



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

**Centro de Ciências Sociais**

**Faculdade de Direito**

**Bruna da Penha de Mendonça Coelho**

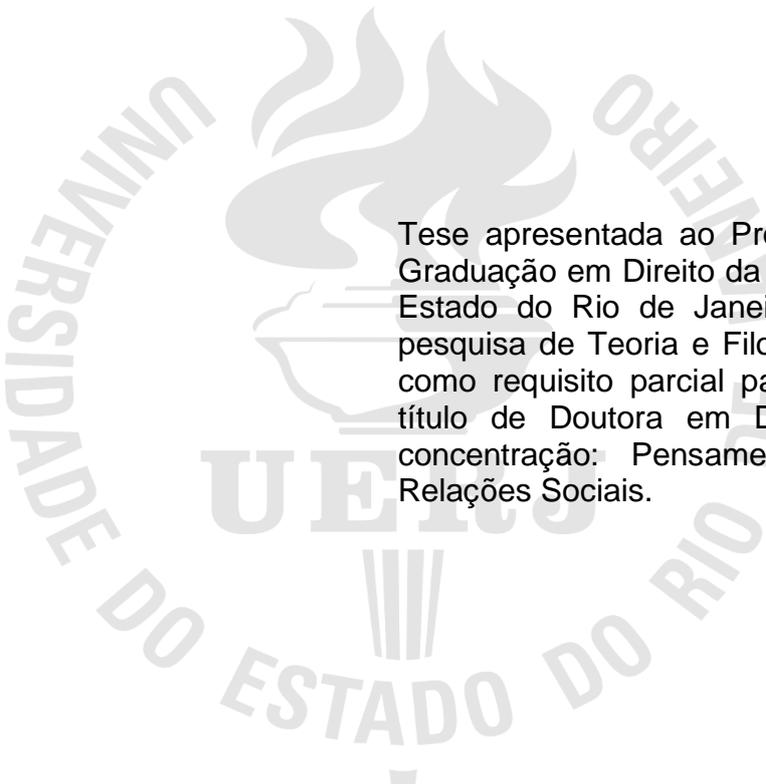
**Samba-enredo carioca e outras “coisas nossas”:  
A percepção discursiva das contradições sociais pelo samba e pelo  
direito**

Rio de Janeiro

2023

Bruna da Penha de Mendonça Coelho

**Samba-enredo carioca e outras “coisas nossas”:  
A percepção discursiva das contradições sociais pelo samba e pelo direito**



Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, na linha de pesquisa de Teoria e Filosofia do Direito, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Direito. Área de concentração: Pensamento Jurídico e Relações Sociais.

Orientador: Prof. Dr. José Ricardo Ferreira Cunha  
Coorientador: Prof. Dr. Alexandre Fabiano Mendes

Rio de Janeiro  
2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CCS/C

C672 Coelho, Bruna da Penha de Mendonça

Samba-enredo carioca e outras “coisas nossas”: a percepção discursiva das contradições sociais pelo samba e pelo direito / Bruna da Penha de Mendonça Coelho. - 2023.

194 f.

Orientadora: Prof. Dr. José Ricardo Ferreira Cunha.

Coorientador: Prof. Dr. Alexandre Fabiano Mendes.

Tese (Doutorado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Direito.

1. Discursos - Teses. 2. Contradição – Teses. 3. Samba – Teses. I. Cunha, José Ricardo Ferreira. II. Mendes, Alexandre Fabiano. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Direito. IV. Título.

CDU 308:340(815.3)

Bibliotecária: Marcela Rodrigues de Souza CRB7/5906

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Bruna da Penha de Mendonça Coelho

**Samba-enredo carioca e outras “coisas nossas”:  
A percepção discursiva das contradições sociais pelo samba e pelo direito**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Direito. Área de concentração: Pensamento Jurídico e Relações Sociais.

Aprovada em 29 de março de 2023.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. José Ricardo Ferreira Cunha (Orientador)  
Faculdade de Direito - UERJ

---

Prof. Dr. Alexandre Fabiano Mendes (Coorientador)  
Faculdade de Direito - UERJ

---

Profa. Dra. Carla Appollinario de Castro (Avaliadora externa)  
Universidade Federal Fluminense

---

Profa. Dra. Patricia Garcia dos Santos (Avaliadora externa)  
Universidade Federal do Rio de Janeiro/I

---

Profa. Dra. Clarissa Pires de Almeida Naback (Avaliadora interna)  
Faculdade de Direito – UERJ

---

Prof. Dr. Guilherme Ferreira Vargues (Avaliador interno)  
Faculdade de Educação – UERJ

Rio de Janeiro

2023

## **AGRADECIMENTOS**

Parafrazeando Gonzaguinha, agradeço a essa tanta gente cujas lições diárias constituem minhas marcas. Aos familiares e amigos, obrigada pelo apoio e pelo alicerce de afeto – e o afeto é, de fato, revolucionário. Aos queridos professores que orientaram a pesquisa e que contribuíram na composição da banca avaliadora, obrigada pelo incentivo genuíno e por reforçarem em mim o otimismo consciente de que a práxis coletiva é capaz de traçar horizontes para uma sociedade mais igualitária. Ao povo do samba, obrigada por me ensinar a pisar devagarinho e a acreditar na renovação da poesia e da luta a cada alvorada. Aos alunos e colegas docentes da FND/UFRJ, obrigada pelas trocas sinceras. E a todos os trabalhadores e trabalhadoras da UERJ, obrigada por tornarem possível esse espaço de potência que é a universidade pública, gratuita, de qualidade e socialmente referenciada.

Eu quero, a bem da verdade  
A felicidade em sua extensão  
*Império Serrano, 1986*

## RESUMO

COELHO, Bruna da Penha de Mendonça. *Samba-enredo carioca e outras “coisas nossas”*: A percepção discursiva das contradições sociais pelo samba e pelo direito. 2023. 194 f. Tese (Doutorado em Direito) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

A pesquisa se propõe a investigar de que forma(s) o samba-enredo carioca apreende, discursivamente, no recorte temporal de 1980 a 2023, o dispositivo procedimental de promessa ou expectativa normativa da narrativa jurídica. Parto da hipótese de que o samba compreende esse fenômeno em temporalidades e processualidades diversas das do discurso jurídico. Ao passo que o direito se ancora na pretensão de represamento das contradições sociais, a partir da neutralização discursiva dos conflitos e de lançamento de uma espécie de “solução normativa” para o futuro, o processo criativo carnavalesco alicerça as próprias bases de sua enunciação narrativa nas contradições do presente. Não pretendo proceder a uma análise dicotômica, mas, sim, atentar para a materialidade social plural envolvida. Outra precaução importante diz respeito ao esforço de não secundarizar a arte ou tomá-la como uma espécie de fuga da realidade, ou mesmo como um instrumental à assim chamada análise jurídica. Nessa linha, a introdução da tese se dedica a uma abordagem metodológica que abarca tanto as precauções que guiam o estudo na aproximação entre direito e arte, quanto os aspectos mais diretamente ligados à organização da pesquisa: problema, hipótese, conceitos, delimitações, fontes e estruturação do texto. O primeiro capítulo se debruça sobre as relações entre o direito (em sua conotação ampliada), as disputas na formulação de sentidos acerca dos fenômenos sociais e o elemento-chave da contradição. Divide-se, basicamente, em dois momentos: (i) as apreensões da construção de sentidos jurídicos e discursos sociais a partir da perspectiva do materialismo histórico dialético; (ii) os fundamentos e desdobramentos da concepção de contradição, seja em sua condição de pressuposto do pensamento, em sua compreensão na obra de Gramsci, e nas relações entre contradição social e direito. O segundo capítulo aprofunda o debate sobre discurso, cultura e samba-enredo. Passa por uma investigação sobre a noção de discurso em Bakhtin e Volóchinov, as imbricações entre cultura e ação política em Gramsci, a trajetória histórico-social das escolas de samba (permeada por contradições sociais), e uma aproximação entre discurso do direito e do samba. O terceiro e o quarto capítulos partem do aporte mais direto do material empírico, que consiste nas fontes atinentes à enunciação carnavalesca (como letras de samba e registros fotográficos, audiovisuais e fonográficos dos carnavais), bem como nos assim chamados documentos jurídicos sobre processos históricos correlatos (como justificativas a projetos de lei, pronunciamentos de agentes públicos, dentre outros). O quinto e último capítulo pretende recobrar as conexões entre os anteriores, por meio da proposta de refletir sobre as relações entre os discursos do samba-enredo e do direito a partir de uma perspectiva não dicotômica. Esse capítulo se propõe a dialogar com os múltiplos sentidos de contradição que se desvelaram ao longo da tese (e que suplantam, inclusive, o sentido traçado na delimitação inicial da hipótese de pesquisa): (i) contradição como condição do processo criativo artístico; (ii) apreensões de contradição pelo samba e pelo discurso jurídico; (iii) contradição em suas relações com a problemática da desigualdade social e da sociabilidade capitalista.

Palavras-chave: Discurso. Contradição. Samba-enredo. Direito.

## ABSTRACT

COELHO, Bruna da Penha de Mendonça. *Samba-enredo from Rio de Janeiro and other “things of ours”*: The discursive perception of social contradictions by samba and law. 2023. 194 f. Tese (Doutorado em Direito) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

The research aims to investigate how *samba-enredo* from Rio discursively apprehends, from 1980 to 2023, the procedural device of promise or normative expectation of the legal narrative. I start from the hypothesis that *samba* understands this phenomenon in temporalities and processivities that are different from those of legal discourse. While law is anchored on the pretension of containing social contradictions, from the discursive neutralization of conflicts and the launching of a kind of “normative solution” for the future, the creative process of carnival bases the very foundations of its narrative enunciation in the contradictions of the present. I do not intend to proceed to a dichotomous analysis, but rather to pay attention to the plural social materiality involved. Another important precaution concerns the effort of not subordinating art or taking it as a kind of escape from reality, or even as an instrument to the so-called legal analysis. In this sense, the introduction is dedicated to a methodological approach that covers both the precautions that guide the study in the approximation between law and art, and the aspects more directly linked to the organization of the research: problem, hypothesis, concepts, delimitations, sources, and structuring of the text. The first chapter focuses on the relations between law (in its expanded connotation), the disputes in the formulation of meanings about social phenomena, and the key element of contradiction. It is divided into two parts: (i) the apprehensions of the construction of legal meanings and social discourses from the perspective of dialectical historical materialism; (ii) the fundamentals and developments of the conception of contradiction, whether in its condition of presupposition of thought, in its understanding in Gramsci’s work, or in the relations between social contradiction and law. The second chapter deepens the debate on discourse, culture and *samba-enredo*. It goes through an investigation on the notion of discourse in Bakhtin and Volóchinov, the imbrications between culture and political action in Gramsci, the historical and social trajectory of *samba schools* (permeated by social contradictions), and an approximation between law and *samba* discourse. The third and fourth chapters start from the more direct contribution of the empirical material, which consists in the sources related to the carnival enunciation (such as *samba* lyrics and photographic, audiovisual, and phonographic records of carnivals), as well as in the so-called legal documents about related historical processes (such as justifications to bills, pronouncements of public agents, among others). The fifth and last chapter intends to recover the connections between the previous ones, by proposing to reflect on the relations between the discourses of *samba-enredo* and the law from a non-dichotomous perspective. This chapter proposes a dialogue with the multiple meanings of contradiction that were unveiled throughout the dissertation (and that even surpass the meaning outlined in the initial delimitation of the research hypothesis): (i) contradiction as the condition of creative process; (ii) apprehensions of contradiction by *samba* and legal discourse; (iii) contradiction in its relations with the problematic of social inequality and capitalist sociability.

Keywords: Discourse. Contradiction. *Samba-enredo*. Law.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Representantes da ala das baianas no desfile de 1964 do Salgueiro.....	67
Figura 2 -	Curso Carnavalesco na Avenida Rio Branco em 1928.....	70
Figura 3 -	Foto do desfile das campeãs do Império Serrano em 1982.....	74
Figura 4 -	Ailton Krenak, durante discurso na Assembleia Nacional Constituinte.....	87
Figura 5 -	Foto da ala da população sem-terra no desfile de 1996 do Império Serrano.....	94
Figura 6 -	Foto do desfile de 1988 da Vila Isabel.....	97
Figura 7 -	Foto do desfile de 1986 do Império Serrano.....	105
Figura 8 -	Foto do desfile de 1989 da Beija-Flor.....	110
Figura 9 -	Foto do desfile de 2019 da Mangueira.....	112
Figura 10 -	Foto do desfile de 2023 da Beija-Flor.....	114
Figura 11 -	Foto do desfile de 2018 do Paraíso do Tuiuti.....	123
Figura 12 -	Foto da comissão de frente da Grande-Rio no desfile de 2022.....	128
Figura 13 -	Foto do desfile de 1983 do Império Serrano.....	130
Figura 14 -	Foto do desfile de 2020 da Viradouro.....	131
Figura 15 -	Foto do desfile de 2023 da Viradouro.....	131
Figura 16 -	Foto do desfile de 2020 da Portela.....	133
Figura 17 -	Foto do desfile de 1993 do Salgueiro.....	142
Figura 18 -	Cartaz do enredo da Tuiuti de 2019.....	143

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
1	<b>DIREITO, SENTIDOS SOCIAIS E CONTRADIÇÃO</b> .....	27
1.1	<b>Sentidos jurídicos e discursos sociais pelas lentes do materialismo histórico dialético e da filosofia da práxis</b> .....	28
1.1.1	<u>O direito e as narrativas sociais em Marx</u> .....	30
1.1.2	<u>Linguagem, cultura e sentido sociológico do “problema jurídico” em Gramsci</u> .....	34
1.1.3	<u>Retomando o enredo</u> .....	38
1.2	<b>Contradição social: explorando um conceito-chave</b> .....	40
1.2.1	<u>As relações entre a noção de contradição e os fundamentos do materialismo histórico dialético</u> .....	40
1.2.2	<u>Os sentidos de contradição em Gramsci</u> .....	44
1.2.3	<u>Contradição social e direito</u> .....	48
1.2.4	<u>Contradição e discurso: Uma ponte com o capítulo seguinte</u> .....	51
2	<b>CULTURA, DISCURSO E SAMBA-ENREDO: BATUQUES E VEREDAS</b> .....	54
2.1	<b>Cultura e discurso</b> .....	54
2.1.1	<u>O discurso e a comicidade da cultura popular</u> .....	54
2.1.2	<u>A relação entre cultura e ação política em Gramsci</u> .....	60
2.2	<b>E o samba enredou-se</b> .....	64
2.2.1	<u>Samba-enredo e discurso</u> .....	64
2.2.2	<u>O delineamento histórico-social da trajetória das escolas de samba cariocas: a contradição como mote semântico desde sua gênese</u> .....	68
2.3	<b>Os direitos e os sambas</b> .....	74
2.3.1	<u>Possibilidades rítmicas e temporalidades</u> .....	75
2.3.2	<u>De Lima a Aldir (ou vice-versa): a caricatura e o carnaval</u> .....	79
3	<b>DOS OITENTA AOS NOVENTA: A CONSTITUIÇÃO DOS MULTICONSTITUÍDOS</b> .....	84
3.1	<b>“Será que eu serei o dono dessa festa?”: a folia e as expectativas constituintes</b> .....	84
3.1.1	<u>Redemocratização e promessas de cidadania</u> .....	85

3.1.2	<u>“O povo na constituinte vai ter mesa farta, sorrir... [...] é primeiro de abril”</u> .....	90
3.1.3	<u>A Constituição Kizomba</u> .....	96
3.2	<b>Glória a quem constrói a ilusão dessa quaresma colorida</b> .....	98
3.2.1	<u>Quem vem lá de Japeri não mora logo ali</u> .....	98
3.2.2	<u>A liberdade substantiva da festa</u> .....	104
4	<b>DOIS MIL, DOIS MIL E UM ZIRIGUIDUNS</b> .....	108
4.1	<b>Nas antessalas da história e do direito oficiais</b> .....	108
4.1.1	<u>Tempo, direito e história: nas frestas da festa</u> .....	108
4.1.2	<u>O avesso desses lugares</u> .....	109
4.2	<b>O trabalho como tema da folia</b> .....	115
4.2.1	<u>“Reformas” e desassossegos</u> .....	115
4.2.2	<u>Trabalhadores de muitos Brasis</u> .....	120
4.3	<b>O canto é negro, indígena e feminino</b> .....	125
4.3.1	<u>“Fala, Majeté!”</u> .....	126
4.3.2	<u>Guajupιά é aqui</u> .....	132
5	<b>(DES)ATANDO AS PONTAS DO ENREDO</b> .....	136
5.1	<b>Direito e samba-enredo: como repensar essa relação de forma não uníssona?</b> .....	136
5.1.1	<u>Para além das dicotomias: o lugar das contradições e da ambivalência na construção do discurso</u> .....	136
5.1.2	<u>A narrativa e a arte de narrar</u> .....	138
5.2	<b>Contradição: plurivocidade de sentidos</b> .....	144
5.2.1	<u>Contradição como condição do processo criativo carnavalesco</u> .....	145
5.2.2	<u>Contradição, temporalidade e a percepção das promessas normativo-jurídicas pelo samba-enredo</u> .....	148
5.2.3	<u>Contradição, desigualdade e os pressupostos da sociabilidade capitalista</u> .....	153
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	158
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	168
	<b>APÊNDICE I: DISCOGRAFIA</b> .....	184
	<b>APÊNDICE II: FIGURAS</b> .....	191

## INTRODUÇÃO

### (i) Direito e arte: uma relação (in)trincada

A fina ironia de Aldir Blanc anunciou, na crônica *O samba-enredo dos direitos do homem*, que a Doidivas do Pasca faria sua estreia nos desfiles com o samba de mesmo título, para exaltar este cenário em que os direitos são sagrados – muito embora convivam pacificamente com as “imobiliárias-construtoras” e os “lucros sensacionais” das multinacionais (BLANC, 2006, p. 225). Partindo da inspiração da expressão satírica de que lançou mão Aldir, pretendo, inicialmente, traçar breves provocações sobre os possíveis entrelaçamentos das noções de arte, sacralidade e direito. Essas notas têm por objetivo auxiliar a introduzir a proposta e os contornos do tema, bem como os caminhos metodológicos da pesquisa.

Uma primeira provocação a ser lançada seria: qual a relação entre o direito e a noção de sagrado? Muito embora inesperado, não é descabido dizer que o direito moderno, construído sobre os alicerces das promessas iluministas, e apesar de alegadamente calcado na superação racional de suas relações com elementos transcendentais, não abriu mão da concepção de sacralidade. Pelo contrário, ao se afirmar como mecanismo deontológico oficial de organização da vida social, enuncia-se por intermédio de prescrições normativas que extraem sua validade, em última análise, de preceitos tidos por irrenunciáveis e autoevidentes. Denomino-os, por essa razão, de sagrados (no sentido ampliado da palavra, de veneração sacra).

Ou talvez uma “forma não sagrada”, para tomar emprestada a expressão do jovem Marx (2010a, p. 146) na introdução da crítica à filosofia do direito hegeliana, mas que, paradoxalmente, não pode prescindir de uma sacralidade intrínseca. Ou então, para usar a construção de Weber no segundo volume de *Economia e Sociedade*, um direito cuja interpretação lógica dos sentidos envolvidos lida com a observação de relações e condutas tidas por evidentes ou unívocas. Em outras palavras, os acontecimentos e ações sociais são concebidos ora como uma “aplicação” das regras jurídicas abstratas, ora como uma “infração” a estas mesmas regras ou procedimentos (WEBER, 2004, pp. 12, 13). Nessa linha, preceitos como Estado de Direito ou norma, dentre outros, são, discursivamente, tomados como pontos de partida inequívocos e autoevidentes no paradigma jurídico moderno.

Ocorre que, nesse ponto crucial, reside um dos principais dilemas do direito moderno (e aqui entra a segunda provocação): como conciliar a sacralidade desses preceitos-base com uma realidade social em constante transformação? O dilema da transformação social, no fundo, é compartilhado por todas as chamadas ciências sociais, cada uma à sua maneira. À sociologia, a título de exemplo, ao se instituir como ciência autônoma no mundo oitocentista, coube (e ainda cabe, em larga medida) a tarefa de investigar o que viabiliza a manutenção da coesão na sociedade, a despeito de suas alterações e fragmentações cada vez mais palpáveis, frequentes e intensas.

E a tentativa de conciliar a dinamicidade social com o pressuposto de sacralidade subjacente ao estudo jurídico, de uma forma geral, faz com que os estudos que interligam direito e arte se inclinem, em sua maioria, para uma perspectiva de que a sociabilidade em transformação deveria se adaptar a um conteúdo ou procedimento jurídico prefixado. Esse conteúdo ou procedimento, por ser tomado como sagrado, tende a ser apresentado como predefinido e estanque, ficando a cargo da arte a função de dar conta de tudo aquilo que não se encaixa nessa lógica.

Na verdade, essa abordagem tende a se reproduzir não apenas na proposta interdisciplinar entre direito e arte, mas também em outras investidas de aproximação do estudo jurídico com relação às demais áreas do saber. Como ilustração, e para seguir com o exemplo da sociologia, Dezalay, Sarat e Silbey (1989, p. 80, tradução livre do francês) observam os limites e a improficuidade de uma “reflexão sociológica sobre o fenômeno jurídico” que se reduza “a um simples uso tático”. Os autores completam, ainda, que essa lógica leva à perpetuação de uma espécie de divisão do trabalho, que, de um lado, restringe a legitimidade de discorrer sobre o fenômeno jurídico aos chamados juristas; e, de outro, lança sobre os cientistas sociais a tarefa de serem meros auxiliares da elaboração legislativa, ou mesmo “informantes da transformação do mundo social” (Idem).

Isto é, para intentar compreender uma realidade social vívida sem abrir mão do pressuposto de sacralidade jurídica, essas propostas se pautam, ainda que implicitamente, na formulação epistemológica de que a problemática da mutabilidade social seria algo *externo* ao direito.<sup>1</sup> Em outras palavras, a forma de lidar com essa

---

<sup>1</sup> E não apenas a mutabilidade social é apresentada como uma questão extrajurídica, mas também a desigualdade social assim o é. No máximo, é tida como um problema de alcance temporal: “[...] Visto dessa maneira, tudo parece ser uma questão de paciência, ou seja, dar tempo ao tempo para que, aos poucos, o estado de direito seja paulatinamente ampliado até que alcance todas as pessoas” (CUNHA, BORGES, 2011, p. 216).

problemática adviria de outro âmbito de sociabilidade (no caso em questão, da arte). Por ser compreendida enquanto esfera externa, portanto, recairia sobre ela um papel secundário ou instrumental: o de *contribuir* para o estudo jurídico.

A arte é apresentada, segundo essa orientação, como um espaço de catalogação do jurídico, sendo-lhe atribuída uma função de exemplificação, aformoseamento, moralização ou sensibilização do direito. Nessa esteira, não são poucos os escritos que propõem a interconexão entre direito e arte a partir, por exemplo, de uma análise processualística de determinados casos ficcionais da literatura, ou mesmo de discursos sobre a importância da arte para a formação moral dos juristas. Sobre o tema, Alexandre Mendes (2020, pp. 167, 168), em revisita ao artigo *Law, literature and the vanishing real: on the future of an interdisciplinary illusion*, de Julie Peters, debate os limites e as possibilidades da tradição de aproximação interdisciplinar entre direito e literatura:

Julie Peters tem razão ao perceber que essa tentativa de reencontro com o real acabou sendo movida por um vago espírito humanizador, que serviu de ponto de ligação das duas angústias: “a literatura poderia salvar o direito de si mesmo ao lembrá-lo de sua humanidade perdida, garantindo-lhe uma nova realidade através da infusão do humano. Ao mesmo tempo, ao dizer a verdade ao poder [através do direito], a literatura poderia, finalmente, fazer alguma coisa real” (PETERS, 2005, p. 445, nossa tradução). [...] Peters prossegue a sua análise a partir de três eixos de aproximação entre direito e literatura: a) o direito como retórica de James Boyd White; b) o direito como hermenêutica em Ronald Dworkin; c) o direito como narrativa ou como contação de estórias (narrative jurisprudence e legal storytelling movement).

Sem desconsiderar a contribuição teórico-científica de todo e qualquer estudo que se proponha a ampliar os horizontes da normatividade jurídica, é preciso anotar, desde já, que esta pesquisa, para a construção da argumentação desenvolvida ao longo dos capítulos, parte de escolhas epistemológicas diversas das que concebem a arte como mecanismo de humanização ou ilustração do direito. Essa advertência é fundamental para a compreensão do problema de pesquisa, da hipótese e dos objetivos, que serão delineados mais à frente, ainda nesta introdução.<sup>2</sup>

Isto é, a proposta de conectar samba-enredo e direito, que talvez soasse como obviedade (se tomada de um ponto de vista normativo, humanista ou exemplificativo), assume aqui contornos bem diferentes do que uma primeira impressão poderia sugerir. Assim, antes de adentrar mais especificamente no que pretendo fazer, é preciso registrar o que *não* pretendo fazer. Essa explanação se faz necessária, ainda

---

<sup>2</sup> A propósito, trata-se de escolha metodológica que vem sendo debatida e consolidada, nos últimos anos, como parte das agendas de pesquisa da linha de Teoria e Filosofia do Direito do PPGD/UERJ.

que brevemente, para alinhar expectativas de leitura, metodologia e finalidades da pesquisa.

Em primeiro lugar, não pretendo partir de uma investigação sobre como o samba *aplica* o arcabouço daquilo que se entende, normativamente, como direito. Em outras palavras, não se trata de buscar letras e enredos que versem sobre convenções, normas ou preceitos jurídicos – no sentido estrito desses termos. Isso implicaria, mais uma vez, tomar o direito por sagrado (e unívoco) e compreender a arte, a seu turno, segundo uma perspectiva secundária de instrumentalização ou de simples constatação desse caráter sacro.

De igual maneira, não pretendo, tampouco, pensar o samba como mero *instrumento* ou *ferramenta* do que se poderia caracterizar como promoção ou afirmação de direitos. Novamente, fazê-lo significaria estabilizar e sacralizar o direito – e, conseqüentemente, relegar a arte a um lugar acessório, complementar e exclusivamente instrumental. Em outras palavras, ainda que indiretamente, essa escolha denotaria pressupor uma concepção do direito como fenômeno dado, autoevidente e alheio às disputas sociais.

Por fim, essa tese também não se propõe a assimilar o samba-enredo como um espaço de *descoberta* das desigualdades sociais e do que se poderia conceituar de ineficácia do direito. Uma pesquisa como essa, sem desconsiderar suas possíveis contribuições científico-sociais, recairia no mesmo dilema de tomar esses âmbitos de construção de sociabilidade (tanto o direito quanto a arte) por autoexplicativos e intrinsecamente dicotômicos, como se detivessem uma espécie de pureza interna ou moral em seus conteúdos e formulações.

Em resumo, creio que a esta pesquisa cabe o papel de não buscar escapar das contradições (sejam elas epistemológicas, históricas, políticas ou sociais em sentido amplo). Se é na contradição – e no seu constante pôr-se no mundo – que a dinâmica social se perfaz, não seria a pesquisa a responsável por buscar espaços de uniformidade e de ausência de disputas. Do contrário, corre-se o risco de criar planos de descolamento entre a complexidade da realidade social e formulações estanques sobre ela.

## **(ii) Objetivos, problema e hipótese de pesquisa**

Retomemos o enredo. Uma vez explicitado o que não pretendo fazer, é chegada a hora de delimitar as finalidades deste estudo. O objetivo central do trabalho diz respeito à investigação do seguinte problema de pesquisa: como o samba-enredo carioca (tomado não como produto acabado, mas, sim, em sua reconstrução no momento do desfile das agremiações e de sua reverberação na vida social) tem encarado, discursivamente, desde a década de 1980, o dispositivo procedimental de promessa ou expectativa normativa da narrativa jurídica? Note-se que não se faz referência, de forma alguma, à busca de uma espécie de “autenticidade” ou “pureza oculta” na cultura popular. Não se trata de *revelar* algo que estaria *escondido*, tampouco de falar *em nome* de outrem, mas de traçar possíveis mediações acerca da realidade social e de suas variadas interpretações narrativas.

Como hipótese de pesquisa, parto da postulação de que o samba-enredo carioca, na contramão da neutralização discursiva dos conflitos sociais operada pela normatividade jurídica, compreende essas promessas e expectativas normativas em uma temporalidade diversa. Uma temporalidade que se encontra alicerçada na apreensão discursiva das contradições, conflitos e paradoxos que fundam a sociabilidade no modo de produção capitalista. Isto é, a enunciação comunicativa do samba-enredo, ao invés de partir da pressuposição de abstração das desigualdades e dos conflitos, e da demarcação narrativo-jurídica de uma “solução” normativa futura, faz dessas contradições e conflitos sociais seu método e matéria-prima central de construção discursiva no presente.

Nas palavras de Gramsci (2007, Q 16, § 12, p. 51), embasadas por uma concepção orgânica e não reducionista da realidade, “sendo contraditório o conjunto das relações sociais, só pode ser contraditória a consciência dos homens”. E mais: “o conjunto das relações sociais é contraditório a cada momento e está em contínuo desenvolvimento, de modo que a ‘natureza’ do homem não é algo homogêneo para todos os homens em todos os tempos” (Ibidem). Em outras palavras, não se trata de apaziguar as contradições, mas, sim, de compreendê-las a partir da filosofia da práxis e da indissociabilidade entre teoria e prática. Isto é, a partir de uma filosofia “do ato ‘impuro’, real no sentido mais profano e mundano da palavra” (GRAMSCI, 1999, Q 11, §64, p. 209).

Essa compreensão gramsciana de *contradição* é central a esta pesquisa, e não só por propiciar o questionamento à existência de uma “natureza humana” imodificável ou essencializada (sendo, portanto, fundamental para apreender as implicações dos

possíveis sentidos em torno do chamado sujeito de direito). Antes de chegar a ela, contudo, traço, no primeiro capítulo, as imbricações entre contradição e os fundamentos do materialismo histórico dialético. Esse aporte é também central por viabilizar o caminho de conexão entre essa questão e o tema da cultura popular, uma vez que, inexistindo natureza humana fixa e previamente estabelecida, o artista e sua atividade criativa, igualmente, “não podem ser pensados fora da sociedade” (GRAMSCI, 2002, Q 14, § 28, p. 2040).

Gramsci recobra, ainda, a formulação de Nikolai Evreinov, para quem “a ‘teatralidade’ está na própria vida” (Ibidem, §21, p. 238). Em análise do teatro de Luigi Pirandello, anota também que, como um “aldeão” siciliano que incorpora em si, junta e contraditoriamente, aspectos nacionais e também europeus, sua experiência lhe permitiu “a atitude de observar as contradições nas personalidades dos outros e, ademais, até mesmo a de ver o drama da vida como o drama destas contradições” (Ibidem, p. 239).

Passado esse ponto, vale notar que, pela expressão modo de produção, lançada no delineamento da hipótese de pesquisa, não faço referência a certa forma de racionalidade unicamente econômico-produtiva, mas, na verdade, a uma relação social historicamente situada e complexa. Em outras palavras, trata-se da produção da própria vida social e de suas condições de sociabilidade<sup>3</sup>. Outra precaução importante se faz necessária: essa hipótese não implica, de forma alguma, o pressuposto de que haveria uma espécie de *essência unívoca* própria aos sambas-enredo. Mais uma vez, isso significaria lançar a arte a um patamar secundário e idílico de fuga da realidade, ao invés de concebê-la como espaço de criação de realidades.

Como delimitação estilística, centro as atenções na produção carnavalesca dos sambas-enredo cariocas (tanto do grupo especial, quanto do de acesso), tendo em vista a potencialidade de análise da realidade social que o processo plural da trajetória das escolas de samba representa. A escolha dos sambas não parte do critério de priorizar as mais altas classificações nos julgamentos dos desfiles, mas, sim, de uma análise semântica dos sambas que permitem apreender, de forma mais direta, uma dimensão comparativa com o discurso jurídico sobre fenômenos histórico-sociais correlatos. Essa escolha é justificada ao longo dos capítulos três e quatro, e se baseia

---

<sup>3</sup> Não emprego este termo, ao longo da pesquisa, em um sentido estrito tributário da matriz durkheimiana. Utilizo-o em uma conotação mais ampliada, que abarca as condições materiais de reprodução da vida social e também o compartilhamento de certos horizontes valorativos.

tanto em aspectos enunciativos quanto em dimensões próprias do contexto social da época. Como delimitação geográfica, a pesquisa se concentra nas composições apresentadas nos carnavais do Rio de Janeiro, sem se dissociar da dinâmica de reprodução de desigualdades em nível nacional e da neutralização discursiva dos conflitos sociais pelo direito.

A escolha pelo samba-enredo, portanto, se deve a seu entrelaçamento com processos históricos pulsantes e contraditórios – o que viabiliza, conseqüentemente, ferramentas para a investigação do problema de pesquisa proposto. Desde o surgimento das primeiras escolas de samba, as disputas sociopolíticas que envolveram a afirmação do gênero musical como, inclusive, elemento de “identidade nacional”, demandaram a permanente convivência entre processos sociais aparentemente díspares, como perseguição, exclusão, resistência, (re)criação e aclamação. Afinal, nas palavras de Vianna (2012, p. 34), “a transformação do samba em música nacional não foi um acontecimento repentino, [...] mas sim o coroamento de uma tradição secular de contatos [...] entre vários grupos sociais”.

Da mesma forma, os contornos históricos do desenvolvimento dos desfiles contaram (e contam) também com processos sistemáticos de aprofundamento das desigualdades materiais, tais como o apagamento da memória coletiva (cf. MARTINS, OTELO, 1954) e a espetacularização do samba enquanto intensificação da mercantilização da cultura (cf. SEM BRAÇO, MACHADO, 1981). O ponto é que isso não significa, contudo, um movimento unidirecional: a esses processos de acirramento das contradições, a atividade criativa reconstrói suas potencialidades enunciativas.

E é justamente por isso que, como delimitação temporal, o estudo enfoca as composições de 1980 a 2023. Os caminhos por que passaram os enredos e as trajetórias dos desfiles, nesse período, fornecem farto material para a compreensão do papel desempenhado pelas disputas narrativas e pelas contradições sociais na própria concepção dos arranjos discursivos dos sambas-enredo e de sua apresentação nos carnavais. Das “superescolas de samba S. A.” cantadas pelo Império em 1982, dos “ratos e urubus” de Joãozinho em 1989, da explosão dos enredos patrocinados nos anos dois mil, ao canto das lavadeiras entoado pela Viradouro em 2020, tudo faz parte de um mesmo e diferente cenário.

Ainda, das esperanças sociais alimentadas pelas lutas em prol da redemocratização (início do recorte temporal) ao esgarçamento das contradições e dos conflitos sociais, coroado por contrarreformas de todas as espécies (limite final

desse recorte), o período histórico selecionado permite cotejar a produção discursiva dos sambas-enredo com as disputas de sentidos em torno desses processos. E, mais ainda, permite visualizar se e em que medida o arcabouço comunicativo do discurso jurídico é manejado para a construção narrativa de tais sentidos pelo samba.

Releva também ter em vista que, uma vez que todo conhecimento configura uma tomada de posição axiológica, os sentidos conferidos aos conceitos-chave em uma pesquisa, dotados que são de polissemia e historicidade, precisam ser especificados. Por samba-enredo, como o nome indica, entende-se o samba marcado pela ligação a um determinado enredo e que compõe os desfiles carnavalescos das escolas de samba. Sua história se mescla com o surgimento das agremiações, em fins da década de 1920, e com o complexo de relações sociais envolvidas nesse processo.

As afluições culturais advindas dos blocos e ranchos carnavalescos, dos batuques religiosos e profanos, coexistiam também com questões políticas e sociais que se desenrolavam no Rio de Janeiro, então capital federal: de um lado, o intuito estatal de controlar as manifestações culturais do povo; de outro, a tentativa e o desejo de aceitação social do samba por parte das classes populares urbanas cariocas (cf. MUSSA, SIMAS, 2010, pp. 9, 10, 29; LOPES, SIMAS, 2017, p. 116).

Por normatividade jurídica, por sua vez, toma-se a compreensão calcada no paradigma moderno, segundo a qual o direito se definiria por normas enquanto estruturas prescritivas e abstratas (o que possibilita à pesquisa, na sequência, questionar essa compreensão e expor seus limites). Esse direito se dirigiria, portanto, ao sujeito moderno, individualizado, universalizável e normativamente provido de direitos tidos por fundamentais. Uma concepção que tende, por meio de um processo de abstração procedimental, a neutralizar, discursivamente, os conflitos sociais, bem como a relegar a práxis a um plano secundário.

A propósito, como exposto mais à frente, a pesquisa se inicia com uma investigação do discurso jurídico a partir de bases teóricas lançadas por Marx e Gramsci, bem como com uma análise sobre a noção de discurso em Bakhtin e cultura em Gramsci, autores que traçam uma mediação com o discurso artístico. Essa investigação desenvolve-se, em boa medida, com base em um dos aspectos da teoria gramsciana, relacionado à “atenção ao ‘ordenamento jurídico’ (Q 3, 142, 400 [CC, 3, 204]) em seu significado ‘sociológico’, verificável como ‘problema jurídico’” (LIGUORI, VOZA, 2017, p. 204). Ou seja, a ideia, neste ponto, é questionar a noção de direito

enquanto *solução* normativa estanque, buscando as possíveis contribuições de compreendê-lo enquanto *problema* (no sentido aberto do termo) em constante relação com a vida social – especialmente, a partir das disputas em torno da produção de determinados discursos e narrativas.

### **(iii) Métodos**

Antes de passar à explanação da estruturação dos capítulos em si, é necessário traçar alguns comentários sobre os caminhos metodológicos do estudo. Quanto aos métodos de investigação, além da pesquisa bibliográfica embasada no pensamento social referente ao tema, lanço mão, no terceiro e quarto capítulos, de análise empírico-documental comparativa concernente às bases materiais dos sambas-enredo, dos desfiles das agremiações, bem como da justificação jurídico-normativa relativa a processos histórico-sociais correlatos.

Importante destacar, a essa altura, que a proposta da análise comparativa não consiste, de forma alguma, em promover uma espécie de dualidade entre arranjos discursivos tidos como estanques e dicotômicos. E é por esse motivo que não há uma divisão espacial entre ambas as esferas de interação (arte e direito) na estruturação dos capítulos da tese, mas, sim, sua superposição e seu entrelaçamento, à medida que se relacionem com os processos histórico-sociais e as narrativas postos em cena em determinada altura do texto.

Uma vez que a pesquisa não se situa no campo da linguística, o método da comparação é de viés sociológico, privilegiando os aspectos semânticos e as implicações sociais dos discursos, em detrimento da busca por estruturas gramaticais ou “categorias” linguísticas fixas. Ainda que se situasse na área da linguística, as referências teóricas bakhtinianas, detalhadas no início do segundo capítulo, auxiliam a perceber que o discurso não se resume a um conjunto de palavras e regras linguísticas predeterminadas, abrangendo, ao revés, uma ampla dimensão dialógica e social. Discurso é um complexo enunciativo que envolve o contexto social, a percepção dos receptores, as formas por meio das quais é emitido, dentre outros fatores.

Quanto às fontes (assim chamadas) jurídicas, enfocam-se, sobretudo, manifestações institucionais ligadas à construção discursivo-narrativa da temporalidade da promessa normativa. Isso inclui, sobretudo, projetos de lei, leis e

pronunciamentos de agentes políticos. Por mais que a pesquisa parta da compreensão de que o direito não se resume ao que tende a ser denominado de institucionalidade jurídica<sup>4</sup>, permeando, na verdade, as relações sociais como um todo (o que inclui, evidentemente, o próprio discurso artístico), é preciso estabelecer algum recorte metodológico que permita a seleção das fontes documentais a serem analisadas. O critério escolhido para o recorte adotado é o de se partir das fontes cuja externalização possa ser, em termos de interpretação e discurso, mais facilmente visualizada, por parte dos atores sociais, como expressões do *direito*.

Quanto à extração das fontes documentais atinentes ao samba e aos desfiles, são levantados registros fonográficos, escritos e fotográficos das composições de samba-enredo e dos carnavais de 1980 a 2023 – cujos repositórios são explicitados ao longo da pesquisa. Isto é, o fenômeno da produção criativa e a construção discursiva do enredo são compreendidos para além do “resultado” final do samba. A apreensão do processo é relevante para visualizar a arte enquanto práxis de transformação do mundo (pelo trabalhador-artista) doadora de sentido à realidade, e para a conexão da pesquisa com as bases materiais de existência.

Note-se que, quanto às composições, analiso letras, melodias e desfiles de forma integrada, pois propor uma ruptura ou hierarquização entre expressões sonora, visual e escrita soaria como incongruência – quanto mais ao se tratar de desfiles de escolas de samba. Na verdade, e para usar as palavras de Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2002, p. 61), “o desenvolvimento do desfile expressa como que uma revolta contra a linearidade espacial e narrativa por ele assumida”:

[...] em sua vivência concreta, o tempo de sua duração é, de certo modo, multiplicado, ou melhor, estilhaçado em mil cacos, pela maneira nada linear de apresentar um “enredo”. [...] Um desfile corresponde ao esquartejamento visual dos enredos, subdivididos em múltiplos tópicos, que se abrem, por sua vez, em muitos outros numa cadeia infundável, ou melhor, que só se fecha por necessidade externa: o tempo de sua apresentação se esgota. Os enredos são assim remendados, triturados, expandidos nos tópicos representados nas alegorias e desdobrados nas fantasias. Tudo se complica ainda mais pois, enquanto visualmente há desdobramento e multiplicação, musicalmente há reforço e repetição. (Idem)

Com relação à delimitação metodológica estilística, não pretendo, de forma alguma, proceder a uma divisão estanque entre sambas de protesto explícito e sambas que tratam a temática social sob outra estratégia discursiva, como a ironia, o enaltecimento da igualdade substancial, dentre outras estratégias. A propósito, sobre

---

<sup>4</sup> Esse debate é apresentado no primeiro capítulo da tese.

essa escolha metodológica, vale recobrar as palavras de Paulinho da Viola, em entrevista de maio de 1972 ao Globo, quando caracterizou que as implicações da crítica social em seu estilo seriam sutis. Na ocasião, explicou não se tratar de “uma questão de autocensura, mas apenas porque é assim que me comunico e realizo o que faço. O contrário seria talvez levar a coisa para um sentido só, o que me parece tão errado quanto não dizer nada” (DA VIOLA, 2013, p. 224).

