seja de forma mais difusa com as chamadas emendas populares).

Isto é, outra questão inteiramente imbricada com a problemática da cidadania e da participação política, é a relativa aos assim chamados direitos sociais. Mais uma vez, ressalto que não pretendo levantar aspectos jurídico-formais sobre o tema, mas pensar sobre o contexto envolvido nas disputas sociais a respeito dele. A partir disso, proponho, mais à frente, cotejar a percepção discursiva dos sambas-enredo em torno das dinâmicas de desigualdades sociais e das contradições

do modo de produção capitalista, sem interpretá-la de forma estanque. Isto é, não é possível desconsiderar a complexidade dos recursos da enunciação discursiva, tampouco as pluralidades e paradoxos da trajetória de constituição e consolidação das escolas de samba. Ou seja, ao invés de buscar uma espécie de "pureza" enunciativa ou "autenticidade" ontológica na narrativa do samba-enredo, parece ser mais interessante compreender as frestas, ironias e contradições desse processo.

Esses elementos de contradição social e de complexidade, que subjazem de forma direta aos embates a respeito dos rumos dos trabalhos constituintes (e, consequentemente, de seus resultados), não aparecem senão de forma abstraída na enunciação do texto normativo em si. Isto é, a norma jurídica fruto do texto constitucional (e dos demais diplomas dele derivados), ao dispor sobre aspectos caros à organização da vida social, como o acesso a um sistema único e público de saúde, valorização do trabalho, ampliação da abrangência da educação pública de oferecimento obrigatório, salário-mínimo, dentre outras dimensões, esbarra, contudo, nos limites do plano prescritivo da linguagem. Em outras palavras, muito embora não se deva desconhecer a importância fundamental da inserção desses dispositivos (apesar de sua convivência com normativas conservadoras em outras partes da Carta constitucional), inclusive por impactarem a dinâmica material das próprias relações sociais, é preciso observar que a forma tradicional de enunciação das normas jurídicas parte de uma pretensão de objetividade, a-historicidade e univocidade.

No discurso de encerramento da sessão de promulgação da nova Constituição, proferido em 5 de outubro de 1988, o então deputado Ulysses Guimarães afirmou que, dali em diante, a nação, junto com a Constituição, havia mudado: "A Constituição mudou na sua elaboração, mudou na definição dos poderes, mudou restaurando a Federação, mudou quando quer mudar o homem em cidadão, e só é cidadão quem ganha justo e suficiente salário, lê e escreve, mora, tem hospital e remédio, lazer quando descansa" (Guimarães, 1988, informação verbal). A ideia de que o surgimento do novo marco constitucional teria mudado a própria nação, configura característica típica do discurso normativo: a de projetar a norma nas relações sociais. Por certo, o discurso jurídico-político possui atributos distintos com relação ao discurso artístico. Além disso, se considerados o contexto de promulgação da Constituição e a figura atuante de Guimarães, o tom discursivo de enaltecimento do novo marco constitucional tinha uma razão específica de ser: a de marcar e simbolizar a superação da ditadura militar, bem como a de traçar novos horizontes político-sociais para o projeto de sociedade que se visava construir. Daí o recurso narrativo de projeção direta da expectativa normativa para a própria realidade material em si.

E o elemento que traduz a ponte entre este subitem do artigo e o seguinte é o de que esse mesmo fenômeno social – isto é, o fenômeno da promessa constituinte – foi também a temática de sambas-enredo das agremiações do Rio de Janeiro a partir, sobretudo, de meados da década de 1980. Por meio da multiplicidade de estilos e de formas de enunciação narrativa, como será visto adiante, o discurso do samba-enredo tende a ser construído em cima das bordas limítrofes e fluidas que caracterizam o encontro da expectativa normativa e a materialidade das relações

sociais (e, sobretudo, a partir dos elementos de contradição que marcam essa dinâmica). Esse é o tema central do próximo subitem.

Por sua vez, os subitens que o seguem lidam também com a problemática da contradição social e com os seus pontos de contato com dimensões caras às expectativas constituintes, embora a referência à Constituição ou à normatividade jurídica seja mais indireta – ou até mesmo inexistente em termos literais. De toda forma, e como já explicitado na introdução, não busco a literalidade do fenômeno jurídico nas narrativas do samba-enredo (o que seria uma instrumentalização reducionista da arte), mas, sim, a apreensão discursiva e plural da enunciação carnavalesca sobre os elementos constitutivos desse compartilhamento de sentidos organizativos sobre as relações sociais.

3. "O povo na constituinte vai ter mesa farta, sorrir... [...] É primeiro de abril"

Como já introduzido, o processo de transição da ditadura militar para a perspectiva de abertura democrática inspirou, naquele momento histórico, enredos e desfiles que tomavam por temática as promessas de cidadania e de participação política do povo nos destinos da nação. Esse processo não foi apreendido pelo samba de forma dicotômica ou estanque, tampouco por meio de um viés normativo, mas, sim, a partir das contradições que o permearam. Isto é, de um lado, a promessa jurídico-política de cidadania; de outro, a necessidade de dinâmicas reivindicatórias populares que pudessem assegurar, no plano dos fatos, essa concretização. Mais do que isso, que pudessem dar conta dos paradoxos e da complexidade que marcam os limites entre a expectativa normativa e a desigualdade social subjacente. Em tema de cidadania e esperanças constituintes, a propósito, fica ainda mais evidente a completa imbricação entre direito e política – tanto na enunciação das promessas normativas, quanto na forma como essa narrativa é apreendida e ressignificada por parte da cultura popular.

Quanto ao conceito de cultura popular, vale notar que consiste em expressão polissêmica e disputada nas chamadas ciências humanas e sociais. Nelson da Nobrega Fernandes, ao alertar para as controvérsias em torno desse termo, aponta que, ao invés de simplesmente abrir mão dele, deveríamos apontar os múltiplos sentidos que comporta. Não se trata de buscar uma espécie de "outro externo" essencializado e alheio às disputas sociais, tampouco uma suposta "autenticidade" intrínseca. Nas palavras de Fernandes, "todo cientista social deveria ter em conta as afirmações de Martin-Barbero (op. cit.), segundo as quais a noção de alteridade no pensamento ocidental deve muito à percepção pelos românticos de que existia uma outra cultura" (Fernandes, 2001, p. 84). Em diálogo com Burke e Bakhtin, Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti afirma que:

> *O carnaval ocupa lugar central nessas visões de cultura popular. No caso de Bakhtin, a festa carnavalesca concreta é, sobretudo, o lugar de abrigo do carnaval como princípio e visão de mundo – o realismo grotesco com seu universo de valores característico. Nisso reside a unidade filosófica e moral da noção bakhtiniana de cultura popular – cultura cômica, não oficial, pública e festiva. No caso de Burke, o agregado*

> *festivo do carnaval é também lugar de abrigo de um espírito de mundo e das expressões da cultura popular tradicional, aquela configuração cultural que abriga a interação assimétrica e, entretanto, profunda entre duas correntes de tradição, a grande e a pequena (Cavalcanti, 2010, p. 23).*

Simas e Fabato observam que, na transição da ditadura militar para o regime democrático, o ano de 1985 simbolizou um "laboratório de alquimias carnavalescas" para os desfiles, em que "tudo podia virar enredo": "a história oficial, as homenagens a personagens de todos os tipos, a riqueza dos mitos brasileiros, o delírio desvairado do artista, as mazelas sociais do país e o espaço sideral tropicalizado" (Simas; Fabato, 2015, p. 59). Comparam, assim, a democratização política no país a uma espécie de democratização nos enredos, mas que, paradoxalmente, funcionaria como uma espécie de semente do cenário futuro de hipervalorização de enredos patrocinados e do enriquecimento visual das escolas (Simas; Fabato, 2015, p. 59-60).

Nesse ano de 1985, a Unidos de Lucas desfilou o enredo *Essa gente brasileira*, um ano após a inauguração do sambódromo da Marquês de Sapucaí: "Quem sou eu / Quem vem lá / Brasileiros reclamando o seu direito de votar / [...] / E hoje só impera a burguesia / Esta tal democracia / Enche o pobre de ilusão / No cruzeiro vejo a grande constelação / E o dólar massacrando o progresso da nação" (Essa gente..., 1984). A democracia burguesa é apresentada como um elemento de sociabilidade que "enche o pobre de ilusão", uma vez que, no plano normativo, opera sob a lógica das promessas e das expectativas de acesso pleno à vida pública e à participação política. Um acesso que, na materialidade das relações sociais, é condicionado pelas possibilidades delineadas por um modo de produção que socializa riscos e concentra riquezas. Não à toa, o mesmo samba-enredo passa pela temática do trabalho, das desigualdades socioeconômicas e do acesso à terra, como elementos-chave a serem levados em conta em um projeto de cidadania.

> *Precisamos lutar por um dia melhor (bem melhor)*
> *Deste povo sofrido devemos ter dó (ter dó)*
> *Crise do desemprego*
> *Em nosso dia a dia*
> *Já não como, não durmo, vivo na agonia*
> *Na esperança de ver um Brasil bem maior*
> *Sem a dívida externa pro povo pagar*
> *[...]*
> *Cantamos com o rosto banhado em pranto*
> *Por esta gente do campo*
> *Sem reforma pra plantar (Essa gente..., 1984).*

Vale lembrar que o contexto do desfile da Unidos de Lucas, embora marcado pelo processo político-social de abertura democrática, é posterior ao auge da campanha pelas Diretas Já ("brasileiros reclamando o seu direito de votar") e anterior à instalação da Assembleia Nacional Constituinte. Está inserido, portanto, no âmago das contradições e complexidades que caracterizam o período de transição do regime militar para o democrático. A ironia e a descrença com que a democracia burguesa é apresentada no samba, cujo cerne enunciativo se traduz no uso da palavra "ilusão" para caracterizá-la na realidade social experenciada por quem é alheado da apropriação de riquezas sociais,

não devem, contudo, ser interpretadas de forma estanque. Isto é, não parece se tratar, meramente, de um processo de falseamento da realidade. Ilusão, aqui, pode ser interpretada em sentido similar à ideia de fantasia no imaginário cultural do carnaval: uma mediação entre expectativas sociais e suas possibilidades de concretização. Em outras palavras, não seria uma mera mentira ou ocultamento falseador de uma realidade, mas, sim, uma dinâmica que envolve as condições de construçãode outras realidades possíveis.

Três anos depois, no carnaval de 1988, foi a vez de a Imperatriz Leopoldinense cantar o tema, com o enredo *Conta outra que essa foi boa.* A irreverência, a comicidade, a sátira e a ironia, recursos estilísticos que são tradicionalmente presentes na criação artística da cultura popular, dão o tom do samba. O carnaval de 1988 é especialmente simbólico, em virtude da promulgação, meses depois (em outubro daquele ano), da Constituição Federal que marcaria, de forma central e em termos oficiais, a transição para o regime democrático no país. A temática do voto, da Constituinte, bem como das promessas normativas de participação política e igualdade, aparece no cerne do samba: "Eu voto pra não esquecer / A vida tem que melhorar / O povo na constituinte / Vai ter mesa farta, sorrir / E até cantar / Quá, quá, quá / Você caiu, caiu / É brincadeira / É primeiro de abril" (Conta..., 1987). Em larga medida, o tema parece reverberar não só as contradições da composição da Assembleia Nacional Constituinte, mas também o deslocamento entre expectativas sociais pulsantes (como a de voto direto) e o deslinde dessas dinâmicas nos anos que marcaram a transição: rejeição da eleição direta para presidente e a aprovação da Lei de Anistia para os crimes cometidos na ditadura.

O enredo de Luiz Fernando Reis rendeu à escola apenas o 14º lugar na competição daquele ano – o que pode ser atribuído, em certa medida, à alta competitividade que marcou a disputa pelas primeiras colocações no ano do centenário da abolição formal da escravidão no país (referenciada no subitem seguinte deste artigo). A ironia não só com as promessas de plena cidadania do projeto constitucional, mas também com a própria forma como é narrada a história oficial do Brasil, reaparece nos versos seguintes: "Eu quero / É poder ser marajá / Gozar a vida / Pra vida não vir me gozar / Disse me disse / Na história do Brasil / Fui criança, fui palhaço / E ninguém me assumiu / Ô seu Cabral" (Conta..., 1988). Nessa mesma linha enunciativa, os cem anos da abolição são rememorados: "Ô Cabral / Me mandou uma princesa / Que fingiu me libertar (me libertar)" (Conta..., 1988).

A sinopse do enredo apresentava o mote da proposta do desfile da escola: "a história oficial é uma piada" (Reis, 1988). Em uma análise mais superficial, esse elemento da piada poderia ser entendido como simples descrédito ou negação vazia dessa história, como se ela não tivesse nada a dizer ou a simbolizar. No entanto, as dimensões da comicidade, do riso, da ironia (e até mesmo do grotesco) caracterizam o cerne da criação artística da enunciação da cultura popular carnavalesca. E não como uma simples negação do seu avesso, mas como forma de apreender suas contradições e, a partir disso, ressignificá-las e transformá-las em elemento-chave da festa.