Essa observação de Paulinho, para além do debate específico sobre seu estilo musical, pode ser ampliada para nortear e explicar as escolhas metodológicas desta pesquisa. Isto é, não se deve reduzir a potencialidade da análise (e de recriação) da realidade social pelos sambas e enredos em termos de fórmulas preestabelecidas. Em outras palavras, não são apenas os sambas que lidam explicitamente com o tema que me interessam, pois, do contrário, sequer seria viável perquirir o problema de pesquisa proposto. Se a ideia é investigar construções de sentidos a partir das tensões narrativas advindas das temporalidades de promessas futuras e de contradições presentes, fixar catalogações prévias configuraria, na verdade, um contrassenso metodológico. Inclusive, sequer a expressão *direito* precisa aparecer de forma explícita para que os objetivos sejam perseguidos. Afinal, como já mencionado, não se trata de buscar espaços de *aplicação* de categorias jurídicas, mas da via oposta: desnaturalizar essas categorias a partir de construções discursivas que encarem a realidade social em sua dimensão plurívoca e contraditória.

Por fim, vale reforçar a partir de que perspectiva observo as narrativas do samba-enredo sobre as quais me proponho a debruçar. Em sua pesquisa de doutorado, Augras (1992, p. 4), ao analisar as narrativas históricas nos sambas-enredo, buscou, metodologicamente, investigar “menos os aspectos estilísticos e linguísticos do que semânticos”, uma vez que “o samba-enredo constitui um campo semântico peculiar” (Ibidem). Posso dizer que pretendo empreender um movimento correlato, cujo recorte recai sobre a compreensão das tensões entre contradições sociais e promessas normativas. Isto é, a semântica será o mote metodológico de pesquisa, ao invés do enfoque em elementos linguísticos ou mesmo de estilo. Não me refiro à semântica estrita do ponto de vista do estudo das letras, mas, sim, à construção de sentidos sociais, a ser investigada de forma sociologicamente orientada. Tampouco a compreendo como a busca de uma espécie de catalogação temática dos sambas, mas, ao revés, proponho a investigação a partir de uma

perspectiva que abrange tema, contexto social e formas de construção e enunciação do discurso.

#### **(iv) Organização dos capítulos**

Por fim, é válido traçar alguns comentários sobre a estrutura da tese e a proposta de cada uma de suas seções. Em linhas gerais, o desenvolvimento do trabalho se divide em cinco capítulos, sendo o primeiro deles dedicado a introduzir a problemática da narrativa da normatividade jurídica e das contradições sociais. No início deste capítulo, são analisados aspectos referentes às relações entre o discurso do direito e a produção de determinados sentidos sociais. Para tanto, a argumentação é embasada em pilares interpretativos do materialismo histórico dialético e da filosofia da práxis, com foco para escritos de Marx e Gramsci. As principais referências tratam da relação entre direito e narrativa nos escritos do jovem Marx sobre o furto da madeira e sobre *a questão judaica*, além de aspectos do capítulo 8 do Livro I de *O Capital*. Passo também pelo debate sobre as imbricações entre linguagem, cultura e o chamado “problema jurídico” nos *Cadernos do Cárcere* de Gramsci.

A partir desse ponto, o capítulo se volta, mais diretamente, à questão das contradições sociais. Exponho as relações entre a noção de contradição e elementos fundamentais do materialismo histórico dialético, explicitando, ainda, os contornos do tema na obra de Gramsci. Abordo também, na sequência, as implicações entre contradição e as bases da temporalidade enunciativa do direito. Esse aporte permite traçar as bases de uma compreensão materialista e dinâmica das contradições, aproximando-a da reflexão anteriormente traçada a respeito da narrativa jurídica.

A seu turno, a noção de discurso auxilia a traçar a ponte do primeiro para o segundo capítulo. A compreensão de discurso tributária do Círculo de Bakhtin, cujos contornos preliminares são introduzidos ao final do primeiro capítulo, possibilita a passagem para uma abordagem sobre os discursos do samba e do carnaval neste segundo capítulo. A partir de textos sobre literatura e, mais especificamente, sobre cultura popular (como o sobre o trabalho de Rabelais), Bakhtin “enfoca a arte popular e seu espírito anárquico e crítico, valorizando, assim, o riso, a carnavalização, a paródia, a blasfêmia etc.” (FREDERICO, 2016, p. 25).

Nessa esteira, a comédia e a ironia, bem como suas imbricações com a noção de contradição, são recobradas e propostas, nesta pesquisa, como um expediente

narrativo central à construção discursiva dos sambas-enredo e de sua apresentação nos desfiles de carnaval das agremiações. Outro aporte teórico, abordado na sequência, diz respeito à noção de cultura em Gramsci. Além dos *Cadernos do cárcere*, entram em cena aqui textos específicos sobre cultura, como *Literatura e vida nacional*.

Com base nesse arcabouço teórico, o segundo capítulo se destina, portanto, a abrir os caminhos para o samba e, mais especificamente, para o samba-enredo. O capítulo propõe, ainda, um resgate histórico-sociológico dos processos de formação e desenvolvimento das agremiações no Rio de Janeiro, passando pelas disputas sociais envolvidas em seu surgimento, pelas tentativas de disciplinamento da música e de sua simbologia, bem como pelos contornos do aprofundamento da mercantilização do samba e dos desfiles de carnaval.

Na sequência, traço uma primeira tentativa de aproximação entre samba-enredo e direito, mas a partir do cotejo inusitado entre as possibilidades rítmicas da síncope e da marcha, de um lado, e o problema da neutralização discursiva dos conflitos a partir do dispositivo da promessa normativo-jurídica, de outro. Como desfecho desse segundo capítulo e como ponte para os capítulos seguintes, proponho, ademais, um encontro entre obras de Aldir Blanc e Lima Barreto, que se dedica a complexificar as noções e implicações dos discursos carnavalesco e jurídico.

O terceiro capítulo, a seu turno, dedica-se à produção artística dos anos setenta a noventa do século XX, sem propor, com isso, uma espécie de uniformização ou catalogação. Quanto a essas três décadas, são analisados enredos (e, conseqüentemente, sambas-enredo) que tratam de três eixos temáticos principais, com a finalidade de investigar em que medida concebem as tensões entre expectativa normativa e contradições sociais materiais. Esses eixos não são, de forma alguma, estanques, mas, ao revés, profundamente interconectados. A subdivisão entre eles se destina, unicamente, a uma estratégia de organização do raciocínio e da argumentação.

Nesse sentido, perpasso por enredos e sambas que, direta ou indiretamente, e por meio das mais distintas opções estilísticas e políticas, debruçaram-se sobre os seguintes temas: (i) redemocratização, cidadania e participação política; (ii) trabalho, moradia e os chamados direitos sociais (seja pela ode ao trabalho, pela ironia em face da degradação das condições laborais, ou mesmo pela narrativa explícita da

exploração e das desigualdades de acesso ao trabalho e à moradia)<sup>5</sup>; (iii) o tema da liberdade substantiva. Quanto ao discurso jurídico, o mote central que guia esse capítulo se pauta pelos debates em torno da redemocratização, da construção de um projeto constituinte e das expectativas sociais que lhe sucederam.

Ainda no mesmo tom, o quarto capítulo se debruça sobre o período que vai de 2000 a 2023, isto é, da virada do milênio até o momento de elaboração dos últimos escritos da tese. Com isso, fecham-se as décadas compreendidas no recorte temporal escolhido. A pesquisa não busca uma observação estanque dos sambas-enredo, mas, sim, uma análise que abranja, inclusive, a forma de enunciação no decorrer dos desfiles e os possíveis efeitos desses sambas. A ideia, como já exposto, é buscar um caminho de acesso às construções de sentido por meio de perspectivas não lineares e não estanques, como um contraponto ao risco de normatização das próprias letras e enredos (como se pudessem ser subsumidos à realidade, ou vice-versa).

Esse capítulo se inicia com os enredos que se voltaram para os avessos da história e do direito oficiais, e para as possibilidades de pensar suas contradições pelas frestas. Na sequência, o texto se dedica às construções narrativas em torno dos chamados direitos sociais, com foco para as questões trabalhistas e os debates candentes sobre o aprofundamento das contrarreformas sociais ao longo destas duas décadas. Posteriormente, dialoga com o canto negro, indígena e feminino, entoado por enredos que o tomaram por fundamento primeiro nesses anos – recobrando, em larga medida, os influxos dos enredos de similar inspiração da segunda metade do século XX. Friso que nenhum desses temas é apresentado e analisado isoladamente, mas, sim, de forma interconectada com as contradições do processo de delineamento da sociabilidade capitalista no país – em coerência com o problema e a hipótese de pesquisa. Se, no capítulo anterior, o recorte do discurso jurídico se encarnou nas implicações do projeto constituinte; nesse quarto capítulo, se volta para as disputas em torno do próprio ideário de organização social e da problemática da agudização das desigualdades.

A escolha por estender o recorte temporal para além dos anos noventa (isto é, por abarcar também as décadas dos anos dois mil) se explica, igualmente, para além dos motivos já elencados ao longo da introdução, pela tentativa de desnudar a

---

<sup>5</sup> Sobre a forma como o mundo do trabalho encarna as inspirações da materialidade do samba carioca desde sua gênese, bem como a permanente tensão entre as tentativas de disciplinamento e as resistências malandras, cf., dentre outros, ALZUGUIR, 2013; MATOS, 1982.

formulação corrente de que as escolas de samba não teriam mais nada a dizer, desde a virada do milênio, sobre crítica social. O argumento comumente levantado diz respeito ao processo de espetacularização dos desfiles e de difusão de enredos patrocinados – que, muito embora se trate de processo real, não deve ser tomado, de forma totalizante, como elemento de aniquilamento da potencialidade criativa dos enredos e dos sambas.

Do contrário, recairíamos no mesmo problema de tentar excluir, segundo uma perspectiva normativa e estanque, as contradições sociais. E mais: isso implicaria, até mesmo, a inviabilidade da formulação da hipótese desta pesquisa, que pressupõe, justamente, a compreensão de que as contradições constituem o mote e o método basilares de construção dos discursos pelos sambas-enredo. Até porque as escolas de samba, desde seu surgimento em fins da década de 1920, nascem e se desenvolvem envoltas em condições sociais paradoxais, que, a propósito, demandam brechas criativas e recursos narrativos inusitados. E é precisamente isso que me interessa.

Vale notar, ainda, que, na passagem para o capítulo seguinte, o subitem intitulado “Direito e samba-enredo: como repensar essa relação de forma não uníssona?” intenta retomar os fios lançados ao longo da investigação e reconectá-los em uma perspectiva não dicotômica. Como não poderia deixar de ser, o enfrentamento a essa questão recobra também as perspectivas teóricas em que se ancora a análise, ao longo da tese, acerca da produção de discursos sociais (pela normatividade jurídica e pelo samba) enquanto narrativas em disputa. Também são lançados elementos para se pensar a amplitude valorativa da noção de contradição: seja como condição do processo criativo, seja em suas relações com a narrativa jurídica e do samba, seja em suas imbricações com as desigualdades sociais.

Esse quinto e último capítulo busca alinhar e traçar relações entre os temas abordados nos precedentes, apontando possíveis caminhos para a compreensão do discurso do samba-enredo e do direito. Esses caminhos, como o próprio termo indica, são inconclusos, e por dois motivos principais: o primeiro é que toda pesquisa é sempre um processo de mediação inacabado, que se debruça sobre parte de certo fenômeno social; o segundo é que analisa dinâmicas sociais que são temporalmente simultâneas à escrita da tese e que se modificam continuamente.

Nas considerações finais, a proposta é retomar o problema e a hipótese de pesquisa, destrinchá-los e cotejá-los com os possíveis resultados (no sentido não

estranque da palavra) das análises realizadas nos capítulos precedentes. Não há, nessa proposta, qualquer pretensão de traçar identificações ou identidades entre esses elementos. Em outras palavras, ao invés de uma *confirmação* da hipótese de pesquisa, o que se pretende é confrontá-la, abertamente, com os caminhos interpretativos viabilizados ao longo da investigação. Isto é, aplicando a hipótese a ela mesma, interessa-me muito mais buscar as contradições desses caminhos do que respostas conclusivas. Exponho também as principais limitações metodológicas da tese, intrínsecas a toda e qualquer produção de ciência.

A contribuição da pesquisa para o atual cenário teórico-científico sobre o tema reside, especialmente, no fato de que a literatura do pensamento social que se debruça sobre o samba carioca tende a se inserir, em sua maioria, no campo das denominadas ciências humanas e da linguística, letras e artes (notadamente: história, sociologia, antropologia, educação, letras e artes, conforme se observa no próprio rol final das referências bibliográficas que embasaram esta pesquisa). A proposta de trazer o debate também para o campo das ciências sociais aplicadas, entrelaçando-o com a crítica do direito, e sem fazê-lo subsumindo o samba ao campo jurídico, reveste-se, portanto, de originalidade.

Ademais, ao focar o período escolhido, a pesquisa contribui para o debate em torno de processo histórico diretamente ligado às tensões sociais contemporâneas. As pesquisas que tendem, em certa altura, a traçar uma aproximação com determinados aspectos da crítica do direito, costumam dar centralidade a um recorte temporal diverso (como os estudos acerca da formação do samba e da classe trabalhadora urbana carioca, e da repressão penal ao samba no início do século XX<sup>6</sup>). Assim, a relevância também se justifica pela contribuição a um viés de análise ainda pouco explorado.

Por fim, uma breve e última reflexão: não busco os espaços de ausência em um direito que não conta as histórias das contradições sociais, mas os espaços de presença dessas mesmas contradições ecoados pelas enunciações discursivas dos sambas-enredo. Em outras palavras, o que pretendo é investigar os contornos da desnaturalização da categoria da promessa jurídico-normativa pelo samba-enredo carioca e pelos desfiles das agremiações, mas sem fazê-lo como um oposto estanque

---

<sup>6</sup> Cf., dentre outros, MOURA, 1995; JÚNIOR, 2017.

ou um preenchimento de vazios normativos – e, sim, enquanto construções ativas de sentidos sociais em disputa.

## 1. DIREITO, SENTIDOS SOCIAIS E CONTRADIÇÃO

Como adiantado na introdução, este capítulo inicial se divide em duas partes. Na primeira delas, analiso as relações entre materialidade social, direito e produção de narrativas, a partir de escritos selecionados de Marx e Gramsci. Para tanto, o texto se organiza em três eixos centrais: (i) as possíveis imbricações entre sentidos jurídicos e discursos sociais, segundo bases interpretativas do materialismo histórico dialético e da filosofia da práxis; (ii) aspectos da conexão entre direito e narrativa nos textos de Marx sobre o furto da madeira, bem como em *Sobre a questão judaica* e no oitavo capítulo do Livro I de *O Capital*; (iii) as relações entre linguagem, cultura e o sentido sociológico do “problema jurídico” em Gramsci, com foco para os *Cadernos do Cárcere*.

Na segunda parte do capítulo, por sua vez, a escrita se debruça sobre os contornos do conceito de *contradição social*. De início, exploro as imbricações entre a percepção teórico-prática das contradições e os fundamentos dessa compreensão para o delineamento do materialismo histórico dialético. Apresento as conotações em que o termo aparece ao longo da elaboração teórica de Marx, com foco para o marco da formulação de *A Ideologia Alemã*, escrita em coautoria com Engels. Nessa obra, é explicitada, de forma mais direta, a influência das bases hegelianas para a dialética e para a relevância do elemento da contradição à investigação social e ao pensamento em geral.

Na sequência, e ainda nessa segunda parte, exponho também algumas implicações da categoria *contradição* na obra de Gramsci, bem como as relações entre contradição e direito, com a finalidade de traçar uma ponte com a primeira parte do capítulo. Por fim, introduzo o tema da relação entre contradição e discurso, para esboçar mediações com o debate a ser apresentado no capítulo seguinte da tese. Como indicado ao longo do texto que se segue, este primeiro capítulo se dedica, de forma mais central, à problemática do direito. O próximo capítulo, por sua vez, adentra e explicita o tema da arte, mais especificamente do samba e das agremiações. Com isso, não pretendo qualquer tipo de dicotomia ou divisão estanque entre os dois eixos de análise, mas, tão somente, lançar bases teóricas que me permitam, a partir do terceiro capítulo, aprofundar a conexão dos temas de forma mediada e não mecânica.

### 1.1. Sentidos jurídicos e discursos sociais pelas lentes do materialismo histórico dialético e da filosofia da práxis

Refletir sobre as possíveis relações entre direito e marxismo requer, antes de tudo, situar o problema em sua ancoragem de compreensão teórica. Longe de ser banal, esse esforço passa pela proposta de uma chave de leitura distinta das abordagens que reduzem a análise marxista a um suposto determinismo econômico, ou mesmo a uma dicotomia estanque entre as assim chamadas “infraestrutura” e “superestrutura”. A propósito, esses termos sequer serão referenciados ao longo da escrita, como parte da tentativa de desvincular a menção fluida a eles no prefácio de Marx à *Contribuição à Crítica da Economia Política* de interpretações que os tomam por uma espécie de gênese do pensamento marxiano.

Isso não significa, de forma alguma, desconhecer que a base de análise da práxis marxista reside na concretude das relações sociais. Na verdade, é justamente o descolamento com relação a um viés mecanicista que permite compreender que todo e qualquer fenômeno social, se investigado a partir dos pressupostos do materialismo histórico dialético, está encarnado na realidade e nas suas contradições. Nas palavras de Engels (2010, p. 104), “não é que a situação econômica seja a causa, e a *única atuante*, enquanto todo o resto seja efeito passivo. Ao contrário, há todo um jogo de ações e reações [...]”.

A proposta materialista, portanto, reside em fazer a investigação partir da materialidade das relações sociais, para só depois proceder à abstração teórica no pensamento e à subsequente volta ao concreto sem recair em idealismo (cf., sobretudo, MARX & ENGELS, 2007). Uma investigação que também é, a um só tempo, dialética e histórica, porque a realidade não é unívoca, tampouco natural ou desconectada da processualidade histórica em que se situa. E compreender a história não implica recontá-la em perspectiva linear, mas precisamente o reverso: é entender que, por não ser natural, ela é modificável. E que só é possível alterá-la se essa realidade for bem compreendida em suas bases (assim como só é possível bem compreendê-la se o olhar estiver atento às necessidades de transformá-la).

Em outras palavras, atividade teórica e atividade prática não são senão faces de um mesmo processo. E é na indissociabilidade entre elas que reside a proposta da práxis marxista. Por sinal, a ideia central de práxis, recobrada na formulação gramsciana sobre a filosofia da práxis, é o ponto que leva à seleção da obra de Marx

e Gramsci nesta primeira metade do capítulo. Na proposta de se afastar do idealismo de matriz croceana, Gramsci visualiza, na filosofia da práxis, uma “concepção historicista da realidade que se libertou de todo resíduo de transcendência e de teologia até mesmo em sua última encarnação especulativa [...]” (GRAMSCI, 1999, Q 10, §8, pp. 297/8).

Partindo, portanto, do aporte comum materialista, ancorado na noção de práxis enquanto inseparabilidade de teoria e prática, meu objetivo reside em visualizar possíveis relações entre direito e produção de discursos sociais em escritos selecionados de Marx e Gramsci. Por direito, não tomo uma compreensão estática ou formulada de forma anacrônica, como se as esparsas e indiretas menções ao direito na obra dos dois pudessem corresponder, mecanicamente, ao que entendemos hoje como institucionalidade jurídica. Na verdade, interessa-me muito mais visualizar a construção culturalmente compartilhada de sentidos organizativos da vida social, do que, propriamente, buscar menções a instituições ou expressões legislativas ou judiciais nesses escritos.

Nessa linha, o desenvolvimento deste texto se divide em dois eixos centrais. O primeiro se refere a uma análise sobre as implicações da produção social de sentidos jurídicos a partir de três escritos selecionados de Marx: (i) os artigos de juventude para a Gazeta Renana a respeito dos debates sobre o furto da madeira; (ii) o texto conhecido como *Sobre a questão judaica*, publicado pouco depois nos Anais Franco-Alemães; (iii) o capítulo oitavo do Livro I de *O Capital*, sobre as imbricações entre luta de classes e regulação do tempo de trabalho na Inglaterra. O segundo eixo, por sua vez, propõe uma investigação sobre possíveis relações entre direito, cultura e linguagem na obra de Gramsci (mais especificamente, nos escritos integrantes dos *Cadernos do Cárcere*).

Por fim, e antes de passar a essa exposição, é válido lançar uma breve nota explicativa a respeito do que se entende como narrativa e discurso aqui. Sem entrar no mérito de definições minuciosas da ordem da linguística ou do processo cognitivo, ou mesmo de diferenciações entre tradições de análise do discurso ou de certa filosofia da linguagem, esses termos são abordados de forma mais ampla e livre. A ideia-chave aqui é, simplesmente, compreender essas relações a partir dos contornos de sua expressão comunicativa produtora de sentidos e valores sociais. Ademais, para além de uma análise meramente subjetiva (do campo psíquico) ou meramente objetiva do discurso, a forma de abordagem pretende se inserir nas contradições,

complexidades e inquietudes desse processo enunciativo, alicerçado na materialidade das relações sociais concretas.

### 1.1.1 O direito e as narrativas sociais em Marx

Muito embora o chamado *direito*, ao menos tal qual o conhecemos sob as lentes do paradigma moderno, não tenha sido abordado por Marx de forma direta, é possível extrair significativas reflexões sobre as imbricações entre a produção coletiva de sentidos “jurídicos” e a materialidade (contraditória e conflituosa) das relações sociais. Foca-se aqui, de um lado, nos escritos de juventude sobre o furto da madeira e sobre a chamada questão judaica, e, de outro lado, na análise sobre a jornada de trabalho que compõe o capítulo oitavo do primeiro livro de *O Capital*.

Antes de adentrar na proposta de investigação desses escritos, é preciso destacar uma observação preliminar. Trata-se da precaução de evitar interpretar certa obra de forma desconectada de seu contexto histórico-social, ou mesmo de forma descolada dos fundamentos compreensivos de quem a escreveu. Não pretendo, com isso, propor uma espécie de identificação objetiva entre obra, autoria e contexto – o que não passaria de mero dogmatismo. Ao contrário, a ideia é, partindo do reconhecimento de que toda leitura é sempre um processo de interpretação e mediação da realidade, atentar para o fato de que qualquer construção de sentido não pode ser tomada de forma a-histórica.

Em outras palavras, não se revela proveitoso analisar essas obras segundo uma perspectiva que intenta “encaixá-las” em sentidos presentes predefinidos. A título de exemplo, a percepção corrente de se visualizar o direito a partir de uma correspondência supostamente *natural* com a normatividade estatal (seja ela legislada ou judicializada), ou de uma idealização da figura do indivíduo enquanto sujeito de direito, não parece se compatibilizar com a perspectiva marxiana.<sup>7</sup> Portanto, ao invés de buscar correspondências mecânicas entre esses escritos e aspectos exteriores do que hoje entendemos como direito, a proposta é perceber como se dá a relação entre materialidade social e a produção de sentidos “jurídicos” que se faz sobre ela. As aspas denotam que, por jurídico, toma-se aqui uma acepção aberta, mais próxima à

---

<sup>7</sup> Cf., dentre outros, MARX, 1852.

noção de produção de discursos coletivos com pretensão cogente ou ordenadora (direta ou indiretamente) sobre certa relação social.

Começo com as narrativas dispostas e analisadas nos escritos para a Gazeta Renana, em 1842, referentes à questão do furto da madeira. No ano anterior ao da publicação dos artigos, deram-se os debates da Sexta Dieta Renana sobre essa proposta de legislação, cujas atas serviram de base aos textos de Marx. O problema da relação com a terra e com a propriedade, aliado ao da construção de discursos em torno da elaboração de uma lei que o disciplinasse, permeia toda a escrita desses artigos publicados entre fim de outubro e início de novembro de 1842.

Uma primeira disputa discursiva presente nos debates em torno dessa regulamentação se referia à própria denominação *furto*, que era utilizada para designar atos qualitativamente diversos. Destacar fisicamente madeira verde e colher madeira seca já caída, aos olhos da lei, eram fatos que deveriam ser considerados, igualmente, como furto. Na ironia de Marx (2017b, p. 81), a lei seria o “proclamador universal e autêntico da natureza jurídica das coisas”. Afinal, “não podendo forçar alguém a acreditar que há crime onde não há crime, os senhores vão transformar o próprio crime em ato legal” (Ibidem, p. 82). Para além da estrita questão da legislação (pois, como exposto anteriormente, não há aqui qualquer pretensão de identificar, necessariamente, direito e normatividade estatal), a narrativa sobre a caracterização do furto era também a narrativa dos proprietários florestais.

O sentido daquilo que se deveria entender ou não como um crime, portanto, permeava as esferas de sociabilidade por dentro e também por fora das instituições. Ao afirmar que o valor seria a “existência burguesa da propriedade”, por meio da qual ela poderia assumir “comunicabilidade social” (Ibidem, p. 83), Marx traz à tona as relações entre discurso e delineamento dos contornos da punição. Os costumes das classes populares, nunca reconhecidos como legais, poderiam apontar, segundo ele, para uma compreensão das contradições sociais. A madeira seca caída da árvore, em sua materialidade, representaria a contraposição entre pobreza e riqueza. A própria existência da classe pobre, inclusive, seria um “*simple costume* na sociedade burguesa” (Ibidem, pp. 89/90).

Como em boa parte dos textos de juventude de Marx, aparece aqui a questão ontológica da humanidade – ou, em outras palavras, o problema da essência humana. O interesse privado e a lei, na sociedade burguesa, tratariam de reduzir a existência das pessoas a apenas uma de suas múltiplas dimensões, mais especificamente

quando ela toca ou atravessa, em alguma medida, os pressupostos divinizados da sociabilidade capitalista. O Estado, ao atribuir a um cidadão o título de criminoso, restringe toda sua existência à pecha de um violador da lei. Ao guarda-florestal, caberia personificar a autoridade do Estado; ao Estado, caberia personificar os interesses do proprietário florestal (Ibidem, p. 104). Em outras palavras, a “madeira possui uma propriedade curiosa: assim que é roubada, ela angaria para o seu possuidor qualidades de Estado que ele antes não tinha” (Ibidem, p. 114).

Outro escrito significativo, elaborado no ano seguinte ao dos artigos sobre o furto da madeira, refere-se ao *Zur Judenfrage* (traduzido entre nós como *Sobre a questão judaica*). Publicado nos Anais Franco-Alemães em 1844, o texto reflete sobre a problemática da relação entre humanidade e cidadania, ou entre sociedade e sua externalização política. Marx questiona sobre o que caracterizaria a diferença entre os chamados direitos humanos (*droits de l’homme*) e os chamados direitos do cidadão (*droits du citoyen*): “[q]uem é esse *homme* que é diferenciado do *citoyen*? Ninguém mais ninguém menos que o *membro da sociedade burguesa*” (MARX, 2010b, p. 48).

Segundo essa análise, o discurso do direito do homem é apresentado à sociedade, portanto, como instância normativa apta a universalizar e abstrair as particularidades de determinado sujeito (tido por *sujeito de direito*). Esse sujeito, que, na realidade, é fruto de condições histórico-sociais próprias, aparece como um ente abstrato e naturalizado, capaz de se generalizar e basear a compreensão de toda e qualquer relação social. O indivíduo membro da sociedade burguesa, visto como ser autônomo com relação aos demais, encarna, na narrativa jurídica, a figura da humanidade em si. E mais: encarna o pilar do Estado político, que, por sua vez, o reconhece como portador desses direitos humanos (Ibidem, p. 52).

A percepção da necessidade (materialista) de situar as relações na concretude de suas contradições e de sua historicidade, faz com que Marx aponte o que está por trás dessa naturalização do que se manifesta como *humano*. O sentido do que aparenta ser natural ou unívoco, na verdade, é nada mais do que o sentido produzido em certa sociedade. Liberdade, propriedade, trabalho, segurança, dentre tantos outros termos, trazem consigo a carga axiológica do que representam na sociabilidade burguesa – e, portanto, podem ter outros sentidos em outro tipo de sociedade. Até mesmo a igualdade assume um conteúdo próprio na especificidade histórica capitalista: “nada mais é que igualdade da *liberté* acima descrita, a saber: que cada

homem é visto uniformemente como mônada que repousa em si mesma” (Ibidem, p. 49).

Isto é, não se trata de tomar a discursividade jurídica como um procedimento vazio, mas, ao contrário, de compreender que toda e qualquer elaboração de sentidos sociais, inclusive a do repertório dos “direitos”, produz e integra, materialmente, as distintas formas de conceber a realidade em que nos inserimos. E isso vai além dos sentidos mais imediatos que podem ser apreendidos de leis, decisões judiciais ou debates legislativos. Na verdade, essa construção de sentidos perpassa por diversos âmbitos de sociabilidade, gerando e recebendo influxos, inclusive, de seus aspectos mais microscópicos.

Nessa esteira, vale a pena também analisar a relação entre a regulação da jornada de trabalho e as narrativas envolvidas na disputa social sobre o tema. Como base central, será tomado o capítulo oitavo do Livro I de *O Capital*. Os discursos em torno da jornada são apresentados em tom distinto do apelo ao aspecto ontológico da humanidade, que aparecia vivamente nos textos de juventude. Importante observar que, antes mesmo de adentrar na questão específica da “luta pela jornada normal de trabalho” e das idas e vindas da legislação inglesa (MARX, 2017a, pp. 337 e ss.), Marx apresenta as disputas sociais em torno do tempo de trabalho desde o início do capítulo.

Isso permite intuir, uma vez mais, que, para além dos sentidos formulados e colocados em jogo pelas instituições e pela letra da legislação em si, as construções narrativas acerca do que se deveria entender por “tempo de trabalho” ou “jornada normal de trabalho” são disputadas socialmente. O conflito material entre capital e trabalho, portanto, transcende a lei – e, a um só tempo, subjaz e influi na elaboração e na interpretação de seus sentidos sociais. Não é apenas dentro das casas legislativas que se formulam definições e significados “jurídicos”, e tampouco o chamado “direito” pode ser identificado com uma abstração descolada da dinâmica social. Partir desse pressuposto abstrato configuraria, em última análise, idealismo.

No chão de cada fábrica, na experiência de cada greve, na inspeção de cada fiscal, na argumentação face a face, na vivência de cada forma de morar e trabalhar... Em todos esses âmbitos, disputam-se os sentidos da regulação do tempo de trabalho. Desde o início do capítulo (Ibidem, pp. 308 e ss.), por exemplo, são expostos manifestos dos grevistas da construção civil em Londres do início da década de 1860, bem como depoimentos de inspetores de fábrica, manifestações públicas de

autoridades, relatos de trabalhadores (inclusive, de crianças de pouca idade), declarações de médicos, relatórios de comissões governamentais e alegações de industriais.

No começo da exposição sobre a legislação inglesa da década de 1830 em diante, Marx sintetiza o processo histórico que a precedeu. Em suas palavras, o capital havia levado “séculos para prolongar a jornada de trabalho até seu limite normal”, a indústria nascente no final do século XVIII derrubou “todas as barreiras erguidas pelos costumes e pela natureza”, e a legislação inglesa de 1833 a 1864 retratou fielmente o “espírito do capital” (Ibidem, pp. 349/350). Apenas em 1833, essa legislação fabril disciplinou uma “jornada normal de trabalho”, mas ainda assim imbuída de contradições e embates quanto à sua efetividade.

Nos anos que se seguiram, o conflito entre capital e trabalho continuaria a dar o tom das disputas em torno das novas leis de regulação da jornada. De tudo, o mais importante é apreender que “essas determinações minuciosas, que regulam os limites, as pausas do trabalho com uma uniformidade militar, de acordo com o sino do relógio, não foram de modo algum produto das lucubrações parlamentares”, mas, sim, “resultado de longas lutas de classes” (Ibidem, p. 355). Em suma: a ancoragem na materialidade dos conflitos sociais, bem como na indissociabilidade fundamental entre atividades teórica e prática, possibilita, no item subsequente, traçar pontes com a obra gramsciana, tributária dessa tradição.

### 1.1.2. Linguagem, cultura e sentido sociológico do “problema jurídico” em Gramsci

Michele Filippini (2017, pp. 204 e 205) observa que o “direito”, nos *Cadernos do Cárcere*, tende a aparecer em duas perspectivas complementares. A primeira delas se refere a uma compreensão do chamado ordenamento jurídico em um sentido sociológico, enquanto “problema jurídico” relacionado ao papel que esse direito ocuparia na vida social e também no bojo do Estado. A segunda diz respeito, por sua vez, a uma espécie de resgate histórico das distintas formas de expressão do direito desde a Idade Média até o *constitucionalismo* (Ibidem, p. 204).

É sobre o primeiro aspecto que a argumentação aqui lançada se debruça de forma mais detida, por possibilitar uma análise do direito como fenômeno social não unívoco. Isto é, não se trata apenas de um instrumento penalizante estatal, mas também de um elemento gerador de discursos que envolvem consensos sociais. Em

sua definição, lançada no Caderno 6 dos *Cadernos Miscelâneos*, o “problema jurídico” pode ser entendido como “um problema de educação das massas, de sua ‘conformação’ segundo as exigências do fim a alcançar” (GRAMSCI, 2007, p. 240). E mais:

Esta é precisamente a função do direito no Estado e na sociedade; através do ‘direito’, o Estado torna ‘homogêneo’ o grupo dominante e tende a criar um conformismo social que seja útil à linha de desenvolvimento do grupo dirigente. [...] A função máxima do direito é esta: pressupor que todos os cidadãos devem aceitar livremente o conformismo assinalado pelo direito, de vez que todos podem se tornar elementos da classe dirigente; no direito moderno, portanto, está implícita a utopia democrática do século XVIII (Ibidem, pp. 240 e 249).

Gramsci pugna por uma compreensão ampliada de direito, que abarque também aquilo que se costuma conceber como “indiferente jurídico”. Isto é, também deveriam ser incluídos no conceito de direito aqueles fenômenos que, muito embora não gerem punições ou repressões diretas, atuam como uma “pressão coletiva” que condiciona formas de se refletir e agir, bem como de estabelecer costumes na vida social (Ibidem, pp. 23/4). Segundo essa perspectiva, uma das principais finalidades do direito, para o Estado, residiria na capacidade de guiar os comportamentos e práticas sociais em direção a certo modelo de cidadania ou “civilização” pretendido (Ibidem, p. 28).

Apesar das diversas menções ao direito e seu papel no e para o Estado, Gramsci não propõe uma associação necessária entre esses dois elementos. Ao contrário, aduz que a chamada “atividade geral do direito” vai além da atividade meramente estatal ou governamental, abarcando também o que intitula de “atividade diretiva da sociedade civil” (Ibidem, p. 240). Nessas zonas tradicionalmente tidas como indiferentes para os autodenominados “juristas”, Gramsci visualiza um significativo espaço organizativo da vida social, que influi diretamente nas condutas e naquilo que se entende ou não como obrigatório. Um espaço que, por mais que sobre ele não incida coação estatal, produz e reverbera moralidades e opiniões públicas sobre as ações.

A essa altura, é possível radicalizar ainda mais a premissa gramsciana de uma concepção ampliada de direito. Esticando os pressupostos dessa posição (que, ao se propor não restrita à repressão estatal, pretende também tratar como direito os fenômenos que abarcam dimensões de moralidade ou opinião pública), podemos levantar o seguinte questionamento: esse direito “não punitivo”, para além de condicionar e dirigir comportamentos, não carregaria consigo as complexidades e

contradições de um fenômeno que, *ao mesmo tempo*, reprime, regula e produz consensos? Em outras palavras: aquilo que fica a cargo do que a técnica jurídica tende a chamar de “indiferente ao direito” não poderia ser entendido como, a propósito, um espaço de produção de sentidos plurais, não reduzidos ao binômio “punição estatal” x “direção da sociedade civil”? Um espaço, inclusive, cujas fronteiras fluidas o fazem transitar, *simultaneamente*, tanto pelo âmbito estatal quanto pelo não estatal (se é que é possível traçar essa divisão).

Uma possível chave para a investigação dessa hipótese, e para mantermos uma abordagem cara à linha de análise gramsciana, pode ser a seguinte: como situar essa problemática da amplitude do direito no campo das relações entre normatividade, sentidos jurídicos e produção de discursos coletivos sobre a regulação da vida social? Essa radicalização da elaboração de Gramsci sobre o “problema jurídico” levaria, a partir de uma conexão com a própria obra do filósofo italiano a respeito da cultura e da linguagem, a certa aproximação com relação ao subitem anterior. Isto é, como pensar o direito enquanto produção de discursos regulatórios (não necessariamente estatais) tendentes a conferir determinado “sentido jurídico” a uma relação social? Note-se que, por regulação, compreendo aqui o estabelecimento de certa concepção valorativa sobre condições organizativas de um fenômeno ou relação social (e não um sentido “técnico-jurídico” do termo).

De Marx, Gramsci herda a compressão de que direito e Estado – assim como qualquer outro elemento ou fenômeno da dimensão do social – só podem ser bem entendidos se situados na historicidade e materialidade das relações concretas. Isto é, pensá-los em termos abstratos significaria, tão somente, naturalizar sentidos históricos específicos a eles conferidos. A burguesia, segundo Gramsci, teria revolucionado a compreensão do direito e da função do Estado, a partir de sua pretensão expansiva de assimilar toda e qualquer esfera social (Ibidem, p. 271). Portanto, não existe direito nem Estado *abstratamente*, como tampouco existe uma relação *natural* entre os dois. Isto é, não é possível pensar em uma natureza humana abstrata, da mesma forma que Estado, governo, governantes, governados e direito são, igualmente, categorias concretas.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> “Na formação dos dirigentes, é fundamental a premissa: pretende-se que sempre existam governados e governantes ou pretende-se criar as condições nas quais a necessidade dessa divisão desapareça? Isto é, parte-se da premissa da divisão perpétua do gênero humano ou crê-se que ela é apenas um fato histórico, correspondente a certas condições?” (GRAMSCI, 2007, Q 15, §4, p. 325).

É também da práxis marxista que vem a compreensão de que não se deve apreender a relação entre teoria e prática em termos de ruptura. Ao se levantar contra interpretações não orgânicas sobre a obra de Marx, Gramsci situa a complexidade do processo revolucionário de superação material da sociabilidade capitalista na concepção de que, para além de meras modificações pontuais de aspectos econômicos, esse processo demanda “uma transformação profunda da maneira de pensar dos homens” (GRUPPI, 2001, p. 86). Isto é, é preciso construir novas formas de conceber visões de mundo, o que envolve, diretamente, dimensões subjetivas, discursivas e culturais. E isso abarca o próprio direito:

Frise-se, por ser especialmente útil à apresentação dos aspectos jurídicos do Direito burguês pós-revolucionário, que não basta a erosão de um modo de produção, como claramente se deu com o feudalismo nos últimos séculos do medievo, para que se venha a desagregar certo bloco dominante. Ganham destaque as quebras de feição cultural, político e ideológico, que se relacionam à ruptura na esfera intelectual. (CÂMARA, 2005, p. 259)

A essa altura, podemos traçar uma ponte entre a proposta lançada anteriormente (de radicalização da noção de direito em Gramsci) e os contornos de sua análise sobre cultura e linguagem. O objetivo dessa ponte é levantar reflexões sobre possíveis relações entre a produção social discursiva de “sentidos jurídicos” e a noção de compartilhamento de um horizonte cultural. Apesar de amplo e volátil, o conceito de cultura em Gramsci, como observa Giorgio Baratta (2017, pp. 171 e ss.), é indissociável da ideia de linguagem, podendo ser apreendido enquanto uma expressão social com pretensão organizativa, que guia certa concepção de como visualizar o mundo e se comportar perante essa realidade.<sup>9</sup>

É possível, assim, pensar em uma aproximação entre esse conceito de cultura e o que Marx chamara de *costumes das classes populares*, ao analisar os discursos produzidos em torno da regulação do furto da madeira. Para Baratta, a própria forma dialética de construção do conceito de cultura na obra de Gramsci (a partir de identificações e diferenças) aponta, a propósito, para a base comum de uma análise marxista: “o contraste de classe”, que se apresentaria, “de um ponto de vista cultural, [...] como dicotomia entre cultura hegemônica e cultura subalterna” (Ibidem, p. 174). Sem entrar no mérito das complexidades do conceito de hegemonia, o que importa aqui é refletir sobre as possibilidades de se pensar o direito como fenômeno cultural

---

<sup>9</sup> Cf., dentre outros, GRAMSCI, 1999. A propósito, vale ressaltar que a noção de cultura será explorada, com mais detalhes, no próximo capítulo da tese.

encarnado na luta de classes, e que produz, socialmente, discursos e sentidos próprios às relações sociais.

Quanto à noção de linguagem, cujo sentido também não pode ser tido como estanque ou unívoco na obra de Gramsci, tende a ser apresentada pelo filósofo italiano ora como um aspecto de certa forma de expressão social, ora como a própria materialização da cultura em si. É essa segunda acepção que interessa mais de perto aqui (“toda linguagem contém os elementos de uma concepção do mundo e de uma cultura” [GRAMSCI, 1999, Q11, §12, p. 95]). A linguagem, como fenômeno da cultura, está, portanto, inserida em uma processualidade histórica. Isto é, pensar em uma linguagem abstratamente considerada configura, como não poderia ser diferente, idealismo.

Passado esse ponto, vale lançar o seguinte questionamento: como atar, ainda que provisoriamente, os fios da proposta aqui levantada de radicalização da concepção de direito em Gramsci? Se a linguagem é uma externalização da cultura, e se a cultura expressa a forma de conceber visões de mundo e de dirigir as ações segundo uma lógica organizativa da vida social, a linguagem do direito, muito para além de suas fórmulas institucionalizadas, pode ser entendida como uma expressão cultural cuja pretensão é guiar a produção de sentidos valorativos sobre a realidade.

Evidentemente, o direito não se configura como o *único* fenômeno cultural que possui essa pretensão doadora de sentidos próprios à realidade social – nem mesmo como o único que articula essa ambição em termos de uma orientação organizativa. Mas, de toda forma, parece ser, ao menos, um dos fenômenos culturais que mais intensamente exterioriza essa pretensão. Em outras palavras, para além do binômio “repressão estatal x consenso na sociedade civil”, ou “punição x conformismo”, é possível levar ao limite a concepção ampliada de direito em Gramsci para caracterizá-la enquanto expressão de um discurso próprio que pretende guiar os pressupostos de compartilhamento de certo horizonte cultural.

### 1.1.3. Retomando o enredo

Em suma, essa primeira metade do capítulo passou pela tentativa de, a partir dos pressupostos de análise do materialismo histórico dialético, bem como da noção de filosofia da práxis, pensar em possíveis aproximações entre direito e produção discursiva de sentidos sociais. Pretendi fazê-lo, vale ressaltar, sem lançar mão do

suposto binômio “infraestrutura x superestrutura”, por entender que não é nele que reside a fonte de compreensão mais central à análise da abordagem proposta. Importante ressaltar também que, por aproximação, não objetivei delinear uma espécie de investigação linear ou calcada na chave das *identificações*, mas justamente o contrário: a ideia foi refletir sobre o tema em suas contradições, desajustes e inquietações.

Outra importante advertência diz respeito à forma como fiz referência ao direito nas obras selecionadas de Marx e Gramsci. Não propus uma análise estanque ou uma busca mecânica por termos próprios da “técnica jurídica” tal qual a conhecemos. Ao revés: o fato de que esses autores não abordaram esse fenômeno de forma central, muito menos de forma restrita à institucionalidade estatal, permite ampliar o olhar e as possibilidades de enxergar a complexidade da relação entre direito e dinâmica social. Assim, ao invés de perquirir manifestações oficiais, leis ou decisões judiciais, a busca se pautou por uma análise ampliada daquilo cujo sentido se compartilha, socialmente, como direito. Nessa linha, no primeiro item do texto, foram dispostos comentários preliminares sobre materialismo e filosofia da práxis, bem como sobre a proposta que guiaria os eixos do desenvolvimento da escrita.

Na sequência, debrucei-me sobre elementos de textos selecionados de Marx, para levantar possíveis relações entre direito e narrativa social. Como base, foram tomados os textos de juventude sobre o furto da madeira e sobre a chamada questão judaica, bem como o capítulo oitavo do primeiro livro de *O Capital*. Isto é, os debates e a produção de discursos sociais em torno de temas como a punição pela coleta da madeira, a caracterização dos chamados direitos do homem e do cidadão, ou as disputas pela regulação da jornada normal de trabalho, serviram de inspiração para uma investigação acerca do direito enquanto produção de sentidos sociais sobre determinadas relações.

Por sua vez, o item subsequente tratou de propor uma análise sobre a noção de direito nos *Cadernos do Cárcere*, aproximando-a de alguns pressupostos marxianos. Como boa parte dos conceitos gramscianos, esse termo não expressa um ou outro significado unívoco, tendendo a aparecer sob circunstâncias e cargas axiológicas diversas. Esticando o fio da concepção de direito para além do elemento repressivo estatal (isto é, como também produtor de consensos), foi lançada uma proposta de radicalização desse conceito ampliado de Gramsci a partir de uma interconexão entre direito e cultura.

Portanto, o objetivo do texto foi, antes de conceber o direito na chave de predefinições que condicionam nossa forma de pensá-lo na atualidade, tentar, tanto quanto possível, desnaturalizar compreensões tidas por evidentes e levantar inquietações, problemas e contradições. Por certo, a relação entre direito e discurso pode ser explorada segundo vieses teóricos distintos (e até mesmo opostos), mas isso não impede de propor aproximações e tensões entre, de um lado, uma ancoragem materialista de investigação social e, de outro, a multiplicidade de sentidos que a pretensão organizativa do discurso “jurídico” pode encarnar. A fim de viabilizar uma compreensão mais apurada dos sentidos atribuídos às noções de contradição e discurso, passo a apresentar reflexões sobre o tema a partir do item seguinte.

## **1.2. Contradição social: explorando um conceito-chave**

### 1.2.1. As relações entre a noção de contradição e os fundamentos do materialismo histórico dialético

A noção de contradição social (ou melhor, as noções de contradições sociais) encarna um papel fundamental para a compreensão dos pressupostos do materialismo histórico dialético. Antes de se constituir como um elemento “a mais” na configuração das relações sociais, ou como um atributo secundário dessa configuração, as contradições traduzem a própria base da investigação marxista acerca da realidade social. Uma vez que a hipótese de pesquisa da tese lida, diretamente, com a problemática da contradição, este item se destina a delinear em que medida esse conceito se apresenta como um dos pilares básicos para o materialismo histórico dialético, bem como de que forma é apreendido na tese.

Já na *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel*, texto publicado por Marx em 1843, é possível encontrar menções esparsas ao termo contradição, especialmente nas referências quanto ao tratamento conferido, na obra de Hegel, às relações existentes entre Estado e sociedade. Marx argumenta que, ao compreender esses elementos a partir da noção de uma transação particular, Hegel os teria concebido de forma a tomar os estamentos como uma espécie de “síntese de Estado e sociedade civil” (MARX, 2010a, p. 75). Isso teria minado, segundo Marx, as possibilidades de analisar em que medida “os estamentos são a contradição entre Estado e sociedade civil,

posta no Estado” – isto é, de lidar com a constatação de que, “ao mesmo tempo, eles são a pretensão da solução dessa contradição” (Ibidem).

As contradições aparecem aqui como um elemento inescapável da realidade social, e, portanto, não deveriam ser desprezadas em uma análise que se pretenda distanciada tanto do idealismo quanto de um materialismo não dialético. O termo assume, assim, um caráter de positividade, de algo que não pode ser ignorado ou tido como *negativo* ou *insignificante* na investigação teórica e na ação política. Sobre ação política, a propósito, observa Marx, em *Sobre a questão judaica*, escrito no mesmo ano de 1843, que “a emancipação *política* em relação à religião não é a emancipação já efetuada, isenta de contradições, em relação à religião, porque a emancipação política ainda não constitui o modo já efetuado, isento de contradições, da emancipação *humana*” (MARX, 2010b, p. 38). À problemática do processo de emancipação, presença marcante nos textos de juventude, associa-se também o elemento social da contradição.

Em sentido um pouco diverso, nos *Manuscritos Econômico-Filosóficos*, de 1844, essa categoria da contradição é manejada, sobretudo, com a finalidade de qualificar as análises sociais empreendidas pela economia política clássica. Ao tratar, por exemplo, das incongruências de Smith a respeito da interpretação da divisão do trabalho, Marx (2008, p. 150) observa que “os economistas nacionais são muito [...] contraditórios”. O termo assume, assim, uma carga de negatividade, de algo que se encontra *descompassado* quando se pensa a relação entre materialidade social e investigação social. Mas essa carga negativa se dá apenas em parte, uma vez que, como o faz com toda a tradição teórica com que dialoga, o paulatino refinamento da reflexão teórico-prática de Marx só pode se dar a partir das contribuições das teorias precedentes, e das percepções sobre suas contradições e limites.

De toda forma, é, sobretudo, em *A Ideologia Alemã*, escrita em coautoria com Engels nos anos seguintes, que os contornos dos sentidos de contradição são traçados em mais detalhes e com maior precisão. Observa Sader, na apresentação da obra, que o questionamento de uma ruptura dicotômica entre sujeito e objeto levou, conseqüentemente, à crítica à busca por uma espécie de verdade e conhecimento a partir do pensamento. Indica que, desde a formulação aristotélica sobre verdade como inexistência de contradições, estabeleceu-se uma noção que identifica a contradição como um sinal de falsidade (SADER, 2007, p. 9).

Nessa linha, a obra de Hegel teria provocado uma verdadeira revolução na percepção a respeito das contradições, ao situá-las não como sinônimo de falsidade, mas, sim, como possibilidade de “apreensão das dinâmicas essenciais de cada fenômeno” (Ibidem). Isto é, longe de serem um problema ou um obstáculo à elaboração do conhecimento, as contradições constituem a condição (epistemologicamente) necessária para a investigação social e para o próprio pensamento. No mesmo sentido, outro pressuposto da análise hegeliana diz respeito ao questionamento da ideia de que seria preciso uma ruptura entre sujeito e objeto para essa investigação (Ibidem, pp. 9 e 10). Em suma, “Hegel reivindica o conceito de contradição [...] como motor do movimento do real”, de forma que “apreender a contradição da sua relação é apreender a essência de cada polo e o sentido de sua relação mútua” (Ibidem, p. 11).

A superação da lógica formal pela lógica dialética permite apreender que um mesmo fenômeno tem mais de uma dimensão. Dessa fonte, Marx e Engels herdaram a própria forma de conceber as imbricações entre teoria e prática, bem como as dimensões que uma mesma categoria teórico-empírica pode assumir na investigação social. A título de exemplo, valor de uso e valor de troca, trabalho concreto e trabalho abstrato, concentração e socialização, produção e circulação, dentre outros “binômios”, não devem ser compreendidos em termos de uma dicotomia estanque. A percepção da contradição e do pressuposto dialético de análise possibilita perceber que, longe de se tratar de uma cisão binária, o que há nessas expressões são dimensões plurívocas de um mesmo fenômeno.

A propósito, na sua *Fenomenologia do espírito*, Hegel havia observado que:

A contradição, que está na essência objetiva em geral, divide-se em dois objetos. Assim a coisa é mesmo - em si e para si - igual a si mesma; mas essa unidade consigo mesma é estorvada por outras coisas. A unidade da coisa desse modo é preservada; mas o é igualmente o ser-Outro, tanto fora dela como fora da consciência. (HEGEL, 2003, p. 103)

Se, por um lado, é da dialética hegeliana que Marx e Engels herdaram a forma de compreender a realidade social a partir de seus movimentos e de sua dinamicidade; por outro, não se trata de simples reprodução de Hegel. Isto é, aplicando-se o materialismo histórico dialético a ele mesmo, a questão não é buscar identificações estáticas, mas, sim, perceber os movimentos e as contradições das próprias fontes teóricas que lhe servem de inspiração. Ao “fora da consciência” (ou exteriorização da consciência) como ápice de caracterização do próprio real, Marx

contraporaria a argumentação de que o real objetivado não é o ponto de chegada, mas, sim, o ponto de partida da investigação. Em outras palavras, “não é a consciência dos homens que determina o seu ser; ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência” (MARX, 2008, p. 47).

É com a elaboração de *A Ideologia Alemã*, portanto, que Marx e Engels consolidam as bases do que ficou conhecido como materialismo histórico dialético. A matriz dialética herdada de Hegel, aliada a uma percepção materialista e historicamente situada da realidade social, viabilizaria apreender essa realidade em seu movimento e em suas contradições. Isto é, permitiria um descolamento com relação àquilo que Marx (1845) denominou, nas teses sobre Feuerbach, de um materialismo que beirava ao idealismo, uma vez que se limitava a observar a realidade e tomá-la como um elemento estático.

A partir desse aporte sobre as contradições, a publicação do *Manifesto Comunista* traria, na sequência, novos elementos ao debate. Calcada no pressuposto da *práxis* enquanto inseparabilidade de teoria e prática, essa obra, ainda que de intervenção política mais direta, conjuga reflexões teóricas sobre a operação do modo de produção capitalista. Dentre essas reflexões, chamam especial atenção, para o recorte que adoto aqui, as menções à noção de contradição social. Já de início, assume centralidade a concepção de que a sociedade moderna não teria eliminado as contradições ou antagonismos de classe, mas, sim, os renovado (MARX, ENGELS, 2005, p. 40). A explicitação dessas contradições, a propósito, seria a condição social da ação política das trabalhadoras e dos trabalhadores.

Outra menção importante diz respeito à contradição interna às próprias relações de produção no capitalismo (Ibidem, p. 61). A percepção da socialização cada vez mais ampliada da divisão do trabalho, em contradição com a apropriação cada vez mais privada da riqueza social, ficaria evidenciada, contudo, em escritos posteriores sobre a crítica da economia política clássica. No prefácio da *Contribuição à Crítica da Economia Política*, é apresentada uma primeira elaboração sobre as contradições no processo produtivo, mais precisamente sobre as contradições e conflitos entre, de um lado, as forças produtivas sociais, e, de outro, as relações sociais de produção.

[...] não se julga o indivíduo pela ideia que de si mesmo faz, tampouco se pode julgar uma tal época de transformações pela consciência que ela tem de si mesma. É preciso, ao contrário, explicar essa consciência pelas *contradições* da vida material, pelo *conflito* que existe entre as forças produtivas sociais e as relações de produção. Uma sociedade jamais

desaparece antes que estejam desenvolvidas todas as forças produtivas que possa conter, e as relações de produção novas e superiores não tomam jamais seu lugar antes que as condições materiais de existência dessas relações tenham sido incubadas no próprio seio da velha sociedade. (MARX, 2008, p. 48, grifos meus).<sup>10</sup>

É, contudo, em *O Capital*, que a explanação sobre as contradições das relações de produção aparece de forma mais consistente. No terceiro capítulo do Livro I, ao tratar da circulação das mercadorias, é lançada a observação de que “o processo de troca das mercadorias inclui relações *contraditórias* e mutuamente excludentes”, bem como que “o desenvolvimento da mercadoria não elimina essas *contradições*, porém cria a forma em que elas podem se mover” (MARX, 2017a, grifos meus). A universalização da forma-mercadoria, portanto, longe de excluir as contradições sociais, encarna apenas o expediente pelo qual elas são represadas. Isto é, a forma por meio da qual suas manifestações mais visíveis são contidas.

Em resumo, para os fundamentos do materialismo histórico dialético, as contradições consistem na dimensão que permite e condiciona a própria possibilidade epistemológica do pensamento e da compreensão da realidade social. Herdeiro da dialética hegeliana, esse modo de encarar as contradições viabiliza elementos de caracterização da complexidade da vida social, que não se reduz a dicotomias ou unilateralidades na configuração de suas relações. Um fenômeno pode ser e não ser ao mesmo tempo, a depender da dimensão sobre a qual lancemos nossa atenção. E, em sentido similar à organização disposta na primeira metade deste capítulo, passo agora a um cotejamento do tema com a elaboração teórica de Gramsci.

### 1.2.2. Os sentidos de contradição em Gramsci

Observa Gramsci, no §45 do Caderno 4, que as filosofias até então existentes, em seu sistema, teriam sido a “expressão das contradições íntimas da sociedade”, e que, “em certo sentido, [...] o materialismo histórico é uma reforma e um desenvolvimento do hegelianismo, [...] é a consciência plena das contradições [...]” (GRAMSCI, 2002, p. 364). E mais, como prossegue o italiano, trata-se de concepção filosófica por meio da qual o/a filósofo/a (enquanto pessoa ou grupo social) “não só compreende as contradições, mas coloca a si mesmo como *elemento da contradição*,

---

<sup>10</sup> Formulação similar apareceria, posteriormente, no Livro I de *O Capital*: “O desenvolvimento das *contradições* de uma forma histórica de produção constitui, todavia, o único caminho histórico de sua dissolução e reconfiguração” (MARX, 2017a, p. 558, grifos meus).

e eleva este elemento a princípio político e de ação” (Ibidem, grifos meus). Essa segunda dimensão assume, na obra gramsciana, um papel central. Segundo sua formulação, no Caderno 16, §2, a própria consciência dos seres humanos se apresenta como contraditória, por serem contraditórias as relações sociais (GRAMSCI, 2007, p. 51).

Em outras palavras, Gramsci parte do pressuposto da tradição marxista para, na sequência, explicitar um aspecto dessa compreensão a respeito das contradições: suas reverberações no campo da prática e da ação política. A percepção das contradições, aliada à forma como são encaradas politicamente, apresenta-se como fator-chave para pensar em transformação social e nas possibilidades de *superação* material de certo estado de coisas vigente. Anota, portanto, que há duas maneiras de se defrontar com uma contradição fundamental: ora com uma ação que resulte em síntese conservadora, ora com uma “síntese superior [...] que trata da força revolucionária” (PRESTIPINO, 2017, p. 147). Nas palavras de Gramsci, a possibilidade de identificar as contradições sociais influi, inclusive, nas possibilidades de sucesso da ação transformadora:

O presente atuante não pode deixar de continuar, desenvolvendo-o, o passado, não pode deixar de estar inserido na “tradição”. Mas como identificar a “verdadeira” tradição, o “verdadeiro” passado, etc.? [...] Todo grupo social tem uma “tradição”, um “passado”, e o considera como o único e total passado. O grupo que, compreendendo e justificando todos estes “passados”, souber identificar a linha de desenvolvimento real, por isso contraditória, mas passível de superação na contradição, cometerá “menos erros”, identificará mais elementos “positivos” nos quais apoiar-se para criar uma nova história. (GRAMSCI, 1999, p. 422)

Já desde Marx e Engels, como se sabe, a explicitação das contradições é vista como elemento apto a propulsionar as condições políticas revolucionárias. Isso não deve ser interpretado, advirta-se, como determinismo ou dogmatismo com relação à construção histórico-social dos movimentos contestatórios. É justamente o caráter complexo e contraditório das relações sociais, a propósito, que permite visualizar as idas e vindas desse processo, que é, em si, também permeado por contradições. Isto é, a contradição não só é o elemento basilar para a compreensão da realidade social, como também é a condição social de ação sobre essa realidade.<sup>11</sup> Mais uma vez, aparece, portanto, a ideia de práxis enquanto indissociabilidade de teoria e prática.

---

<sup>11</sup> Nesse sentido, em interpretação de Marx: “concentração de riqueza e a exploração do trabalho produzem tantas contradições que tornarão inviável a sustentação do próprio sistema capitalista”. (CUNHA, 2021, p. 1611).

Gramsci, portanto, não inaugura a tese de que as contradições seriam o motor do processo de transformação social – e tampouco pretendeu inaugurá-la. Mas a importância de sua contribuição teórica reside, especialmente, em focar esse aspecto e desenvolvê-lo em conjunto com outras elaborações. Dentre essas elaborações, destacam-se o desenvolvimento da noção de hegemonia, bem como a preocupação de afastar o materialismo histórico de uma interpretação de cunho mecanicista e economicista. Se, por um lado, o modo de produção capitalista traduz contradições irremediáveis entre as forças produtivas e as relações de produção (GRAMSCI, 1999, p. 157); por outro, o esgarçamento desses conflitos leva ao fato de que “a contradição econômica torna-se contradição política e é resolvida politicamente por uma subversão da práxis” (Ibidem, p. 349).<sup>12</sup>

Por partir da materialidade da prática social, Gramsci toma, como pano de fundo de seu desenvolvimento teórico, a própria formação do Estado italiano. Aduz que o *risorgimento* teria sido uma revolução sem sujeito, uma revolução passiva. Sua teoria do Estado ampliado parte da correlação de conceitos, tais como Estado, classe e hegemonia. Nessa esteira, advoga por um historicismo apoiado em uma concepção distinta da dos historicismos de índole conservadora e antirrevolucionária, que se possa embasar em uma história que pressupõe movimentos e contradições (em suma, que pressupõe dialética). Sem abrir mão da filiação ao marxismo, lança uma crítica a certa interpretação da teoria de Marx de cunho mecânico e economicista<sup>13</sup>, interpretação que, suprimindo a potencialidade da dialética, esconde o papel das contradições e reduz essa teoria a uma dicotomia entre infraestrutura e superestrutura.

Para superar essa interpretação mecanicista, Gramsci se vale da Ciência Política – sendo dela um crítico, assim como Marx o foi da Economia Política. Da precaução de não trabalhar com os termos fora da relação social, segue-se a compreensão de que sociedade civil e sociedade política constituem elementos que devem ser pensados em movimento. Não é por outra razão que a política ocupa uma posição central em sua teoria, o que confere caráter orgânico a seu pensamento e auxilia a refutar a crítica de uma suposta ausência de sistematização em sua obra. A

---

<sup>12</sup> Cf. PRESTIPINO, 2017, pp. 146-148.

<sup>13</sup> No Caderno 13, §18: “O artigo contém em poucas linhas uma grande parte dos temas mais banais de polêmica contra a filosofia da práxis, mas, na realidade, a polêmica é contra o economicismo destrambelhado de tipo loriano” (GRAMSCI, 2007, p. 52).

política é tida como elemento intrínseco a qualquer esfera de sociabilidade. Em sentido amplo, simbolizaria a passagem do momento puramente econômico, do reino da necessidade, à perspectiva de liberdade substancial com a construção de outro projeto de sociedade.

Como já exposto, filiando-se à teoria da práxis, Gramsci refuta a ideia de uma natureza humana abstrata, concebendo Estado, governo, governantes e governados como categorias concretas. Não se trata de elementos que possuem uma espécie de natureza intrínseca; são, ao revés, historicamente situados. O mesmo se diga do direito (ou melhor, do chamado “problema jurídico”), como exposto anteriormente neste capítulo. É, precisamente, nessa formulação que reside o potencial da teoria: se a sociedade capitalista é, em si, um fato histórico não natural, derivado de uma específica configuração da divisão social do trabalho, pode ser alterado e historicamente superado.

Em *Tudo começou com Maquiavel*, Gruppi (2001, p. 86) retoma a formulação de Gramsci de que “tudo é político, também a filosofia, ou as filosofias”. A disputa por hegemonia é um processo político, e a coesão de um dado bloco histórico (ou seja, de um conjunto determinado de forças políticas e sociais) também depende de fatores políticos e ideológicos que pautam a relação entre o Estado e as relações econômicas (Ibidem, p. 99). Gramsci, como toda tradição marxista, reconhece, portanto, a impossibilidade de conceber o Estado de forma apartada da sociedade. Não é por outra razão que categorias como bloco histórico e hegemonia encontram-se, em sua obra, interligadas e fundadas em uma análise materialista e historicamente contextualizada, rejeitando-se a ideia de que haveria uma espécie de essência intrínseca a elas.

Ao pugnar por uma interpretação orgânica do materialismo histórico dialético, Gramsci se preocupa em observar como o processo revolucionário, que alia dimensões de direção e de dominação tendentes à formação de um novo arranjo de forças na disputa por hegemonia, envolve não apenas uma proposta de alterações econômicas esparsas. Pelo contrário, abarca a orientação de transformar, ampla e profundamente, a forma de se conceber a vida em sociedade. Nesse sentido, hegemonia não se configura como uma categoria estanque; ao revés, articula ação e conhecimento. E, portanto, não é possível pensar hegemonia e integração sem pensar em desintegração, em crise dessa hegemonia. Uma visão orgânica, condizente com

o historicismo vivo e com a filosofia da práxis, requer que a teoria não fique imóvel, reservada às estantes, mas que guie, efetivamente, a ação política.

A precaução de não naturalizar categorias teóricas ou fenômenos sociais se revela ainda mais importante ao lidarmos com o direito, que tradicionalmente se assume e se afirma como elemento de organização social calcado em uma suposta neutralidade e indiferença com relação às contradições da realidade social. A redução do direito à sua normatividade faz com que seus institutos e modelos explicativos sejam naturalizados e encarados como necessários e/ou justificáveis por si mesmos. Pouco se pensa sobre qual lugar o direito ocupa na relação entre Estado e sociedade, e sobre o lugar das contradições que encarna, produz e reproduz nessa intrincada imbricação com a vida social. Esse será, a propósito, o objeto de análise do subitem seguinte.

### 1.2.3. Contradição social e direito

A consolidação do direito como pretensão de ser ciência, no mundo oitocentista, visava firmar as bases da sistematização de uma forma de organização social que pudesse controlar, direta ou indiretamente, as incertezas de uma realidade social em constante e profunda transformação. Segundo Losano (2008, p. 3), a noção de sistema é polissêmica e pode indicar tanto a aceção de sistema no bojo das ciências em geral, quanto um sentido mais estrito que tende a ser empregado como sinônimo de ordenamento jurídico. A ideia de ordenação e de sistematicidade, no entanto, remonta a período bem anterior: ao pensamento grego antigo (Ibidem, pp. 3 e ss.).

A concepção de se compreender o ordenamento jurídico como sistema, para Ferraz Jr. (2011, p. 147), corresponde, historicamente, ao período de surgimento dos Estados Modernos e de solidificação dos pressupostos do modo de produção capitalista. Em outras palavras, “o direito de soberania transforma-se também num direito de sistematização centralizada das normas de exercício do poder de gestão” (Ibidem, p. 148). Isto é, a soberania do Estado moderno nascente possuiria, como uma de suas dimensões fundamentais, a centralização do poder de dizer o que é considerado direito ou não. As grandes codificações da virada para o século XIX, a propósito, refletem a compreensão de que todos esses conceitos, como ordenamento e sistema, não são naturais, mas, sim, historicamente situados e construídos.

O controle e o represamento das contingências e contradições sociais, contudo, não marcam apenas o direito das grandes positivismos normativistas. Ou seja, não são apenas os positivismos (com todas as diferenças teórico-práticas que possa haver entre suas correntes) que se fundamentam na apreensão de que, ao direito, caberia uma função social de orientar a realidade a partir de parâmetros preestabelecidos e tidos por coerentes. Os jusnaturalismos, ao vincularem a validade dos sistemas jurídicos a preceitos tidos por eticamente superiores (NINO, 2010, pp. 31/32), também traçam formas de encarar a realidade social como um fenômeno que deve se enquadrar, juridicamente, em categorias predefinidas. Portanto, seja pela definição de uma dimensão transcendental *a priori*, seja pela pretensão de dar conta dos fatos positivamente observáveis, ao direito sempre coube a aspiração de tentar controlar a imprevisibilidade e a complexidade das relações sociais.

Em suma, ao paradigma do chamado direito natural, competiu e compete o fundamento epistemológico de “apostar no conceito de *crenças básicas* como forma de validação e produção de eficácia” (ASSY, CUNHA, 2016, p. 23). Se, por sua vez, o paradigma do juspositivismo “dispensa crenças básicas para a justificação de crenças não-básicas” (Ibidem, 67); por outro lado, é possível dizer que as crenças básicas não se eliminam, mas se atualizam sob novas roupagens. Isto é, a contenção das contingências e contradições se justificaria não por padrões eticamente superiores, mas, sim, por padrões objetiva e positivamente delimitados. Embora esses padrões possam ser contingentes, a depender da sociedade e do momento histórico, o fundamento básico da exteriorização em uma forma capaz de conter as incertezas sociais se mantém.

Da pretensão de controlar a imprevisibilidade, segue-se a tentativa de responder a promessas e expectativas normativas. As contradições, portanto, são tidas como um *problema* para o direito. E são vistas como um problema não no sentido filosófico desse termo, mas no seu sentido comum, de ser uma espécie de obstáculo que impede o funcionamento tido como “normal” da institucionalidade jurídica. A contradição é interpretada ora como uma falha em certo sistema normativo-jurídico ou certa decisão judicial, ora, em última análise, como uma interferência indevida da sociologia, da filosofia ou de outras “áreas do saber” na suposta autenticidade epistêmica do direito.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> No campo da teoria do ordenamento jurídico, por exemplo, muitos são os esforços teóricos para lidar com as chamadas *antinomias*, compreendidas como um risco ao ideal de coerência do ordenamento.

Observa Gonçalves (2013) que, tanto nas concepções formais quanto nas materiais do direito, o elemento da certeza e do represamento das contingências se configura como mecanismo central. Quanto à tradição formalista, o “princípio da certeza jurídica” se constitui como expediente apto a efetivar o “projeto de repressão da contingência e de constituição de um centro de certeza” do ordenamento jurídico (GONÇALVES, 2013, p. 164). Isso envolveria uma série de instrumentos e de elementos difundidos na chamada técnica jurídica, como a pretensão de uma interpretação clara e unidirecional dos textos normativos, de sistematicidade, bem como de ausência de incoerências e da necessidade de estabilidade (Ibidem, p. 167).

Quanto às concepções materiais, que pretendem superar uma conotação formalista do direito, tampouco se desgarrariam das aspirações de certeza e de controle sobre as contradições. Como observa Gonçalves, contra as alegadas inadequações decorrentes da proposta de racionalidade e univocidade do legislador e das leis, as correntes materiais propõem uma adequação do direito aos ditames da mutabilidade social – o que, no fundo, passa pela busca e criação de novos eixos de produção de certeza. Os sintomas da instabilidade causada pela pretensão de univocidade das leis teriam sido sentidos mais fortemente, segundo essa perspectiva, a partir das últimas décadas do século XX, quando se verifica uma explosão legislativa e um crescimento da chamada “politização” das decisões judiciais (Ibidem, p. 193). Seria preciso, portanto, na proposta das correntes materiais do direito, sanar as incongruências da tradição lógico-formal, incapaz de servir como centro de certeza para a vida social.

Segundo a abordagem weberiana, o advento do modo de produção capitalista confere características próprias à (des)organização social e ao papel que cabe à ciência e ao direito nesse processo. As concepções axiológicas e as perspectivas culturais traçadas pelos indivíduos em uma modernidade caótica, na tentativa de orientarem suas ações e valores, constituem um mundo em intensa transformação. À ciência, cumpriria a tarefa de buscar conceder racionalização a essa realidade conturbada, realidade que não podemos apreender senão apenas parcialmente, a partir do enfoque em determinados aspectos ou dimensões sociais. Proporcionar uma

---

No seu clássico *Teoria do Ordenamento Jurídico*, Bobbio (2011, p. 86) anota, como o mais importante dos sentidos que podem ser atribuídos à expressão “sistema jurídico”, o fato de que “um ordenamento jurídico constitui um sistema porque nele não podem coexistir normas incompatíveis”. Em sua máxima, “o direito não tolera antinomias” (Ibidem, p. 87).

visada em torno do olhar acentuado sobre certas dimensões parciais da realidade é, precisamente, a contribuição metodológica dos chamados tipos ideais weberianos – que, portanto, não configuram uma espécie de “modelo” ou de replicação automática de teorias a realidades sócio-históricas (cf. WEBER, 2008).

Nessa linha, a assim chamada dominação legal consistiria em tipo ideal que assume centralidade na compreensão do contexto moderno-capitalista. Esse tipo de dominação se caracteriza pelo aporte de regras técnicas predefinidas em termos racionais, bem como pela existência de um corpo burocrático profissionalmente definido para dar conta de sua elaboração, aplicação e execução (WEBER, 2009; WEBER, 2004). Os fenômenos sociais são apreendidos pelo direito sob a lógica binária da infração x aplicação, quando confrontados com a previsão técnico-abstrata da norma jurídica (WEBER, 2004). Esse direito serviu e serve à tentativa de conferir previsibilidade e segurança à ordem econômico-social que floresceu na então modernidade nascente.

Em resumo, seja na proposta de prefixação de elementos lógicos e eticamente superiores para estabelecer o que é direito, seja na caracterização do fenômeno positivamente observável como parâmetro de definição do direito, seja no enfoque na pretensão de racionalidade e univocidade da enunciação jurídica, ou seja mesmo nas tentativas de conferir à sociedade o papel de traçar espaços de certeza para o fenômeno jurídico: em todos esses casos, o que está em jogo é a aspiração de controlar e represar as contradições sociais. O direito, nas mais diversas correntes interpretativas que se debruçaram e se debruçam sobre ele, aparece como elemento social que se reivindica como produtor da segurança normativa e da certeza nas relações sociais. E isso não significa tomá-lo em uma perspectiva essencializada ou a-histórica, mas, ao contrário, alicerçá-lo na materialidade de suas transformações histórico-sociais.

#### 1.2.4. Contradição e discurso: Uma ponte com o capítulo seguinte

Refletir sobre discurso jurídico e discurso artístico requer traçar, ainda que brevemente, as linhas investigativas por meio das quais considero o termo *discurso* na pesquisa (termo que é, a propósito, eminentemente polissêmico). Para tanto, tomarei, como ponto de partida, a compreensão de discurso tributária do Círculo de Bakhtin. Isso permite traçar duas pontes ao longo da investigação: (i) com a questão

do marxismo, já introduzida nos subitens anteriores; (ii) com o segundo capítulo da tese, ocasião em que serão aprofundadas as noções de cultura e discurso artístico.

Como contextualiza Luciane de Paula (2013, pp. 243/244):

O Círculo de Bakhtin situa-se no contexto da episteme soviética, especialmente nas décadas de 20 e 30 do século 20. Inicialmente, não podemos falar do Círculo sem mencionar a importância da amizade entre seus membros (Bakhtin, Volochinov e Medvedev, entre outros não menos importantes) e seus escritos teórico-filosóficos, às vezes construídos a mais de duas mãos e, alguns, por meio de trocas de identidades sob pseudônimos, como forma de resistência à visão totalitária do stalinismo. [...] No Brasil, a obra *Marxismo e filosofia da linguagem*, de 1929, aparece traduzida para o português em 1981, mas somente no final dos anos 80, início dos anos 90, é que Bakhtin começa a ser lido e discutido mais fortemente na e pela academia, adentrando inclusive nos currículos institucionais.

Por essa razão, quanto às obras em que há divergência a respeito da autoria entre as distintas edições, optarei por mencioná-las em coautoria. É o caso, especialmente, de *Marxismo e filosofia da linguagem*, texto-chave para a construção dos argumentos que pretendo expor – ora atribuído a Bakhtin, ora a Volóchinov. Dada sua relevância para o tema que intento debater, apresento, no capítulo seguinte da tese, quais aspectos da obra assumem centralidade, para as finalidades desta pesquisa, na caracterização de discurso e cultura.

Nesse sentido, indico, no próximo capítulo, os principais desdobramentos teóricos das dimensões afins aos objetivos da investigação do problema de pesquisa que propus. Muito embora já tenham sido delineados, em certas passagens, de forma breve e indireta, alguns indicativos das relações que pretendo traçar entre esses aportes teóricos e elementos como discurso jurídico e discurso do samba, essa análise será esmiuçada no segundo capítulo desta tese. Isso permitirá traçar uma ponte entre, de um lado, este primeiro capítulo, que enfocou a questão das contradições e da produção de sentidos pelo direito sob as lentes do materialismo histórico dialético e da filosofia da práxis, e os pressupostos de uma análise imbricada com o discurso da arte.

Após a investigação sobre o que se pode tomar aqui como discurso, com foco para o viés de análise tributário do Círculo de Bakhtin, o capítulo seguinte buscará também delinear mediações com a produção discursiva de sentidos pelo samba. Para tanto, introduzirá, ainda com Bakhtin, os contornos da cultura popular e de seus expedientes narrativos. Esses elementos serão cotejados, de forma não mecânica e historicamente situada, com as formulações gramscianas sobre cultura e política, bem como com a formação e o desenvolvimento das escolas de samba no Rio de Janeiro.

Ironia, comédia, blasfêmia, o jogo entre promessas e expectativas sociais, dentre outros elementos, serão algumas das dimensões trabalhadas para empreender essa análise.

Essa investigação sobre discurso diz respeito, ainda, às formas como os discursos sociais encaram a questão da contradição. A partir do aporte introdutório a respeito das contradições sociais, realizado anteriormente, será possível pensar em aproximações entre esse elemento e aspectos da expressão cultural. Para fins de organização da exposição, e seguindo a linha de disposição adotada neste primeiro capítulo (que enfocou a questão do direito), a seção seguinte se destinará, de forma mais central, à problemática da arte e do carnaval. Mas vale reforçar que isso não implica qualquer cisão dicotômica, e sim, simplesmente, a construção de um arranjo argumentativo que me permita preparar o terreno teórico para fazer esses campos transitarem entre si, mais diretamente, a partir do terceiro capítulo da tese.

## 2. CULTURA, DISCURSO E SAMBA-ENREDO: BATUQUES E VEREDAS

### 2.1. Cultura e discurso

“Nem tudo o que se fala ou se canta é verdade. Nem tudo é improvisado, feito na hora, na tensão de um duelo, de uma disputa”, provoca o narrador sobre os versos de partideiro da personagem de Fernando Molica, no conto *Quando o samba acabou* (MOLICA, 2017, p. 39). Se cantar a verdade é, a um só tempo, cantar as não-verdades, que cabem todas no lugar que está entre o imprevisto e o preparado, não é pouco importante pensar sobre as relações entre cultura e discurso. Esse é, portanto, o mote que guia a primeira parte deste capítulo.

Para refletir sobre essas relações, inicio a análise lançando mão de dois eixos básicos: a ideia de discurso e comicidade da cultura popular nas formulações de Bakhtin e Volóchinov, e o aprofundamento das imbricações entre cultura e ação política em Gramsci. Quanto ao primeiro eixo, busco, a partir do capítulo nono de *Marxismo e filosofia da linguagem*, extrair implicações sociológicas das dimensões que caracterizam a enunciação e a recepção de um discurso – com especial atenção para os seus contornos sociais. Tento, ainda, recuperar a análise de Bakhtin sobre as estratégias discursivas em Rabelais, como forma de pensar a contribuição dessa investigação para o estudo da cultura popular. Já na segunda parte deste tópico, procuro aprofundar alguns aspectos da noção de cultura em Gramsci, já introduzida de forma preliminar no primeiro capítulo da tese, bem como expor suas relações com a política e com a proposta de pensar, sociologicamente, a arte.

#### 2.1.1. O discurso e a comicidade da cultura popular

Bakhtin e Volóchinov dedicam o nono capítulo de *Marxismo e filosofia da linguagem* à problemática do chamado “discurso de outrem”. Observam que o discurso proferido por outrem é abarcado por mais do que aquilo que poderia ser considerado o tema de determinada enunciação (BAKHTIN, VOLÓCHINOV, 1997, p. 144). Isto é, o discurso advindo de certos atores sociais compreende, ainda, as formas de construção e transmissão daquela narrativa, o que demanda que não se ignore o contexto social envolvido. Igualmente, não somos receptores passivos e vazios do

discurso de outrem, mas o apreendemos também a partir do nosso contexto, de nossas vivências e de nossas cargas subjetivas:

Toda a essência da apreensão apreciativa da enunciação de outrem, tudo o que pode ser ideologicamente significativo tem sua expressão no discurso interior. Aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores. Toda a sua atividade mental, o que se pode chamar o ‘fundo perceptivo’ é mediatizado para ele pelo discurso interior e é por aí que se opera a junção com o discurso apreendido do exterior. A palavra vai à palavra. (Ibidem, p. 147)

Isso quer dizer que discurso é, antes de tudo, um processo de mediação entre enunciações e contextos sociais. Não seria diferente com o discurso do samba. Portanto, quando me refiro ao problema de pesquisa de investigar como o sambanredo carioca percebe, discursivamente, o dispositivo procedimental de promessa ou expectativa normativa da narrativa jurídica, não proponho uma análise unidirecional ou essencializada. Isto é, não se trata de uma “aplicação” de um discurso a outro, muito menos de tomar o samba como um “receptáculo” do chamado “direito”. Essas precauções já foram, de toda forma, apresentadas na introdução da tese.

Ao tratar de orientações estilísticas no discurso, Bakhtin e Volóchinov distinguem ao menos dois tipos: um estilo linear ou homogêneo, e outro (pictórico) que conta com mecanismos linguísticos que os autores definem como mais sutis ou versáteis (Ibidem, p. 150). Nessa segunda orientação, o chamado contexto narrativo não seria tão rígido a ponto de fechar o discurso em suas estruturas. Uma das possíveis estratégias enunciativas desse segundo tipo seria a de dotar o narrador de uma “posição fluida”, cujo discurso seria “tão desprovido de autoritarismo ideológico como o discurso das personagens” (Ibidem, p. 151). É o caso, segundo sua perspectiva, da narrativa de escritores como Dostoiévski.

Na sequência, a análise de Bakhtin e Volóchinov se debruça sobre aspecto que me interessa de perto: a diferença entre o chamado “discurso literário” e o “discurso retórico”. O retórico possuiria menos liberdade na percepção do discurso de outrem, uma vez que guardaria “um sentimento agudo dos direitos de propriedade da palavra e uma preocupação exagerada com a autenticidade” (Ibidem, p. 153). Nessa categoria, segundo os autores, estariam a linguagem judicial e a linguagem política. Observam, ainda, que os discursos podem possuir distintas posições hierárquicas na escala de valores sociais.

A essa altura, é preciso abrir um breve parêntese para referenciar a questão da literatura e da música – mais especificamente, a “controvérsia” sobre a música poder

ser ou não classificada como obra literária. Não dedicarei muitas linhas a esse debate, porque não tenho pretensões classificatórias. Interessam-me muito mais as implicações das enunciações artísticas do que proceder a uma catalogação delas. De toda forma, é preciso mencionar que, ao citar a expressão literatura ou discurso literário, compreendo a música (mais especificamente, os sambas) como parte integrante dessa expressão.

Em seu clássico *Ensaio sobre a origem das línguas*, Rousseau (1978, p. 303) observa que “os primeiros discursos constituíram as primeiras canções; [...] tudo isso não passava da própria língua”. A presença da oralidade nas obras literárias, igualmente, é marcante e central há muito, seja na poesia grega antiga, seja na literatura indígena e afro-brasileira, seja na poesia ibérica. Pensar oralidade e expressão escrita como dois elementos estanques e hierárquicos entre si, além do desajuste histórico desse ponto de partida, impossibilitaria a própria pesquisa proposta nesta tese. Isso porque, como anotam Mussa e Simas (2010, p. 9), a cultura popular brasileira se constrói a partir de legados orais, fundamentalmente presentes nas tradições indígenas, africanas e ibéricas. Nas palavras de Antonio Cicero (2017), “a poesia e a música sempre andaram juntas, mais agarradas uma à outra no Brasil do que em outros países”.

Fechado o parêntese, voltemos à problemática dos chamados *discurso literário* e *discurso retórico* (frise-se: compreendendo o discurso do samba-enredo como parte do discurso literário). Como exposto, Bakhtin e Volóchinov definem o discurso judicial como um discurso de tipo retórico, que se diferencia do literário pelo fato de restringir a liberdade de palavra de quem o recebe, operando uma ruptura entre o “subjativismo verbal das partes” e a “objetividade do julgamento” (BAKHTIN, VOLÓCHINOV, 1997, p. 153). Para além do discurso estritamente judicial, manejado nos tribunais, é possível estender essa concepção ao discurso jurídico como um todo – seja ele legislativo, judicial ou dos agentes públicos que operam sua justificação institucional.

As pretensões de objetividade narrativa na enunciação do discurso jurídico e de “propriedade” da palavra emitida pelo chamado direito, não obstante, são apropriadas e ressignificadas pelos demais discursos sociais de formas muito distintas. É, basicamente, esse esforço investigativo que busco empreender, de forma mais direta, nos próximos três capítulos da tese. Para isso, cotejarei, de um lado, o discurso jurídico em torno de determinados fenômenos sociais abarcados pelo recorte temporal e temático escolhido; e de outro, a forma como o discurso literário-musical

do samba-enredo carioca o encara (e mais: como percebe esses mesmos fenômenos). Não há, nesse esforço, qualquer proposta dicotômica, mas, tão somente, uma tentativa de compreender os alcances e efeitos sociais na percepção, construção e apreensão de determinados discursos socialmente compartilhados.