Oito anos depois do desfile da Imperatriz mencionado acima, o Império Serrano levaria à avenida, no carnaval de 1996, o enredo (que se tornou clássico) *E verás que um filho teu não foge à luta*, em homenagem a Betinho. O desfile rendeu à escola o sexto

Figura 2: Foto da ala da população sem-terra no desfile de 1996 do Império Serrano (crédito: Júlio Cesar Guimarães)

Figure 2: Photo of representatives of the landless population at Império Serrano's 1996 parade (credit: Júlio Cesar Guimarães)

Fonte: O Globo, 1996.

lugar na competição daquele ano. Esse samba-enredo caracteriza, ainda hoje, um dos marcos mais lembrados dentre os enredos voltados para o tema da cidadania e das lutas em torno da concretização do ideário de plena participação política popular: "Um filho do verde esperança / Não foge à luta, vem lutar / Então verás um dia / O cidadão e a real cidadania / [...] / É preciso igualdade / O ser humano tem que ter dignidade / Morte em vida, triste sina / Pra gente chega de viver a Severina" (Verás..., 1995). E arremata: "Chegou a hora de mudar / O meu Império vem cobrar democracia" (Verás..., 1995).

Embora em tom enunciativo distinto do adotado nos enredos mencionados anteriormente, a proposta do Império também se inseria, de igual maneira, na temática das possibilidades de concretização de cidadania e democracia no país. O encontro literal entre experiências sociais diversificadas se manifestou, de forma direta, ao longo de um desfile que reuniu artistas e militantes de movimentos sociais. Como descrito em reportagem de Aziz Filho pela Folha de São Paulo, datada de fevereiro de 1996, as complexidades desse encontro (que desembocou, em última análise, em uma folia-protesto) envolviam dilemas e disputas que reverberavam tanto entre os sambistas quanto entre os integrantes de partidos políticos.

Aziz Filho observou que o "desfile-passeata" não tinha "aceitação unânime entre os carnavalescos" (Aziz Filho, 1996). Ernesto Nascimento, então carnavalesco do Império, buscava diferenciar a proposta do desfile do que definiu como uma

"passeata comum", uma vez que seria criativo e lúdico (Aziz Filho, 1996). Além disso, o samba-enredo era apresentado, na reportagem, como uma grande vantagem da escola, já que era um dos mais tocados na cidade e reverenciado por especialistas e artistas. Outras polêmicas político-partidárias ainda permearam o desfile, como as contendas entre Cyro Garcia do PSTU (que criticava o que considerava um caráter "assistencialista" do enredo) e Betinho (que rebateu as provocações afirmando que "nunca dissemos que dar comida resolve tudo") (Aziz Filho, 1996).

De tudo isso, é possível observar que a construção dos enredos nas brechas e nas frestas das contradições (sejam elas epistemológicas, artísticas, econômico-políticas ou sociais em sentido amplo) envolve também disputas internas e externas às escolas de samba. Em outras palavras, a dimensão da contradição é não só a matéria-prima para a construção dos sambas e enredos (e para a forma como a dimensão normativo-jurídica é apreendida por eles), mas também um elemento que condiciona e atua nas possibilidades e trajetórias desses enredos e na forma como são apresentados. As expectativas políticas do momento da redemocratização são percebidas por parte do samba-enredo, portanto, de forma plural e alicerçada na construção de narrativas em torno das imbricações entre as promessas normativas e a materialidade da realidade social.

Se, nesses subitens anteriores, pretendi observar como a temática das expectativas constituintes de participação política e cidadania reverberaram em sambas-enredo selecionados, o próximo tópico, a seu turno, se destina a pensar essa problemática a partir de lógica um pouco diversa. Isto é, a partir de uma lógica que, para além de compreender essas expectativas como o *tema* do discurso, busca refletir sobre as possibilidades de o próprio discurso ser também uma forma de pensar a festa enquanto uma dimensão integrante de novas viabilidades de *constituição* das relações sociais. Em outras palavras, a própria noção de constituição é colocada como elemento de reflexão aqui, e compreendida em um sentido ampliado que não se resume a um aspecto meramente formal.

4. A Constituição Kizomba

O mesmo ano de 1988, ano de promulgação da Constituição cidadã, marcava também o centenário da abolição formal da escravidão no Brasil. "Esta Kizomba é nossa Constituição", cantava a Vila Isabel em *Kizomba, festa da raça,* enredo que lhe rendeu a primeira colocação nos desfiles daquele ano: "Vem a Lua de Luanda / Para iluminar a rua / Nossa sede é nossa sede / De que o apartheid se destrua" (Kizomba..., 1987). O samba viria, ainda, a ser reeditado pela Vila no carnaval de 2013. O vice-campeonato de 1988 ficou para a Mangueira, que cantou o *100 anos de liberdade, realidade ou ilusão?*, samba-enredo que ganhou reconhecimento significativo: "Será / Que a Lei Áurea tão sonhada / Há tanto tempo assinada / Não foi o fim da escravidão / Hoje dentro da realidade / Onde está a liberdade / Onde está que ninguém viu / [...] / O negro samba / Negro joga capoeira / Ele é o rei na verde e rosa da Mangueira" (100 anos..., 1987).

A sinopse original do enredo *Kizomba, festa da raça* se inicia com a observação de que a palavra Kizomba provém do Kimbundo, que consiste em uma das

línguas faladas em Angola. Seu significado passa pela noção de "encontro de pessoas que se identificam numa festa de confraternização", e o ritual da Kizomba é compreendido por dimensões como "o canto, a dança, a comida, a bebida, além de conversações em reuniões e palestras que objetivam a meditação sobre problemas comuns" (Da Vila, 1988). O enredo foi desenvolvido por Martinho da Vila, e os carnavalescos daquele ano foram Milton Siqueira, Paulo César Cardoso e Ilvamar Magalhães. O verso "Esta Kizomba é nossa Constituição", que ocupa o lugar de um minirrefrão na segunda metade da música, é especialmente simbólico. Uma possível interpretação é a de que a Constituição, como elemento doador de sentido político a certo projeto de organização social, constitui-se como a própria festa ritualística de liberdade.[2][3]

Sacerdote ergue a taça
Convocando toda a massa
Neste evento que congraça
Gente de todas as raças
Numa mesma emoção

Esta Kizomba é nossa Constituição
(bis)

Que magia
Reza, ajeum e orixás
Tem a força da cultura
Tem a arte e a bravura
E um bom jogo de cintura
Faz valer seus ideais
E a beleza pura dos seus rituais
(Kizomba..., 1987).

Isto é, pensa-se sobre um significado próprio de Constituição, que, para além de um documento em sentido normativo, se ancora nas possibilidades da festa como rito e como mediação de experiências sociais e reflexões. A propósito, sobre a própria origem do termo *samba*, indica Nei Lopes que, "entre os quiocos (chokwe) de Angola, é verbo que significa cabriolar, brincar [...]. Entre os bacongos angolanos e congueses, o vocábulo designa uma espécie de dança em que o dançarino bate contra o peito do outro" (Lopes, 2003, p. 14). Isto é, a dança, a música e a brincadeira consistem em outras possibilidades de apreensão do fenômeno constituinte e de concretização de suas promessas. Não como uma espécie de fuga da realidade, mas precisamente o oposto: como constituição de novas realidades.