Rosário e Souza (2019) observam que, historicamente, certas correntes da filosofia da linguagem contribuíram para influenciar a construção do denominado discurso jurídico monofônico e racional da tradição ocidental. Apontam que a primeira delas foi a de viés subjetivista idealista (sustentada, dentre outros, por Wilhelm Humboldt), que se caracterizava pela premissa de que a língua seria um “processo criativo e ininterrupto que se materializava no ato de fala individual” (Ibidem, p. 56). Isso, do ponto de vista do direito, implicaria o foco na figura do legislador como o sujeito que expressaria uma consciência individual, cuja tentativa de apreender ficaria a cargo dos receptores – tidos como passivos – de seu discurso. A escola da exegese teria sido a principal herdeira dessa orientação.

A segunda postura linguística que serviu de base metodológica para o discurso jurídico ocidental, segundo as autoras, foi a chamada “objetivista abstrata” ou “positivista racionalista”, que “inverte a lógica e o raciocínio subjetivista idealista” – mas sem que essa inversão se realize no plano discursivo e sem que o discurso deixe de ser monofônico (Ibidem, p. 57). A partir dessa perspectiva, a língua é concebida não como um produto interno das consciências individuais, mas como um elemento normativo externo, que se apõe aos indivíduos, muito embora baseada em uma razão universal lógica.<sup>15</sup>

É dessa forma que a fala, percebida como caótica e próxima da consciência individual, é preterida pelo modelo objetivista abstrato. [...] O sujeito falante se rende ao sistema de sinais linguísticos, tornando-se apenas um colecionador de palavras convencionadas e baseadas em uma lógica da razão universal. E o sujeito-receptor é aquele que reconhece, identifica e decompõe formas linguísticas normativas. [...] A filologia, ainda, exerceu grande influência sobre a hermenêutica jurídica, ao propor uma interpretação literal dos textos legais, conforme critérios filológicos e lógicos. Em outras palavras, a filologia emprestou à interpretação jurídica o pressuposto de que a ordem das palavras e a forma como elas se apresentam conectadas no texto são pistas importantes para uma correta compreensão da lei. É a busca pela *mens legis*. (Ibidem, pp. 58-9)

---

<sup>15</sup> Muito embora seja possível encontrar, nos chamados manuais jurídicos, classificações outras que se apresentam como formas de, teoricamente, superar o foco na *mens legislatoris* e na *mens legis*, essas duas orientações linguísticas seguem guiando, em termos discursivos e políticos, a base epistemológica da compreensão, da interpretação e da chamada aplicação do direito.

A contribuição da teoria de Bakhtin seria, na perspectiva das autoras, a de propor uma “síntese dialética” entre ambas as orientações no campo da linguística – a subjetivista idealista, de um lado, e a objetivista abstrata, de outro (Ibidem, pp. 62 e ss.). Isto é, a perspectiva dialógica bakhtiniana ofereceria aportes para pensar o papel do *social* na construção da linguagem e da consciência. Do contrário, se tomarmos como ponto de partida a compreensão de que um ou outro desses elementos seriam alheios às relações sociais, procederemos a uma análise vazia e estanque ora sobre aspectos formais da língua, ora sobre aspectos de cunho psicológico dos indivíduos.

Nessa linha, de pensar o papel do *social* na construção do discurso, Bakhtin também oferece aportes para refletir sobre o discurso literário. Ao se debruçar sobre a obra do escritor francês Rabelais, investiga o cenário da cultura popular na Idade Média e no período do Renascimento. Observando que se trata de escritor relativamente pouco reconhecido e estudado, atribui esse fato à dificuldade que se tem de compreender e analisar a comicidade e o humor na literatura popular. A cultura carnavalesca seria parte dessa “cultura cômica popular”, que se assenta, dentre outros recursos de estilo, no riso, na comicidade verbal, no manejo de insultos, na ironia (BAKHTIN, 1987, p. 4).

Bakhtin anota que, se no Renascimento o riso era percebido como uma concepção de mundo em si, nos séculos XVII e seguintes ele é visto como um elemento que deve ser restringido “a certos fenômenos *parciais* e parcialmente típicos da vida social, a fenômenos de caráter negativo” ou tidos como de menor importância (Ibidem, p. 57). Disso, decorreria a compreensão hegemônica de que a literatura cômica deveria ser vista como uma literatura de menor grandeza. Observa Bakhtin, ainda, que o riso carnavalesco associava-se, tradicionalmente, ao momento festivo que marcava, na Idade Média, a mudança de estações e a “esperança popular num futuro melhor” (Ibidem, p. 70).

Não proponho aqui qualquer tipo de transposição mecânica de formulações elaboradas em contexto histórico-social diverso a outro, mas, na verdade, busco pensar a contribuição dessas formulações para a análise do problema de pesquisa da tese. Acredito que a contribuição fundamental de Bakhtin (para as finalidades desta pesquisa), ao se propor a investigar os contornos da cultura popular em Rabelais, bem como as dimensões do que se poderia entender como discurso, seja a de auxiliar a traçar caminhos de pesquisa e alertas epistemológicos sobre essa reflexão. Talvez o principal desses alertas seja o de compreender o discurso e a chamada cultura

popular como campos que não são estanques, anacrônicos ou instrumentalizáveis. Não se trata de pensar uma certa cultura apartada de outro tipo de cultura, que seria a “erudita”, muito menos de apreender o seu discurso como uma espécie de replicação automática ora da consciência dos sujeitos, ora de elementos externos tidos como dados ou autoevidentes.

Nessa linha, Nelson da Nobrega Fernandes, ao recobrar as controvérsias em torno da própria expressão *cultura popular*, sustenta que não seria o caso de simplesmente abrir mão desse termo, mas, sim, de atentar para a multiplicidade de sentidos que pode receber. Em suma, parte da compreensão de que “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). Ou seja, a chamada cultura popular não deve ser entendida como um “outro” externo, portador de algum tipo de “missão civilizatória”, como se fosse um instrumento rumo a uma finalidade social mais nobre, ou então um recurso essencializado e alheio às disputas sociais.

Ainda, é possível traçar uma correlação entre as observações de Bakhtin sobre a praça pública em Rabelais, de um lado, e a carnavalização da festa e da luta coletiva, de outro. No segundo capítulo de *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*, Bakhtin observa que o chamado “vocabulário da praça pública”, que tradicionalmente foi renegado ou mesmo desprezado pelos críticos literários da obra de Rabelais, traduz um importante feixe de análise para as compreensões sobre a arte. Anota Bakhtin que reduzir essa parte da obra do francês a uma mera provocação grotesca ou de baixo calão, implicaria desconhecer as mediações históricas envolvidas entre o contexto da escrita, inserido na Idade Média e no Renascimento, e o contexto a partir do qual se faz a crítica literária. Isto é, esse movimento caracterizaria uma espécie de anacronismo das leituras modernas.

A fim de ter uma compreensão justa dos gestos e imagens populares carnavalescos, tais como a projeção de excrementos ou a rega com urina, etc., é importante levar em consideração o seguinte fato: todas as imagens verbais e gesticulações desse tipo faziam parte do todo carnavalesco impregnado por uma lógica única. Esse todo é o drama cômico que engloba ao mesmo tempo a morte do mundo antigo e o nascimento do novo. Cada uma das imagens tomadas separadamente subordina-se ao seu sentido, reflete a concepção única do mundo que se cria nas contradições, embora exista isoladamente. Na sua participação nesse todo, cada uma dessas

imagens é profundamente ambivalente: ela tem uma relação substancial com o ciclo vida-morte-nascimento (BAKHTIN, 1987, pp. 128-129).

As contradições e ambivalências entre o velho e o novo, a tragédia e o riso, a morte e a vida, dão o tom da carnavalização e da função da praça pública: a de ser o *locus* da liberdade e das possibilidades de transformação da vida coletiva. No contexto de escrita de Rabelais, a praça pública simbolizava o espaço não oficial destinado à festa, à feira. Um espaço em que se poderia driblar a oficialidade e a sua rigidez de hierarquias. Sem pretender aqui proceder a saltos histórico-geográficos, o que me interessa é extrair dessas reflexões o que se poderia chamar de “carnavalização dos sentidos, que se refere à polifonia, à multiplicidade de signos, expressos num espaço visual” (BORTOLOTTI, 2011, p. 173).

Isto é, antes de compreender a praça pública medieval como um elemento historiográfico estanque, a ideia seria a de apontar o que seu sentido de carnavalização representava – e em que medida esse sentido pode ser atualizado para pensar a festa e a subversão coletiva da ordem hoje. Isto é, em que medida podemos compreender a praça a partir da noção de “carnavalização do espaço, subvertendo as normas e os códigos usuais”, o que remete à festa do carnaval como um “campo privilegiado de entrelaçamentos de imagens, vozes e odores” (Ibidem, p. 174). Uma contraordem que convive, como será visto mais à frente, com os paradoxos das tentativas de controle da festa, do samba e da forma como se enuncia o discurso artístico. Esses paradoxos não descaracterizam a carnavalização como momento-auge de polifonia e de encontro de vozes e do riso, mas, ao contrário, dão o tom de que é justamente nessas contradições que se alicerça a festa e a reivindicação coletiva de outras formas de concepção das relações sociais.

### 2.1.2. A relação entre cultura e ação política em Gramsci

Na tentativa de traçar uma ponte com o capítulo anterior da tese, este subitem aprofunda os contornos da noção de cultura em Gramsci, pensando-a em suas imbricações com a problemática da ação política. Se, naquele primeiro momento, retomei, sobretudo, reflexões lançadas em textos que compõem os *Cadernos do Cárcere*, aqui proponho uma análise sobre concepções dispostas em outros escritos. Essa investigação permite, igualmente, aprofundar e cotejar os elementos trazidos no primeiro subitem deste capítulo, que tratou dos alcances de discurso e da cultura

popular na tradição bakhtiniana. Permite, em outras palavras, aperfeiçoar uma visada sociológica sobre reflexões que, em uma observação mais superficial, poderiam parecer restritas, unicamente, ao campo da linguística.

Em *Socialismo e cultura*, texto de 1916, Gramsci (2010a, p. 52) anota que é preciso superar uma compreensão de cultura que a reduz ao saber de tipo enciclopédico; isto é, que concebe o indivíduo como uma espécie de receptáculo apto a acomodar um amontoado de informações externas. Para o filósofo sardo, essa percepção hermética sobre cultura seria especialmente prejudicial à classe trabalhadora. Ao revés, a cultura envolveria, segundo ele, o contato com a própria subjetividade e a forma como ela se encarna na materialidade das relações sociais. Em suas palavras:

A cultura é uma coisa bem diversa. É organização, disciplina do próprio eu interior, é tomada de posse da própria personalidade, é conquista de consciência superior pela qual se consegue compreender o próprio valor histórico, a própria função na vida, os próprios direitos e os próprios deveres. Mas tudo isto não pode acontecer por evolução espontânea, por ações e reações independentes da própria vontade, como acontece na natureza vegetal e animal, em que cada coisa seleciona e especifica inconscientemente os próprios órgãos, por lei fatal das coisas. O homem é sobretudo espírito, isto é, criação histórica e não natureza (2010, p. 53).

Não pretendo adentrar no debate sobre o alcance e as possíveis interpretações acerca da expressão “conquista de consciência superior”, o que, por si só, demandaria pesquisa própria nos domínios da ciência política ou da sociologia dos movimentos sociais. Apenas delinheio aqui a ressalva de que essas expressões não devem ser pensadas de forma mecânica ou hierarquizada, como se a chamada conquista de consciência pudesse ser interpretada em termos evolucionistas, psicologizantes, ou mesmo a partir de um alheamento com relação aos conflitos e contradições sociais concretos.

De toda forma, utilizo esse texto com o propósito de refletir sobre uma compreensão de cultura que pretende questionar a noção de que o arcabouço cultural constituiria algo externo aos sujeitos, como se se tratasse de processo unidirecional e objetivo de “aquisição” de uma determinada bagagem ou conjunto de informações. A ponderação de Gramsci traduz, portanto, a contribuição de se pensar a cultura como um elemento constitutivo das subjetividades (que também é por elas afetado), das suas relações com a vida social e da ação política. Não haveria, assim, uma ruptura dicotômica entre subjetividade e objetividade. Por sinal, essa percepção se alinha com o que expus anteriormente sobre o “discurso de outrem” na análise de Bakhtin e

Volóchinov, a respeito do alerta sobre não sermos receptores passivos de discursos tidos como externos.

Vale notar também que a expressão “direitos”, presente na citação acima, não deve ser compreendida de forma estritamente vinculada ao que entendemos como institucionalidade jurídica, uma vez que, como explicitado no primeiro capítulo, a noção de direito em Gramsci é dotada de amplitude valorativa. Da mesma forma, seus escritos apresentam, de forma direta, uma completa imbricação entre cultura e ação política. A questão da política, como se sabe, assume centralidade em praticamente toda a sua obra, como parte da tentativa, própria da filosofia da práxis, de propor uma indissociabilidade entre teoria e prática. Nessa linha, o texto *A escola de cultura*, por exemplo, datado de 1919, trata de uma experiência de formação proletária (GRAMSCI, 2010b).

A propósito do tema, Celso Frederico (2016, pp. 25 e ss.) observa que a obra de Antonio Gramsci é, em sua integralidade, constantemente permeada por uma reflexão que conecta política e questões de cunho cultural. Desde as análises sobre Pirandello às correspondências pessoais que enfatizavam a inclinação para o estudo literário, Gramsci demonstrou à exaustão seu interesse investigativo sobre cultura e política – especialmente, quanto aos aspectos sociais dessa análise. Como sustenta Suppa (2017, p. 630), a própria expressão política atravessa, com expressiva frequência, a escrita de Gramsci, incluindo os textos sobre cultura: a política é “elemento que remete a todas as outras questões tratadas por G., da literatura à filosofia, ao costume etc.” Isso significa que a arte é vista como algo englobado na dimensão da política, mas sem que isso signifique que ela se reduza a essa dimensão (Idem).

Como anota Frederico, a inovação de Gramsci, no campo dos estudos marxistas sobre literatura, foi a de retirar a *exclusividade* do viés de análise da linguística e da estética para inseri-lo também no debate cultural de matriz sociológica. No bojo da noção de cultura, Gramsci abarca, como já apontado, a preocupação com a formação e a ação política, como forma de projetar o processo de superação material das desigualdades sociais. Em resumo: “o que interessa verdadeiramente ao revolucionário sardo é o *valor cultural* e não apenas o *valor estético* da obra literária. [...] Por isso, Gramsci acena não para uma teoria estética, mas para uma *sociologia da atividade literária*” (FREDERICO, 2016, p. 29).

Importante observar, a essa altura, qual o aporte dessas reflexões para a tese, bem como em que medida elas se conectam com o que foi exposto anteriormente neste capítulo. Embora as contribuições de Bakhtin e Volóchinov pareçam se inserir, mais diretamente, no campo da linguagem, pretendi extrair delas as principais implicações sociológicas da noção de discurso que pudessem interessar à investigação de meu problema de pesquisa. Dentre elas, está a compreensão de que o discurso não envolve apenas uma narrativa estática, mas, sim, o contexto social em que se insere, a subjetividade dos receptores, as formas de enunciação, bem como os valores socialmente compartilhados em torno de determinados discursos.

Isso explica a escolha metodológica de começar o capítulo com a investigação sobre discurso a partir de autores que são, de um ponto de vista mais tradicionalista, relacionados ao campo da linguística, para só depois voltar a análise para a perspectiva sociológica da cultura em Gramsci. O aporte teórico preliminar de Bakhtin e Volóchinov me pareceu fundamental para situar a questão em termos dialéticos, sem pensá-la a partir de um suposto descolamento ou hierarquização entre o discurso artístico e a abordagem sociológica empreendida sobre ele. Até porque, do ponto de vista do marxismo, não haveria uma catalogação ou ruptura entre o que, no âmbito das pretensões classificatórias da ciência moderna, tendemos a entender como sendo pertencente a uma ou outra “área do saber”. Na verdade, e como observa Sardá (2021, p. 170), “em *O problema do texto*, Bakhtin diz que a sua análise é filosófica justamente por se situar num campo limítrofe entre várias disciplinas: não ser nem linguística, nem filológica, nem crítico-literária”.

Em resumo, ao apresentar uma possibilidade de compreensão sociológica da cultura e de suas enunciações, Gramsci fornece, antes de tudo, uma opção metodológica para conduzir a pesquisa. Além disso, ao tratar das relações entre cultura e ação política, e muito embora os objetivos específicos da tese não se debrucem sobre um sentido mais estrito desse segundo elemento, a reflexão gramsciana me permite situar a dimensão da contradição social como importante ponto de partida para a análise. Isso não significa, de forma alguma, compreender o discurso artístico de forma instrumentalizada, como se fosse uma *ferramenta* para “objetivos políticos maiores”, ou uma espécie de “recurso externo”, mas, ao contrário, entendê-lo como uma dinâmica plural inserida no cerne das próprias contradições sociais. E mais do que inserida: que pensa sobre elas e pensa sobre si mesmo.

## 2.2. E o samba enredou-se

Este item inaugura a segunda parte do capítulo, que pretende abrir os caminhos para a conexão entre, de um lado, os debates teóricos levantados nos tópicos anteriores, e de outro, a potencialidade discursiva dos sambas-enredo. Para tanto, começo com uma investigação a respeito das relações entre samba-enredo e discurso, com o objetivo de propor uma reflexão sobre a construção da enunciação artística nesse campo. Na sequência, analiso o surgimento e o desenvolvimento das escolas de samba no Rio de Janeiro, com foco para o papel da percepção das contradições sociais na caracterização desse processo.

### 2.2.1. Samba-enredo e discurso

Para Monique Augras (1992, p. 4), que investigou, em sua tese de doutorado de 1992, a presença dos temas históricos nos sambas-enredo, foi a dissertação de mestrado de Rachel Valença (*Palavras de purpurina – A retórica do samba-enredo 1972-1982*), de 1983, o primeiro trabalho acadêmico que trouxe contribuição fundamental para o estudo do discurso nesse gênero musical. Augras, ao buscar analisar o discurso do samba-enredo a partir da perspectiva semântica histórica, traçou o objetivo metodológico de “analisar os mecanismos pelos quais a informação histórica, elaborada pelas ditas *[sic]* culturais e transmitida pelas instituições, é submetida a processo de reinterpretação no nível da cultura popular” (AUGRAS, s. d., p. 1). Isto é, propôs-se a refletir sobre o discurso do samba-enredo não a partir exclusivamente da linguística, mas, sim, de um estudo axiologicamente ampliado dos processos de reinterpretação e atribuição de sentidos sociais pelo samba.

Em sentido metodológico aproximado, Valença define sua pesquisa de dissertação como “um pouco de sociologia da linguagem, mostrando como o compositor popular, para ser aceito, tem que usar aquelas palavras grandiloquentes” (VALENÇA, 2019). Os trabalhos das duas autoras possibilitam compreender a opção epistemológica de partir do discurso do samba sem tomá-lo como uma espécie de objeto estanque, e sem reduzi-lo a um conjunto formal de palavras e estruturas gramaticais. A noção de discurso passa, como apresentado na primeira parte deste capítulo da tese, pela ideia de um processo enunciativo que abarca, de forma direta, o contexto e as percepções sociais envolvidas. E isso fica mais evidente ainda com o

samba-enredo, seja pela complexidade de fatores artísticos e sociais englobados na festa, seja pela trajetória histórico-social das escolas de samba – como demonstrarei mais à frente.

Na perspectiva de Simas e Mussa (2010, pp. 9 e 10), o samba-enredo seria a espécie de samba mais impressionante, uma vez que, não sendo lírica, mas épica, situa-se na contramão da tendência geral das músicas populares urbanas. A épica e a lírica constituem dois gêneros literários que guardam especificidades. Na definição de Moisés (2001, p. 25), a lírica, derivada da *lira*, marcava a poesia grega, e posteriormente a latina, a partir do ato de recitar e cantar as obras ao som da lira, como forma de expressar o “mundo interior” do artista. Já a épica se volta para o exterior, para a ação, com base na inspiração e na interpretação de acontecimentos históricos, concebidos como lendas e mitos no inconsciente do povo (Ibidem, pp. 25-6).

O samba-enredo, portanto, possuiria a particularidade de inserir a épica no bojo da música popular urbana, além de se expressar por meio da vinculação entre uma narrativa musical, visual e uma história que precisa ser contada a partir dessa interlocução. Segundo Tinhorão (1991, p. 169), até meados dos anos 1940, as escolas de samba nascentes, apesar de se inspirarem na estética dos ranchos, estavam mais preocupadas em assegurar confiança e status à sua folia, que era marginalizada, do que em ter um grande apego aos enredos. Eram comuns, inclusive, improvisos, compartilhamento de canções e cânticos com expressões advindas da tradição oral. Isto é, a percepção que hoje temos do enredo – e, por consequência, do samba-enredo – não deve ser concebida como uma espécie de “essência” universalizada e a-histórica.

Observa Tinhorão que a valorização dos enredos, a partir da década de 1940, em virtude das indicações oficiais de exaltação nacionalista, levou à recorrente construção narrativa de sambas retóricos que remontam à formulação de poemas épicos (Ibidem, p. 172). Anota, ainda, que o termo compacto “samba-enredo” só passaria a se generalizar como tal a partir da década de 1950. A propósito, sobre o termo “escola de samba”, Ismael Silva, fundador da Deixa Falar, uma das mais antigas agremiações, reivindicou a autoria da nomenclatura, por comparação com a escola de formação de professores no Estácio (ESTÁCIO DE SÁ, s. d.). Vale notar também que, até 1952, sequer existia uma previsão oficial explícita no regulamento dos

desfiles que obrigasse que samba e enredo estivessem atrelados (AUGRAS, 1992, p. 11).

Os sambas longos, de viés patriótico, começariam a se modificar na segunda metade dos anos 1960, com os impulsos da Portela, Mangueira e Vila Isabel na apresentação de enredos literários e folclóricos (TINHORÃO, 1991, pp. 176-7). Mussa e Simas, por sua vez, definem os desfiles dos anos de 1951 a 1968 como o “período clássico”, em que os sambas-enredo se caracterizavam por “melodias solenes, por jogos rítmicos frequentes [...] e por um vocabulário sofisticado” (MUSSA, SIMAS, 2010, pp. 55 e ss.). Aos anos 1969 a 1989, conferem a denominação de “época de ouro” (Ibidem, pp. 71 e ss.). A letra se encurta e a cadência se modifica, como forma de facilitar a aceitação e a memorização popular, além de se adequar melhor à gravação em disco. De 1990 em diante, observam um movimento de homogeneização dos sambas-enredo em suas estruturas: divididos em duas partes, separadas entre si por dois refrões: ambos de oito versos, sendo que o segundo é tido como o “principal”, cujo papel seria causar empolgação no público e fazê-lo vibrar durante o desfile (Ibidem, pp. 117 e ss.).

Como exemplo clássico de samba-enredo solene, longo e com vocabulário rebuscado, podemos citar *Chico Rei*, com que o Salgueiro desfilou no carnaval de 1964. Com impressionantes quarenta e um versos, conta a história do rei africano levado à força pelos portugueses ao Brasil como escravizado. O samba acompanha, inclusive, um estilo literário próximo ao da prosa narrativa, podendo ser dividido em, ao menos, três partes ou atos. No primeiro ato, narra o momento em que a tranquilidade da tribo africana é aniquilada pela chegada dos portugueses:

Vivia no litoral africano  
 Uma régia tribo ordeira  
 Cujos reis eram símbolos  
 De uma terra laboriosa e hospitaleira.  
 Um dia, essa tranquilidade sucumbiu  
 Quando os portugueses invadiram,  
 Capturando homens  
 Para fazê-los escravos no Brasil

Na viagem agonizante,  
 Houve gritos alucinantes,  
 Lamentos de dor  
 Ô-ô-ô-ô, adeus, Baobá,  
 Ô-ô-ô-ô, adeus, meu Bengo, eu já vou. (BABÃO, SABIÁ, BINHA, 1964)

Na sequência, a segunda parte apresenta a promessa de Chico Rei de libertar seu povo, e o instante em que chega ao Rio de Janeiro. O samba conta, ainda, a

estratégia de esconder pó de ouro nos cabelos para juntar o dinheiro para a alforria. Os versos extensos e todos no tempo pretérito mantêm entre si uma coerência e uma simetria narrativas notáveis. A mudança melódica no verso “a ideia do rei foi genial”, com o enfoque na palavra “ideia”, sugere uma transformação próxima na prosa: a concretização do prenúncio da libertação.

Ao longe Ninas jamais ouvia,  
Quando o rei, mais confiante,  
Jurou a sua gente que um dia os libertaria.  
Chegando ao Rio de Janeiro,  
No mercado de escravos  
Um rico fidalgo os comprou,  
Para Vila Rica os levou.

A ideia do rei foi genial,  
Esconder o pó do ouro entre os cabelos,  
Assim fez seu pessoal.  
Todas as noites quando das minas regressavam  
Iam à igreja e suas cabeças lavavam,  
Era o ouro depositado na pia  
E guardado em outro lugar de garantia  
Até completar a importância  
Para comprar suas alforrias. (Idem)

O terceiro e último ato realiza, enfim, a promessa da parte anterior: “Foram libertos cada um por sua vez / E assim foi que o rei, / Sob o sol da liberdade, trabalhou / E um pouco de terra ele comprou, / Descobrimo ouro enriqueceu. / Escolheu o nome de Francisco [...]” (Idem). Isto é, fecha um enredo que possui, em termos de escrita, estrutura muito próxima à da prosa e da épica. O desfile rendeu a segunda colocação ao Salgueiro, que havia alcançado o seu primeiro campeonato no ano anterior com Xica da Silva. Com samba de estilo narrativo similar, também homenageava uma personagem tradicionalmente aliada dos anais da história oficial.

Figura 1: Representantes da ala das baianas no desfile de 1964 do Salgueiro.



Fonte: O CRUZEIRO, 1964.

O próprio cenário de exibição dos desfiles influenciou, ao longo da trajetória das escolas, a forma por meio da qual o enredo seria encarnado e narrado. De 1932 a 1942 (com exceção de 1934, quando ocorreu no Campo de Santana), a Praça Onze recebeu os desfiles, tendo sido substituída, em 1943 e 1944, pela Avenida Rio Branco. Ainda no contexto dos desdobramentos da Segunda Guerra Mundial, as escolas de samba se exibiram no Estádio de São Januário em 1945. Finda a guerra, a Avenida Presidente Vargas, que havia sido inaugurada há pouco, foi o palco do “Carnaval da Vitória” de 1946. A maior amplitude espacial do local trazia novos ares e novos desafios às agremiações. A Presidente Vargas seria o principal cenário dos desfiles nas décadas seguintes, na localidade que compreende da Candelária ao Campo de Santana. Nos dez anos que precederam a inauguração do Sambódromo, datada de 1984, os locais dos desfiles se alternaram entre a Rio Branco, a Presidente Vargas e a própria Marquês de Sapucaí. (O GLOBO, 2017)

Essas observações auxiliam a complexificar a noção de discurso no samba-enredo. Fato é que todo e qualquer discurso não se reduz a certa organização formal e estanque de elementos linguísticos, como já observado. Não obstante, a percepção da extensão enunciativa do samba-enredo eleva ao limite máximo a concepção ampliada de discurso. Isso porque, além da questão estritamente musical (o que, por si só, já inclui a letra e a melodia), a vinculação ao enredo e os critérios de julgamento dos desfiles denotam a importância também do aporte visual para a própria caracterização do samba-enredo. O feitio da disposição dos componentes, das alegorias, dos instrumentos da bateria, tudo isso se inclui na forma como o discurso do samba-enredo é socialmente construído e recebido.

### 2.2.2. O delineamento histórico-social da trajetória das escolas de samba cariocas: a contradição como mote semântico desde sua gênese

Indiquei, na introdução da tese, a hipótese de pesquisa de que o samba-enredo carioca, na contramão da neutralização discursiva dos conflitos sociais empreendida pelo direito, constrói seu discurso a partir das contradições que alicerçam a sociabilidade capitalista. Essas contradições, ao invés de serem tomadas como um obstáculo enunciativo, constituem, na narrativa carnavalesca, a própria matéria-prima do discurso. Retomar essa hipótese aqui é importante para assentar os objetivos

deste subitem: pensar sobre a formação e o desenvolvimento das escolas de samba cariocas implica, necessariamente, pensar sobre as dimensões plurais e paradoxais que permearam e permeiam esse processo.

Em outras palavras, o elemento da contradição social está na própria gênese histórica, musical e semântica das agremiações e do samba-enredo cariocas. Nascidas de dinâmicas sociais não lineares, as escolas de samba cariocas fundaram-se a partir do encontro de tradições festivas distintas e culturalmente híbridas, bem como do paradoxo entre as tentativas de controle estatal e de aceitação do gênero musical por parte das classes populares. Essa junção implica, como efeito social, a articulação de disputas semânticas em torno dos processos históricos, do reconhecimento do gênero musical e da festa, e da própria forma de se construir o discurso artístico.

As agremiações e os sambas-enredo nunca foram (e nunca serão), portanto, modelos estanques ou elementos dotados de uniformidade histórico-social ou mesmo estilística. Nessa linha, quando me refiro ao “discurso do samba”, não o compreendo, de forma alguma, como um todo homogêneo que poderia ser *definido* a partir de certas *premissas abstratas*. É justamente por isso que não procedo, ao longo da tese, a catalogações ou definições universalizantes sobre o que seria esse discurso. Ele é plural e se perfaz na concretude de cada letra, cada compasso e cada desfile – como pretendo demonstrar nos capítulos seguintes.

Segundo Nei Lopes, a expressão *samba* – e a dança correlata – possuem origem africana, remetendo, nos quicocos de Angola, ao verbo brincar, e, nos bacongos de Angola e Congo, à dança caracterizada pelo ato de bater contra o peito de outro participante. E completa: “essas duas formas se originam da raiz multilinguística *semba* – rejeitar, separar, que deu origem ao quimbundo *di-semba*, umbigada – elemento coreográfico fundamental do samba rural” (LOPES, 2003, p. 14). Para Lopes, foram os bantos que trouxeram as bases do samba para o território brasileiro, seja a partir da introdução de instrumentos musicais característicos, seja também a partir da inspiração dos folguedos tradicionais (Ibidem, p. 15). Ainda, aponta que o samba carioca é tributário direto do samba rural baiano, que chega ao Rio, de forma mais direta, com o impulso industrializante do pré-abolição e a vinda de trabalhadores negros, que se juntavam aos já presentes na zona portuária (Ibidem, p. 31).

A Pequena África, expressão de Roberto Moura a partir da frase de Heitor dos Prazeres de que a Praça Onze seria uma miniatura do continente africano (LOPES,

SIMAS, 2017), se constituía então, ao longo do século XIX, como espaço cultural e de vida onde o samba carioca urbano foi sendo, paulatinamente, criado. Para Silva (2013, p. 216), a Pequena África, “ainda que heterogênea, acionava o porto, a Bahia e uma África mítica como parte de seu repertório cultural, destoando do modelo que buscava Paris como exemplo de civilidade”. A propósito, foi no lar e terreiro de Tia Ciata que, em 1916, Donga e Mauro de Almeida compuseram *Pelo telefone*, considerado o primeiro samba que contou com registro de autoria e com disco gravado (LOPES, 2003, p. 32).

Ao chegar nos morros, em Oswaldo Cruz e no Estácio, em decorrência do projeto de “reforma” e “modernização” da cidade que ia empurrando a população com menos recursos para longe das localidades do Centro, o samba foi se modificando e assumindo características mais parecidas com relação ao que conhecemos na atualidade (Ibidem, p. 41). A inauguração da então Avenida Central, posteriormente denominada de Avenida Rio Branco, no início do século XX, constituiu parte desse processo de reformulação do espaço urbano e de criação de novas dinâmicas de segregação em torno da festa. A título de exemplo, a Avenida Central era o cenário onde, ao menos desde os anos 1920, ocorria o desfile dos corsos, carros luxuosos que exibiam as elites fantasiadas, enquanto os ranchos e cordões populares se situavam, majoritariamente, em outros espaços, como na Saúde, Santo Cristo, Gamboa e Cidade Nova (TINHORÃO, 2012, pp. 171-3).

Figura 2: Corso carnavalesco na Avenida Rio Branco em 1928 (crédito: Guilherme Santos).



Fonte: BIBLIOTECA NACIONAL, 1928. Acervo original: Coleção IMS.

É possível dizer também que a própria gênese das escolas de samba só foi possível pelo encontro prévio de tradições culturais diversas. As influências africanas e europeias moldavam a forma como a festa carnavalesca ia se constituindo. Observa Cabral que o polêmico entrudo (prática de atirar objetos com líquidos nos outros), de

origem portuguesa, permeou a folia desde o século XVII até o começo do século XX. Por sua vez, o zé-pereira (foliões ou grupos de foliões que andavam pela cidade tocando tambores em som estridente) era uma forma comum de brincar o carnaval no século XIX. Enquanto isso, os bailes de máscaras de inspiração europeia davam o tom do carnaval das elites brancas. Observa Cabral também que foi na primeira metade do século XIX que surgiram os chamados cordões, grupos heterogêneos que, para João do Rio, possuíam inspiração religiosa na festa de Nossa Senhora do Rosário. Dois dos principais cordões, predominantemente negros, eram os Cucumbis e o dos Velhos. Ainda, foi no final do século XIX que surgiram os ranchos no carnaval carioca, que exerceram papel central no surgimento das primeiras agremiações (CABRAL, 1996).

Em fins da década de 1920, os primeiros grupos de sambistas passaram a se afirmar com a denominação de escola de samba. Mais do que uma mudança de “título”, isso refletia, simbolicamente, a tentativa de reconhecimento e aceitação social do samba, marcado, historicamente, por duras investidas de perseguição e marginalização. Ao Estado, também interessava a institucionalização desses grupos em agremiações, como forma de amplificar as possibilidades de controle sobre eles e sobre as camadas populares em geral. Mais uma vez, a contradição social está no bojo desse processo de negociações.

Podemos afirmar que a década de 20 foi marcada por um dilema que envolveu as camadas populares urbanas, notadamente as comunidades negras, e o Estado republicano. [...] Dessa dupla intenção – o interesse regulador do Estado e o desejo de aceitação social das camadas populares urbanas do Rio de Janeiro – surgirão as primeiras escolas de samba. As escolas de samba se formam a partir de um universo que engloba diversas referências: a herança festiva dos cortejos processionais, a tradição carnavalesca dos ranchos, blocos e cordões e os sons das macumbas, batuques e sambas cariocas. São frutos, portanto, da articulação dessas diversas influências e de uma série de interesses políticos e sociais que marcam a primeira metade do século 20 no Distrito Federal. (MUSSA, SIMAS, 2010)

A chamada oficialização do carnaval carioca ocorreu no ano de 1932, quando também os desfiles das escolas de samba obtiveram, pela primeira vez, patrocínio de jornal (ALMEIDA, 2001, p. 273). Foi no carnaval de 1933 que os desfiles passaram a receber subsídio do poder público, além da exigência de que houvesse um enredo para basear o julgamento. E em 1934, a União das Escolas de Samba foi fundada (Ibidem, p. 17). Vale ressaltar que esse processo se deu em articulação direta com a prefeitura do Rio de Janeiro, então materializada na figura do prefeito Pedro Ernesto.

No entanto, a intervenção mais direta do poder público nos desfiles não significa compreender que tenha havido um processo unidirecional de assimilação dos sambas-enredo e das agremiações pelas diretrizes institucionais estatais, nem mesmo durante a obrigatoriedade oficial expressa de que as escolas de samba apresentassem enredos nacionalistas, que durou de 1947 a 1997.

No ano de 1938, já era possível visualizar essa orientação dos enredos de temática nacionalista, ainda que de forma indireta, no regulamento da União das Escolas de Samba, uma vez que esse regulamento previa a restrição de temas internacionais (PORTELA, 2022) – o que levou à desclassificação da Vizinha Faladeira com seu enredo sobre Walt Disney em 1939. Além disso, os próprios sambistas já haviam percebido que, como estratégia de aceitação social do gênero musical e dos desfiles, seria preciso enredar por esse caminho. Se, de um lado, a ideologia varguista “criou uma situação propícia à exigência de temas nacionais”, é preciso reconhecer, de outro lado, que “a decisão nesse sentido partiu, porém, do mundo do samba [...]” (SIMAS, MUSSA, 2010, p. 51).

Isso não quer dizer que as contradições e o potencial criativo tenham desaparecido, porque há uma diferença fundamental entre o que se poderia entender, superficialmente, como um conjunto estanque de palavras ou um “tema”, e, de outro lado, a expressão do discurso, como explicitado no início deste capítulo. O discurso não se resume a certo agrupamento hermético de estruturas formais, mas, sim, engloba o contexto social da sua enunciação e recepção, bem como os recursos por meio dos quais é veiculado. Isto é, a melodia, o riso, a ironia, a blasfêmia, a marcação rítmica, a multiplicidade de sentidos, nada disso pode ser reduzido e estancado em regulamentos – muito embora os regulamentos se tornem cada vez mais rígidos, na tentativa de adequar melhor os desfiles a ditames padronizados de redes televisivas monopolísticas e patrocinadores em geral. Em outras palavras, não é possível, por meio de um regulamento, obrigar um tambor e um agogô a deixarem de entoar suas saudações sagradas e suas provocações profanas.

Se as contradições sociais marcaram o surgimento das primeiras agremiações, não é possível afirmar, entretanto, que teria havido uma posterior “estabilização” no decorrer das décadas seguintes. O samba se firma e se reafirma, constantemente, a partir de dilemas que se renovam. O jogo permanente entre as investidas de controle estatal e do capital privado, de um lado, e o descontrole estilístico do riso e da

carnavalização, de outro, marcam um espaço singular para a produção criativa e enunciativa da festa.

Segundo Vianna, que investigou o chamado “mistério do samba” em sua formação e transformação social, histórica e antropológica, foi apenas nos anos 1930 que se consolidou a ideia de que o samba carioca deveria ser visto como o mais alto símbolo de nacionalidade, representante da cultura carnavalesca do país (VIANNA, 2002, p. 111). A construção da noção de que o samba carioca seria o elemento de unidade nacional por excelência, portanto, é um processo que não é dado, mas histórico e plural. Da mesma forma, a busca por uma espécie de “autenticidade” cultural brasileira não resiste ao fato de que o próprio samba não se forjou a partir de homogeneidades e da ausência de contradições, mas, ao revés, nasceu de paradoxos sociais e também musicais.

Nas palavras de Vianna, “a invenção da brasilidade passa a definir como puro ou autêntico aquilo que foi produto de uma longa negociação” (Ibidem, p. 152). Portanto, esses paradoxos atravessam, desde o nascimento das escolas de samba, as negociações entre poder público, integrantes das agremiações, diretorias e patrocinadores. Atravessam também a incorporação de múltiplas influências musicais, visuais e artísticas de um modo geral, o que não raro leva a polêmicas entre os assim chamados tradicionalistas e os assim chamados inovadores.

A partir da década de 1960, com o pioneirismo de Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues e Newton de Sá à frente do Salgueiro, a estética dos desfiles passa por uma dinâmica de profundas modificações. A ideia de que o desenvolvimento de um enredo poderia render bons frutos se associado às artes plásticas e a outras formações ditas intelectualizadas, gerou controvérsias entre a opinião pública e os críticos de arte. Tinhorão (2012, pp. 103-4) conferiu a esse processo a sentença dramática de que se trataria do começo do “fim das escolas”. Mas isso não deveria ser lido como uma espécie de novidade completa na história do carnaval, como anota Vargues (2012, p. 185), uma vez que, nos grandes ranchos, havia já papéis bem delimitados sobre os profissionais (ainda que autodidatas) responsáveis por orientar técnicas, coreografias, esculturas, dentre outros elementos.

Paralelamente, a chamada espetacularização dos desfiles, que, já em 1982, fez o Império Serrano levar à avenida a crítica às “super escolas de samba S/A” (SEM BRAÇO, MACHADO, 1982), com o enredo de Rosa Magalhães e Lícia Lacerda, marca um momento que não é estanque nem superado. A explosão dos enredos

patrocinados e da hipervalorização dos desfiles que conseguem angariar e empregar mais recursos econômicos, processo que se agudiza na virada do milênio, também devem ser interpretadas como parte da dinâmica paradoxal que sempre caracterizou as tentativas de consolidação e aceitação das escolas de samba. Em outras palavras, não é possível pensar esses elementos de transformação nos desfiles de forma hermética, como se houvesse uma espécie de ruptura com relação a um passado tido como “puro” ou isento de contradições e negociações.

Figura 3: Foto do desfile das campeãs do Império Serrano em 1982 (crédito: Luiz Pinto).



Fonte: O GLOBO, 1982

Em suma, a história das agremiações e do samba-enredo do Rio é a história das contradições. Tentar apreender o processo de formação e desenvolvimento das escolas e dos desfiles segundo perspectivas totalizantes, que apaguem o papel das contradições sociais, significa o mesmo, portanto, que apagar sua própria história. Nas palavras de Augras (s. d., p. 3), essa dinâmica se perfaz por “episódios sucessivos de docilidade, resistência, confronto, negociação”, o que faz com que sejam visualizadas “diversas modalidades de solução para o conflito entre o desejo e a necessidade, entre a expressão genuína e o atendimento às exigências de diversos patrocinadores - sejam eles ligados ao Estado, à indústria turística ou à contravenção”.

### 2.3. Os direitos e os sambas

Nesta terceira e última parte do capítulo, proponho dois movimentos argumentativos pouco comuns e, em alguma medida, experimentais. No primeiro deles, tento pensar as temporalidades dos discursos do direito e do samba-enredo a partir de suas possibilidades rítmicas. A noção de síncope é um elemento-chave para

essa comparação, trazendo à tona a dimensão da contradição e da surpresa na construção do discurso. Na sequência, Aldir Blanc e Lima Barreto aparecem como dois cronistas do Rio e da vida cotidiana, que contam com o carnaval e o direito no seu repertório imaginativo e literário. A obra dos dois permite analisar, no campo da cultura carioca, aquilo que Bakhtin afirmara como uma das estratégias narrativas centrais da comicidade da arte popular: compreender o papel da caricatura, do grotesco e do não linear na produção literária.