Em outras palavras, no ano que viria a marcar a promulgação da Constituição democrática, a Vila Isabel cantava também uma Constituição, a Constituição Kizomba. As promessas de cidadania, participação política, igualdade e liberdade aparecem, aqui, como um ideário indissociável da

[2] Nas palavras de Cavalcanti (1990, p. 37), em Kizomba, festa da raça, "a ideia de uma democracia racial é deslocada de perspectiva. Enfatiza-se a luta por direitos que rompem a barreira do nacional, a autonomia de uma identidade". E, ao passo que "os heróis nomeados são os heróis radicais, os da não transigência com o sistema escravista", haveria "espaço para a negociação: 'há o jongo, o batuque e a kizomba'".

[3] Em O processo ritual, Turner analisa, a partir de pesquisas empíricas, processos ritualísticos e suas relações com interações e dinâmicas das estruturas sociais. Nessa linha, aponta que "a dinâmica empregada no relacionamento contínuo entre estrutura social e antiestrutura social é a fonte de todas as instituições e problemas culturais. Arte, jogo, esporte, especulação e experimentação filosófica e científica, medram nos ínterins reflexivos entre as posições bem definidas e os domínios das estruturas sociais e sistemas culturais" (Turner, 1974, p. 5-6).

prática. Uma prática que não é unívoca ou linear, mas que se ancora e se encarna nos paradoxos da festa e da criação artística – e que reúne, portanto, arte, bravura, cultura. Isso leva a concluir que, embora o samba não se refira de forma direta a questões normativo-jurídicas em sentido literal, a dimensão da promessa normativa e de organização da vida social é reivindicada como um elemento constitutivo do discurso. A vindicação de uma constituição própria, que pudesse atender às demandas de plena igualdade e liberdade, se entrelaçava, assim, com o contexto político-histórico da época. O abre-alas da Vila Isabel, que trazia a tradicional coroa da agremiação, continha os dizeres que constituíam o título do enredo: "Kizomba, festa da raça".

Figura 3: Foto do desfile de 1988 da Vila Isabel (crédito: André Silva Cruz, Gabriel Carin, Jorge Anselmo, Thiago Tapajós)

Figure 3: Photo from Vila Isabel's 1988 parade (credit: André Silva Cruz, Gabriel Carin, Jorge Anselmo, Thiago Tapajós)

Fonte: Sambario Carnaval, 1988.

O elemento da *Constituição* é apresentado, assim, ao longo do desenvolvimento do enredo, como uma dimensão coletiva de recriação das formas de apreensão do real e das relações sociais. Isto é, como outra possibilidade de fundar essas relações, com base no rito, na festa e na reivindicação da liberdade e da igualdade substanciais.[4] Embora essa perspectiva guarde também um caráter de projeção de ideais para o futuro (isto é, um caráter de promessa), a enunciação discursiva dessa projeção assume uma dimensão distinta da promessa normativo-jurídica. A Constituição *é* a própria Kizomba – isto é, não como algo que deve ser, mas como algo que já se encarnou na materialidade.

Em síntese, foi possível observar que as promessas de participação política do contexto marcado pela redemocratização do país caracterizaram o cerne da enunciação discursiva de muitos enredos e sambas do período. E esse processo envolveu recursos estilísticos diversificados, que passam por artifícios criativos como a ironia (como no desfile de 1988 da Imperatriz), o tom de protesto explícito (como nos casos da Unidos de Lucas em 1985 e do Império Serrano em 1996), e até mesmo pela recriação dos limites e potencialidades da própria noção de constituição (como cantou a Vila Isabel em 1988).

5. Glória a quem constrói a ilusão dessa quaresma colorida: Quem vem lá de Japeri não mora logo ali

Outra dimensão de percepção das promessas da redemocratização se refere à problemática dos assim chamados direitos sociais. Isto é, as perspectivas e expectativas acerca das condições de acesso a bens e serviços sociais marcam, igualmente, a temática de sambas-enredo no período selecionado. Trabalho, moradia, terra: são esses alguns dos motes semânticos envolvidos nessa produção carnavalesca. Mais uma vez, a pluralidade da enunciação discursiva artística se apresenta e reverbera em distintas formas de conceber o tema: seja a partir de uma explicitação das desigualdades e contradições sociais, seja a partir do enaltecimento do trabalho criativo e livre, seja mesmo por meio de recursos como ironia, caricatura do real ou sarcasmo. Esses aspectos constituíam (e constituem) o cerne de disputas político-jurídicas que, não obstante sejam inerentes à trajetória de consolidação do capitalismo no país, se acirrariam ainda mais no contexto pós-redemocratização. Isso porque se tratava de cenário em que as possibilidades de reconfiguração das relações sociais se encontravam em aberto. Um contexto que recobra as relações entre Estado e capitalismo, e o esgarçamento da pedra de toque dessa relação.

[4] Por igualdade e liberdade substanciais, refiro-me ao fato de que esses valores devem ser apreendidos em sentido não meramente formal, mas, ao revés, inseridos diretamente na materialidade social. Isto é, não se trata de uma garantia abstrata e normativa, mas de cotejar as possibilidades e condições reais de seu pleno exercício.

Como observa Ivanete Boschetti (2018, p. 133 e ss.), a ideia de um "Estado Social Capitalista" se relaciona com um Estado inserido na reprodução ampliada do capital, e que, no assim chamado centro do capitalismo, se robusteceu de forma mais direta entre os anos de 1940 e 1980. Ao retomar as formulações de Mandel, Boschetti anota que a institucionalização dos direitos sociais é um processo histórico que se relaciona, diretamente, com a socialização dos custos, por parte do capitalismo, e com a imperiosidade de possibilitar condições materiais para que a força de trabalho seja reproduzida socialmente.

Ainda, aponta que, no bojo da crise capitalista agudizada no pós-1970, "a disputa de classe em torno das taxas de mais-valia se torna mais explosiva [...] e o caráter estruturalmente conservador do Estado Social capitalista se revela com toda a sua força" (Boschetti, 2018, p. 147-148). Como efeito e sintoma dessa dinâmica, aprofundam-se processos de supressão direta de direitos sociais a partir do último quarto do século XX (como exemplificado pelo processo social de proposição e aprovação da chamada reforma trabalhista no Brasil). As contradições e desigualdades se amplificam, e se torna ainda mais perceptível a atuação do Estado como um garantidor do processo de acumulação do capital.