### 2.3.1. Possibilidades rítmicas e temporalidades

Pretendo traçar aqui uma relação entre o samba-enredo e o direito (tomado em sua conceituação ampla) a partir dos elementos rítmicos do samba e do debate sobre a temporalidade de ambas as esferas. Essa abordagem auxilia a retomar o fio apresentado desde a introdução da tese – mais especificamente, no delineamento da hipótese de pesquisa. Naquela altura, afirmei que a hipótese passava pela percepção de que a temporalidade do samba, diversamente do expediente de promessas e “soluções” normativas futuras do direito, parte de outro pressuposto: apreender, discursivamente, as contradições e conflitos presentes. Essas contradições, segundo essa hipótese, mais que uma espécie de adorno ou elemento secundário, constituiriam o cerne semântico da construção discursiva do samba-enredo.

Como já advertido na introdução, minha metodologia de análise não é precipuamente estilística nem linguística, mas, sim, voltada para os aspectos semânticos, a partir de uma orientação sociológica, das construções de sentidos sociais (sem ignorar, no entanto, suas implicações e seus componentes discursivos). Por essa razão, não reflito aqui sobre as possibilidades rítmicas do ponto de vista estrito da teoria musical. Na verdade, determinados aspectos da teoria musical aparecem, nesta pesquisa, como um dos elementos sociais a partir dos quais posso extrair análises semânticas sociologicamente orientadas. Isto é, aparecem como recursos metodológicos que auxiliam a investigar o problema de pesquisa.

Observa Cunha que a síncope e a marcha, a despeito das controvérsias em torno dessa última com relação ao aceleração no andamento dos sambas-enredo e desfiles, constituem elementos rítmicos estruturantes do samba, “que se manifestam claramente e de forma complementar no movimento de ‘pergunta e resposta’ e na ‘imparidade rítmica’” (CUNHA, 2013, p. 1). Isto é, sua perspectiva é a de que, para

além dos debates sobre uma suposta perda de autenticidade do samba com a difusão da marcha, ambos os aspectos se complementam e compõem a forma como se produz a prática musical hoje. Ao recobrar o sentido desses termos, remete a escrita aos estudos de Ângelo Cardoso (*A linguagem dos tambores*) e Carlos Sandroni (*Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro*), bem como à definição de marcha na Enciclopédia da música brasileira, e anota que:

Cardoso, em seu trabalho sobre a música do candomblé na Bahia, importa da medicina o conceito de síncope e o apresenta no sentido musical como sendo a “interrupção da regularidade” (Cardoso, 2006: 155). Essa é a definição tradicional de síncope também utilizada nos manuais de teoria musical no sentido de que certo padrão de acentuação métrica é quebrado para dar lugar a uma surpresa, ou seja, uma nova acentuação em um lugar que não deveria ser acentuado. Para Sandroni (2001: 27) se o termo síncope for empregado no sentido de quebra de uma regra ele não está completamente apropriado ao caso do samba, uma vez que dentro desse gênero musical essa quebra não é uma surpresa, pelo contrário, é uma norma. [...] A marcha se caracteriza pela regularidade métrica, pelo apoio nos acentos fortes do compasso, pela regularidade e simetria das articulações e pela simetria métrica fraseológica que se estabelece pelo emprego de frases claramente conclusivas em dois ou quatro tempos. (Ibidem, p. 2)

Para Cunha, ao invés de pensar esses elementos em termos dicotômicos de busca de uma espécie de autenticidade, é interessante refletir sobre as relações e as sínteses entre regularidades e contradições. Em sua concepção, o samba-enredo e sua disposição instrumental nos desfiles possuem semelhanças fundamentais com uma constituição musical marcial (como, por exemplo, com a marcação do surdo em tempos regulares), ao mesmo tempo em que a execução e interpretação musicais se mostram extremamente versáteis (Ibidem, p. 4). Timbres diversos dentre os instrumentos, variedade nas formas de tocar a pele do instrumento, improvisos, não uniformidade nos acentos, tudo isso caracteriza o samba-enredo apresentado na avenida.

Isto é, a síncope, que caracteriza o samba desde sua formação, é o elemento musical que abre espaço para o imprevisto, para o irregular e o contraditório, mas isso não quer dizer que não haja contradições no próprio contraditório. O jogo entre o regular e a surpresa é o que permite, afinal, a existência da surpresa. Muito embora isso se refira, mais diretamente, a pressupostos da teoria musical, é possível traçar um paralelo com os efeitos semânticos causados na enunciação discursiva por essa quebra na regularidade rítmica. A surpresa na temporalidade musical, somada aos espantos visuais promovidos ao longo dos desfiles, são dinâmicas que possibilitam o choque, o riso, a ironia, a festa. É o espanto que viabiliza que se festeje mesmo

quando tudo vai mal, que se eternize o fugaz, que se encare a ordem exigida pelos regulamentos como a mais fina desordem.

Na verdade, é possível dizer que o espanto, mais do que um simples elemento da festa, é a condição epistemológica do conhecimento e também do fazer artístico. Esse ponto não é nenhuma inovação argumentativa, uma vez que já estava presente desde, ao menos, a formulação platônica e aristotélica do espanto (por vezes traduzido para o português como admiração) como condição da especulação filosófica – e, conseqüentemente, como condição da ciência e da arte. No livro I de *Metafísica*, Aristóteles (2002, p. 11) anota que “os homens começaram a filosofar, agora como na origem, por causa da admiração, na medida em que, inicialmente, ficavam perplexos diante das dificuldades mais simples; em seguida, [...] chegaram a enfrentar problemas sempre maiores”.

Um breve parêntese: é possível, ainda, traçar relações entre as formas de enunciação do samba-enredo e a análise de Bakhtin e Volóchinov sobre o chamado discurso de outrem, mais especificamente sobre as implicações sociais desse discurso. Seguindo a proposta de se afastarem de concepções individualistas da linguagem e do discurso, anotam que é a sociedade “que escolhe e gramaticaliza [...] apenas os elementos da apreensão ativa, apreciativa, da enunciação de outrem que são socialmente pertinentes [...]” (BAKHTIN, VOLÓCHINOV, 1997, p. 156).

Ao tratarem do caso do diálogo real, por exemplo, observam que as pessoas, ao responderem alguém, não tendem a repetir as palavras usadas pelo emissor com quem dialogam, porque já estão pressupostas – a não ser que isso seja necessário para o estabelecimento da comunicação (ora para se certificarem de que entenderam bem, ora para confrontarem seu interlocutor). O mesmo acontece com o samba-enredo: repetido algumas dezenas de vezes na avenida durante o desfile, com sua execução pautada por marcações rítmicas binárias de pergunta e resposta, trava enunciações discursivas próprias que não são encontradas em nenhum outro gênero musical, nem mesmo nas outras espécies de samba. Isso se deve, naturalmente, a motivos diversos dos da repetição em um diálogo, mas o exemplo serve para demonstrar que o discurso se adequa às distintas situações e necessidades sociais.

Por sua vez, a rítmica do assim chamado discurso jurídico, ao menos a expressada nas fontes documentais que embasam o material empírico dos próximos capítulos, parece obedecer a uma outra ordem de temporalidade. Como advertido na introdução da tese, e por mais que reconheça a amplitude valorativa do direito como

fenômeno social que vai além de sua face regulamentadora oficial, procedi a uma escolha metodológica de analisar, como fonte empírica documental, manifestações institucionais relacionadas à elaboração e difusão discursivo-narrativa da promessa normativa do direito (em resumo, com base em leis, projetos de lei e pronunciamentos de agentes públicos).

Com isso, não pretendo afirmar, de forma alguma, que o discurso jurídico se resume a essas manifestações, já que permeia a vida social como um todo. Essa escolha partiu do critério de selecionar fontes cujas narrativas, em sua face externa visível, sejam mais facilmente reconhecidas como direito para os atores sociais envolvidos. Da mesma forma, a escolha dos sambas-enredo e dos desfiles é também um recorte parcial de certa representação da realidade. Nenhuma pesquisa pode ter acesso total e imediato à realidade, mas tão somente a um processo de mediação e à captura relativa de certos fenômenos sociais (ou melhor, não dos fenômenos em si, mas da forma como os interpreta).

Mas de volta ao enredo, eu vinha argumentando que o discurso jurídico parece obedecer a outra ordem de temporalidade rítmica, que não é a da síncope, a do espanto, a da quebra de regularidade. Parece ser, ao revés, a da busca por estabilidade, a da segurança, da contenção da surpresa e da contradição. Não se trata, porém, de um simples *ocultamento* de uma dita *verdade*, como uma máscara que encobre certa realidade. Trata-se, simplesmente, da construção (também real) de outras temporalidades discursivas, que transformam a contradição social em um obstáculo enunciativo. A contradição, a surpresa, o paradoxo, a ironia, que para o processo criativo de carnavalização constituem a própria matéria-prima do discurso, são, para o direito, sinônimo de um desajuste ou problema externo com relação à previsibilidade normativo-jurídica.

Isso não significa pressupor uma ausência de rituais enunciativos no direito – pelo contrário. Todo o procedimento de elaboração e aplicação de uma lei, de proferimento de uma decisão judicial, de justificação pública de um projeto de lei, dentre outros, segue padrões narrativos profundamente ritualísticos. Justifica-se, busca-se o convencimento, aprova-se, publica-se, aplica-se, decide-se, recorre-se. A diferença desse ritual para o artístico é que a busca por estabilização e pela contenção do contraditório e da imprevisibilidade assume, no discurso jurídico, o caráter de servir de métrica para definir qual enunciação é a mais apta a se aproximar do ideal de estabilidade.

Outra consequência dessa temporalidade do previsível é o alcance temporal para o qual se lança, narrativamente, o momento de realização da previsão afirmada no discurso jurídico. Uma vez que as contradições são vistas como um obstáculo, elas deveriam, segundo essa lógica, ser eliminadas, tanto quanto possível, da enunciação. A promessa regulatória do direito relega ao futuro a concretização de uma chamada *resolução* desses obstáculos. O sentido, portanto, é o de operar segundo a chave do problema x solução, mas sem tomá-la no mesmo plano enunciativo e temporal.

O “problema” é entendido como elemento externo ao direito, e a “solução” como o papel que cabe, abstratamente, a esse direito. Isso pressupõe, ainda, uma concepção da história que parte de uma perspectiva evolutiva, como se o futuro caminhasse rumo ao ideal normativo traçado pela assim chamada técnica jurídica. Nessa linha, e contrapondo essa abstração ou concepção progressiva da história à temporalidade da injustiça (que, por sua vez, é a da urgência e do presente), Cunha e Assy (2016, p. 198) observam que a “historicidade linear de coerência progressiva e racional funciona como base de legitimação das teorias normativas abstratas de justiça. É a abordagem resoluta da história que informa como a filosofia política moderna estrutura o direito.”

Muito embora a problemática da (in)justiça não seja enfocada no recorte metodológico desta tese, essa argumentação auxilia a situar a importância do debate acerca da temporalidade na investigação sobre o fenômeno sociojurídico. Vale ressaltar, uma vez mais, que isso não implica conceber uma espécie de ruptura dualista ou dicotômica entre o discurso do samba-enredo e o do direito, como se fosse possível instrumentalizar ou reduzir um ao outro. Para deixar mais nítida essa orientação e as complexidades das enunciações discursivas que pretendo investigar, lanço mão, no subitem seguinte, da obra de Aldir Blanc e Lima Barreto.

### 2.3.2. De Lima a Aldir (ou vice-versa): a caricatura e o carnaval

A sátira de Aldir Blanc em *O samba-enredo dos direitos do homem*, crônica que integra sua coletânea *Rua dos Artistas e Transversais*, servirá de mote para traçar, aqui, uma ponte para os próximos capítulos, que aprofundam as relações entre samba-enredo, direito e contradições da sociabilidade capitalista – elementos que aparecem, de forma direta, na hipótese de pesquisa explicitada na introdução. A presente abordagem pretende preparar o terreno para esse momento, em que o

aporte mais central do material empírico demandará que determinados pressupostos de análise estejam estabelecidos.

A crônica começa com o anúncio do enredo do ficcional G.R.E.S. Doidivasas do Pasca para o próximo carnaval, que marcaria a estreia da agremiação nos desfiles. A escolha do samba-enredo intitulado *O samba-enredo dos direitos do homem* “transcorreu na maior harmonia, tendo ocorrido apenas 4 (quatro) óbitos” (BLANC, 2006, p. 224). A letra começa com a ironia de um samba-enredo de exaltação nacional e natural a um relicário em que os direitos humanos seriam, discursivamente, sagrados:

Oh, meu torrão,  
berço de jacarés,  
antas, cobras e lagartos,  
e outros animais menos votados,  
viemos nesse samba-relicário  
exaltar o teu cenário,  
onde os direitos humanos são sagrados. (Ibidem, p. 225)

Na sequência, a sacralidade dos direitos humanos é exemplificada, digamos, em maiores detalhes: imobiliárias, construtoras, multinacionais e seus testas-de-ferro, os bancos internos, todos reunidos em “lucros sensacionais”. E o povo, naturalmente, a ver navios. A exaltação dos animais dá lugar, então, ao louvor dos “fornos originais” das siderúrgicas e aos “volts magistrais” das hidrelétricas. As abruptas mudanças de rumos semânticos da letra do samba dão à crônica o tom da comédia de que falava Bakhtin, que se utiliza de recursos estilísticos como o enfoque no grotesco e no caricaturesco para carnavalizar a narrativa.

Imobiliárias-construtoras  
com seus maçaricos na mão  
deram pisadas gigantescas  
para a arquitetura da nação.  
Se garantindo no berro,  
os testas-de-ferro das multinacionais  
se aliaram aos nossos bancos  
em lucros sensacionais  
e o povo ficou a ver navios  
de todo mundo nas águas territoriais.  
Não podemos esquecer  
as hidrelétricas com seus volts magistrais,  
e a monumental siderurgia  
com seus fornos tão originais. (Ibidem, pp. 224-5)

A ironia de Aldir Blanc segue nos próximos versos, que anunciam o refrão: “lá, lá, lá, ias, ui, é demais, chega, pára, salve os orixás! Esquindô, esquindô, Dom Sigaud, credo em cruz, três vezes mangalô!”. Por fim, a última ruptura temática fica a cargo da parte final do samba, que também encerra a crônica, dedicada a uma espécie de

ode à escola: “O atual escarcéu / que invejosos ianques / estão armando com afã / vai ser facilmente superado por nossa seleção tricampeã” (Ibidem, p. 226).

O direito aparece, assim, como um elemento quase caricatural no sambarenredo da crônica de Aldir. Para além de ser só mais uma dimensão semântica no conjunto jocoso (e aparentemente – mas só aparentemente – desconexo) de temas do samba da Doidivanas, a enunciação da chamada sacralidade dos direitos humanos é a premissa da crítica às contradições e imbricações existentes entre, de um lado, os lucros privados, e, de outro, a exploração de bens que deveriam ser públicos. Em outras palavras, a desigualdade social e a mercantilização do maior número possível de aspectos da vida social convivem, sem maiores constrangimentos, com o arcabouço narrativo, próprio do discurso jurídico, de que os direitos seriam sagrados.

O estilo provinciano e cronista da escrita de Aldir remete à prosa de outro carioca ilustre, Lima Barreto. Separados por pouco mais de meio século, os dois vivem e contam um Rio de veredas, de atalhos, de contradições, de caminhos que cruzam a trajetória das grandes personagens comuns da vida cotidiana. No texto *Sobre o carnaval*, publicado inicialmente em 1920, Lima apresenta o “aborrecimento” do eu lírico da sua crônica (que, no fundo, se confunde com ele próprio) com o carnaval naquele momento, ouvindo os batuques de dentro do sanatório, em isolamento.

Aponta que, embora não tenha sido carnavalesco, o som e as multidões nunca lhe desgostaram. A multidão é descrita por ele, a propósito, como a forma de embriaguez mais efetiva e inofensiva. Se tivesse dinheiro, afirma, peregrinaria pelo mundo em busca das grandes festas e suas aglomerações (mas fugindo – sem poder fugir – do carnaval do Rio). E explica o porquê: “o que me preocupa é o intelectual e artístico. [...] seria tolice exigir dos vates dos cordões e ranchos coisas impecáveis em qualquer sentido” (BARRETO, 2004, p. 137). O que poderia ser lido como uma dura crítica ao que chama de falta de inteligência das nossas massas, ou como uma aversão particular ao carnaval (fama que, comumente, é atribuída a ele), deve ser compreendido, na verdade, como um elemento de contradição social que Lima Barreto percebe no carnaval carioca – e na sociedade em geral.

Sem poder ter conhecido o nascimento das primeiras escolas de samba (e, conseqüentemente, dos sambas-enredo), por ter se encantado logo no começo da década de 1920, Lima percebia as contradições entre, de um lado, o carnaval popular dos blocos e cordões, e, de outro, o protótipo europeizado dos bailes de máscaras e dos desfiles de curso das elites. Em sua avaliação, a festa encarnava, portanto, as

desigualdades espaciais das assim chamadas reformas urbanas da época, que, por sua vez, reproduziam desigualdades raciais, de classe e de gênero.

A caricatura que traça sobre a música carnavalesca daquele momento poderia, em analogia anedótica, ser comparada à caricatura do samba-enredo da Doidivas do Pasca. As escolas de samba, como síntese máxima das contradições sociais, provavelmente causariam uma relação de amor-horror a Lima Barreto. Isto é, antes de uma repulsa vazia ao carnaval, ele, simplesmente, olhava para esse espaço de sociabilidade a partir da lente das contradições sociais – como fazia, a propósito, com todos os fenômenos sociais. Essas contradições não envolvem apenas as mais visíveis, mas também, como não poderia ser diferente, a sátira em torno das disputas narrativas na festa. O tema volta a aparecer em textos como *Cló*, *O Morcego* e *Uma opinião de Catulo*:

- Mestre Catulo, então os rapazes não quiseram cantar o teu hino nacionalista?
  - Eles, não; fui eu quem não quis.
  - Por quê? O Carnaval é a nossa verdadeira festa nacional... O momento era de calhar, perfeitamente adequado...
  - Não há dúvida, mas o estão estragando...
  - Como?
  - Cantam agora coisas que têm significação, que têm sentido. Vi logo pelos ensaios; aborreci-me e proibi aos rapazes que profanassem o meu hino.
  - Então?
  - É isto! Eu só quero metáforas, imagens... Você já viu poesia assim como um ofício burocrático, pretendendo dizer alguma coisa!
- Ora, bolas! O Rio de Janeiro está voltando a ser de novo estrangeiro. Bem me disse o Múcio da Paixão, na última vez em que aqui estive. (BARRETO, 2017, pp. 52-3)

Outra leitura interessante, e que entrelaça temas que analiso nesta pesquisa, pode ser extraída de *Numa e a Ninfa*, romance publicado por Lima Barreto em 1915. A personagem Numa Pompílio de Castro, figura que se fez importante no cenário político nacional, havia se formado em direito “à custa das maiores privações” (BARRETO, 1950, pp. 4-5). Eleito deputado, Numa foi acometido pela dificuldade de elaborar discursos grandiloquentes na Câmara. Com o auxílio da esposa e do sogro, conseguiu, finalmente, chegar a uma peça oratória, e “a estudou o discurso como se fosse um papel de teatro” (BARRETO, 1950, p. 9). Para isso, resgatou as memórias da infância e da casa humilde do pai, e das pequenas “peças teatrais” que dirigia em sua vara quando era juiz, inspiradas em comédias antigas e nas histórias da roça. O sucesso do discurso lhe rendeu reconhecimento entre os pares. Ao fim e ao cabo, discurso político, jurídico e literário eram, em seu imaginário, uma coisa só.

Em suma, os diálogos literários traçados neste subtópico objetivaram reforçar a noção de que discurso não deve ser entendida como um conjunto estanque de palavras e formulações gramaticais – ou, ao menos, não é esse o sentido que pretendo conferir ao termo. No caso do discurso do samba-enredo e do direito, essa compreensão se complexifica ainda mais. Isso porque, quanto ao primeiro, é preciso observar que a construção do discurso artístico apresentado nos desfiles carnavalescos (e fora deles também) envolve inúmeras dimensões, que vão desde a letra até as mais distintas formas de configuração visual, instrumental e melódica. E que constitui a festa em suas imbricações com as mais plurais dinâmicas da vida social e pública.<sup>16</sup> Por sua vez, quanto ao discurso jurídico, a amplitude do conceito de direito, como apresentada no primeiro capítulo, traz também desafios próprios ao debate.

Não ao acaso, a produção literária que se faz sobre o tema (como as exemplificadas acima) não pode ser interpretada em termos herméticos e dicotômicos, sendo comum o uso da caricatura, da sátira e de outros recursos de estilo para trazer à tona as frestas paradoxais da festa. Em outras palavras, os textos de Aldir Blanc e de Lima Barreto mencionados são, em última análise, uma bússola metodológica contra o risco de simplificação na interpretação das narrativas. Articular esses discursos, a partir de materiais empíricos selecionados e de reflexões teórico-práticas sobre eles, é a proposta dos próximos capítulos.

---

<sup>16</sup> Cf. FARIAS, 2016.

### 3. DOS OITENTA AOS NOVENTA: A CONSTITUIÇÃO DOS MULTICONSTITUÍDOS

#### 3.1. “Será que eu serei o dono dessa festa?”<sup>17</sup>: a folia e as expectativas constituintes

No presente capítulo, pretendo analisar a forma como as produções de sambas-enredo (cotejando-os com os desfiles) dos anos de 1980 e 1990 encararam as promessas normativas envolvidas na transição da ditadura militar para o regime democrático no país. Isto é, 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, inicio a exposição com uma contextualização, no subitem seguinte deste capítulo, sobre os debates envolvidos na redemocratização e nas promessas de cidadania que lhe eram subjacentes.

Isso não significa, como já exposto desde a introdução da tese, pensar o samba-enredo como uma espécie de receptáculo do chamado discurso jurídico, 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). Justamente por ser um caminho que não parte de uma dicotomia entre os discursos do direito e do samba-enredo, essa forma de apreensão 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.

---

<sup>17</sup> Referência a DIDI, MESTRINHO, 1982.

No próximo capítulo, a investigação desses lugares semânticos de produção de narrativas (pela arte e pelo direito) se ancora na produção carnavalesca dos anos compreendidos no período de 2000 a 2023. Guardando similitude com a estrutura e a proposta do terceiro capítulo, também analisarei as percepções, apreensões e ressignificações do samba-enredo a respeito de fenômenos sociais abrangidos pelas promessas jurídico-normativas. Alguns dos temas abordados neste terceiro capítulo voltarão a aparecer, portanto, no capítulo seguinte (como a problemática da promessa e da temporalidade dos discursos, a questão das contradições, da narrativa enquanto encontro de experiências, e da compreensão das desigualdades sociais). Mas estarão atrelados a materiais empíricos e contextos histórico-sociais diversos, o que justifica sua disposição em seção própria.

### 3.1.1. 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 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 capítulo, 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, jurídico-formal e/ou dogmática 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, no próximo subitem, 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 considere 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 atendem 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)

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. Embora distante em termos históricos e geográficos da elaboração

teórica de Benjamin sobre o narrador, que lançarei no quinto capítulo da tese, essa concepção recupera o âmago desse debate, a partir de escolhas epistemológicas, contextos sociais e perspectivas culturais próprias. 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 contactar 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, na perspectiva dos povos tradicionais, 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. Esse tema será retomado no próximo capítulo da tese, mais especificamente em seu último subitem, mas foi importante trazê-lo à tona nessa altura do texto para assentar as complexidades e as epistemologias rememoradas no discurso de Krenak na Constituinte.

Figura 4: Ailton Krenak, durante discurso na Assembleia Nacional Constituinte.



FONTE: O GLOBO, 1987

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 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 especificamente no item 3.2 deste capítulo, 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 plurivocidades 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, conseqüentemente, 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). 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, cuja natureza retórica já aponte, no capítulo anterior da tese, a partir da contribuição teórica de Bakhtin e Volóchinov, possui atributos distintos com relação ao discurso artístico (ou literário, para usar a expressão dos autores russos). 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 da tese 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. A partir 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 (3.1.2).

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 nos capítulos anteriores, não busco apenas a literalidade do fenômeno jurídico nas narrativas do samba-enredo (o que seria uma instrumentalização reducionista), mas, sim, a apreensão discursiva e plural da enunciação carnavalesca sobre os elementos constitutivos desse compartilhamento de sentidos organizativos sobre as relações sociais.

### 3.1.2. “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 resignificada por parte da cultura popular.

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 (Ibidem, pp. 59 e 60).

Nessa linha, selecionei sambas-enredo, dos anos 1980 e 1990, que dialogassem de forma mais direta 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” – 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. 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, 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, como já advertido anteriormente, de uma análise de orientação sociológica na interpretação dos sentidos extraídos dos sambas. Daí o referencial teórico inserido nesse campo, cujas relações com o material empírico são explicitadas, de forma mais detalhada, no capítulo de encerramento da tese. Vale apontar, ainda, que essa observação vale não só para

este capítulo, como também para os seguintes – que, igualmente, envolvem materiais empíricos atinentes aos sambas e enredos.

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” (MAGNATA et al., 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 (Ibidem).

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 experienciada 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 construção de 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, como visto no capítulo anterior, 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” (CATIMBA et al., 1988). 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 capítulo). 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” (Ibidem). Nessa mesma linha enunciativa, os cem anos da abolição são lembrados: “Ô Cabral / Me mandou uma princesa / Que fingiu me libertar (me libertar)” (Ibidem).

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, e como já explicitado nos capítulos anteriores da tese, 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. Podemos rememorar, a propósito, as observações de Bakhtin sobre o papel do cômico na cultura popular – sem olvidar, é claro, as mediações históricas lançadas no capítulo anterior.

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 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” (MACHADO et al., 1995). E arremata: “Chegou a hora de mudar / O meu Império vem cobrar democracia” (Ibidem).

Figura 5: Foto da ala da população sem-terra no desfile de 1996 do Império Serrano (crédito: Júlio Cesar Guimarães).



Fonte: O GLOBO, 1996

Embora em tom enunciativo distinto do adotado nos enredos mencionados anteriormente neste tópico da tese, 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” (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 (Ibidem). 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”) (Ibidem).

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.

### 3.1.3. 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” (RODOLPHO et al., 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” (TURCO et al., 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” (VILA ISABEL, 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.<sup>18</sup>

Sacerdote ergue a taça  
Convocando toda a massa

---

<sup>18</sup> 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”.

Neste evento que congraça  
 Gente de todas as raças  
 Numa mesma emoção

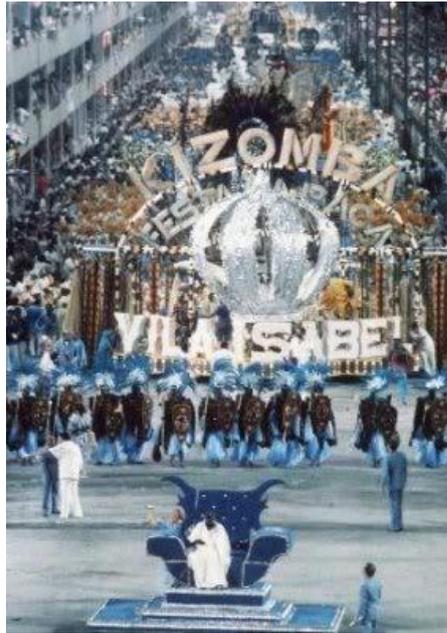
Esta Kizomba é nossa Constituição (bis)

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 (RODOLPHO et al., 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 fenómeno 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 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 6: Foto do desfile de 1988 da Vila Isabel  
 (crédito: André Silva Cruz, Gabriel Carin, Jorge Anselmo, Thiago Tapajós).



Fonte: SAMBARIO CARNAVAL, s. d.

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. 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, ao longo do item 3.1 deste capítulo, 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).

### **3.2. Glória a quem constrói a ilusão dessa quaresma colorida**

#### **3.2.1. 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 acirrarão 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.

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” (Ibidem, pp. 147-8). Como efeito e sintoma dessa dinâmica, aprofundam-se processos de supressão direta de direitos sociais a partir do último quarto do século XX (como será abordado, no capítulo seguinte, por meio do exemplo da reforma trabalhista no Brasil). As contradições e desigualdades se amplificam, e se torna ainda mais perceptível a função do Estado como um garantidor do processo de acumulação capitalista.

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, 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” (OLIVEIRA, 2003, pp. 32-33). 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 (Ibidem, 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, que será tratada no capítulo seguinte.

Passo agora a expor de que forma os sambas-enredo selecionados abordam essa temática e as contradições e tensões envolvidas nessa dinâmica. Vale, ainda, lançar uma observação metodológica semelhante à explicitada no subitem anterior. 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. Igualmente, utilizei, como referencial de base de dados, o repositório digital fonográfico 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” (GUARÁ, ROSAS, 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” (Idem). 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” (Idem).

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” (DA VILA, 1984). 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” (Idem).

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” (GUARÁ et al., 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” (RODRIGO et al., 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 (TROPICAL et al., 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...) (Idem)

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.

Por fim, vale ressaltar que a dimensão das desigualdades sociais – e, de forma mais específica ainda, das relações de trabalho – será retomada no próximo capítulo da tese, com foco para o contexto dos anos dois mil em diante. Não há, propriamente, uma ruptura entre ambos os contextos, mas, sim, uma intensificação (ainda que não linear e marcada por contradições) das investidas destinadas a uma alteração sistemática da regulação jurídica trabalhista no país. Essa dinâmica encontra seu auge na segunda metade da década de 2010, e é apreendida, a partir de contornos específicos, pelos sambas-enredo do período. Por isso, justifica-se a sua inserção em capítulo próprio (o quarto capítulo da tese). De toda forma, como já advertido, não pretendo traçar explicações lineares e dicotômicas para esses processos complexos, mas, ao revés, analisar a forma com que a construção discursiva dos sambas-enredo os apreende em suas contradições e complexidades.

### 3.2.2. A liberdade substantiva 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” (MACHADO et al., 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. 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 – lançados nos capítulos anteriores – a respeito da forma como pretendo compreender a relação entre discurso do samba e discurso jurídico. Isto é, não se trata de propor dicotomias estanques entre um e outro, 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, como visto, 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.

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” (MACHADO et al., 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” (Idem).

Figura 7: Foto do desfile de 1986 do Império Serrano (crédito: Ricardo Leoni).



Fonte: EXTRA, 2014b

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” (MACHADO et al., 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)” (CAVACO et al., 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” (Idem).

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” (KING et al., 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” (Ibidem).

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 esperar. 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 neste tópico 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 substantivas para as relações sociais.

Em 1992, seria a vez de a Mocidade desfilar o antológico *Sonhar não custa nada! Ou quase nada*. Se pra 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” (MOCIDADE et al., 1991). A dimensão do sonho (e aqui é possível, inclusive, traçar um paralelo com as reflexões de Krenak desenvolvidas no início do capítulo, sobre sonho e narrativa) não aparece como algo alheio à realidade: pelo contrário, “o meu sonho é tão real” (Ibidem). 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” (Ibidem).

No capítulo seguinte, várias das questões abordadas neste terceiro capítulo serão recobradas (como as dimensões do tempo e da promessa da narrativa jurídica

e da narrativa da arte, do encontro de experiências, das desigualdades sociais e da percepção das contradições), mas com foco para a produção carnavalesca dos anos 2000 a 2023. O movimento metodológico será o mesmo: refletir sobre a forma como o discurso do samba-enredo e o discurso da normatividade jurídica apreendem fenômenos sociais correlatos. E como constroem, portanto, seus percursos enunciativos e narrativos sobre esses fenômenos. Mais uma vez, não tomarei os sambas em perspectiva estanque, tampouco reduzida àquilo que poderia ser compreendido como uma enunciação literal de termos jurídico-institucionais no bojo do seu “tema”.

## 4. DOIS MIL, DOIS MIL E UM ZIRIGUIDUNS

### 4.1. Nas antessalas da história e do direito oficiais

#### 4.1.1. Tempo, direito e história: nas frestas da festa

A dimensão da história e do direito oficiais, bem como a forma como essa dimensão é narrada e experienciada a partir das enunciações dos discursos do direito e da cultura popular, é tema que atravessa também as disputas narrativas reverberadas nos sambas-enredo. Em linhas gerais, isso se conecta com um fio condutor que vai guiar os eixos desse capítulo, direta ou indiretamente: a problemática da temporalidade e da forma como a compreensão das contradições vira do avesso uma perspectiva linear do tempo – seja o tempo histórico (em sentido mais ampliado), seja o tempo da narrativa jurídica (em sentido mais estrito). E isso pode ser visualizado, ao longo dos próximos itens, a partir de três dimensões-chave: (i) a compreensão da história e do direito oficiais como dinâmicas que não devem ser entendidas de forma abstraída das relações e lutas sociais; (ii) a forma como o tema do trabalho e do trabalhador é manejado pelo discurso normativo e pelo discurso artístico; (iii) a apreensão dos sujeitos encarnados na enunciação.

Se, no capítulo anterior, me concentrei na produção carnavalesca dos anos 1980 e 1990, me debruço agora sobre os sambas-enredo de 2000 a 2023. De forma similar ao que apontei no capítulo anterior, parti da base digital de dados do IMMUB, o Instituto Memória Musical Brasileira. Para selecionar os sambas, tracei uma análise semântica relativa aos três eixos temáticos propostos para este capítulo. Vale também ressaltar, uma vez mais, que não pretendo apresentar os sambas-enredo selecionados como se contivessem uma espécie de “autenticidade” ou “pureza estanque” a ser compreendida como dimensão dicotômica em relação ao discurso jurídico. A proposta, como delineado desde a introdução da tese, é, ao revés, analisar os elementos paradoxais dessa dinâmica narrativa. Nessa linha, e pensando sobre a questão do tempo em uma perspectiva etnomusicológica e em suas contradições dentro da própria dimensão musical, Araújo (2021, p. 40) observa que é preciso questionar, inclusive, uma concepção tradicional de estudo da música que toma o “ritmo isolado como o parâmetro que dá expressão ao tempo no fazer musical”, o que se pauta em “um conceito de tempo hegemônico (embora arbitrário)”.

Ao longo do capítulo, pretendo analisar como a dimensão do tempo e do encontro de experiências atravessa, em termos narrativos e semânticos, a compreensão construída pelo discurso artístico a respeito dos fenômenos jurídico-históricos mencionados. Não por outra razão, o título deste capítulo rememora o enredo de 1985 da Mocidade, o *Ziriguidum 2001*. As expectativas da Mocidade para o novo milênio, em certa medida, recobravam a dimensão do tempo como uma projeção não linear, capaz de atravessar os ciclos, espaços e astros: “Desse mundo louco / De tudo um pouco / Eu vou levar pra 2001 / Avançar no tempo / E nas estrelas fazer meu Ziriguidum (meu Ziriguidum) / [...] / Vou à lua, vou ao sol / Vai a nave ao som do samba / Caminhando pelo tempo / Em busca de outros bambas” (GIBI et al., 1984). Essa forma de construir uma perspectiva para o tempo diversa da linear-formal não é, meramente, uma espécie de fuga ou escape do real, mas, sim, uma dimensão que concebe no samba e no carnaval o *locus* de construção de outras lógicas não unívocas. É sobre isso que a escrita se debruçará nos subitens que se seguem.

#### 4.1.2. O avesso desses lugares

Como é possível extrair das reflexões do segundo capítulo desta tese, as relações do samba-enredo com a dimensão histórica e com a dimensão da regulação jurídica são, desde sua gênese, intrincadas. Regulamentos, negociações, enredos nacionalistas, tentativas de controle estatal, difusão dos patrocínios, tudo isso formou e forma uma dinâmica contraditória que caracteriza essas relações. Augras (1992) observa uma espécie de momento de virada na apreensão da história nos sambas em meados dos anos 1970. Até 1975, predominavam compreensões nacionalistas na abordagem da história pelos enredos, o que se confundia, via de regra, com a narração das concepções oficiais dela. Um dos marcos dessa virada pode ser apontado com o icônico enredo de 1976 da Beija-Flor, que foi campeã com um desfile sobre o jogo do bicho. Isto é, um enredo sobre um fenômeno social alheio da historiografia oficial e da legalidade jurídica rendeu, à escola de Nilópolis, o título de primeira colocada nos desfiles daquele ano.

A Beija-Flor voltaria a protagonizar, em 1989, outro momento antológico do carnaval carioca, com o *Ratos e Urubus, larguem minha fantasia*, enredo desenvolvido por Joãozinho Trinta. A crítica social de Joãozinho pretendia fazer transitar, ao longo da avenida, as imbricações entre lixo e luxo – tanto em sentido literal quanto em

sentido conotativo. O carro abre-alas da escola havia sido projetado para vir acompanhado da representação de uma grande escultura do Cristo Redentor como mendigo. A Arquidiocese do Rio de Janeiro, à época, judicializou a questão e conseguiu uma liminar, pouco antes do desfile, que impedia a escola de utilizar a alegoria. O Cristo, então, foi coberto com um plástico preto e desfilou com os dizeres “Mesmo proibido, olhai por nós!”.

A subversão criativa da ordem judicial e da historiografia oficial constituiu o mote do processo de criação artística. No desfile das campeãs daquele ano, como observam Simas e Fabato, alguns dos componentes vestidos de mendigos que vinham à frente da escola no entorno do abre-alas, que desta vez estavam em número superior a quinhentas pessoas, “avançaram sobre o Cristo Mendigo e, simplesmente, retiraram o saco preto cobertor” (SIMAS, FABATO, 2015, pp. 145-146). Fernando Pamplona, que então comentava pela Manchete, teria pronunciado que se tratava de momento glorioso do carnaval carioca, provocando que a “justiça fajuta” não teria coragem de intervir naquilo que o povo acabava de fazer (Ibidem, p. 146).<sup>19</sup>

Figura 8: Foto do desfile de 1989 da Beija-Flor (crédito: Ricardo Leoni).



Fonte: O GLOBO, 2019

A virada para o novo milênio adicionaria, ainda, elementos próprios a essa dinâmica, com uma coleção de enredos ligados a formas plurais de apreensão das explicações e dos fenômenos históricos e jurídicos. Ao lado da explosão dos enredos patrocinados, elaboraram-se também enredos que se debruçavam sobre as frestas

<sup>19</sup> Rodrigues e Rabelo, em amostragem de cinco matérias jornalísticas de O Globo, que foram veiculadas entre outubro de 1988 e fevereiro de 1989 sobre o enredo da Beija-Flor, categorizaram as menções ao desfile a partir de palavras neutras, positivas e negativas: “a maioria, 40%, de todas as menções foram neutras, seguido de exposições negativas (31%) e positivas em 29%” (RODRIGUES, RABELO, 2019) – o que denota uma inclinação conservadora do jornal.

da narração dos processos históricos (seja a historiografia do país em sentido mais estrito, seja a da própria dimensão cultural em sentido amplo). O ano de 2000, que marcava os quinhentos anos da chegada europeia nestas terras, foi especialmente significativo quanto a essa temática. Em virtude disso, a abordagem em torno das disputas sobre como (re)contar essa história permeou vários dos enredos apresentados nos desfiles daquele ano.

A título de exemplo, nesse ano de 2000, em diálogo direto com a temática dos quinhentos anos da chegada dos portugueses, a Imperatriz Leopoldinense desfilou o *Quem descobriu o Brasil, foi seu Cabral, no dia 22 de abril, dois meses depois do carnaval*; a Beija-Flor, o *Brasil, um coração que pulsa forte, pátria de todos ou terra de ninguém?*; a Viradouro, o *Brasil: visões de paraísos e infernos*; a Unidos da Tijuca, o *Terra dos Papagaios... Navegar foi preciso!*; o Salgueiro, o *Sou rei, sou Salgueiro, meu reinado é brasileiro*; a Mangueira, o *Dom Obá II - Rei dos esfarrapados, príncipe do povo*; a Grande Rio, o *Carnaval à vista - Não fomos catequizados, fizemos carnaval*. Em comum, os enredos propunham uma ressignificação desse processo histórico, seja a partir da enunciação aberta das contradições desse processo (por exemplo, nos enredos da Beija-Flor, da Viradouro e da Mangueira), seja a partir de uma tentativa de carnavalização da história (como no enredo da Grande Rio), seja a partir de uma compreensão calcada no ideário da miscigenação (como no caso da Unidos da Tijuca).

Em 2002, a Estação Primeira de Mangueira apresentou o *Brazil com Z é pra cabra da peste, Brasil com S é a nação do nordeste*, com a proposta de cantar a história feita pelo povo – proposta que se renovaria, ao longo dos anos, sob as mais distintas opções estilísticas. Boa parte dessas opções passou pela cadência própria e pela tentativa de compreender um Brasil (ou “Brasis”) em suas potencialidades culturais, como na exaltação da língua portuguesa, em 2007, com o *Minha pátria é minha língua, Mangueira, meu grande amor. Meu samba vai ao Lácio e colhe a última flor*. Ou, ainda, na homenagem a suas matrizes culturais e musicais, como em *Maria Bethânia: a menina dos olhos de Oyá*, de 2016. Estratégias narrativas similares também podem ser encontradas nos sambas-enredo da Portela do período, marcados pela glorificação da cultura e das raízes histórico-musicais da agremiação.

O ano de 2019, por sua vez, rendeu enredos simbólicos sobre essa temática. Com o *História para ninar gente grande*, apresentado pela Mangueira, o tom enunciativo de exaltação da cultura e da história da musicografia dá lugar à crítica

mais explícita da reprodução dos padrões de desigualdade social no país, bem como da forma como a história oficial é contada – isto é, com o tradicional alheamento com relação às disputas e lutas sociais, e aos personagens que encarnam essas lutas. Em outras palavras, a Mangueira cantou a “história que a história não conta / o avesso do mesmo lugar” (DOMÊNICO et al., 2019). Isso não significa, vale ressaltar mais uma vez, que haveria uma espécie de ruptura ou de hierarquização das formas de perceber e narrar os processos históricos, mas, tão somente, que a ideia de discurso (e da própria criação artística), como já abordado, é marcada por uma plurivocidade intrínseca.

Figura 9: Foto do desfile de 2019 da Mangueira (crédito: Marcos Serra Lima).