Isso não implica afirmar que tenha havido uma espécie de ruptura com o contexto precedente, uma vez que a consolidação do capitalismo no Brasil – assim como seu modo geral de funcionamento – nunca prescindiu da atuação do Estado nem do controle da força de trabalho. Como observa Oliveira (2003, p. 32-33), já desde o início da sua *Crítica à razão dualista*, o fato de a industrialização ter sido alçada a uma dimensão importante da economia nacional pós-1930, não significa que o assim chamado "subdesenvolvimento" seria uma forma "atrasada" de economia pré-industrial, mas, na verdade, uma condição da expansão capitalista que serviria como "reserva de acumulação primitiva do sistema global". Desde então, a estrutura regulatória do Estado se voltou, no país, para o disciplinamento da força de trabalho e para a construção de uma grande massa como exército de reserva (Oliveira, 2003, p. 39), como forma de se adequar a um novo padrão de acumulação que, por sua vez, não rompia totalmente com o anterior. A força bruta ditatorial foi a estratégia de que lançaram mão as classes dominantes para tentar conter as contradições entre esse padrão precário de acumulação, recessão econômica e processos de contestação popular em ascensão (Braga, 2012, p. 120).

O contexto da redemocratização marcava, por sua vez, tanto as esperanças populares na reconfiguração das relações sociais, quanto as investidas de avanço mais incisivo do capital sobre a força de trabalho – como forma de contornar, segundo as receitas do diagnóstico neoliberal, a crise do padrão fordista que o capitalismo enfrentava no último quarto do século XX. Ao direito, coube se adequar a esse rearranjo das forças entre capital e trabalho (e chancelá-lo), o que acompanhou, no Brasil, medidas que se abriam para a deterioração das relações de trabalho. Um cenário que, muito embora viesse se aprofundando, ao menos, desde a década de 1970 (com, por exemplo, a normatização do trabalho temporário), encontra seu auge na chamada reforma trabalhista brasileira.

Passo agora a expor de que forma os sambas-enredo selecionados abordam essa temática e as contradições e tensões envolvidas nessa dinâmica. Vale, ainda, relembrar a observação metodológica lançada na introdução deste artigo. Para selecionar o material empírico abordado aqui, parti dos sambas-enredo do carnaval carioca, no período compreendido entre 1980 e 1999. Desse conjunto de sambas, analisei, semanticamente, as letras e os enredos, tendo selecionado os que abordam, de forma mais direta, temáticas como trabalho, moradia, terra e desigualdades sociais. E que o fazem a partir de um diálogo, ainda que implícito, com a problemática das promessas normativo-jurídicas relativas a essas questões. Como já observado, utilizei, como referencial de base de dados, o repositório digital do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB).

No carnaval de 1984, a Em Cima da Hora apresentou o seu emblemático *33, Destino Dom Pedro II*: "O suburbano quando chega atrasado / O patrão mal-humorado / Diz que mora logo ali / Mas é porque não anda nesse trem lotado / Com o peito amargurado / Baldeando por aí" (33, Destino..., 1983). O samba, reeditado pela escola no carnaval de 2022, se propunha a "sublimar em poesia a razão do dia a dia pra ganhar o pão" (33, Destino..., 1983). A poesia é contada e cantada a partir da cotidianidade, do acordar cedo, caminhar até a estação, pegar o trem e bater o cartão. A ironia quanto ao discurso da marcha do progresso, que indica que é preciso aguardar e aceitar sua situação social em prol de um "bem maior", é escancarada pelos versos da Em Cima da Hora: "Não é mole não / Com a inflação / Almejar a regalia / E o progresso da nação" (33, Destino..., 1983).

Na reedição do potente samba de 1984 no desfile de 2022, a escola de samba de Cavalcanti enfrentou dificuldades dentro e fora da avenida. Dentro dela, problemas com evolução e outros quesitos deixaram a agremiação dentre as últimas posições na apuração. Fora dela, nas imediações da dispersão do desfile, o carro abre-alas, que simbolizava um gigantesco trem, atingiu e levou a óbito uma criança de onze anos enquanto era manobrado. As contradições e desigualdades sociais cantadas pela Em Cima da Hora em 1984, e recantadas em 2022, assumiam, naquele momento, faces materialmente visíveis no encontro mutuamente afetado entre a representação artística e a realidade social. Uma realidade marcada por desigualdades pungentes – inclusive, quanto às possibilidades de acessar os desfiles.

A temática do trabalho e das desigualdades sociais voltaria a aparecer, de forma recorrente, nos desfiles e nos sambas de outras escolas em meados dos anos 1980. Como já observado, essa temática tende a ser apresentada a partir de distintas formas narrativas (sem que haja uma hierarquia ou ruptura entre elas), que vão desde uma enunciação mais explícita sobre as desigualdades e os conflitos no âmbito das relações de trabalho, até a ironia, a comicidade, o enaltecimento de uma perspectiva de trabalho substancialmente livre, dentre outros recursos estilísticos. Isto é, não há uma linearidade ou univocidade nas formas de construção desse discurso – nem mesmo, muitas vezes, no bojo do mesmo samba-enredo. A enunciação artística é apresentada por meio de uma miríade de narrativas e estilos plurais, o que caracteriza o próprio cerne da contradição criativa enquanto matéria-prima da construção do discurso.

No mesmo ano de 1984, por exemplo, a Vila Isabel apresentava o *Pra tudo se acabar na quarta-feira,* composição de Martinho da Vila que se tornaria clássica. O tema do trabalho é atrelado, diretamente, ao ofício de criação do carnaval: "Glória a quem trabalha o ano inteiro / [...] / São escultores, são pintores, bordadeiras / São carpinteiros, vidraceiros, costureiras / Figurinista, desenhista e artesão / Gente empenhada em construir a ilusão / E que tem sonhos" (Pra tudo..., 1983). Na sequência, outros artistas são inseridos na narrativa: sambistas, diretores de harmonia, componentes da bateria. O sonho e o estado de glória da folia, que, em uma análise mais superficial, pareceriam se findar com a chegada da quarta-feira de cinzas, são ressignificados a partir dos símbolos da festa: "Mas a quaresma lá no morro é colorida / Com fantasias já usadas na avenida / Que são cortinas / E são bandeiras / Razões pra vida / Tão real da quarta-feira" (Pra tudo..., 1983).

Ainda sobre o tema do trabalho, mas a partir de estilo narrativo distinto (baseado, sobretudo, no recurso da ironia), a Engenho da Rainha desfilou, no carnaval de 1985, com seu *Não existe pecado do lado de baixo do Equador.* O samba começa, satiricamente, ressaltando as belezas naturais e a alegria da folia, mudando o tom enunciativo a partir, sobretudo, da sua segunda metade: "Pois não existe pecado / No lado de baixo do equador / Que os anjos digam amém / Aqui tem tudo, amor / E nada tem". A parte final do samba se encaminha para uma ironia ainda mais incisiva, fazendo menção direta ao tema do trabalho: "Parabéns ao bom salário / À boa vida do operário / E ao meu sonho de pierrot / Mais uma vez é carnaval / Ah, minha doce quimera / E inflação no final" (Não existe..., 1984).

Outra temática que dialoga, de forma central, com a questão dos assim chamados direitos sociais, é a da moradia e do acesso à terra. No carnaval de 1985, a São Clemente apresentou o *Quem casa, quer casa*: "Quem casa, quer casa / Eu não tenho onde morar / [...] / Ai, ai, meu Deus / Guarde uma casa para mim no céu / Veja, nesta terra, tudo é forma de aluguel / O meu salário é uma cascata / Eu não vou poder pagar" (Quem..., 1985). Em sentido aproximado, cinco anos depois, a Vila Isabel desfilaria o Se esta terra, se esta terra fosse minha. A primeira parte do samba resgata as raízes do colonialismo ("quando os invasores aportaram / Com a sede louca da ambição") e suas reatualizações, apontando para os seus efeitos e implicações sociais: massacres e reprodução de desigualdades (Se esta..., 1989).

> *E o herói Guarani*
> *Gritou forte defendendo sua terra (bis)*
> *Mas de nada adiantou*
> *Aquele grito de guerra*
>
> *Se minha fosse esta terra*
> *Das pedras nasceriam flores*
> *Com sangue, suor e lágrimas*
> *Cantou o negro em suas cores (mas vindo...)*
> *Vindo... lá das bandas do Agreste*
> *- Terra seca do Nordeste*
> *O homem em busca de aventuras*
> *Quando a vontade mais pura do irmão*
> *Era produzir no seu quinhão*
> *(Se esta terra...) (Se esta..., 1989).*

Ao longo dos anos 1990, ainda que de forma mais indireta, estilisticamente padronizada e esparsa (já que os enredos patrocinados ganham fôlego), a problemática dos chamados direitos sociais voltaria a aparecer em alguns sambas de enredo. Talvez os enredos mais centrais do período, quanto a essa temática, tenham sido o *Prestes, o cavaleiro da esperança,* que

rendeu o modesto oitavo lugar à Grande Rio no desfile de 1998, e o *Cidade Maravilhosa, o sonho de Pereira Passos*, com que desfilou a União da Ilha em 1997. O primeiro narrou a trajetória de vida e militância de Luís Carlos Prestes, enquanto o segundo oscilava entre uma ode às belezas do Rio e uma ironização dos processos de violência que caracterizaram o "bota abaixo" da reforma urbana da cidade.

6. Conclusão: A liberdade substancial[5] da festa

Como possibilidade de atravessamento do real, e de criação de novas realidades, o discurso artístico recupera perspectivas estilísticas que não só dialogam com os efeitos sociais das desigualdades, como visto acima, mas que também se propõem a "encontrar o gênio em sua fonte e atravessar a ponte dessa doce ilusão" (Eu quero, 1985) do carnaval. Isto é, que traçam sua narrativa a partir das projeções e dos desejos em torno de outras viabilidades de conceber as relações sociais em sua materialidade – não como escape da realidade, mas como construção de novas realidades. Em outras palavras, a festa e a folia são assumidas não como um momento de fuga ou de mero falseamento do real, mas como a potencialidade fática de criação de novas realidades em si e de ressignificação da memória coletiva.[6] Isto é, o momento criativo do carnaval é apresentado como elemento capaz de se perenizar para além dos quatro dias de glória e de ensejar outras lentes para visualizar as relações sociais e agir sobre elas.

Essa dimensão do fazer artístico se relaciona com os debates a respeito da forma como pretendi compreender a relação entre discurso do samba e discurso jurídico-político. Isto é, não se trata de propor dicotomias estanques entre eles, mas de refletir sobre os contornos a partir dos quais se relacionam em suas construções narrativas. Se a dimensão da promessa e da projeção de uma temporalidade para o futuro é central no discurso jurídico, isso não significa que essa estratégia enunciativa não esteja presente no discurso artístico. O futuro e o desejo são encarados como um espaço para o lançamento da potencialidade da festa, para as possibilidades de recriação das relações sociais.

[5] É possível fazer referência, a essa altura, à noção de "liberdade substantiva" delineada por Sen (2006). A liberdade, ao ser entendida em sentido não meramente formal, apresenta-se como condição material para o exercício da cidadania em sua plenitude.

[6] Por memória coletiva, compreendo um sentido histórico-sociológico de compartilhamento de valores e experiências sociais. Para além de um mero prolongamento de memórias individuais, ou de uma espécie de sinônimo de um compilado de informações, a memória coletiva diz respeito às próprias possibilidades de construção de sociabilidade e de difusão de horizontes valorativos acerca dos fenômenos sociais. Quanto às relações entre memória coletiva e música, é possível recobrar, aqui, as elaborações de Halbwachs em A memória coletiva. Segundo o autor, a particularidade da música se deve ao fato de que "se desenvolve totalmente no tempo, [...] não se prende a nada que dura, e [...] para retomá-la, é preciso recriá-la sempre. É porque não há exemplo onde percebemos mais claramente que não é possível reter uma massa de lembranças em todas as suas sutilezas e nos mais precisos detalhes, a não ser com a condição de colocar em ação todos os recursos da memória coletiva" (Halbwachs, 1990, p. 187).

Figura 4: Foto do desfile de 1986 do Império Serrano (crédito: Ricardo Leoni)

Figure 4: Photo from Império Serrano's 1986 parade (credit: Ricardo Leoni)

Fonte: Extra, 2014.

Nessa linha, no carnaval de 1986, o Império Serrano desfilou o icônico Eu quero: "Quero que meu amanhã / Seja um hoje bem melhor / Uma juventude sã / Com ar puro ao redor / Quero nosso povo bem nutrido / O país desenvolvido / Quero paz e moradia / Chega de ganhar tão pouco / Chega de sufoco e de covardia" (Eu quero, 1985). Ao longo do samba-enredo, outras projeções são agregadas, como a de ser formado bem-informado, e a de ver o "filho bem letrado". O que aparecia até então na forma do desejo ("quero"), se transfigura no prenúncio de realização na parte final do samba: "Cessou a tempestade / É tempo de bonança / Dona liberdade / Chegou junto com a esperança" (Eu quero, 1985).

O manejo da dimensão do tempo assume aqui contornos específicos, e pode ser cotejado com a questão da temporalidade da promessa normativo-jurídica. Embora a perspectiva narrativa seja projetada, no samba do Império, para o futuro ("Quero que meu amanhã"), essa projeção não se dá da mesma forma como ocorre a enunciação no âmbito normativo-jurídico. Isso porque o futuro não é apresentado como um resultado meramente evidente e dado do passar do tempo e da previsão de uma disposição legal, mas, sim, como uma dimensão que deve ser reivindicada, coletivamente, no presente. Em "Me dá, me dá / Me dá o que é meu / Foram vinte anos / Que alguém comeu" (Eu quero, 1985), por exemplo, é possível observar uma referência direta aos vinte anos que o país havia passado sob a ditadura militar.