Fonte: O GLOBO, 2019

Em outras palavras, a dimensão da história e do direito oficiais é apresentada não como uma espécie de simples falseamento da realidade, mas, sim, como uma das possibilidades de apreensão do real, aquela que não dá conta das suas complexidades. As personagens tradicionalmente aliadas dessa historiografia oficial aparecem no desfile desde a comissão de frente até o encerramento. As alas e os carros alegóricos recobram as narrativas em torno da (re)construção da memória coletiva dos fenômenos histórico-sociais centrais do país, refletindo a enunciação carnavalesca como potencialidade de esfregar a contrapelo, para usar uma expressão benjaminiana, uma perspectiva linear e progressiva de história. Uma história que se perfaz a partir das ressignificações do processo de memória. Nas palavras de Assy e Azevedo (2022, p. 106), ao traçarem um paralelo entre o samba da Mangueira de 2019 e reflexões teórico-políticas sobre o tema:

A memória é, portanto, o que constitui e se constitui da luta de classes no processo histórico – da resistência que se forma a partir da lembrança do que

compõe o presente. É nesse sentido que é possível argumentar que o samba é rememoração, ato de memória por Marielle em produção de resistência que a transcende. A valorização da experiência política da rua [...] mantém a janela da temporalidade (o mecanismo de resistência que faz emergir a tradição dos vencidos) aberta.

No mesmo ano de 2019, merecem destaque, ainda, os desfiles do Salgueiro e da Mocidade. O Salgueiro apresentou o enredo *Xangô*, entoando a perspectiva de justiça e de lei pela religiosidade nagô, representada pela figura do orixá justiceiro: “Mora na pedreira, é a lei da Terra / Vem de Aruanda pra vencer a guerra / Eis o justiceiro da Nação Nagô / Samba corre gira, gira pra Xangô” (CHAGAS et al. 2019). Por sua vez, a Mocidade desfilou um enredo sobre o tempo (*Eu sou o tempo, tempo é vida*). A dimensão do tempo é retratada, ao longo do samba, a partir de uma ótica não linear, calcada nas experiências e na carnavalização da história e da memória: “Deixa o tempo marcar / Nas viradas dessa vida vou seguir meu caminhar / Ah, quem me dera o ponteiro voltar / E reencontrar o mestre na Avenida / [...] / No contratempo dessa ilusão / [...] / Guarda minha identidade / Independente relicário da memória” (RODRIGUES et al., 2019).

No ano de 2023, por sua vez, a Beija-Flor apresentou o enredo *Brava gente! O grito dos excluídos no bicentenário da Independência*. A proposta da escola foi a de cantar o “povo no poder / São Marias e Joanas, os Brasis que eu quero ver” (DO PISO et al., 2023). Para isso, pretendeu ressignificar o marco da independência do país, compreendendo-o nas lutas populares de dois de julho de 1823. Isto é, a narrativa oficial do grito do Ipiranga é deslocada, tendo sido adicionados elementos histórico-sociais para a própria conceituação do que é ser uma pátria (ou “mátria”, no neologismo resgatado pela escola) independente. Traçando pontes com o contexto histórico-político subsequente e mesmo recente<sup>20</sup> do Brasil, a agremiação passou por temas como o silenciamento do povo no bojo da ditadura militar, bem como pela pluralidade de manifestações populares em prol da diversidade e da igualdade. De certa forma, esse enredo guarda pontos de contato com o *Monstro é aquele que não sabe amar: Os filhos abandonados da pátria que os pariu*, que rendeu o vice-campeonato à agremiação de Nilópolis no carnaval de 2018 (embora o enredo de 2023 tenha dialogado de forma mais direta com a dimensão da história). A alegoria de nº 5 do desfile de 2023, intitulada *Por um novo nascimento*, propôs uma bandeira

---

<sup>20</sup> “Desfila o chumbo da autocracia / A demagogia em setembro a marchar / Aos renegados, barriga vazia / Progresso agracia quem tem pra bancar” (Idem).

nacional “bordada à mão, pela resistência produtiva de quem constrói a vida alimentando sonhos de outros futuros possíveis” (BEIJA-FLOR, 2023, p. 323).

Figura 10: Foto do desfile de 2023 da Beija-Flor



Fonte: ACERVO PRÓPRIO, 2023a

Por sua vez, a agremiação campeã do grupo especial no carnaval de 2023, a Imperatriz Leopoldinense, levou à Sapucaí um potente enredo de Leandro Vieira sobre a história de Lampião. O poético e melódico samba-enredo da escola, em conjunto com a bateria que contava com forte base de instrumentos como sanfona e triângulo, garantiram um espetáculo à parte aos que assistiam ao desfile: “Quando a sanfona chora / mandacaru aflora / Bate zabumba tocando no meu coração / Leopoldinense, cangaceira é minha escola / Eis o destino do valente Lampião!” (ME LEVA et al., 2023). Virgulino vagueando pelos cantos do sertão, depois de não conseguir salvação nem rogando a Padre Cícero, recontava, na avenida, a história da justiça terrena e da justiça divina.

Em suma, a dimensão semântica da narrativa jurídica aparece, nesses sambas-enredo, de forma imbricada com a dimensão da historiografia oficial. O carnaval é apresentado, na enunciação artística, como um momento de recriação dessa narrativa, mas sem apreendê-la de forma estanque ou dicotômica. Isto é, não se trata de, simplesmente, “denunciar” os discursos oficiais, como se o discurso carnavalesco se colocasse em relação a eles segundo uma lógica de elemento externo. Na verdade, a proposta parece ser a de apreender essas narrativas em sua

perspectiva interna e, a partir desse movimento, extrair suas contradições e a potencialidade de sua resignificação por meio da simbologia da festa. Isso não implica a busca por um escape do real, mas, ao revés, a compreensão de que a folia e a arte encarnam a possibilidade de reconfiguração das relações sociais – e de forma materialmente situada.

Em outras palavras, recontar a história e a lei pela perspectiva da religiosidade de matriz africana, a partir das lentes das lutas sociais e das personagens tradicionalmente aliadas da historiografia oficial, bem como conferindo centralidade às práticas sociais (ainda que alheias à formalidade jurídico-normativa), implica uma escolha valorativa de refletir, inclusive, sobre a amplitude, os limites e as possibilidades da própria narrativa jurídica. Isto é, implica uma forma de pensar sobre em que medida o discurso jurídico se constitui a partir de uma imbricação direta com as práticas coletivas envolvidas na realidade social – o que também inclui, por certo, a folia e a enunciação carnavalesca.

## **4.2. O trabalho como tema da folia**

### **4.2.1. “Reformas” e desassossegos**

Guardando simetria com o capítulo anterior, o item 4.2 deste quarto capítulo pretende recobrar também a temática dos assim chamados direitos sociais, com foco para a dimensão do trabalho. Antes de adentrar nos sambas que abordam a questão, é preciso contextualizar os discursos da normatividade jurídica do momento histórico abrangido pelo recorte temporal do capítulo. Os discursos selecionados dizem respeito, basicamente, às investidas normativo-políticas que culminaram, em meados dos anos 2010, no auge da chamada reforma trabalhista brasileira. Analiso, em primeiro lugar, a enunciação das justificativas jurídico-normativas oficialmente apresentadas para essas medidas, para, no subitem seguinte, inserir o aporte dos sambas-enredo que lidaram com essa temática e com percepções próprias sobre o mesmo fenômeno.

A regulação jurídica trabalhista no Brasil, seus caminhos e descaminhos, é tema que, direta ou indiretamente, tende também a ser explorado pelos sambas-enredo. A própria amplitude do conceito de trabalho, que abarca distintas possibilidades de compreensão e interpretação desse fenômeno, é fonte criativa para

enredos que lidam com temáticas ligadas às desigualdades sociais. Essas temáticas já foram, em alguma medida, abordadas no capítulo anterior – mais especificamente, quanto aos enredos das décadas de 1980 e 1990. Neste item da tese, proponho uma visada – não jurídico-formal nem exaustiva – sobre como as investidas em torno da regulamentação trabalhista reverberaram no contexto dos anos 2000 em diante, e como foram apreendidas pelos sambas selecionados.

As propostas político-jurídicas em torno de uma alteração sistemática na regulação trabalhista no Brasil não são novas. É possível observar, ao menos desde a virada para a década de 1990, um movimento com vistas àquilo que se convencionou chamar de reforma trabalhista no Brasil (GALVÃO, 2007a) – apesar de possuir um caráter heterogêneo e baseado em distintos atores, ao longo dos contextos sociopolíticos diversos. Por fugir aos objetivos metodológicos deste item e desta tese como um todo, não adentrarei em cada uma dessas investidas, tampouco as apresentarei em sentido jurídico-normativo. Meu objetivo aqui é, simplesmente, analisar o panorama histórico, e, de forma mais específica ainda, os discursos jurídicos construídos em torno da justificação oficial dessas dinâmicas (para observar em que medida o aspecto da temporalidade da expectativa normativa é manejado).

Como aponta Andréia Galvão, as propostas iniciais de alteração mais sistemática da regulação jurídica trabalhista no país remetiam, sobretudo, à questão da organização sindical e da negociação coletiva. Foi o caso do PL nº 821/91, de elaboração do poder executivo, em cuja justificação oficial já era possível encontrar o argumento da necessidade de “modernização” da legislação trabalhista então vigente, vista como algo ultrapassado, além da proposta de que o Estado fosse afastado das relações coletivas de trabalho. A ideia do imperativo de “modernização” da legislação se mantém nas investidas posteriores, e foi um dos cerne das justificativas oficiais do auge dessa dinâmica, em 2017, sobre o qual comentarei mais à frente. Aqui reside um exemplo cristalino da construção discursiva da normatividade jurídica: uma noção de tempo tomada em perspectiva linear.

Galvão observa, ainda, que essas disputas em torno da organização coletiva do trabalho teriam sido ressignificadas na virada para a década de 1990. Se, na década de 1980, as entidades sindicais reivindicavam a autonomia e liberdade em face do Estado ditatorial, na década de 1990 esse discurso de autonomia passa a ser disputado, centralmente, entre representantes do trabalho e do capital, quanto às possibilidades ou não de garantias legais serem suprimidas ou renunciadas (Ibidem,

pp. 151 e ss.). Essa segunda dimensão dará o tom das propostas de “reforma” trabalhista brasileira que ganham corpo a partir da segunda metade da década de 1990 (Ibidem, p. 197). Em outras palavras, essas propostas em torno da alteração significativa e ampliativa da legislação trabalhista passam a assumir cada vez mais centralidade. E isso se calca, sobretudo, no discurso de que seria preciso reformar uma legislação vista como presa em um “passado”, desajustada das dinâmicas do presente e das perspectivas do futuro. Nas palavras do então recém-eleito FHC, em discurso ao Senado Federal no fim de 1994, o legado varguista teria sido “um pedaço do nosso passado político que ainda atravanca o presente e retarda o avanço da sociedade” (CARDOSO, 1994, p. 10).<sup>21</sup>

Os dois primeiros mandatos de Lula, bem como os subsequentes governos de Dilma, foram marcados por contradições quanto a essa dinâmica, sem que ela houvesse, de fato, sofrido uma reversão (GALVÃO, 2007b; KREIN, SANTOS, NUNES, 2012). Medidas restritivas e medidas favoráveis à chamada “flexibilização” das relações de trabalho conviviam, sem que fosse possível verificar uma espécie de interrupção na agenda pró-reforma – embora ela tenha sido, em certa medida, contida no cenário dos dados positivos no mercado de trabalho no segundo mandato de Lula. A partir do final de 2016, sobretudo, no contexto da chegada de Michel Temer à chefia do poder executivo federal, as agendas e propostas de reforma trabalhista mais incisivas voltam a sofrer intensa movimentação parlamentar, dinâmica que culminou na aprovação das Leis nº 13.429 e 13.467 em 2017.

Auge desse processo (tanto pela forma abrupta com que foi aprovada, quanto pela extensão das alterações legais), a Lei nº 13.467/17 tende, inclusive, a ser conhecida como sinônimo de reforma trabalhista no Brasil. Quanto ao que interessa de forma mais direta aos objetivos metodológicos desta tese, pretendo apresentar em que medida a dimensão da promessa normativa e da temporalidade são manejadas no discurso jurídico de justificação dessas investidas. O argumento da necessidade de “modernização” da legislação, com vistas à sua “adequação” às “novas” relações de trabalho, presente desde o final do século XX, reaparece nos documentos de justificação da segunda metade dos anos 2010. Mas, para além dessa dimensão,

---

<sup>21</sup> Para uma análise das principais alterações na legislação trabalhista no governo FHC, cf. KREIN, 2004. A denúncia da Convenção nº 158 da OIT, no final de 1996, foi uma das políticas de mais significativo impacto na dinâmica das relações de trabalho, por permitir a dispensa imotivada de trabalhadores.

outro aspecto assume cada vez mais caráter central: a promessa objetiva de geração de empregos caso as medidas sejam implementadas. Essa promessa, já presente de forma lateral no século anterior, passa a ser o cerne dos documentos de justificção das medidas reformistas nos anos 2010 em diante. Sem ser acompanhada de projeções ou bases empíricas, a promessa de aquecimento da economia e geração de novos postos de trabalho é, simplesmente, lançada como elemento discursivo genérico de convencimento.

A Lei nº 13.429/17, fruto da repentina recolocação em tramitação de projeto de lei de 1998 (PL nº 4.302/98), que foi aprovada poucos meses antes da Lei nº 13.467/17, abriu os caminhos para o momento mais agudo da reforma. A lei amplificou as possibilidades de trabalho temporário, bem como inseriu disciplinamentos confusos sobre “prestação de serviços a terceiros” (o que foi interpretado como liberalização da terceirização de serviços para todas as atividades). Sua justificativa oficial remonta à década de 1990, época de propositura do projeto de lei original, ocasião em que já era possível observar os argumentos da alegada necessidade de “modernização”, “flexibilização” e “desburocratização”. Mas foi, sobretudo, com o substitutivo do projeto de lei do Senado Federal, de relatoria de Sandro Mabel, que as propostas de alterações foram abertamente agravadas. O novo teor do projeto de lei, que, anteriormente, não havia encontrado cenário político para ser aprovado na Câmara dos Deputados, é recolocado em pauta por Rodrigo Maia muitos anos depois, voltando a tramitar mais intensamente a partir do fim de 2016, após longos períodos sem qualquer movimentação (como entre 2005 e 2007, entre 2008 e 2011, e entre 2011 e 2015).

Os argumentos em torno de uma suposta modernização e geração de novos empregos, já presentes na exposição de motivos do projeto de lei original de 1998, voltam a ser disputados, de forma intensa, no processo de deliberação parlamentar e de justificção pública dessa proposta em 2017. Cerca de quarenta menções à expressão “modernização” e seus derivativos podem ser encontradas nas atas das sessões legislativas da Câmara dos Deputados de 22 de março de 2017 (cf. CÂMARA DOS DEPUTADOS, 2017). A forma como uma perspectiva de direito e história linear é manejada e cotejada com certa compreensão da temporalidade, aparece como pedra de toque desses processos de debates e justificções jurídico-políticas.

E esse campo semântico do que pode ser interpretado como “futuro” ou “atraso” esteve presente, centralmente, não só nos debates sobre a aprovação da Lei nº

13.429/17, mas também em toda a dinâmica de justificação oficial da Lei nº 13.467/17, que pode ser considerada o auge da chamada reforma trabalhista no Brasil. Nos discursos que se opuseram e se opõem a essa dinâmica, a dimensão da temporalidade costuma se alicerçar em mediações históricas e sociológicas entre a justificativa das propostas e os contrapontos empíricos observados. Por sua vez, nos discursos de defesa e de justificação da reforma, os usos do elemento temporal tendem a partir de saltos abstratos entre aquilo que é narrado como um passado a ser superado, e o que é interpretado como promessa de um futuro a ser alcançado. Essa ideia da promessa, que, na justificação original de 1998, aparecia apenas como um dos fatores de motivação da proposta normativa, parece assumir, cada vez mais, um *locus* central no processo de justificação da reforma trabalhista da segunda metade da década de 2010 em diante.

Não à toa, a própria ementa oficial da Lei nº 13.467/17, norma que caracterizou o momento mais incisivo da reforma, dispõe que a lei tem por fim “adequar a legislação às novas relações de trabalho” (BRASIL, 2017). A tradicional técnica legislativa de ementa de leis, na verdade, prevê a ementa como espaço para breve descrição da temática da lei e dos dispositivos que são revogados. Ao enunciar finalidades da lei, portanto, observa-se um deslocamento da justificação para o próprio campo do texto normativo. As noções de “adequação” e de “novidade nas relações de trabalho” recuperam um tom de suposta inevitabilidade da lei, já presente nos documentos e discursos de justificação da medida, bem como conferem um tom enunciativo de compreensão do tempo histórico e do direito em perspectiva linear e evolutiva.

Muito embora a dimensão argumentativa da “atualização” e do alegado “aprimoramento” da legislação já estivesse presente na exposição de motivos do projeto de lei original (PL nº 6.787/2016, que dá origem, após centenas de alterações, à Lei nº 13.467/2017), foi com o primeiro relatório da comissão especial da Câmara dos Deputados que a proposta de alteração – e as justificativas subjacentes – se agravou de forma ostensiva. No relatório de Rogério Marinho, de 12 de abril de 2017, o tema da modernização e da promessa genérica de melhoria dos índices de emprego ganha centralidade. A dimensão da promessa (e da relegação a um futuro abstrato da realização das expectativas normativas) faz com que a argumentação seja apresentada na chave da “convicção”: “Temos, assim, plena convicção de que essa reforma contribuirá para gerar mais empregos formais e para movimentar a economia”

(MARINHO, 2017, p. 20). O substitutivo da Câmara dos Deputados, enviado ao Senado Federal, teve sua redação final aprovada em julho de 2017.

Vale apontar, por fim, que não se trata de dinâmica que se findou em 2017. Basta observar a explosão de medidas provisórias trabalhistas no governo Bolsonaro, cuja justificativa oficial, calcada na figura central de Paulo Guedes, recupera e aprofunda a lógica da reforma trabalhista. O manejo político das medidas provisórias para tratar de relações sociais e temáticas que fugiam ao autorizativo constitucional excepcional da urgência, reverbera na própria justificativa oficial dessas medidas, baseada na lógica de promessas genéricas para o futuro. A título de exemplo, a exposição de motivos da Medida Provisória nº 905/19, que previa o assim chamado “contrato de trabalho verde e amarelo” (medida de contratação precária de jovens trabalhadores), se baseava na promessa de melhoria da inserção no mercado de trabalho, de geração de empregos e renda, além de uma suposta racionalização das relações de trabalho e da fiscalização (GUEDES, 2019). Observa-se, ainda, um deslocamento cada vez mais agudo da justificativa do âmbito próprio da deliberação legislativa para o âmbito da chefia do executivo federal.

Em resumo, a dimensão do tempo histórico e da expectativa normativo-jurídica foi amplamente mobilizada, ao longo da proposição e consolidação da reforma trabalhista no Brasil, a partir da construção de discursos de justificativa calcados em uma perspectiva linear e evolucionista. As ideias de que seria preciso modernizar uma legislação tida como ultrapassada, bem como de que haveria uma espécie de ruptura entre o que foi compreendido como “superado” e o que seria correspondente a uma alegada “novidade” nas relações de trabalho, recobram as dinâmicas do discurso jurídico de projeção da norma para o futuro. Esse movimento, via de regra, faz tábula rasa das complexidades e contradições dos processos histórico-sociais. No tópico seguinte, pretendo analisar como essa temática foi apreendida pelo discurso artístico do samba-enredo.

#### 4.2.2. Trabalhadores de muitos Brasis

Como já apontado no terceiro capítulo da tese (mais especificamente, no tópico 3.2.2), e também no subitem anterior deste capítulo, a temática das relações de trabalho tende a ser apresentada nos desfiles por meio de distintas perspectivas e recursos estilísticos. Isto é, ora o tema é tratado a partir das lentes da crítica explícita

à exploração do trabalho, ora a partir da ironia e da sátira, ora a partir do enaltecimento dos trabalhadores e de um horizonte de trabalho substancialmente livre. Isso rememora, em larga medida, não só a pluralidade e a complexidade do discurso artístico, mas também a própria polissemia da noção de trabalho. No terceiro capítulo da tese, me referi, sobretudo, ao contexto dos anos 1980 e 1990, ao passo que agora me debruço sobre a produção carnavalesca dos anos 2000 em diante.

Essa produção conviveu, em termos sócio-históricos, com o paulatino aprofundamento das investidas de desregulamentação das relações de trabalho, como visto acima. Investidas que são tradicionalmente apresentadas, pela narrativa jurídico-formal, como uma inevitabilidade social e como uma promessa normativa de aquecimento da economia no futuro. Nas frestas dos paradoxos entre a enunciação jurídica e a realidade social, muitos foram os sambas-enredo que se debruçaram, ao longo desse período, sobre essa temática do trabalho, dos trabalhadores e dos intrincados caminhos que permearam a trajetória das relações laborais no país.

Logo no início do novo milênio, mais precisamente no carnaval de 2000, a Portela desfilou o seu enredo *Trabalhadores do Brasil: A época de Getúlio Vargas*. Uma espécie de relação paradoxal na referência ao Estado Novo varguista dava lugar, no bojo do samba, a contradições semânticas sobre como o trabalho seria percebido na trajetória histórica do país: “Getúlio Vargas anunciou / A despeito da censura / Não existe mal sem cura / Viva o trabalhador ô ô ô” (DAMIÃO et al., 1999). O enredo rendeu à escola de Madureira, nos desfiles daquele ano, apenas a modesta décima colocação. Como já apontado no início deste capítulo, o ano de 2000 foi marcado por vários enredos de matiz marcadamente histórico, em virtude, sobretudo, dos quinhentos anos da chegada portuguesa. Embora apresentasse outro recorte temático, o enredo da Portela também se inseria no bojo dos enredos históricos.

No carnaval de 2008, com temática parecida e estilo discursivo diverso, a Vila Isabel apresentou o *Trabalhadores do Brasil*: “É mais que um samba o que se criou / É um hino ao povo trabalhador / A louvação a nossa gente / Vista indolente, pelos olhos da ambição” (DINIZ et al., 2007). O chamado hino aos trabalhadores não se confundia com uma espécie de credulidade no trabalho em seu sentido de estranhamento e subordinação, mas, sim, dizia respeito a um enaltecimento de quem, efetivamente, produz as riquezas sociais. Distintos períodos históricos da trajetória da classe trabalhadora no Brasil foram rememorados, como a escravização, o projeto

industrializante, as primeiras leis trabalhistas, dentre outros: “Consolidar nossas conquistas / Em direitos trabalhistas / Comemora quem tanto lutou” (Idem).

O samba da Vila Isabel se dividia, basicamente, em momentos semânticos que abordavam desde a constituição da sociedade do trabalho no país e sua trajetória histórica, marcada por desigualdades, até uma certa tentativa, entoada pelo próprio samba-enredo, de resgate de uma espécie de otimismo da forma como os trabalhadores deveriam ser vistos socialmente: “hoje é dia do trabalhador / que conquistou o seu lugar” (Idem). A diferença de mote semântico e de recursos estilísticos dentro do mesmo samba-enredo exemplifica a complexidade da enunciação discursiva desse gênero musical.

A mesma Vila Isabel desfilaria, em 2013, o *A Vila canta o Brasil, celeiro do mundo*, que lhe concedeu o título de campeã daquele ano. Embora patrocinado por grande empresa ligada ao agronegócio (BASF), o enredo de Rosa Magalhães (assim como o samba-enredo) foi desenvolvido de forma a priorizar a narrativa do trabalhador rural e da vida no campo. Como observam Simas e Mussa, “a contradição entre o patrocínio e o samba foi tão gritante que a escola chegou a receber uma carta assinada por diversos movimentos sociais”, que “elogiava o samba e a maneira como a vida no campo foi retratada, mas repudiava o patrocínio” (SIMAS, MUSSA, 2023, p. 197). O belo samba de Martinho da Vila, Arlindo Cruz, André Diniz, Leonel e Tunico da Vila contava a rotina de quem trabalha semeando o grão, produzindo o alimento e cantando a vida: “Preparo o café, pego a viola, parceira de fé / Caminho da roça, e semear o grão / Saciar a fome com a plantação / É a lida / Arar e cultivar o solo / Ver brotar o velho sonho / Alimentar o mundo, bem viver / A emoção vai florescer” (DA VILA et al., 2014).

Cinco anos depois, no carnaval de 2018, o Paraíso do Tuiuti, em desfile antológico que lhe rendeu o vice-campeonato, rememorava o tema da escravização e das relações de trabalho. Inserindo uma interrogação ao final da histórica frase que havia sido refrão do *Sublime Pergaminho* da Unidos de Lucas em 1968, o samba-enredo do Tuiuti se intitulava *Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão? A comissão de frente da escola, vencedora do prêmio do Estandarte de Ouro do Globo na categoria, era composta por integrantes que davam vida a pessoas escravizadas que, ao longo da coreografia, se transmutavam em Pretos Velhos e prenunciavam a libertação. A sinopse desenvolvida pelo carnavalesco Jack Vasconcelos relembra*

as contradições entre as promessas de cidadania e igualdade, de um lado, e os elementos de continuidade histórica de reprodução de padrões de desigualdade.

Uma voz na varanda do Passo ecoou:

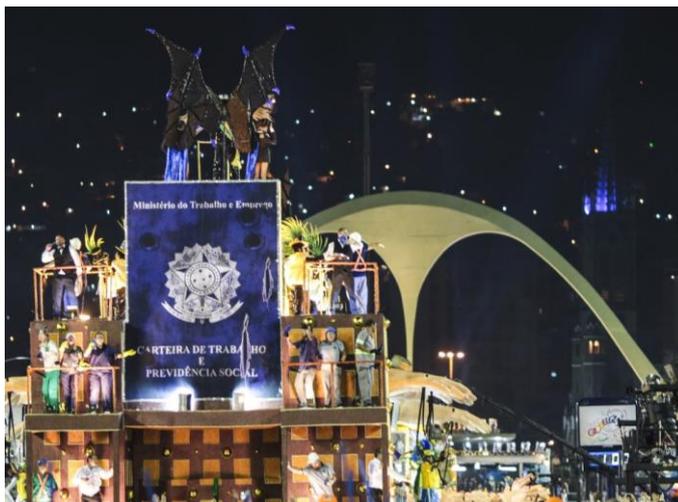
- Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão!

Folguedos, bailes, discursos inflamados e fogos de artifício mergulharam o povo em dias de êxtase e glória. Pão e circo para aclamação de uma bondade cruel, pois *não houve um preparo para a libertação e ela não trouxera cidadania, integração e igualdade de direitos*. Mais viva do que nunca, os aprisionou com os grilhões do cativeiro social. Ainda é possível ouvir o estalar de seu açoite pelos campos e metrópoles. Consumimos seus produtos. Negligenciamos sua existência. Não atualizamos sua imagem e, assim, preservamos nossas consciências limpas sobre as marcas que deixou tempos atrás. Segue vivendo espreitada no antigo pensamento de “nós” e “eles” e não nos permite enxergar que estamos todos no mesmo barco, no mesmo temeroso Tumbreiro, *modernizando carteiras de trabalho em reformadas cartas de alforria*. (VASCONCELOS, 2018, grifos no original)

Ao longo da apresentação do Tuiuti, o desfile passava, assim, a rememorar também o contexto (que lhe era recente no tempo) das relações de trabalho no país. Após levar a cabo uma reflexão histórica sobre os desdobramentos e a trajetória da exploração da força de trabalho no Brasil, a agremiação apresentou, ainda, uma sátira direta às investidas político-jurídicas cujo auge, em 2017, se convencionou chamar de reforma trabalhista brasileira (investidas que foram abordadas no subitem anterior deste capítulo da tese). Em um dos carros alegóricos, a representação de uma enorme carteira de trabalho danificada dividia a cena com a figura de um vampiro que portava vestes presidenciais.

Embora fosse possível traçar uma referência direta à caricatura de Michel Temer no imaginário popular, o vampiro do Tuiuti não parecia se reduzir a uma única pessoa ou a uma individualidade, mas, sim, aportava a relação-capital que só pode se reproduzir (e se expandir, histórica e socialmente) ao sugar o trabalho vivo alheio. Ainda, na parte lateral da mesma alegoria, fantoches com camisa da CBF eram regidos por gigantescas mãos brancas de colarinho em punho. A temática era também recobrada nas alas da escola, como a *Guerreiros da CLT* e *Trabalho informal*, que rememoravam o simbolismo do tema.

Figura 11: Foto do desfile de 2018 do Paraíso do Tuiuti (crédito: Antonio Lacerda [EFE]).



Fonte: EL PAÍS, 2018

O carnaval aparece, assim, como catalisador das complexidades das relações assinaladas no enredo. O elemento da contradição é entoado em linhas discursivas plurais, ao longo do desfile, e pode ser visualizado em ao menos três eixos. O primeiro se refere ao elemento da criação artística, que permite apreender os fenômenos em sua multidimensionalidade (isso reverbera, por exemplo, na transfiguração do mesmo bailarino em outra personagem). O segundo eixo diz respeito ao questionamento da abstração das promessas jurídico-normativas (o próprio termo “modernização”, recorrente nas justificativas normativas oficiais da chamada reforma trabalhista, é referenciado, na sinopse do enredo, de forma satírica). O terceiro eixo, por sua vez, se relaciona com a percepção das contradições como dinâmica de compreensão do movimento histórico, permeado por descontinuidades e continuidades.

Em suma, a narrativa da desregulamentação do trabalho (via regulação jurídica) e de suas promessas normativas é apreendida, pelo samba-enredo, a partir das contradições que esse discurso pressupõe. E isso se dá mesmo que não haja referência explícita ao chamado mundo do direito na letra do samba e/ou na sinopse do enredo, uma vez que, como já advertido desde o início da tese, a produção e o compartilhamento de sentidos sociais me interessam muito mais do que a formalidade que assumem. Essas contradições se expressam nos sambas e desfiles, estilisticamente, seja por meio da sátira, da enunciação aberta sobre as desigualdades e a precariedade, seja mesmo pela ode a outros sentidos possíveis de trabalho. E a própria criação artística se insere também nessas contradições, uma vez que é abarcada pelo contexto da materialidade social de que faz parte. Exemplo cristalino dessa contradição, como apontado acima, foi o desenvolvimento do enredo campeão

da Vila Isabel em 2013 – que, patrocinado por empresa ligada ao agronegócio, narrou a perspectiva da vida no campo pela ótica do trabalhador/cantador local.

### **4.3. O canto é negro, indígena e feminino**

Por fim, o último eixo deste capítulo pretende refletir sobre as complexidades e multidimensionalidades dos sujeitos que reverberam, enunciam e recebem as narrativas sociais. O discurso jurídico, como já argumentado nos capítulos anteriores desta tese, tende a partir de uma abstração na enunciação do chamado “sujeito de direito”, isto é, do sujeito que é dotado, no plano normativo, de uma capacidade de portar e exercer direitos e obrigações reconhecidos como juridicamente exigíveis. A pretensão prescritiva do projeto científico e político do direito moderno, e que reduz essa prescrição ao nível de um movimento autorreferencial (o direito oficial é que diz o que é direito), parte de pressupostos de universalidade e objetividade na enunciação da norma jurídica.

Essa abstração se comunica, como também já analisado nos capítulos anteriores e em tópicos específicos do presente capítulo, com uma temporalidade própria do discurso jurídico. A materialização do que aparece, no plano prescritivo-normativo, como abstrato, é projetada em termos de realização futura. Isso faz com que a norma, em sua dimensão mais aparente, se apresente como um produto neutralizado de uma espécie de racionalidade autoevidente. Uma racionalidade que, uma vez alçada ao plano normativo, é compreendida como capaz de incidir sobre as relações sociais e “adequá-las” aos seus ditames. Contudo, esse movimento de lançar para o futuro um ideário de regulação convive, na materialidade, com a complexidade da vida social – que o constitui e é também por ele afetada.

Em outras palavras, os sujeitos que enunciam e que recebem as narrativas sociais sobre os fenômenos são, na concretude da realidade social, atravessados pelas relações e pelas experiências que sua forma de estar no mundo encarna. Em termos de criação artística, isso reverbera na potencialidade criativa de repensar as relações entre passado, presente e futuro. E reverbera também na potencialidade de refletir sobre as contradições e os paradoxos entre, de um lado, aquilo que é experienciado pelos sujeitos e que os constitui enquanto tais, e de outro, a abstração das promessas normativas e dos discursos universalizantes. Para proceder a essa análise, dividi os próximos subitens em dois eixos: o primeiro relativo à ancestralidade

negra no samba, à religiosidade de matriz africana e à dimensão de gênero; e o segundo referente à temática indígena. O fio comum entre esses eixos é, precisamente, o de refletir sobre o lugar da narrativa como a confluência de experiências vividas por sujeitos encarnados na materialidade social e nas suas contradições.

#### 4.3.1. “Fala, Majeté!”

A formação e a trajetória do samba no Brasil são marcadas, desde sua gênese, por uma emblemática conexão entre esse gênero musical e a ancestralidade negra. A propósito, como observa Nei Lopes (2003), as próprias bases do samba foram trazidas ao Brasil por obra do povo banto. Quanto aos enredos de escolas de samba, mais especificamente, Luiz Antonio Simas e Fábio Fabato apontam que o afloramento dos movimentos de independência em diversos países do continente africano, nos anos 1950 e 1960, teria reacendido, tanto nas pesquisas no bojo das ciências sociais quanto nos enredos das agremiações carnavalescas, o interesse pelo tema relativo ao legado africano no cenário brasileiro. O Salgueiro, a título de exemplo, foi uma das escolas que mais investiu – e ainda investe – nesses enredos, tendo focado, com constância, a problemática da história e da escravização de forma direta na década de 1960, e a temática do legado cultural de matriz africana na década de 1970 (SIMAS, FABATO, 2015, pp. 30-32).

Essa temática tende a ser apresentada, nos enredos das escolas, a partir da materialização das figuras que encarnam as experiências da ancestralidade negra – sejam elas artistas ou pessoas do cotidiano, sejam elas divindades de religiões de matriz africana. No carnaval de 1986, a título de exemplo, o Unidos do Jacarezinho desfilou o *Candeia, luz de inspiração*, em homenagem ao sambista Candeia. Compositor e cantor que era incansável na luta antirracista e anticlassista, e que o reverberava em suas composições, Candeia fundou também a escola de samba Quilombo, após desentendimentos sobre os rumos da Portela. Dizia o samba-enredo do Jacarezinho: “Igualdade, liberdade é natural / Pro negro não mais voltar ao humilde barracão / Para toda humilhação acabar afinal / Agora canta, meu povo canta / Esquece as mágoas porque hoje é carnaval / Agora canta, meu povo canta / Em homenagem ao sambista imortal” (FEITIÇO et al., 1985).

Os versos fazem alusão direta ao *Filosofia do samba*, samba composto por Candeia e lançado no início da década de 1970, e conhecido pelo famoso refrão: “Mora na filosofia / Morou, Maria / Morou, Maria? / Morou, Maria” (CANDEIA, 1971). Ao longo dos versos, a lembrança e a memória são alçadas a elementos que viabilizam o *fazer samba*, enquanto a razão e os sentidos mais imediatos são apresentados como dimensões limitadas. E completa Candeia, em tom irônico e crítico às promessas liberais: “Liberdade e igualdade / Aonde estão não sei” (Ibidem). A problemática da abstração das expectativas de liberdade e igualdade, a propósito, é tema recorrente em sua produção e também nos enredos de escolas de samba.

O carnaval de 1988, como já observado em tópico próprio desta tese, foi marcado por enredos antológicos sobre o centenário da abolição formal da escravização e sobre as continuidades históricas de dinâmicas de desigualdade social e racial (como o *Kizomba, festa da raça*, da Vila Isabel, e o *100 anos de liberdade, realidade ou ilusão?*, da Mangueira). Trinta anos depois, o Paraíso do Tuiuti, como também já mencionado, desfilou o *Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?*, que concedeu a segunda colocação à agremiação. A estrofe que antecedia o refrão principal dizia: “se eu chorar não leve a mal / pela luz do candeeiro / liberte o cativo social” (RUSSO et al., 2018).

No desfile, a permanência histórica das opressões reverberava as conexões entre, de um lado, uma abolição em sentido formal da escravização, e, de outro lado, os efeitos histórico-sociais das continuidades de padrões de desigualdades de raça e classe no país. Investidas políticas recentes (como a chamada reforma trabalhista) foram, ao mesmo tempo, explícita e ironicamente abordadas no desfile. Na comissão de frente coreografada por Patrick Carvalho, intitulada *O grito da liberdade* e já referenciada neste capítulo, um tripé em formato de senzala e a dança que representava os horrores da escravidão, dividiam a cena, temporalmente, com a impactante transformação dos dançarinos em Pretos Velhos – como prenúncio da libertação substancial.

Ainda, a religiosidade de matriz afro-americana é tema que nunca deixou de estar presente na construção narrativa dos sambas desse período, como em *A saga de Agotime, Maria mineira Naê*, apresentado pela Beija-For no carnaval de 2001. Nos últimos anos, uma produção artística especialmente consistente tem levado à concepção de belos sambas e enredos que abordam a problemática das desigualdades sociais a partir das tradições culturais e religiosas, com recursos

narrativos e estéticos sensíveis e dotados de uma multiplicidade de elementos na construção do discurso. É o caso, em especial, do canto das lavadeiras da Viradouro em 2020 (que será abordado mais à frente), e das chaves de Exu da Grande Rio em 2022.

Figura 12: Foto da comissão de frente da Grande-Rio no desfile de 2022 (crédito: Alexandre Durão).



Fonte: O GLOBO, 2022

Os desfiles de 2022, imersos nos desdobramentos paradoxais da eclosão da pandemia de Covid-19, e depois do cancelamento das apresentações no ano anterior, se deram em período atípico: o mês de abril. O *Fala, Majeté! Sete chaves de Exu*, desfilado pela Grande Rio e desenvolvido pelos carnavalescos Gabriel Haddad e Leonardo Bora, conferiu à agremiação da baixada fluminense do Rio de Janeiro seu primeiro título nos carnavais. A comissão de frente foi protagonizada pelo ator Emerson Dalva, que interpretou Exu, o orixá mensageiro. No topo do tripé (ou melhor, no topo do mundo), o mensageiro se divertia com as oferendas e gargalhava com a festa que via a seus pés.

A escolha inédita de Exu como protagonista de um enredo de carnaval (e a forma como o enredo foi desenvolvido) encarnou um forte simbolismo. Isso porque o orixá da comunicação, da dança, das ruas e das encruzilhadas é, no entanto, o que mais frequentemente recebe ataques provenientes do racismo religioso. Exu é o ponto nevrálgico das contradições e dos encontros, que reverberam tanto na atividade de mediação de quem exerce o ofício de mensageiro, quanto nas brechas dos que festejam e cruzam as ruas. Em uma expressão: é a união dos opostos, o avesso, o que saúda as profetas e vozes do caos, como diria a sinopse da Grande Rio:

Exu que não é o diabo do teatro colonial, projeto de corpos mortos (culpas, medos, grilhões, carcaças, escravos disfarçados de libertos) – mas força que

une os opostos, jongo de ser e não ser. Exu, to be e Tupi! Fome, cada vez mais fome! Insone. Os nervos são fios elétricos. Evoca os profetas do caos, as vozes do lixo, a desconstrução, o avesso do manto, um sem quanto, a costura dos trapos, as aparições, remendos-retalhos, o eterno retorno, a fortuna, os farrapos, o espanto e a possível, por que não?, recriação: Olímpia, Stela, Jardelina, Arthur Bispo do Rosário, Estamira no lixão de Gramacho, às margens da alegria, cantarolando aos vapores, saudando os cometas e o fogo, ao som milenar das estrelas, Yangi, pedras de laterita, bailando, da pá virada, Molambo, Mulamba, ruínas:

“Todo lugar tem uma rainha, lá no lixo também tem...”

Exu, a sacerdotisa:

-Câmbio, Exu! Fala, Majeté, fala! Os além dos além é um transbordo. Tem o eterno, tem o infinito, tem o além dos além. O além dos além vocês ainda não viram. Se eu sou à beira do mundo! Entendeu agora? Quer me desafiar? Você quer saber? Cada pessoa é um astro! Câmbio, Exu! Fala, Majeté, fala! (GRANDE RIO, 2022)

A expressão *Fala, Majeté!*, que deu título ao samba-enredo e ao enredo da Grande Rio, se refere à fala de Estamira, catadora de lixo de Gramacho que faleceu em 2011. Do lixão do Jardim Gramacho (bairro do município da Grande Rio, Duque de Caxias), Estamira se comunicava com Exu por meio de um telefone, e dizia: “Câmbio, Exu. Fala, Majeté!”. O documentário *Estamira*, de 2004, dirigido por Marcos Prado, ganhou prêmios mundo afora. Segundo Leonardo Bora, carnavalesco da escola ao lado de Gabriel Haddad, essa inspiração e a contribuição de nomes centrais como Conceição Evaristo resultaram em “um enredo que trata de coisas muito próximas da gente, a rua, a feira, o carnaval, o lixo, um enredo que não apresenta uma visão fechada, quadrada. O nosso Exu se desdobra em sete chaves de interpretação, chaves essas que abrem infinitas outras portas” (BORA, 2020).

Por sua vez, a temática de gênero também aparece, nos sambas-enredo, de forma tradicionalmente vinculada à questão da ancestralidade negra e à religiosidade de matriz africana. Como observam Lopes e Simas (2017, p. 71), “a atuação das mulheres nas escolas foi decisiva em termos musicais e coreográficos, constituindo-se elas – como pastoras (damas) ou baianas – no grande suporte do canto coral, da evolução e da harmonia”. Ainda, é possível citar a influência e o pioneirismo de figuras como Dagmar (primeira mulher que integrou uma bateria de escola de samba), as compositoras Amélia Pires, Carmelita Brasil e Dona Ivone Lara, e a cantora Carmen Silvana (Idem).

Em 1983, o Império desfilava o icônico *Mãe baiana mãe*, que se deslindava como uma forma de homenagear o matriarcado do mundo do samba (VALENÇA, VALENÇA, 2017). Como observam Rachel Valença e Suetônio Valença (Ibidem), o grande símbolo do desfile foi Dona Ivone Lara como baiana dourada. O desfile, que

não rendeu à escola o campeonato esperado, deu-lhe a terceira colocação na disputa daquele ano. O icônico samba de Aluísio Machado e Beto Sem Braço rememorava os embalos do “carinho maternal” e da glorificação da mãe baiana: “Mãe negra, sou a tua descendência / Sinto tua influência / No meu sangue e na cor” (MACHADO, SEM BRAÇO, 1982).

Figura 13: Foto do desfile de 1983 do Império Serrano (crédito: informação indisponível).



Fonte: EXTRA, 2014a

Essa temática de gênero, que tende, portanto, a ser abordada nos sambas-enredo de forma diretamente imbricada à questão racial (e não poderia ser diferente), tem sido retomada, com vigor, nos enredos da última década. Foi o caso do potente *Senhoras do ventre do mundo*, levado pelo Salgueiro ao desfile do carnaval de 2018, que homenageou, dentre outras, Carolina de Jesus e Luiza Mahin. “É mãe, é mulher, a mão guardiã / [...] / No Vale do Nilo, a luz da manhã / A filha de Zambi nas terras de Angola / Guerreira, feiticeira, general contra o invasor / A dona dos saberes confirmando seu valor / Ecoou no Quariterê / O sangue é malê em São Salvador” (PILARES et al., 2017). Na ocasião, a escola conquistou o terceiro lugar, em acirrada disputa com a Beija-Flor e o Paraíso do Tuiuti.

É o caso também do enredo que conferiu o campeonato de 2020 à Viradouro, que entoou o canto das Marias e contou a história das lavadeiras de Itapuã, em *Viradouro de alma lavada*: “Mainha, esses velhos areais / Onde nossas ancestrais acordavam as manhãs / [...] / Camará ganhou a cidade / O erê herdou liberdade / Canto das Marias, baixa do dendê / Chama a freguesia pro batuquejê”. E segue com refino poético: “São elas, dos anjos e das marés / [...] / Ganhadeira que benze e vai pro terreiro sambar / Nas escadas da fé / É a voz da mulher” (RUSSO, 2019). O abre-alas gigantesco, que contava com cerca de cinquenta metros de comprimento, além

de tripés em sua proximidade, representava o dourado do ouro e as figuras de sereias regidas por Iemanjá.

Figura 14: Foto do desfile de 2020 da Viradouro (crédito: Alexandre Cassiano).



Fonte: O GLOBO, 2020b

A mesma Viradouro cantaria, no amanhecer da terça-feira de carnaval de 2023, a história de Rosa Maria Egípcíaca, enredo que lhe rendeu o vice-campeonato do grupo especial. O samba-enredo da escola de Niterói, cuja construção melódica e composição dos versos dava o tom de uma longa prece do início ao fim, entoava a perspectiva da santa “que o povo aclamou”: “Eis a flor do seu altar / Sua fé em cada gesto / O amor em cada olhar dos filhos meus / No cantar da Viradouro / O meu samba é manifesto / Sou Rosa Maria, imagem de Deus” (MATTOS et al., 2023). Rosa Maria é reconhecida como a primeira mulher negra a ter escrito um livro no país. Trazida da África para o Brasil como escravizada, os relatos sobre Rosa Maria davam conta de peregrinações, visões, possessões, acolhimento a mulheres renegadas pela sociedade, profecias e acusações de heresia. A Rosa Maria cantada pela Viradouro é aquela que, apesar de todas as perseguições e violências a que foi submetida, foi consagrada como santa pelo imaginário popular. Ao longo do desfile (desde a comissão de frente às representações nas alegorias), a imagem da santa e das rosas davam o tom da história que era contada na avenida.

Figura 15: Foto do desfile de 2023 da Viradouro



Fonte: ACERVO PRÓPRIO, 2023b

Em resumo, este subitem do capítulo pretendeu analisar a enunciação narrativa dos sambas-enredo a partir de sua subversão ao ideário de abstração dos sujeitos do discurso. E o fiz com base na investigação das relações entre os enredos e a ancestralidade negra, a religiosidade de matriz africana e a questão feminina. No subitem seguinte, relativo à temática indígena, a proposta é similar, muito embora possua objetivos metodológicos específicos. Dentre esses objetivos, pretendo, centralmente, tentar apreender as dimensões do tempo e das promessas, e traçar paralelos com a forma como essas dimensões são manejadas nas construções discursivas.

#### 4.3.2. Guajupιά é aqui

A temática dos povos originários, como *locus* da narrativa sobre o mundo e sobre as relações sociais a partir das experiências encarnadas, também aparece com relativa frequência nos enredos das escolas de samba cariocas. Recobro, a essa altura, a concepção de narrativa traçada por Krenak (1992), que foi mencionada na parte inicial do terceiro capítulo da tese. Essa concepção se interliga com a forma como os povos originários (compreendidos aqui em sua heterogeneidade histórico-cultural) compreendem o ato de narrar, que se caracteriza por dimensões próprias de temporalidade, criação do mundo e memória. Como observa Krenak, essas dimensões são entendidas, na perspectiva indígena, não como momentos estanques ou que se encadeariam a partir de uma lógica de datas fixas e de rupturas, mas, ao

revés, como perspectivas que guardam continuidades e formas de trocas de experiências. A dimensão do sonho, a propósito, é abordada como o terreno por meio do qual se entra em contato com os ancestrais e se realiza o intercâmbio de vivências e saberes – e, assim, se constrói a narrativa.

Essas observações permitem traçar uma ponte comparativa com a questão da temporalidade da expectativa normativo-jurídica, calcada em uma dinâmica que se apresenta como de matriz progressiva entre passado, presente e futuro. A dimensão da promessa normativa é fruto de uma projeção que toma a temporalidade em perspectiva linear, e que, portanto, concebe o ato de narrar a partir dessa projeção autorreferencial para o futuro. Por sua vez, nas tradições dos povos originários, o ato de narrar e a dimensão da promessa são apreendidos por meio de uma relação que é pautada, sobretudo, pela troca de vivências e pela noção de que a promessa não se encontra em um ponto fixo de um futuro tido como ponto de chegada, traçado a partir de uma espécie de linha progressiva. A narrativa é, na verdade, a do tempo presente, que só existe como tal por recobrar a ancestralidade e por ter em mente que o chamado futuro é também concretude.

Nessa linha, a Portela, no carnaval de 2020, apresentou o enredo *Guajupιά, terra sem males*, desenvolvido pelo casal Lage, e que tratava da profecia de mesmo nome e de um entrelaçamento com as perspectivas de futuro para o Rio de Janeiro. A busca por essa terra, pelos Tupinambá, delineava um caráter de religiosidade e também de construção histórico-geográfica dos caminhos percorridos em busca da realização da promessa profética. Embora a dimensão da promessa ganhe relevo aqui, não se trata de mera projeção para um futuro estanque, mas, sim, da permanente concretização do percurso em direção à terra sem males. O próprio percurso, portanto, é parte da profecia e da narrativa, que se perfaz no encontro de experiências entre os karaíbas e os que os seguiam. O que, no carnaval, se transmuta como o momento-auge da festa: “Peguem as canoas! Passem pelas tabas: Yabebira – a aldeia maracanã, a do Peixe Pirá, de Eiraiá – atual Irajá - e sigam em direção a Guirá Guaçu, a aldeia com nome de águia, porque a festa vai começar!” (LAGE, LAGE, 2020).

Figura 16: Foto do desfile de 2020 da Portela (crédito: Brenno Carvalho).



Fonte: O GLOBO, 2020a

A superação da ira de Monã indica que “no ventre há vida, novo amanhã / Irim Magé já pode ser feliz / Transforma a dor na alegria de poder mudar o mundo / Mairamuãna tem a chave do futuro / Pra nossa tribo lutar e cantar” (BOTAFOGO et al., 2020). A ideia de futuro aparece, portanto, como parte constitutiva do canto e da luta. Aquilo que aparentaria, em uma leitura superficial, ser tão somente a descrição da profecia da terra sem males, recobra, tanto no samba-enredo quanto no desfile, uma dimensão de explicação sobre como se pensa o presente e como se projeta o futuro. Em paralelo com o cenário político-social contemporâneo ao desfile, o samba ainda entoava que “nossa aldeia é sem partido ou facção / Não tem bispo, nem se curva a capitão / Quando a vida nos ensina / Não devemos mais errar / Com a ira de Monã / Aprendi a respeitar a natureza, o bem viver / Pro imenso azul do céu / Nunca mais escurecer” (Idem). Guajupιά, o paraíso da profecia, é, portanto, ressignificado como a própria Madureira, bairro da Portela (“Hoje meu Guajupιά é Madureira” [Idem]). E como uma promessa de contraordem, de fim dos males, tanto para o Rio de Janeiro quanto para as relações sociais em perspectiva ampla.

Em suma, este capítulo da tese se propôs a dar continuidade à linha investigativa do anterior, ao refletir sobre como a construção discursiva dos sambas-enredo selecionados se propôs a apreender dinâmicas sociais que também constituíram objeto da enunciação da normatividade jurídica. Sem propor transposições mecânicas e sem se restringir a sambas que tematizassem de forma literal um sentido mais estrito de direito, essa reflexão pretendeu, ao revés, se embrenhar pelas entrelinhas e pela pluralidade dos recursos estilísticos da criação artística carnavalesca. No capítulo seguinte, retomarei alguns aspectos do material empírico levantado no terceiro e quarto capítulos, como forma de cotejá-los com os

debates levantados nos dois primeiros. O objetivo central será atar as pontas do enredo da tese a partir de uma análise sobre como a categoria da *contradição* é encarnada nos discursos apresentados. E como ela própria assume polissemias: ora como condição do próprio processo criativo, ora como elemento de explicitação das desigualdades sociais, ora como elemento a ser valorado na construção dos discursos.

## 5. (DES)ATANDO AS PONTAS DO ENREDO

### 5.1. Direito e samba-enredo: como repensar essa relação de forma não uníssona?

#### 5.1.1. Para além das dicotomias: o lugar das contradições e da ambivalência na construção do discurso

Início este capítulo de encerramento da tese retomando as precauções epistemológicas lançadas desde a introdução. Naquela altura, expus que o objetivo da pesquisa não seria o de compreender a arte como uma dimensão secundarizada com relação ao direito, tampouco como um espaço de fuga da realidade, aformoseamento, catalogação ou exemplificação do “jurídico”. Igualmente, não objetivei pensá-la como um espaço externo ao chamado direito, como uma espécie de repositório de uma essência perdida ou um *locus* de “afirmação” de direitos. Ao revés, propus o exercício de pensar o entrelaçamento do discurso artístico e do discurso jurídico em suas dimensões internas.

Dentre essas dimensões, assumiu especial relevância a forma como ambos os discursos compreendem fenômenos histórico-sociais correlatos, mais especificamente quanto à problemática da percepção das relações sociais em suas contradições. Ao discurso jurídico-normativo calcado no paradigma moderno, como visto, a dimensão da contradição tende a ser entendida como um obstáculo a ser “resolvido” a partir da projeção da normatividade para o futuro. Uma projeção de natureza quase profética, para retomar as provocações sobre direito e sacralidade lançadas no início da tese. A promessa de estancamento e de dissolução das contradições é apresentada, portanto, como um resultado natural da edição da norma jurídica, a se concretizar no tempo futuro.

Por certo, e como já advertido desde o primeiro capítulo, o discurso jurídico não se resume às manifestações mais visíveis da institucionalidade estatal (leis, projetos de lei, decisões judiciais). Tampouco se encerra de forma hermética nessas manifestações – sendo, ao revés, ressignificado pelas distintas esferas de sociabilidade e produção de narrativas. Trabalhar com esse material empírico para analisar os fenômenos sociais escolhidos e sua repercussão no discurso jurídico consistiu, tão somente, em um recorte epistemológico necessário para a investigação.

De toda forma, podemos compreender os contornos do discurso do direito como uma dimensão que está também em aberto e em disputa, e que, portanto, vai além da normatividade jurídico-estatal.

No discurso artístico carnavalesco, embora o manejo da temporalidade e da projeção para o futuro constituam também estratégias enunciativas importantes, a dimensão da contradição é vista como o próprio elemento-base de construção da narrativa. Isto é, ao invés de se manifestar como um obstáculo discursivo, a contradição é internalizada como matéria-prima da enunciação: seja como mecanismo de explicitação das desigualdades sociais, seja como ironização das promessas burguesas, seja mesmo como percepção do paradoxo enquanto elemento constitutivo das relações sociais e da própria folia. Sob essa perspectiva, e como visto nos capítulos anteriores, a promessa da normatividade jurídica tende a ser encarada, por parte do samba-enredo, como um *locus* de ambivalência entre as expectativas prometidas e as possibilidades de (re)criação do real. Não à toa, apresentei, nos capítulos três e quatro da tese, sambas e enredos que partiam, justamente, de ressignificações do discurso jurídico e das potencialidades de projeção de desejos sociais de liberdade substantiva (foi o caso, por exemplo, da constituição Kizomba da Vila Isabel).

Essa noção de *ambivalência*, no sentido thompsoniano do termo, relaciona-se com a proposta de compreensão lançada nesta tese para o elemento da *contradição*. Insurgindo-se contra leituras de matiz mecanicista do marxismo, E. P. Thompson propõe que a análise sociológica sobre os fenômenos histórico-sociais não perca de vista a dialética característica do materialismo histórico dialético. Isto é, ao invés de se pensar em termos de ruptura ou dicotomia (“infraestrutura” x “superestrutura”, “econômico” x “não econômico”), a ideia seria compreender os conceitos e relações a partir de uma “ambivalência dialética” (THOMPSON, 2001, p. 252). Isto é, a partir da premissa de que o mesmo fenômeno ou a mesma relação social possui dimensões diversas.

Esse pressuposto guiou a investigação desenvolvida neste trabalho não só como chave temática do problema de pesquisa e da hipótese propostas, mas também como precaução metodológica para os próprios caminhos da pesquisa. Isto é, compreender as relações em sua dimensão dialética me levou a buscar recursos teórico-práticos que me permitissem evitar o risco sempre premente de levar a cabo um estudo de natureza dogmática ou dicotômica. Um desses riscos, a título de

exemplo, consistia em prefixar a narrativa jurídica em expressões estanques e buscá-las, de forma literal, nos sambas-enredo. Caso o fizesse, eu perderia dimensões importantes das construções discursivas do samba, que passam ao largo da literalidade e de conteúdos prefixados.

Portanto, ao longo da tese, parti desse alerta – que, em última análise, é epistemológico – para refletir sobre as imbricações entre discurso jurídico e discurso artístico. Ou seja, não objetivei analisar em que medida o discurso do samba seria um elemento externo ao discurso jurídico, como se pudesse ser classificado como uma espécie de “denúncia” das desigualdades e da não concretização das promessas normativas. Tampouco o encarei como uma face idealizada de harmonização ou de “resolução” das contradições sociais. A proposta foi, ao revés, investigar a construção dos discursos em sua dimensão dialética, de forma a compreender a ambivalência que encarnam na enunciação dos fenômenos histórico-sociais.

Partindo dessas premissas e da análise empreendida, alguns resultados da pesquisa podem ser expostos. A eles dedicarei os próximos subitens deste capítulo. Não se trata de buscar respostas estanques, tampouco conclusões dicotômicas, mas, sim, de observar os desdobramentos para os quais os caminhos investigativos desenvolvidos até aqui permitem apontar. Em outras palavras, muito mais do que soluções fechadas, pretendo destrinchar implicações e trajetórias de pesquisa extraídas da análise – que podem até, eventualmente, funcionar como pontapé para possíveis agendas de estudos para o futuro. A primeira dessas implicações se refere aos pressupostos da narrativa e da arte de narrar. Na sequência, me debruço sobre a amplitude dos sentidos da categoria *contradição*, sentidos que puderam ser extraídos ao longo da pesquisa.

### 5.1.2. A narrativa e a arte de narrar

Uma implicação que pode ser extraída da pesquisa se refere às imbricações entre discurso e narrativa. Se priorizei, ao longo da tese, a categoria do discurso, isso não significa que ela seja a única dimensão possível de análise dos fenômenos investigados. Uma dimensão relevante, e que se relaciona diretamente com o discurso, a título de exemplo, é a da narrativa. Ela apareceu, de forma subjacente à pesquisa, no desenvolvimento dos capítulos anteriores. Naqueles momentos, essa categoria foi empregada no sentido de base da construção do discurso, como um

arcabouço sobre o qual se constituiria o processo enunciativo. Mas há, ainda, outro desdobramento relevante a respeito da noção de narrativa, que abordarei na sequência: as relações entre narrativa e o encontro de experiências. Isso permite vislumbrar mais uma face dialética dessa dinâmica: as contradições, decorrentes do encontro de processos enunciativos distintos, fazem nascer uma nova narrativa. Para isso, recupero a filosofia materialista benjaminiana sobre narrativa, que guarda coerência com a matriz teórica desenvolvida desde o primeiro capítulo da tese.

Em *O narrador*, texto de 1936, Walter Benjamin discorre, em análise elogiosa da obra de Nikolai Leskov, sobre a arte de narrar e sobre aquilo que diagnostica como uma tendência de sua desaparecimento. Em sua percepção, estaríamos perdendo a aptidão de traçar boas narrativas, fenômeno que teria, como uma de suas possíveis causas, o esvaziamento da capacidade de transmitir experiências. Essas experiências, cujo intercâmbio ocorre sempre em dimensão intersubjetiva e no contato com o outro, constituiriam a chamada fonte da narração. Ainda, a rememoração da dimensão da oralidade no âmbito dessa troca seria um indicativo da potência do ato de narrar. Nas palavras de Benjamin (1987, p. 198), “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”.

Dois grupos caracterizariam, para o filósofo e crítico literário (Ibidem, pp. 198 e ss.), as figuras de narradores historicamente pioneiros: de um lado, aquele que viaja e vem de longe (exemplificado pelo “marinheiro comerciante”); de outro, aquele que conhece bem as tradições do lugar onde criou raízes (exemplificado pelo “camponês sedentário”). Ambos os grupos se encontrariam nas corporações de ofício medievais, e, por meio da figura do artífice, a arte de narrar – alicerçada nessa troca de experiências – teria sido aperfeiçoada. Benjamin caracteriza essa divisão binária apenas como um instrumento de definição do que chama de dois “tipos arcaicos”. Em outras palavras, não os compreende como rótulos fixos e restritos a certa época, mas, sim, como perspectivas de análise sobre a temática que se propõe a examinar: a arte de narrar e suas relações com o encontro de experiências.

Ainda que Benjamin não tenha colocado a questão nos termos que indico a seguir, interpreto esses tipos de narradores como expedientes metodológicos no sentido weberiano de *tipos ideais*. Isto é, não se trata de formular correspondências históricas estanques, mas, sim, de tomá-los como recursos de investigação social que guiam a atribuição de sentidos para determinadas relações. Por essa razão, Benjamin

assumiu esses dois tipos como ponto de partida, inclusive, para analisar autores cujos escritos lhe eram relativamente próximos no tempo (como os do próprio Nikolai Leskov). Uma possibilidade de interpretação para esse percurso de pesquisa é a de que os tipos ideais, ainda que possuam lastro histórico em sua definição, não se confundem com uma espécie de rotulação classificatória de fenômenos temporal e espacialmente situados. Servem, ao revés, como mecanismo metodológico de exageração de certos traços da realidade, o que possibilita a investigação social de realidades distintas – e, mais especificamente ainda, a investigação daquilo que foge aos traços clássicos delineados pelo tipo.

Com isso, Benjamin, ainda que tenha partido de figuras medievais para analisar contextos posteriores, consegue se desvencilhar do risco de anacronismo histórico na sua argumentação. Ou, ao menos, consegue demonstrar consciência dos limites metodológicos de sua analogia. Arrisco-me, nessa linha, a também desenhar um paralelo entre os tipos ideais do viajante e do sedentário para compreender o tema aqui proposto, que trata de contexto ainda mais distante em termos históricos, geográficos e culturais: o samba-enredo no carnaval carioca.

É possível recuperar, ainda, a questão da dimensão da oralidade como atributo qualificador das narrativas escritas. Como desenvolvido no segundo capítulo desta tese, a completa imbricação entre música (no sentido de uma relação específica entre sons e silêncio – o que abarca melodia, combinações de timbres de instrumentos, compassos, dentre outros elementos), letra e disposição visual caracteriza, de forma ímpar, os desfiles das escolas de samba. Um subgênero musical que, desde suas raízes, se encontra diretamente atrelado à transmissão e ao compartilhamento de experiências advindas de tradições orais.

Mas de volta ao binômio do viajante e do sedentário, cuja síntese se encontraria na figura típica do artífice das corporações de ofício, é possível afirmar que as escolas de samba e os enredos, cujas trajetórias são permeadas por contradições pulsantes, se perfazem em uma síntese similar. O encontro de tradições culturais festivas e de habilidades diversas, que reúnem o cosmopolita e o local, o sagrado e o profano, as artes plásticas e o cotidiano, indica esse *locus* onde as contradições dançam, confluem e dão origem ao momento-auge da festa. Mas uma festa que só pode existir como tal porque os artífices (e nessa denominação se incluem artesãos, bordadeiras, carnavalescos, componentes, foliões, sambistas, dentre tantas outras figuras) expressam a síntese-máxima do encontro de narrativas e de experiências. Nas

palavras de Alvito (2013, p. 67), o próprio samba “é uma linguagem que pode ser aprendida por pessoas de diferentes origens”. E o samba no Rio nasce desse encontro:

Já vimos que Padeirinho enriqueceu seu repertório e seu estilo com os mineiros bons de calango no Morro de Mangueira. O Morro da Serrinha, em Madureira, sempre teve uma forte presença do jongo, devido à chegada de populações vindas do Vale do Paraíba. Nem é preciso falar da presença nordestina nos morros cariocas. Geraldo Babão, um grande partideiro do Morro do Salgueiro, atribuía sua capacidade criativa à mistura entre o calango mineiro herdado da mãe e a embolada aprendida com o pai pernambucano. Ao contrário do que se pensa, a força do samba não está em uma pretensa “raiz”, pura e imaculada, e sim no fato de que ele é o resultado de uma mistura de ingredientes ricos e variados (Ibidem, p. 126).

Essa confluência entre o viajante e o local<sup>22</sup> pode ser visualizada, de forma cristalina, em sambas-enredo amplamente conhecidos, como *É hoje e Peguei um Ita no Norte*, separados por cerca de uma década. Em 1982, a União da Ilha cantava que a alegria chegou à avenida depois de atravessar o mar e ancorar na passarela, e de fazer “um desembarque fascinante no maior show da Terra” (DIDI, MESTRINHO, 1981). Em 1993, o Salgueiro contava as aventuras da viagem de Belém do Pará ao Rio de Janeiro, narrando as confluências que cada dimensão dessa passagem proporcionava: “Em cada porto que passo / Eu vejo e retrato em fantasias / Cultura, folclore e hábitos / Com isso refaço minha alegria” (GUARACY et al., 1992). Um mar que, simultaneamente, recebe as saudades e também a arte do encontro (para parafrasear o poetinha Vinicius) entre novas vivências. Isto é, um tempo da experiência e da narrativa que rompe com uma perspectiva de linearidade entre passado, presente e futuro.

Figura 17: Foto do desfile de 1993 do Salgueiro (crédito: Leonardo Aversa).

---

<sup>22</sup> Não como se fossem duas categorias apartadas ou meramente literais (isto é, necessariamente encarnadas em duas pessoas diferentes), mas, sim, como uma metáfora dessa relação.



Fonte: O GLOBO, 1993

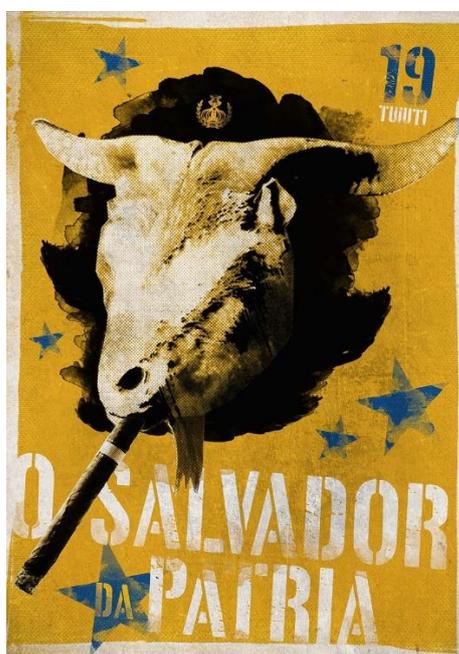
Dentre essas experiências, se incluem não só as habilidades estilísticas e artísticas adquiridas nos mais diversos espaços (desde o ambiente acadêmico até o chão do barracão), mas também as narrativas sociais que marcam a ampla troca de saberes e de formas de construção discursiva do enredo. Essas narrativas abarcam distintos elementos e âmbitos de sociabilidade, como a própria narrativa da promessa normativa jurídica. Em outras palavras, não se trata de uma dimensão *externa* à arte, como se o discurso jurídico fosse um “objeto” alheio e estanque a ser “analisado” pela produção carnavalesca, mas, sim, do intercâmbio e da ressignificação de formas de narrar as relações sociais. Uma ressignificação que passa, sobretudo, pela confluência de experiências e pelo encontro de lugares que marcam essa relação entre as figuras do viajante e do sedentário.

E mais: não se trata de “lugares” no sentido meramente físico e literal do termo, mas de distintos *locus* de experiências, significações e temporalidades que se imbricam no momento-síntese da criação artística pelas mãos (corpos e mentes) dos artífices da festa. Isto é, é possível ser, ao mesmo tempo, viajante e local quando se trata do compartilhamento de sentidos sobre a vida coletiva, o que inclui, por certo, os sentidos jurídicos sobre a organização social (e não só pelo fato de se estar mais distante ou mais próximo, fisicamente, do âmbito institucional de produção e aplicação de leis, mas, sim, por se inserir na dinâmica coletiva de construção de sentidos valorativos para essas narrativas jurídicas). E o mote dos capítulos anteriores passou, precisamente, por tentar apreender essa dinâmica a partir de lugares semânticos relativos a questões-chave dessas produções de narrativas.

A propósito, o ato de recobrar as narrativas populares como forma de construção do enredo aparece, com frequência, nas letras dos sambas-enredo. Em *Lendas e mistérios da Amazônia*, de 1974, a Portela cantava a transformação de Jaçanã em vitória-régia e a tradição das amazonas, como partes integrantes da transmissão de narrativas e experiências das lendas do povo amazônico. Em 2019 e 2023, respectivamente, a Mangueira e a Beija-Flor se propuseram a recontar dimensões da historiografia oficial, com ênfase para as experiências das personagens que, tradicionalmente, não são por elas retratadas.

Por sua vez, o Paraíso do Tuiuti resgatou os contos da Ilha de Marajó no carnaval de 2023, em *O Mogangueiro da Cara Preta*, com um belíssimo samba-enredo que viria a ganhar o estandarte de ouro da categoria. A bateria do Tuiuti chamou o “Mestre Damasceno / pra entoar esta canção / das cantigas da vovó / do tempo da escravidão” (FALCÃO et al., 2023), e, ao longo do desfile, evocou a pergunta que não calava a avenida: “cadê o boi?” (Ibidem). No carnaval de 2019, em linha similar, a agremiação de São Cristóvão cantou a história do bode loiô, icônica figura da cultura popular cearense que teria sido “eleito” vereador de Fortaleza em 1922: “Ora, meu patrão / Vida de gado desse povo tão marcado / Não precisa de dotô / Quando clareou o resultado / Tava o Bode ali sentado / Aclamado o vencedor” (LUZ et al., 2019).

Figura 18: Cartaz do enredo da Tuiuti de 2019



Fonte: GALERIA DO SAMBA, 2019

Quanto ao discurso jurídico, a relação entre normatividade, narrativa e experiência se dá, historicamente, de forma problemática. Partindo da ótica benjaminiana de que é na linguagem e na narrativa que reside o *locus* privilegiado para a transmissão da experiência, Assy e Cunha (2016, p. 213) observam que “o processo de racionalização representativa de uma experiência de injustiça social reduzida ao conhecimento dos fatos e à sua adequação presume uma concepção de representação universalizável que opera no limite de uma imaginação reprodutiva e normativa”. Isto é, a normatividade jurídica do direito moderno, ao lidar com premissas de universalização dos chamados sujeitos de direito, tende a compreender a narrativa como uma representação estanque ou autoevidente do real.

Nessa linha, a narrativa testemunhal, por exemplo, é vista como uma espécie de reconstrução lógica de determinados fatos, que funcionaria como instrumento para a busca de correspondências entre a norma e sua projeção na realidade. Muito embora, como visto, o direito não se resuma aos procedimentos formais encarnados na normatividade jurídico-formal (envolvendo, na verdade, uma disputa de narrativas de sentidos sociais), a face dessa normatividade ainda orienta, em larga medida, a enunciação do discurso jurídico e daquilo que o imaginário coletivo concebe sobre ele. Não por outro motivo, a ironia com que a face do direito é comumente retratada, por parte da cultura popular (como observado, no segundo capítulo, por meio da obra cronista de Aldir Blanc e de Lima Barreto), dá o tom da intrincada e complexa relação entre direito, narrativa e experiência.

Em resumo, a arte de narrar, portanto, segundo a perspectiva benjaminiana, torna-se mais rica ao passo que assume o pressuposto de que a troca de experiências é o elemento-chave da construção enunciativa. Uma experiência que não é tida, meramente, como uma espécie de reflexo automático do real, mas como espaço para sua ressignificação e contínua recriação. Em outras palavras, essa dimensão do encontro entre perspectivas diversas pode ser compreendida, no âmbito da produção de narrativas, como um ponto de partida para entender o papel das contradições na expressão do discurso. É nesse tema que ancorei as análises a seguir. Mais uma vez, vale reforçar que não se trata de conclusões estanques, mas, sim, de desdobramentos ou implicações do que foi observado ao longo da pesquisa.

## **5.2. Contradição: plurivocidade de sentidos**

Dedico esta segunda parte do capítulo de encerramento da tese a um debate importante que retoma, fundamentalmente, um elemento-chave do problema e da hipótese de pesquisa: a *contradição*. Uma das principais implicações da tese foi a constatação de que a própria noção de contradição deve ser entendida em suas múltiplas acepções. Compreendê-la a partir de uma perspectiva hermética ou dicotômica, ao revés, levaria a um contrassenso com relação à proposta de tomá-la como fator-base da investigação. Isto é, meu objetivo, com os subitens que se seguem, é analisar a amplitude de sentidos com que esse elemento afetou a pesquisa.

Em primeiro lugar, observo as relações entre contradição e as condições de produção do processo criativo artístico (mais especificamente, o de criação carnavalesca). Na sequência, busco recobrar alguns resultados observados a respeito da percepção das promessas normativo-jurídicas pelo samba-enredo. Por fim, analiso as imbricações entre contradição, desigualdade social e sociabilidade capitalista, como forma de atar as pontas do enredo desta pesquisa e retomar as bases teórico-metodológicas do materialismo histórico dialético, que haviam sido lançadas desde o primeiro capítulo da tese.

### 5.2.1. Contradição como condição do processo criativo carnavalesco

Uma das implicações da pesquisa para a compreensão dos sentidos desse elemento-chave envolve as considerações sobre contradição e processo criativo artístico. Ao longo do segundo capítulo da tese, especificamente, debati os contornos da trajetória plural e paradoxal da afirmação do samba-enredo e das escolas de samba no Rio de Janeiro. O encontro de tradições culturais festivas diversas, o atravessamento de práticas tradicionais e inovações estilísticas, os embates com as tentativas de controle e mercantilização da folia, dentre tantos outros elementos, dão o tom da pluralidade das condições envolvidas na criação artística carnavalesca dos desfiles das escolas de samba. Além disso, ao longo da exposição e da análise do material empírico (no terceiro e quarto capítulos da tese), foi possível cotejar as construções temáticas dos enredos e as formas de enunciação discursiva.

Como um caminho interpretativo para relacionar essas compreensões com a abordagem que proponho nesta pesquisa, assumo a premissa lukacsiana de que não se deve compreender a obra artística como uma espécie de “espelho” da realidade social, nem tampouco a partir de premissas que se valem do extremo oposto – isto é,

como se não houvesse nenhuma relação entre a arte e essa realidade social. Como observa Celso Frederico (2016, p. 81), Lukács subverteu a lógica da redução estanque da arte a um conteúdo prefixado, ao analisar as relações entre arte e realidade: “tal correlação não se dá mais no plano do *conteúdo*, mas da *forma*, da correspondência entre as categorias que estruturam a criação literária e a consciência coletiva”.

Não terei condições de me debruçar aqui sobre a problemática em torno dessa noção de consciência coletiva<sup>23</sup> e de suas distinções com relação a acepções do termo em outros âmbitos (como na psicanálise), pois isso demandaria aprofundamentos que fogem ao recorte metodológico da pesquisa. Tampouco abordarei, pelos mesmos motivos, as implicações da noção de correspondência. Centro-me, na verdade, na contribuição de que a questão da arte e de seus desdobramentos para a compreensão da realidade social pode ser analisada a partir de uma ótica ampliada: não só pelo conteúdo encarnado na obra artística, mas também pela forma por meio da qual se dá essa construção. No caso desta pesquisa, pela análise da forma por meio da qual o discurso artístico é construído – e em que medida ele apreende as contradições sociais.

Por forma(s), faço referência aqui a dinâmicas sociais e a recursos estilísticos e políticos de que a criação carnavalesca lança mão para dar vida ao samba-enredo. Isto é, refiro-me a outras dimensões que vão além do que poderia ser chamado de “tema” dos enredos e dos sambas. Essas dimensões, como visto nos capítulos anteriores, abrangem elementos como: contexto social, disputas internas e externas às agremiações, complexidades artísticas envolvidas na construção visual e musical dos desfiles, impacto social dos sambas e das apresentações na crítica especializada e no público em geral, reunião de tradições festivas diversificadas, dentre outros fatores.

Essas dinâmicas envolvem, como também já analisado, processos contraditórios e que se afetam mutuamente, tais como as controvérsias entre a liberdade de produção artística para a construção dos enredos (e dos sambas) e a pressão de patrocinadores, entre processos criativos visuais tradicionais e inovações estilísticas, entre manutenção e aceleração do andamento dos sambas e das baterias, entre o descontrole substancial da carnavalização e o rígido controle de

---

<sup>23</sup> Cf., dentre outros, a obra de Lucien Goldmann.

regulamentos e redes televisivas. Em outras palavras, trata-se de dinâmicas que, ao invés de constituírem um elemento secundário na enunciação carnavalesca, condicionam o seu próprio cerne.

Na verdade, e anteriormente a isso, é preciso pensar o papel da contradição na própria compreensão do que é arte e criação artística. Isto é, é preciso pensar como a contradição aparece, nessa linha, como uma condição do processo criativo. A noção de arte demanda a premissa de que a criação artística se dá nas brechas e na ressignificação de uma materialidade existente. Como observa Loureiro (2018, p. 49), “o processo criativo implica uma ‘tensão’ em querer estar em desafio, estar em ‘risco’. As motivações estão na capacidade de testar, falhar, recomeçar, repetir, refazer, ou seja, um conjunto de ações que intensificam estar em jogo”. Arte, portanto, não é linearidade, mas, sim, o fruto do desafio da inventividade e das tensões envolvidas nesse desafio.

Como observa Santos, em seu trabalho de conclusão de mestrado em Educação Artística pela Universidade de Lisboa, o artista se insere e se afeta pelas contradições do meio artístico que frequenta desde sua formação de base, até o ambiente social mais amplo que se traduz nas suas possibilidades de reconhecimento e legitimação no campo cultural em geral. E é nesse percurso que a atividade criativa se perfaz, se reproduz e circula socialmente. A autora anota, ainda, que uma orientação sociológica para a reflexão sobre arte auxilia a questionar a ideia de que a criação artística seria fruto individual de uma figura tida como gênio, parâmetro que teria alicerçado a teoria da arte ocidental desde o Renascimento (SANTOS, 2018, pp. 11-13).

Portanto, o próprio processo criativo nasce do estranhamento e do contato entre dinâmicas sociais e experiências distintas (como visto anteriormente, quando abordei a arte de narrar em Benjamin), bem como das tensões entre o real e as possibilidades de lhe atribuir novos sentidos. No caso do samba-enredo, a partir da análise do material empírico aportado nos capítulos anteriores, foi possível observar que a base da enunciação carnavalesca passa pela ressignificação de uma materialidade social por meio da vinculação da música a um enredo. E o enredo não se confunde com a reprodução de uma história estanque, formal ou cronológica sobre algo, mas, sim, atravessa a criação de sentidos acerca de um fenômeno histórico-social. Tampouco se confunde com uma criação tida como individual, já que assume, fundamentalmente, a face de uma construção cultural que demanda uma produção

coletiva não só entre os artistas diretamente envolvidos, mas também na sua relação com o seio social em que se insere a dinâmica criativa. Igualmente, a trajetória do samba, como visto ao longo da pesquisa, faz com que ele não se esgote em mera expressão musical, mas, sim, que se imbrique, de forma completa, com a memória coletiva, a construção do espaço e o intercâmbio de experiências entre as personagens que o constituem.<sup>24</sup>

Retomo aqui, a essa altura, o emblemático *Pra tudo se acabar na quarta-feira*, desfilado pela Vila Isabel em 1984. A figura do enredo, grande paixão e inspiração do poeta (DA VILA, 1984), é vista como o elemento da folia capaz de traçar a ponte entre quem trabalha para construir a ilusão carnavalesca, os sonhos desses trabalhadores-artistas e a ressignificação da festa para o cotidiano. “Mas a quaresma lá no morro é colorida / Com fantasias já usadas na avenida / Que são cortinas, que são bandeiras / Razão pra vida tão real da quarta-feira” (Ibidem). Isto é, os elementos do processo criativo, como as fantasias e a arte do sambista, são transmutados, dialeticamente, em novos materiais para recriar a festa no dia a dia.

Em outras palavras, o enredo e o samba-enredo são construídos, semanticamente, a partir das disputas de sentidos a serem atribuídos às relações sociais. Nessas disputas, reverberam não só as tensões entre interesses sociais mais amplos (como as existentes entre agremiações, artistas, componentes, diretorias, capital privado e poder público), mas também tensões internas ao processo criativo. Isso se reflete tanto na pluralidade estilística dos sambas apresentados nos desfiles (e também nos demais sambas que participaram das disputas internas das agremiações), quanto na pluralidade temática dos enredos. Ainda, o samba-enredo não existe por si só, mas compõe uma gama de processos sociais e criativo-artísticos que dele dependem e que também o condicionam, como a estética visual dos desfiles e os impactos na recepção do público e da crítica especializada. As tensões e disputas envolvidas nesse processo dão o tom, portanto, da dinâmica criativa em que se alicerça a produção carnavalesca.

### 5.2.2. Contradição, temporalidade e a percepção das promessas normativo-jurídicas pelo samba-enredo

---

<sup>24</sup> Nessa linha, cf., sobre a Grande Madureira, RIBEIRO, CID, VARGUES, 2019.

Como advertido desde a introdução da tese, não busquei sambas e enredos que, aberta e necessariamente, utilizassem expressões próprias da normatividade jurídica formal. Essa minha escolha metodológica se alia, em larga medida, com o que expus anteriormente a respeito de não restringir a obra artística àquilo que se poderia considerar como um “conteúdo estanque”. Em outras palavras, não foi a literalidade de termos tradicionalmente concebidos como representativos do discurso jurídico que me interessou (como “lei”, “direito”, “justiça”), mas, na verdade, a forma como as promessas normativas em torno de determinados processos histórico-sociais foram apreendidas pelos sambas-enredo.

Um primeiro grande marco compreendido no recorte temporal que escolhi, e que abriu o terceiro capítulo da tese, se referia às expectativas de cidadania e igualdade de participação política no contexto da redemocratização. Os sambas e enredos de meados dos anos 1980 em diante aportavam essa temática a partir de distintas opções estilísticas, como visto. Em boa parte delas, a promessa jurídico-política de igualdade era tratada com certa desconfiança e atravessada por um tom de humor, como em *Conta outra que essa foi boa*, desfilado pela Imperatriz em 1988. Ainda, a questão dos assim chamados direitos sociais (como trabalho, moradia e acesso à terra) tendia a aparecer, em período correlato, a partir dos descompassos entre as expectativas normativas e as disputas em torno de sua concretização no tempo presente.

Também observei como determinados sambas-enredo encarnavam a potencialidade de projeção de uma liberdade e igualdade substanciais a partir da festa. Muito embora o manejo da dimensão do tempo futuro estivesse presente nesses sambas e enredos, como o repositório dos desejos coletivos de transformação social, esse manejo se dá a partir de uma perspectiva de construção coletiva e material de suas possibilidades. Isto é, a projeção para o futuro não é apontada como mero resultado natural de sua enunciação, mas como uma dinâmica que se insere nas contradições do presente e que delas depende para existir enquanto tal.

No quarto capítulo, analisei como a dinâmica da normatividade jurídica foi apreendida pelo samba a partir de eixos temáticos como o trabalho, as dimensões da história e do direito oficiais, bem como a partir da questão da abstração dos sujeitos encarnados nas narrativas. Nesse capítulo, enfoquei o contexto dos anos 2000 até 2023. Quanto ao tema do trabalho, cotejei os discursos da justificação normativo-jurídica das investidas de desregulamentação do trabalho, de um lado, e, de outro, a

forma como a dimensão da promessa inerente a esses discursos foi compreendida e ressignificada pelo samba. A ideia, propagada no discurso da justificação jurídica, de que a nova normativa poderia contribuir, no futuro, para a geração de empregos e para o aquecimento da economia, é satirizada nos sambas e enredos selecionados, como no emblemático desfile do Tuiuti de 2018.

Quanto à questão da história e do direito oficiais, os sambas enfocados partiam de pressupostos ligados à compreensão das disputas e lutas envolvidas nesse processo, que, portanto, não pode ser tido como um processo linear e homogêneo. Isto é, as personagens tradicionalmente alijadas de uma perspectiva progressiva de história e de direito são encarnadas na construção discursiva desses sambas-enredo, mas sem que isso implique uma ideia de que a historiografia e o direito oficiais nada teriam a dizer. Ao contrário, é justamente partindo dos discursos oficiais que as contradições e as complexidades da realidade social são extraídas, explicitadas, cantadas e ressignificadas.

Ainda, abordei a questão dos sujeitos envolvidos nas narrativas, tendo observado que a construção discursiva dos sambas-enredo analisados partiu da perspectiva de que se trata de sujeitos encarnados na materialidade da vida social e nas suas experiências coletivas. Expus e investiguei, nessa linha, sambas que partiam das temáticas da ancestralidade negra, da religiosidade de matriz afro-americana, da questão dos povos originários, bem como do debate sobre gênero. Essa forma de construção narrativa desafia os pressupostos da enunciação discursiva do direito, que, tradicionalmente, se calca na abstração de um sujeito (um “sujeito de direito”) tido por universalizável e desencarnado das contradições e da materialidade social em que se insere.