No mesmo ano de 1986, a Portela cantava, em *Morfeu no carnaval, a utopia brasileira,* as relações entre as projeções de transformação social e a perspectiva de materialização dessas projeções a partir do carnaval: "Deixa Morfeu me levar / Nos

seus braços, sonhador / Quero fugir da realidade / Desse mundo sofredor / Nessa noite eu vou / Fazer da dor minha alegria / [...] / Ver o meu irmão plantando / No verde sertão / Descolar um troco e pagar / Geral pro meu patrão (que é vacilão)" (Morfeu..., 2000). Em um movimento às avessas com relação ao samba-enredo do Império, a parte final do samba da Portela é marcada não pelo prenúncio da concretização da realidade almejada, mas, sim, pela tristeza do "despertar dessa ilusão": "Que pesadelo / Meu Deus, quanta taxa pra pagar / É trem lotado, que sacrifício danado / Desempregado e com criança pra criar / O nosso ouro lá da serra tá pelado / Já que está tudo arrombado / Deixa o leão se arrumar" (Morfeu..., 2000).

Por sua vez, a compreensão da seletividade da lei e das desigualdades sociais que ela encarna e que reproduz, é também outra dimensão abordada nos sambas-enredo da época. Em 1989, a Vila Isabel cantava o *Direito é direito,* enredo que, fazendo referência direta à Declaração de Direitos Humanos, fincava a enunciação do samba nos limites entre as promessas normativas e a necessidade de uma igualdade e liberdade substanciais: "A liberdade ainda não raiou / Queremos o direito de igualdade / Viver com dignidade / [...] / A Declaração Universal / Não é um sonho, temos que fazer cumprir" (Direito..., 1988). A dimensão de esperança na concretização das promessas normativo-jurídicos ganharia tons diversos e paradoxais nos versos seguintes: "A justiça é cega, mas enxerga quando quer / Já está na hora de assumir (eu sei) / Sei que quem espera não alcança / Mas a esperança não acabará / Cantando e sambando acendo a chama / E sonho um novo dia clarear" (Direito..., 1988).

Isto é, a ironia com que é encarada a promessa da normatividade jurídica (tanto porque a justiça "enxerga quando quer", quanto porque "quem espera não alcança"), contrasta, na parte seguinte do samba, com uma outra forma de esperançar. Uma esperança que não é a de simplesmente aguardar a efetivação da expectativa normativa, mas, sim, a de compreender a festa como espaço-tempo de acender a chama e de traçar novas possibilidades do real. Em suma, o mote semântico que atravessa os sambas apresentados é o de pensar as contradições da materialidade social como cerne da construção discursiva artística, mas não para tomá-la como um elemento externo da festa. Na verdade, o movimento parece ser precisamente o contrário: tomar a festa como o *locus* de encontro dessas contradições e como potencialidade de reinventar uma liberdade e igualdade substanciais para as relações sociais.

Em 1992, seria a vez de a Mocidade desfilar o antológico *Sonhar não custa nada! Ou quase nada.* Se para sonhar não se paga, "não custa nada sonhar / Viajar nos braços do infinito / Onde tudo é mais bonito / Nesse mundo de ilusão / Transformar o sonho em realidade / E sonhar com a Mocidade é sonhar com o pé no chão" (Sonhar..., 1991). A dimensão do sonho (e aqui é possível, inclusive, traçar um paralelo com as reflexões de Krenak desenvolvidas anteriormente, sobre sonho e narrativa) não aparece como algo alheio à realidade: pelo contrário, "o meu sonho é tão real" (Sonhar..., 1991). A projeção dos sentidos do "mundo de ilusão" do carnaval não se apresenta como mero escape do real, mas como uma forma de "transformar o sonho em realidade" (Sonhar..., 1991).

Ao longo da análise desenvolvida no artigo, foi possível observar como a produção artística de sambas-enredo apreendeu, no contexto da redemocratização do país, as contradições e complexidades dessa dinâmica histórico-social. As promessas jurídico-políticas de acesso à cidadania e aos direitos sociais foram encaradas, pela criação carnavalesca, não como uma abstração normativa, mas, sim, a partir de suas disputas materialmente situadas. Também foi possível compreender que as promessas e expectativas normativas (bem como as contradições que pretendem estancar) não constituem apenas um "tema" ou "conteúdo" nos sambas e enredos selecionados, mas, fundamentalmente, reverberam na própria forma como o discurso artístico é construído. Isso se deve tanto à complexidade e riqueza da criação artística carnavalesca, quanto ao fato de que ela própria também se insere em uma materialidade social contraditória e plural.

Referências Bibliográficas

33, DESTINO Dom Pedro II. (1983). Intérprete: César V. Compositores: Guará e J. das Rosas. *In:* SAMBAS de enredo das Escolas de Samba do Grupo 1B, Carnaval 1984. Rio de Janeiro: Top Tape. LP, faixa 7.

100 ANOS de liberdade, realidade ou ilusão? (1987). Intérprete: Jamelão. Compositores: Turco *et al. In:* SAMBAS de enredo das Escolas de Samba do Grupo 1A, Carnaval 1988. Rio de Janeiro: BMG Ariola. LP, disco 2, faixa 18.

AZIZ FILHO. (1996). Império Serrano faz 'Carnaval pela fome'. *Folha de S. Paulo.* Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/2/04/cotidiano/27.html#:~:text=AZIZ%20FILHO&text=Em%20alas%20que%20simbolizam%20a,espera%20reunir%20energias%20para%20desfilar.>. Acesso em: 26 nov. 2022.

BOSCHETTI, I. (2018). Expropriação de direitos e reprodução da força de trabalho. In: I. BOSCHETTI (org.). *Expropriação e direitos no capitalismo*. São Paulo: Cortez.

BRAGA, R. (2012). *A política do precariado:* do populismo à hegemonia lulista. Coleção Mundo do Trabalho. São Paulo: Boitempo, USP, Programa de Pós-Graduação em Sociologia.

CAVALCANTI, M. A. (1990). Temática Racial no Carnaval Carioca: algumas reflexões. *Estudos Afro-Asiáticos,* n. 18, p. 27-44.

CAVALCANTI, M. A. (2010). Em torno do carnaval e da cultura popular. *Textos escolhidos de cultura e arte populares,* Rio de Janeiro, v. 7(2), p. 7-25. https://doi.org/10.12957/tecap.2010.11997.

COELHO, B. (2023). *Samba-enredo carioca e outras "coisas nossas":* A percepção discursiva das contradições sociais pelo samba e pelo direito. Rio de Janeiro, RJ. Tese de doutorado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 194 p.

CONTA outra que essa foi boa. (1987). Intérprete: Alexandre. Compositores: Z. Catimba *et al. In*: SAMBAS de enredo das Escolas de Samba do Grupo 1A, Carnaval 1988. Rio de Janeiro: BMG Ariola. LP, disco 1, faixa 4.

DA VILA, M. (1988). [Sinopse do enredo Unidos de Vila Isabel de 1988]. *Galeria do Samba.* Disponível em: https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/unidos-de-vila-isabel/1988/. Acesso em: 13 nov. 2022.

DIREITO é Direito. (1988). Intérprete: Gera. Compositores: J. King et al. In: SAMBAS de enredo das escolas de samba do grupo 1A – Carnaval 1989. Rio de Janeiro: BMG-Ariola. LP, disco 2, faixa 6.

ESSA GENTE brasileira. (1984). Intérprete: J. Machado. Compositores: Magnata *et al. In:* SAMBAS de enredo das Escolas de Samba do Grupo 1B, Carnaval 1985. Rio de Janeiro: Som Livre. LP, faixa 6.

EU QUERO. (1985). Intérprete: Quinzinho. Compositores: A. Machado *et al. In:* SAMBAS de enredo das Escolas de Samba do Grupo 1A, Carnaval 1986. Rio de Janeiro: RCA Victor. LP, faixa 4.

EXTRA. (2014). [Foto do desfile de 1986 do Império Serrano]. Crédito: Ricardo Leoni. *Extra,* 24 jan. 2014. Disponível em: https://extra.globo.com/noticias/carnaval/carnaval-historico/imperio-serrano-cantou-um-dos-hinos-da-abertura-politica-11383406.html. Acesso em: 27 nov. 2022.

FERNANDES, N. (2001). *Escolas de samba:* Sujeitos celebrantes e objetos celebrados – Rio de Janeiro, 1928-1949. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio de Janeiro, Arquivo Geral da cidade do Rio de Janeiro.

GUIMARÃES, U. (1988). *Discurso na sessão de promulgação da Constituição de 1988.* Disponível em: https://www.camara.leg.br/internet/agencia/infograficos-html5/constituinte/index.html. Acesso em: 15 nov. 2022.

HALBWACHS, M. (1990). *A memória coletiva.* Tradução: Laurent Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, Editora Revista dos Tribunais Ltda.

KIZOMBA, festa da raça. (1987). Intérprete: Gera. Compositores: Rodolpho *et al. In*: SAMBAS de enredo das Escolas de Samba do Grupo Especial, Carnaval 1988. Rio de Janeiro: BMG Ariola. LP, disco 2, faixa 16.

KRENAK, A. (1992). "Antes, o mundo não existia". *In:* A. NOVAES (org.), *Tempo e história.* São Paulo: Companhia das Letras, p. 201-204.

KRENAK, A. (1988). [Discurso na Assembleia Nacional Constituinte, 1987]. *Diário da Assembleia Nacional Constituinte*, Suplemento "B", janeiro de 1988. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/Constituicoes_Brasileiras/constituicao-cidada/o-processo-constituinte/comissao-de-sistematizacao/COMSist23ext27011988.pdf. Acesso em: 15 nov. 2022.

LOPES, N. (2003). *Sambeabá:* O samba que não se aprende na escola. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 192 p.

MORFEU no carnaval, a utopia brasileira. (2000). Intérprete: Silvinho. Compositores: A. do Cavaco *et al. In*: ESCOLA de Samba Portela. Rio de Janeiro: BMG Brasil. CD, faixa 1.

NÃO EXISTE pecado do lado de baixo do Equador. (1984). Intérprete: H. Melodia. Compositores: Guará *et al. In:* SAMBAS de enredo das Escolas de Samba do Grupo 1B, Carnaval 1985. Rio de Janeiro: Som Livre. LP, faixa 7.

O GLOBO. (1987). Índio usa graxa de luto para mostrar insatisfação. *O Globo*, 5 set. 1987. Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/129353/Setembro%2087%20-%200340.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 15 nov. 2022.

O GLOBO. (1996). [Foto da ala da população sem-terra no desfile de 1996 do Império Serrano]. Crédito: Júlio Cesar Guimarães. *O Globo,* 20 fev. 1996. Disponível em: https://acervo.oglobo.globo.com/incoming/imperio-sua-historia-seus-bambas-21053770. Acesso em: 26 nov. 2022.

OLIVEIRA, F. (2003). *Crítica à razão dualista;* O ornitorrinco. São Paulo: Boitempo.

PERLATTO, F. (2019). As disputas políticas e a constituinte brasileira de 1987-1988: Projetos, sonhos e utopias. *Ler História,* v. 75, p. 89-109. https://doi.org/10.4000/lerhistoria.5588

PRA TUDO se acabar na quarta-feira. (1983). Intérpretes: M. Moran *et al.* Compositor: M. da Vila. *In:* SAMBAS de enredo das Escolas de Samba do Grupo 1ª, Carnaval 1984. Rio de Janeiro: RCA Victor. LP, faixa 2.

QUEM casa, quer casa. (1985). Intérprete: Izaías. Compositores: Rodrigo *et al. Galeria do Samba*. Disponível em: http://www.galeria-dosamba.com.br/escolas-de-samba/sao-clemente/1985/. Acesso em: 15 abr. 2020.

REIS, L. F. (1988). Sinopse do enredo de 1988 da Imperatriz Leopoldinense. *Galeria do Samba*. Disponível em: https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/imperatriz-leopoldinense/1988/. Acesso em: 26 nov. 2022.

SAMBARIO CARNAVAL. (1988). [Foto do desfile de 1988 da Vila Isabel]. Crédito: André Silva Cruz, Gabriel Carin, Jorge Anselmo, Thiago Tapajós. *Sambario Carnaval,* 1988. Disponível em: http://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=fotos1988. Acesso: 26 nov. 2022.

SE ESTA terra, se esta terra fosse minha. (1989). Intérprete: Gera. Compositores: Tropical *et al. In*: SAMBAS de enredo das Escolas de Samba do Grupo 1A, Carnaval 1990. Rio de Janeiro: BMG Ariola. LP, faixa 4.

SEN, A. (2006). *Desenvolvimento como liberdade.* São Paulo: Companhia das Letras.

SILVA, J.; ARAÚJO, A. (2017). A metodologia de pesquisa em análise do discurso. *Grau Zero - Revista de Crítica Cultural*, v. 5, n. 1, p. 58-73. https://doi.org/10.30620/gz.v5n1.p17.

SIMAS, L. A.; FABATO, F. (2015). *Pra tudo começar na quinta-feira:* o enredo dos enredos. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula. 193 p.

SONHAR não custa nada! Ou quase nada! (1991) Intérprete: Paulinho Mocidade. Compositores: P. Mocidade *et al. In:* SAMBAS de enredo das Escolas de Samba do Grupo Especial, Carnaval 1992. Rio de Janeiro: BMG-Ariola. LP, faixa 1.

TURNER, V. (1974). *O processo ritual:* Estrutura e antiestrutura. Tradução: Nancy Castro. Petrópolis: Vozes.

VERÁS que um filho teu não foge à luta. (1995). Intérprete: Jorginho. Compositores: A. Machado *et al. In:* SAMBAS de enredo das Escolas de Samba do Grupo Especial, Carnaval 1996. Rio de Janeiro: BMG Brasil. CD, faixa 13.