O sujeito de direito, nos pressupostos da tradição da teoria do direito moderno, é apresentado como uma entidade dotada de direitos e deveres, que constituiria o elemento basilar das relações jurídicas em sua dimensão prescritiva (isto é, de “dever-ser”). Casalino (2019, p. 2891), ao ampliar a premissa pachukaniana das relações entre direito e capitalismo, observa que é necessário compreender que “a pessoa ou sujeito de direito é uma forma social, isto é, um modo específico de sociabilidade cuja estrutura é determinada pelas relações de produção e circulação constitutivas da sociedade capitalista”. Por “determinada”, prefiro denominar “condicionada” ou “afetada”. Embora não haja condições de desenvolver aqui as implicações conceituais da noção de “forma” na tradição marxista, por fugir ao escopo metodológico da

pesquisa, o relevante é refletir que o sujeito envolvido na narrativa jurídica, embora inserido na previsão normativa, é atravessado por experiências e pelas possibilidades reais de existência e de desfrute das prerrogativas que a norma lhe atribui.

Por sua vez, a dimensão da promessa da narrativa jurídica e da projeção para o futuro de sua concretização é, igualmente, tema que tende a ser ressignificado, com comicidade, pelos sambas. No carnaval de 2000, a título de exemplo, a Unidos de Lucas cantava o enredo *Se eu não cumprir a promessa, me processa*, em que satirizava o marco dos quinhentos anos de chegada portuguesa ao Brasil. A história do país é recontada, de forma caricaturesca, a partir da lógica das promessas político-jurídicas que aguardam concretização por séculos: “É muito fácil prometer / Saúde, pão, educação, justiça... e casa pra morar” (FARMACO et al., 2000). A ironia com que a dimensão da promessa é abordada encontra seu ápice na sátira à figura da institucionalidade jurídica: “Meu amor... Me processa! Se eu não cumprir a minha promessa” (Ibidem).

Quem vive de promessa samba  
 Com bate-bola, malandro e o marajá  
 Não contem com o ouro na galinha  
 Se o galo velho é mais de blá blá blá  
 Brasil 500 anos, no milênio da esperança  
 O eu prometo é realização  
 [...]  
 Me engana que eu gosto, não é brincadeira  
 Fala sério, o povo não tá de bobeira  
 (Só promessa) (Ibidem)

A relação entre direito, promessa normativa e temporalidade é, portanto, encarnada como matéria-prima da produção criativa – seja explicitamente, como no caso do samba da Unidos de Lucas, seja indiretamente, como no caso dos demais sambas (analisados nos capítulos anteriores) que compartilham de percepção similar sobre os processos histórico-sociais e as expectativas normativas construídas em torno deles. O jogo entre expectativa, promessa e projeção de sua concretização faz com que essa construção narrativa recupere, ainda, dimensões que se aliam ao debate sobre as relações entre memória e temporalidade.

Compreendendo memória como um empreendimento coletivo que não se resume a recontar, cronologicamente, um passado, é possível entendê-la como uma relação dialética, viva, presente e intersocial que habita os limiares entre lembrança e esquecimento. E que demanda imaginação criativa, alteridade e o que pode ser chamado de “vontade de memória” (ABREU, 2016) – isto é, a memória não é espontânea. A construção da memória coletiva passa, portanto, pelo ato de vontade

de ressignificar as relações entre os tempos passado, presente e futuro. Em outras palavras, o resgate da dimensão da promessa e dos horizontes de sua materialização não é, simplesmente, uma projeção estanque, mas, sim, um processo que implica na construção de determinadas formas de memória coletiva sobre os fenômenos histórico-sociais em jogo.

Esse tema demanda, ainda, traçar algumas observações sobre as afetações entre direito e tempo. Na obra *O tempo do direito*, François Ost traça relações entre o compartilhamento de uma memória como pressuposto de construção de coletividades, e sobre o papel do direito nesse processo. Em suas palavras, “o direito afeta diretamente a temporalização do tempo, ao passo que, em troca, o tempo determina a força instituinte do direito. Ainda mais precisamente: o direito temporaliza, ao passo que o tempo institui” (OST, 2005, p. 13). Isso significa que, em sua perspectiva, as relações entre direito e tempo não se operam segundo uma lógica positivista de mera exteriorização formal-cronológica do tempo, mas, sim, que essa dimensão temporal constitui “um dos maiores desafios da capacidade instituinte do direito” (Ibidem, p. 14).

Para além disso, é preciso observar que o direito se apropria da dimensão da temporalidade a partir das promessas de controle e represamento das contradições sociais – o que, historicamente, e como visto no primeiro capítulo da tese, remete às pretensões de consolidação da modernidade e do modo de produção capitalista. As formas de enunciação dessas promessas, por certo, não são homogêneas, mas se moldam e se redimensionam segundo o contexto histórico-social envolvido e as condições do padrão de acumulação capitalista presentes. Isso porque as disputas em torno da reconfiguração das relações sociais acompanham, lado a lado, o âmbito discursivo do direito – que nelas se insere, como todo fenômeno histórico-social. Igualmente, a forma como os sambas-enredo apreendem essa dinâmica varia de acordo com o contexto histórico-social envolvido, bem como com as opções estilísticas utilizadas.

As relações entre tempo e capitalismo, a propósito, como lembra Menegat (2011), remontam à formulação básica, de matriz marxiana, de que é o “tempo de trabalho socialmente necessário” à produção das mercadorias que expressa a grandeza de seu valor. Na sociedade capitalista, “o substrato comum do trabalho, medido pelo tempo de trabalho socialmente necessário, passa a se afirmar como a forma de um poder autônomo”, capaz de manter coesa a sociedade ainda que sem

uso direto “dos poderes pessoais do regime anterior” (Ibidem, p. 18). O tempo é encarado, portanto, como uma forma de dominação<sup>25</sup> que aparenta impessoalidade, e cujo controle é visto como elemento central à reprodução da sociabilidade capitalista.

Assim, ao se tomar as relações sociais sob o modo de produção capitalista de forma ampliativa, sem traçar cisões estanques entre suas dimensões (até porque elementos como economia e cultura implicam-se mutuamente), é possível visualizar que a dinâmica da temporalidade é fundamental para a reprodução da vida social. Uma vez que os discursos sociais se inserem, materialmente, nesse processo, o manejo do tempo é também um elemento que assume centralidade na construção das narrativas sociais. E a categoria-chave da contradição joga um papel importante nesse cenário: o de situar as possibilidades, relações, paradoxos e ressignificações contidos na temporalidade da enunciação discursiva. Isto é, o papel de contestar uma compreensão linear do tempo, que toma o chamado futuro (seja o futuro da projeção da promessa e/ou o da reivindicação coletiva) como uma espécie de resultado natural e progressivo da história. A categoria da contradição permite apreender, no plano da enunciação narrativa, os embates, disputas e atribuições de sentidos envolvidos nesse processo.

### 5.2.3. Contradição, desigualdade e os pressupostos da sociabilidade capitalista

Uma terceira dimensão de análise importante a respeito da categoria contradição – e de suas imbricações com a hipótese de pesquisa aqui analisada – trata da relação entre esse elemento e as desigualdades sociais internas à sociabilidade capitalista. Investigar essa relação me permite traçar uma ponte com as premissas do materialismo histórico dialético, que foram abordadas, de forma mais direta, no primeiro capítulo da tese. Naquela altura, afirmei que a dialética de matriz hegeliana (embora com características próprias, pautadas nos pressupostos da inversão materialista) legou a essa tradição a compreensão de que as contradições consistem em fator inescapável da realidade social – e da análise que se faz sobre ela.

---

<sup>25</sup> Utilizo essa expressão aqui em uma acepção livre, não no sentido teórico-conceitual weberiano do termo.

Isto é, antes de constituírem uma espécie de obstáculo à investigação dos fenômenos sociais, as contradições exercem papel reverso: o de encarnarem a lente de investigação desses fenômenos em si. E a dialética da contradição não implica compreender as relações sociais de forma dicotômica, como se houvesse uma ruptura entre elas. Ao contrário, o movimento é o de perceber que um mesmo fenômeno pode ser apreendido por dimensões diversas, que se relacionam a partir de uma lógica de afetação recíproca. Em outras palavras, contradição não é sinônimo de oposição estanque, mas, sim, de multidimensionalidade.

Por essa razão, quando traço aqui um paralelo entre contradição, desigualdades sociais, capitalismo e discurso artístico, não tomo esse discurso como um fator externo capaz de se alhear dessas desigualdades e de “denunciá-las” a partir desse *locus*. Ao revés, todo e qualquer discurso social (seja o jurídico, seja o artístico) se insere nessa realidade plurívoca – e, conseqüentemente, também se insere em suas contradições. A especificidade da narrativa do samba-enredo, como sustentado ao longo da pesquisa, não é, portanto, a de compreender essas contradições como um elemento hermético, mas de tomá-las como pressuposto da própria construção criativa e também do discurso produzido a partir dela.

Pretendo, neste momento, traçar uma ponte entre o que observei na investigação do material empírico e da literatura sobre samba-enredo, de um lado, e as bases teóricas desenvolvidas no primeiro e no segundo capítulos, de outro. Quanto a essas bases teóricas, recapitulo, sobretudo, as noções de cultura e de contradição em Gramsci, pois se relacionam diretamente com a proposta deste subitem. Para o filósofo sardo, como apontado no primeiro capítulo, a consciência das contradições (que envolvem, inclusive, os sujeitos que refletem sobre elas) constitui pressuposto da ação política com vistas à superação material do capitalismo. Isto é, o processo revolucionário não se encerra em um ato estanque, tampouco se baseia, unicamente, em alterações pontuais e exclusivamente objetivas da realidade.

Uma ampla reformulação das concepções de mundo – o que inclui, de forma central, a dimensão cultural – é processo tido como necessário, na formulação gramsciana, para embasar as perspectivas de ação política coletiva. Igualmente, como visto, a cultura não é entendida como uma dinâmica meramente objetiva, como uma espécie de arcabouço externo que é apostado aos sujeitos. Ela envolve, ao revés, a construção e a ressignificação de dimensões subjetivas, bem como a forma como

os sujeitos percebem as relações sociais e as possibilidades de modificá-las. E a arte se insere, centralmente, nesse processo.

Dedico-me agora, a partir dessas considerações, a outro prisma sobre a mesma questão: a problemática das relações entre desigualdades sociais e contradição. Embora a contradição seja uma lente de análise de todo e qualquer fenômeno histórico-social (e, portanto, não pressuponha, necessariamente, desigualdade e capitalismo), ela permite compreender as especificidades do contexto social envolvido nesse modo de produção. Como apontado no primeiro capítulo da tese, o desenvolvimento da crítica marxiana à economia política clássica nos legou a percepção de que a sociabilidade capitalista e suas premissas de acumulação aprofundam e tornam mais explícitas as contradições sociais – o que, inclusive, opera como condição da ação política revolucionária.

Em outras palavras, muito embora a categoria da contradição não seja ela própria um sinônimo de desigualdade social, ambos os fenômenos se implicam mutuamente na realidade social. No caso do modo de produção capitalista, as contradições entre socialização do trabalho subordinado e apropriação privada das riquezas, entre forças produtivas sociais e relações de produção, dentre outras dimensões, dão o tom da relação entre contradição e amplificação das desigualdades sociais. Essa relação, como visto nos capítulos anteriores, tende a ser apreendida na construção temática dos enredos das escolas de samba.

Dentre os eixos temáticos abordados no material empírico (isto é, no terceiro e quarto capítulos), foi possível observar uma tendência de abordagem de enredos de inclinação social no contexto marcado pelo processo de redemocratização. A problemática das desigualdades nas relações de trabalho, no acesso à terra e moradia, na participação política, dentre outras, constituiu tema recorrente nos desfiles do período. Essas temáticas voltariam a aparecer nas décadas posteriores, embora mais esparsas e relativas a fenômenos histórico-sociais específicos (como, por exemplo, a chamada reforma trabalhista, no caso do desfile de 2018 do Paraíso do Tuiuti). Outra observação resultante da análise do material empírico é que as formas de enunciação das desigualdades sociais variam, estilisticamente, de samba para samba – seja por meio da enunciação direta das desigualdades, da ironia, da caricatura, da comédia, dentre outros recursos.

Em outras palavras, a dimensão da desigualdade social enquanto uma das faces de expressão do elemento-chave da contradição tende a aparecer, de forma

central, na temática dos sambas analisados. E não só como tema ou conteúdo dos sambas, mas também como condicionante das possibilidades da criação artística e das relações entre os desfiles e a sociedade como um todo. Isso reverbera, a título de exemplo, nos debates sobre mercantilização da cultura, sobre os impactos da indústria fonográfica na produção dos sambas, sobre as condições de trabalho de quem constrói o processo criativo, sobre as desigualdades de acesso aos desfiles, dentre outros fatores. Muito embora essa dimensão dos reflexos da desigualdade na própria elaboração criativa não tenha sido abarcada pelo recorte metodológico da pesquisa, que se centrou nos aspectos semânticos do discurso do samba-enredo, vale apontá-las como um dos possíveis desdobramentos da pesquisa.

Mas de volta à questão semântica dos sambas, fator-chave da pesquisa, retomo aqui os principais resultados observados ao longo da investigação a respeito das relações entre samba-enredo, contradição, desigualdade social e capitalismo. E o faço, especialmente, com base no material empírico apresentado no terceiro e no quarto capítulos da tese. A partir desse material, que dividi em blocos de eixos temáticos e de períodos históricos, foi possível observar que as contradições e desigualdades fundantes e mantenedoras do capitalismo atuam como mote semântico para sambas que alicerçam sua enunciação discursiva sobre as frestas dessas contradições.

No terceiro capítulo, dedicado aos anos 1980 e 1990, tracei três eixos temáticos que considere relevantes para a análise do problema de pesquisa. O primeiro deles, relativo à problemática das expectativas de participação política e cidadania no contexto da redemocratização no país, recobrava as dimensões das desigualdades fundantes da sociedade brasileira e as promessas constituintes de sua superação. O segundo eixo partia da problemática dos chamados direitos sociais, com foco para as desigualdades nas relações de trabalho, no acesso à moradia e à terra. Por sua vez, no terceiro, abordei a questão da liberdade substancial da festa e as perspectivas, traçadas pelos sambas, de projeção de novas possibilidades de concepção das relações sociais.

No capítulo quatro, igualmente, parti de dimensões temáticas que se relacionavam com a problemática das desigualdades sociais, cotejando-as com o contexto histórico-social do país dos anos 2000 em diante. Um desses eixos temáticos dizia respeito ao aprofundamento das investidas tendentes à desregulamentação do trabalho, em um contexto de agravamento das desigualdades entre capital e trabalho

no país. Abordei, ainda, sambas que tratavam das disparidades entre as narrativas da historiografia e do direito oficiais, de um lado, e a concretude das complexidades e lutas populares envolvidas nesse processo. Por fim, selecionei sambas que encarnavam as repercussões das relações de classe-gênero-raça-etnia.

Portanto, as contradições sociais, também em sua dimensão de desigualdade social, apareceram, nessas obras artísticas, como matéria-prima de construção discursiva do enredo. Não de forma homogênea, mas a partir de opções estilísticas plurais: seja pela explicitação direta das assimetrias sociais, seja pela ironização das promessas normativas ancoradas no plano da abstração, seja pela projeção de novas possibilidades de constituição das relações sociais. Em vez de seu represamento ou ocultamento discursivo, as contradições e as desigualdades são apropriadas e significadas como elementos importantes para a compreensão da realidade contada, cantada e (re)construída nos sambas-enredo.

Como exposto anteriormente, embora os sentidos plurais de contradição social (extraídos a partir desta pesquisa) não se resumam, unicamente, à dimensão da desigualdade social, essa é uma de suas significações relevantes. E não só por consistir em uma face importante da constituição das relações sociais, mas também porque esse sentido de contradição é explorado, diretamente, na construção semântica dos sambas e desfiles analisados. Em suma, a noção de contradição, que, na definição inicial do problema e da hipótese de pesquisa, aparecia de forma aparentemente clara e delimitada, se revelou, ao longo da investigação, multifacetada e axiologicamente ampla. Nas considerações finais desta tese, delineadas a seguir, busco não só recobrar as principais linhas argumentativas desenvolvidas ao longo do trabalho, mas, sobretudo, dialogar com os caminhos de pesquisa potencialmente abertos.

## CONCLUSÃO

Estas considerações finais não têm o objetivo de apresentar conclusões ou resultados estanques, mas, ao revés, indicar algumas implicações e caminhos abertos ao longo da investigação. Isto é, pretendo apontar desdobramentos teórico-práticos viabilizados pelo estudo, como forma, inclusive, de traçar possibilidades de novas trajetórias de pesquisa para o futuro. Além disso, e guardando coerência com relação ao problema e hipótese propostos desde o resumo, esses desdobramentos não são estáticos nem dicotômicos entre si, mas, sim, devem ser apreendidos em suas contradições, potencialidades e limites.

Nessa linha, gostaria, inicialmente, de ressaltar algumas limitações metodológicas observadas durante a escrita da tese – limitações que, intrínsecas a toda e qualquer atividade científica, precisam ser explicitadas. Ter consciência dessas limitações e as expor implica uma necessária contribuição para processos futuros de produção de ciência, que são sempre processos coletivos e calcados nas possibilidades, avanços e limites de pesquisas anteriores. Por certo, a interpretação que proponho para elas reflete juízos de valor subjetivos, como toda significação e atribuição de sentidos axiológicos em uma pesquisa.

A primeira dessas limitações se refere à própria natureza volátil e heterogênea da categoria *discurso*, que foi utilizada como chave interpretativa do problema de pesquisa proposto. Dotada de muitos sentidos nas chamadas ciências sociais e humanas, busquei conferir a essa categoria, para as finalidades deste estudo, uma inclinação sociológica de matriz bakhtiniana. Isto é, busquei compreender o discurso como um complexo enunciativo e dialógico, que envolve uma miríade de elementos, como contexto social, atores, narrativas, dentre outros elementos. Ao fazê-lo em uma perspectiva sociológica de análise, busquei me afastar da escolha metodológica de levar a cabo uma investigação baseada nos pressupostos das análises do discurso de matriz linguística.

Como toda escolha metodológica, o caminho que propus implica vantagens e desvantagens. Acredito que a principal contribuição dessa escolha tenha sido a de propiciar uma orientação sociológica para a análise do material empírico, que possibilitou cotejar os sambas e enredos com o contexto histórico-social (e as respectivas narrativas jurídico-normativas) em que se inseriam. Esse cotejo se revelou essencial para investigar o problema de pesquisa proposto. Com isso, não

desconheço que, mesmo na linguística, a ideia de que a análise do discurso seria um estudo objetivo e alheio às práticas sociais, e calcado em estruturas gramaticais herméticas, já foi posta em xeque.

Mas, de toda forma, o distanciamento que tracei com relação a uma investigação de cunho linguístico teve o objetivo de priorizar um caminho interpretativo sociológico-semântico (ou seja, relativo à construção de sentidos sociais para os fenômenos), que pudesse guardar maior convergência com os referenciais teóricos da tese e com o tipo de problema de pesquisa que me propus a investigar. Ainda, considerei se tratar de caminho mais condizente com o tipo de material que pretendi analisar, uma vez que a criação artística carnavalesca é multidimensional e muito difícil de ser enquadrada em percursos e recursos linguísticos bem delimitados. Isso porque o samba-enredo envolve não só a dimensão da melodia e da letra, mas, também e fundamentalmente, suas implicações visuais no desfile, suas incursões histórico-sociais, a forma de apresentação dos instrumentos, o encontro de tradições culturais festivas diversas, o impacto na crítica especializada e no público em geral, dentre outros fatores.

Por outro lado, a principal desvantagem dessa escolha é a de implicar uma noção de discurso bastante ampliada, o que em determinadas passagens pode ter conferido uma fluidez excessiva à escrita e certa vagueza conceitual. Para tentar contornar esse problema, elaborei e defini eixos temáticos e temporais, além de sínteses teórico-empíricas recorrentes, cuja função era a de retomar o fio condutor do problema e da hipótese de pesquisa sempre que possível e necessário. Igualmente, reconheço que, eventualmente, essa estratégia pode ter causado novas limitações inerentes ao fazer científico (como a de transparecer uma espécie de artificialidade a fenômenos histórico-sociais interligados e não tão facilmente classificáveis ou catalogáveis entre si). Apesar disso, creio que as vantagens do sentido sociológico de discurso empregado tenham superado as eventuais desvantagens metodológicas – sem anulá-las, por certo.

Outra limitação metodológica com que precisei lidar decorreu da própria proposta temática da pesquisa. Ou, mais especificamente, do tipo de relação que objetivei traçar entre discurso artístico e discurso jurídico. Isso se deve a dois motivos centrais: (i) o primeiro deles é que a categoria que selecionei como chave interpretativa de ambos os discursos (contradição), por si só, desafia uma lógica binária de pensamento que, tradicionalmente, baseia a epistemologia científico-

moderna – o que torna a análise dependente de esforços investigativos muitas das vezes contraintuitivos; (ii) o segundo motivo se refere ao fato de que, ao fugir de caminhos de pesquisa mais comumente adotados no campo do direito e arte, minhas possibilidades de fontes teóricas prévias sobre o tema se revelaram mais restritas. Esses dois elementos me levaram a uma necessidade mais premente de buscar conexões e interpretações inéditas sobre a temática da tese, o que traduz consequências positivas (sobretudo, a de conferir originalidade ao estudo) e também certas fragilidades (especialmente, a de tornar os argumentos mais suscetíveis à crítica científica).

Expostas essas limitações, dedico o restante destas considerações finais a uma recapitulação propositiva do que observei ao longo do estudo. Isto é, não se trata de meramente resumir os capítulos da tese, mas de pinçar o principal fio condutor de cada uma de suas partes, para, a partir disso, vislumbrar possíveis desdobramentos e futuros caminhos de pesquisa. Para tanto, começo com uma retomada do objetivo e da hipótese traçados no resumo da tese. Naquela altura, apontei que a pesquisa se propunha a “investigar de que forma(s) o samba-enredo carioca apreende, discursivamente, no recorte temporal de 1980 a 2023, o dispositivo procedimental de promessa ou expectativa normativa da narrativa jurídica”. Quanto à hipótese de pesquisa, anotei que “o direito se ancora na pretensão de represamento das contradições sociais, a partir da neutralização discursiva dos conflitos e de lançamento de uma espécie de ‘solução normativa’ para o futuro”, enquanto “o processo criativo carnavalesco alicerça as próprias bases de sua enunciação narrativa nas contradições do presente.”

Não pretendo, neste momento, traçar respostas estanques sobre a confirmação ou rejeição dessa hipótese. Creio que, para além de simplesmente ratificar ou afastar essa afirmação, a pesquisa me levou, mais propriamente, a capturar suas nuances – e, por que não, também suas contradições. Dentre as principais dessas nuances, ressalto, em primeiro lugar, que não é tão clara a forma como o discurso jurídico se apresenta. Por envolver distintos recursos e mecanismos de enunciação narrativa, precisei me centrar em apenas algumas de suas manifestações (mais especificamente, a justificação e os embates jurídico-políticos em torno de certos fenômenos sociais selecionados). Muito menos clara ainda é a forma (ou melhor, formas) como o samba apreende esse discurso e as promessas da normatividade jurídica, já que a produção criativa carnavalesca é inerentemente plural. Por isso, os

elementos que pude extrair dessa investigação constituem, simplesmente, recortes – o que, de toda forma, não foge da regra de toda pesquisa, que é sempre um recorte parcial de fenômenos sociais.

Para poder proceder a essa análise, portanto, tive de abrir mão de uma busca meramente estanque e/ou objetiva por termos tradicionalmente identificados como próprios da institucionalidade jurídica (como, por exemplo, “direito”, “lei” e “justiça”) nos sambas e enredos. O caminho proposto, ao revés, foi o de escolher eixos temáticos relativos a fenômenos sociais pulsantes em certo período histórico, para, a partir desses eixos, perquirir, semanticamente, os sentidos envolvidos nas narrativas jurídicas e artísticas construídas sobre eles. Esse talvez tenha sido um dos principais caminhos abertos ao longo da pesquisa, e que pode contribuir para futuras investigações: a compreensão de que os diversos discursos e narrativas sociais, embora possam partir de um mesmo contexto sócio-histórico, atravessam interpretações e atribuições de sentidos heterogêneos sobre esse contexto.

Ainda, o estudo também me possibilitou ampliar as lentes do que poderia ser compreendido como *contradição* na hipótese de pesquisa que tracei inicialmente: para além de um sinônimo de paradoxo ou desigualdade social enquanto tema dos enredos (o que não deixa de ser, sem dúvida, uma dimensão importante de análise), pude observar que essa categoria se mostrou relevante também para entender as complexidades do processo criativo artístico. Isto é, ela aparece não só como “tema” ou “conteúdo” dos sambas e desfiles, mas também como forma ou condição por meio da qual se expressa a própria atividade criativa. Isso reverbera no encontro entre recursos estilísticos multifacetados (tanto na composição do samba quanto dos desfiles em si), nas disputas entre capital e liberdade de produção artística, e nas implicações dessas dinâmicas na própria forma de construção da narrativa carnavalesca.

Passo agora a expor as contribuições da introdução e de cada capítulo da tese para a investigação do problema de pesquisa proposto, bem como para a percepção das nuances acima apontadas a respeito da hipótese inicialmente levantada. Na introdução deste trabalho, além de explicitar o problema, a hipótese, os métodos e a estruturação da tese, pretendi traçar algumas precauções metodológicas importantes a respeito das relações intrincadas entre direito e arte. A partir de uma análise crítica acerca das pretensões do direito moderno de estancamento da mutabilidade social, expus as fragilidades de um estudo sobre direito e arte que pretendesse relegar ao

âmbito da criação artística o lugar de algo “externo” ou “secundário” que pudesse dar conta dessa problemática da mutabilidade social.

Por essa razão, considerei relevante apontar quais caminhos investigativos eu não adotaria, como forma de ajustar as expectativas de leitura e a proposta do estudo. Não busquei visualizar como a dimensão artística (no caso da pesquisa, o samba-enredo) poderia contribuir para o direito ou sensibilizá-lo, uma vez que isso implicaria conferir à arte uma posição secundarizada na análise. Isto é, não foi meu objetivo refletir sobre como ela poderia ser um mecanismo de afirmação de direitos ou de moralização do mundo jurídico. Em outras palavras, não me interessou traçar uma ruptura entre esses dois âmbitos de sociabilidade, mas compreender as relações internas entre suas produções de narrativas.

No primeiro capítulo da tese, expus o referencial teórico a partir do qual compreenderia as relações entre direito, materialidade social e contradição. Parti das bases do materialismo histórico dialético (mais especificamente, por meio de escritos selecionados da obra marxiana e gramsciana) para apontar a amplitude da noção de direito enquanto produção de narrativas sociais. Essa parte inicial do capítulo foi relevante não só para explicitar a inclinação teórica da pesquisa, mas também para assentar as bases da acepção de narrativa jurídica adotada no trabalho. Isto é, para traçar uma ponte entre direito e narrativa, conferi centralidade à ideia de produção e compartilhamento de sentidos sociais sobre os fenômenos sócio-históricos.

Ainda com base no mesmo referencial teórico, apresentei, na segunda metade do primeiro capítulo, as implicações e os contornos com que empregaria a noção de contradição social ao longo do estudo. Em primeiro plano, resgatei as bases filosóficas da dialética marxista e suas contribuições para a reflexão sobre como esse elemento deveria ser encarado como condição do processo de conhecimento e de análise das relações sociais. Em outras palavras, a contribuição da dialética hegeliana e de seus desdobramentos na dialética marxista para essa pesquisa consiste, antes de tudo, em demonstrar a própria relevância de tomar a categoria da contradição como chave interpretativa sociológica na pesquisa.

Vale ressaltar que, ao apontar as relações entre direito e produção de narrativas sociais em Marx (tomando como base os textos sobre o furto da madeira, sobre a questão judaica e o oitavo capítulo do Livro I de *O Capital*), não propus nenhum tipo de transposição mecânica entre contextos geográficos, históricos e sociais – em sentido amplo – tão distintos quanto os envolvidos nesses escritos e na

presente tese. Fazê-lo implicaria recair, necessariamente, em anacronismos. Na verdade, o objetivo metodológico foi o de ancorar uma base teórica que me permitisse refletir sobre a amplitude da noção de direito como um recurso social que se alicerça na produção e no compartilhamento de determinados sentidos sociais sobre os fenômenos sócio-históricos. Essa base teórica me permitiu, ao longo da pesquisa, cotejar as narrativas jurídico-normativas selecionadas, o contexto social envolvido, bem como suas reverberações em outras narrativas sociais (como as do samba-enredo).

Na sequência, a análise se debruçou sobre as implicações da noção de contradição na obra de Gramsci. A escolha por esse referencial teórico se justificou por permitir uma ponte entre, de um lado, a matriz do materialismo histórico dialético, e, de outro, os estudos sobre cultura. A contribuição gramsciana ao estudo das contradições passa, sobretudo, por compreendê-la como princípio de ação política, e como uma forma de dar conta, no plano dessa compreensão, das contradições das próprias relações sociais. Essa análise possibilitou, no subtópico seguinte, refletir sobre os pressupostos do direito moderno de controle das contradições e da mutabilidade da vida social. Pressupostos que, portanto, alicerçam a promessa jurídico-política do direito enquanto projeto científico: estancar o imprevisível e conferir a outros âmbitos de sociabilidade a tarefa de lidar com o que foge à expectativa normativa.

Pensar o direito – e as narrativas sociais por ele produzidas e compartilhadas – como elementos que se inserem no âmago dessas contradições, embora pretendam refreá-las no plano da abstração normativa, é um ponto de partida importante da análise que me propus a desenvolver nesta tese. Nas encruzilhadas da ação política e da práxis social, essas narrativas jurídico-normativas são apreendidas, ressignificadas e reconstituídas a todo momento. Foi o que pude observar, sobretudo, nos capítulos três e quatro da tese, que contaram com aporte mais direto do material empírico carnavalesco – aos quais farei referência mais à frente. Isto é, antes de se constituir como um elemento de crítica externa ao direito, de afirmação de direitos ou de moralização do mundo jurídico, o samba-enredo compreende e percebe o cerne da narrativa das promessas normativas em sua dinâmica interna e em suas relações com as contradições sociais.

Para embasar uma conexão teórica entre contradição, cultura e discurso, introduzi, na primeira parte do segundo capítulo, as compreensões de cultura em

Gramsci e de discurso e comicidade da cultura popular em Bakhtin e Volóchinov. A escolha por essa base teórica se justificou por guardar pertinência com as matrizes do materialismo histórico dialético, de que as formulações teóricas desses autores são tributárias. Os fundamentos da tradição bakhtiniana me permitiram apresentar em que sentido eu pretendia empregar a categoria discurso na pesquisa.

A partir de uma orientação sociológica, utilizei essa tradição como recurso de compreensão dos complexos enunciativos envolvidos na construção de narrativas sociais, que abarcam o contexto social e a percepção dos atores que o reverberam e o recebem. Ainda, e novamente sem pretender uma ruptura estanque ou uma transposição entre cenários histórico-sociais distintos, lancei mão das contribuições de Bakhtin a respeito da comicidade da cultura popular, cuja construção discursiva envolve elementos como a sátira, a ironia e a caricatura. Por sua vez, expus as relações entre cultura e ação política na obra gramsciana, como forma de traçar uma linha de aproximação com relação ao capítulo anterior.

Esse aporte possibilitou que, na segunda metade desse capítulo, eu me detivesse de forma mais direta na temática do carnaval carioca e do samba-enredo. Dessa vez, o referencial teórico utilizado foi mais próximo da contemporaneidade, mas sem que houvesse uma ruptura com relação aos referenciais usados nas partes anteriores da escrita (seja porque partem de premissas teóricas similares, seja porque possuem afinidade com as escolhas metodológicas de que lancei mão). Inclusive, esses referenciais mencionados anteriormente seguem aparecendo, em determinadas passagens, em diálogo direto com essas reflexões.

Ao me debruçar sobre a trajetória das escolas de samba no Rio de Janeiro, passei tanto pelos caminhos estilísticos e históricos do samba-enredo, quanto pelos paradoxos envolvidos na consolidação da festa. A contradição aparece como elemento-gênese nesse processo, seja na formação histórica das agremiações, seja na construção musical e semântica dos sambas e enredos. Contradições que não se encerram no contexto de surgimento das escolas de samba e de ascensão do samba-enredo como gênero musical, mas que se renovam e se atualizam ao longo dos carnavais.

Na parte final do segundo capítulo, me propus a analisar dois movimentos: o primeiro relativo às temporalidades dos discursos do samba-enredo e do direito, e o segundo a partir de uma conexão entre narrativa artística e narrativa jurídica por meio da obra de Aldir Blanc e Lima Barreto. Quanto ao primeiro movimento, pretendi traçar

uma linha de aproximação entre temporalidade, música e direito, e um paralelo entre o tema da tese e a problemática da síncope e da marcha no samba. No segundo movimento, a produção literária cronista de Aldir e Lima possibilitou uma visada sobre a potencialidade da arte de apreender e ressignificar as narrativas sociais (o que inclui as narrativas do direito), e sobre os recursos estilísticos da cultura popular de que falava Bakhtin: comicidade, ironia, manejo do grotesco. A propósito, a narrativa da promessa jurídica é, em larga medida, compreendida, no imaginário social e literário, a partir de figuras caricaturais.

No terceiro e no quarto capítulos da tese, parti, sobretudo, do aporte do material empírico (seja de documentos jurídicos, seja dos materiais relativos ao carnaval carioca – tais como sambas-enredo, sinopses dos enredos, matérias jornalísticas sobre os desfiles) para investigar o problema de pesquisa proposto. Isso não implicou uma ruptura com relação ao referencial teórico exposto nos capítulos anteriores, mas, ao revés, uma conexão entre as bases epistemológicas desse referencial e a materialidade das relações sociais que pretendi analisar.

Para tentar dar conta do problema de pesquisa proposto, dividi esses dois capítulos de acordo com eixos temáticos e períodos históricos distintos (mas interligados). O terceiro foi dedicado aos sambas e desfiles dos anos de 1980 e 1990, enquanto o quarto capítulo tratou dos anos dois mil em diante. Transição da ditadura para a democracia, promessas constituintes, direitos sociais, desregulamentação das relações de trabalho, percepção das dimensões da história e do direito, relações de raça-gênero-etnia, foram esses os principais motes temáticos a partir dos quais busquei compreender as narrativas sociais envolvidas no recorte metodológico da pesquisa. Isto é, não parti de sambas que, necessariamente, utilizassem expressões que remetessem, na literalidade, a termos próprios da institucionalidade jurídica, mas dos contextos histórico-sociais envolvidos.

Em outras palavras, o movimento não foi partir da formalidade jurídica para depois me debruçar sobre o samba-enredo enquanto um elemento “externo” que lhe seria uma espécie de repositório. Ou que elaboraria um discurso “sobre” essa formalidade. Na verdade, a proposta partiu de escolha diversa: visualizar fenômenos sócio-históricos relevantes em termos de construção de narrativas sociais, para depois apreender o núcleo dessas narrativas na enunciação da promessa normativo-jurídica e no discurso do samba-enredo. Essa escolha guarda pertinência com a

compreensão ampliada de direito que expus no primeiro capítulo, baseada na ideia de produção e compartilhamento de sentidos sociais.

A análise do material empírico me levou a desdobramentos ou resultados investigativos que, embora se aproximassem da hipótese de pesquisa inicialmente traçada, também a amplificaram. Isto é, a categoria da contradição não apareceu somente como uma forma de crítica interna da promessa normativa da narrativa jurídica, mas, igualmente, como condição do próprio processo de criação artística. É na contradição que se alicerçam tanto a trajetória e o desenvolvimento das agremiações, quanto a complexidade criativa dos desfiles, a multiplicidade estilística e temática dos sambas-enredo, dentre outros fatores inerentes à produção carnavalesca. E a forma por meio da qual essa produção carnavalesca se perfaz também tem muito a dizer sobre os descompassos entre as expectativas jurídico-normativas e a concretude do tempo presente.

Em outras palavras, foi possível observar 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. Portanto, essa categoria-chave da contradição se revelou, ao longo da pesquisa, como elemento que encarna múltiplos sentidos, com os quais busquei dialogar no quinto e último capítulo da tese.

Esses variados sentidos dizem respeito, assim, à noção de contradição como condição do processo criativo artístico, à forma como essa categoria me permitiu observar a percepção do discurso do samba-enredo a respeito das promessas jurídico-normativas, bem como às relações entre contradição e desigualdades sociais fundantes e mantenedoras da sociabilidade capitalista. A partir desse movimento empreendido no quinto capítulo da tese, foi possível traçar uma conexão (que girou em torno do fio comum da categoria *contradição*) entre a base teórica lançada nos capítulos iniciais da tese, o material empírico apresentado nos capítulos três e quatro, e o problema de pesquisa inicialmente proposto.

Por fim, encerro a pesquisa retomando o samba-enredo que abriu estes escritos, na epígrafe da tese. Em *Eu quero*, o Império Serrano cantava, no carnaval de 1986, as perspectivas de futuro que permitiriam encontrar o gênio na fonte e

atravessar a ponte da ilusão dos quatro dias de glória do carnaval: “eu quero, a bem da verdade / a felicidade em sua extensão” (MACHADO et al., 1985). Isto é, a festa é muito mais do que uma dimensão ilusória da realidade, mas a possibilidade concreta de ressignificar o real e de disputar, coletivamente, os sentidos históricos das relações sociais do tempo presente.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina. Memória Social: itinerários poéticos-conceituais. **Morpheus**, v. 9, n. 15, 2016, p. 41-66.
- ACERVO PRÓPRIO. **Foto do desfile de 2023 da Beija-Flor**. 2023.
- ACERVO PRÓPRIO. **Foto do desfile de 2023 da Viradouro**. 2023.
- ALMEIDA, Paula Cresciulo. **O carnaval carioca oficializado: a aliança entre sambistas e prefeitura do Rio de Janeiro (1932-1935)**. Revista Crítica Histórica. Ano V, nº 10, dezembro/2014.
- ALVITO, Marcos. **Histórias do samba: De João da Baiana a Zeca Pagodinho**. São Paulo: Matrix, 2013.
- ALZUGUIR, Rodrigo. **Wilson Baptista: o samba foi sua glória**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.
- ARAÚJO, Samuel. **Samba, sambistas e sociedade: Um ensaio etnomusicológico**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2021.
- ARISTÓTELES. **Metafísica**. Livro I. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- ASSY, Bethania; AZEVEDO, Gabriela. Memória, resistência e agência no Rio de Janeiro: Uma incursão sobre o samba da Mangueira de 2019. In: MENDES, Alexandre; MARRAFON, Marco; CUNHA, José Ricardo (Coord. acadêmica). **Teoria e fundamentos do direito: O futuro do direito**. V. 5. Rio de Janeiro: Processo, 2022.
- ASSY, Bethania; CUNHA, José Ricardo. **Teoria do Direito e o Sujeito da Injustiça Social**. V. 1. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2016.
- AUGRAS, Monique. **A ordem na desordem: A regulamentação do desfile das escolas de samba e a existência de “motivos nacionais”**. Disponível em: <[http://www.anpocs.com/images/stories/RBCS/21/rbcs21\\_08.pdf](http://www.anpocs.com/images/stories/RBCS/21/rbcs21_08.pdf)>. Acesso em: 08 mar. 2022.
- AUGRAS, Monique. **Medalhas e brasões: A história do Brasil no samba**. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Rio de Janeiro: FGV-CPDOC, 1992.
- BABÃO, Geraldo; SABIÁ, Djalma; BINHA. **Chico-Rei**. Acadêmicos do Salgueiro, 1964. Int.: Noel Rosa de Oliveira. Disponível em: <<https://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/academicos-do-salgueiro/1964/>>. Acesso em: 08 mar. 2022.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. Tradução: Y. Vieira. São Paulo: HUCITEC. Brasília: Ed. UnB, 1987.

BAKHTIN, Mikhail; VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 8ª ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

BARATTA, Giorgio. Cultura (verbetes). In: LIGUORI, Guido; VOZA, Pasquale (orgs.). **Dicionário gramsciano (1926-1937)**. Tradução: Ana Maria Chiarini, Diego Silveira Coelho Ferreira, Leandro de Oliveira Galastri, Silvia De Bernardinis. Revisão técnica: Marco Aurélio Nogueira. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

BARRETO, Lima. **Numa e a Ninfa**. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Brasileira, 1950. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000156.pdf>>. Acesso em: 09 mar. 2022.

BARRETO, Lima. Sobre o carnaval. In: VALENÇA, Rachel (org.). **Toda crônica**. Vol. II. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

BARRETO, Lima. Uma opinião de Catulo. In: RESENDE, Beatriz (org.). **Impressões de leitura e outros textos críticos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BEIJA-FLOR. **Caderno do desfile, 2023**. LIESA. Disponível em: <<https://liesa.globo.com/downloads/carnaval/abre-alas-segunda-carnaval-2023.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, vol. 1. 3ª ed. Tradução: Sergio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BLANC, Aldir. O samba-enredo dos direitos do homem. In: BLANC, Aldir. **Rua dos artistas e transversais**. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

BIBLIOTECA NACIONAL. **Curso Carnavalesco na Avenida Rio Branco em 1928**. Crédito: Guilherme Santos Acervo original: Coleção IMS. Por Guilherme Santos. Disponível em: <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliansa/handle/20.500.12156.1/10427>>. Acesso em: 08 mar. 2022.

BOBBIO, Norberto. **Teoria do Ordenamento Jurídico**. Tradução: Ari Marcelo Solon. São Paulo: EDIPRO, 2011.

BORA, Leonardo. In: TESI, Romulo. **Com título inspirado em Estamira, Grande Rio anuncia enredo sobre Exu**. Band Uol, 2020. Disponível em:

<<https://setor1.band.uol.com.br/grande-rio-anuncia-enredo-sobre-exu/>>. Acesso em: 07 dez. 2022.

BORTOLOTTI, Ricardo. O riso sério: O cômico nos primórdios do pensamento moderno. **Revista Patrimônio e Memória**, UNESP – FCLAs – CEDAP, v.7, n.1, p. 172-192, jun. 2011.

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

BOTAFOGO, Valtinho et al. **Guajupιά, Terra sem males**. Portela, 2020. Disponível em: <<https://gresportela.org.br/Noticias/Detalhes/confira-letra-do-samba-oficial-da-portela-para-2020>>. Acesso em: 01 set. 2022.

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

BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2005.

BRASIL. **Lei nº 13.467/2017**. Julho, 2017. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2015-2018/2017/lei/l13467.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2017/lei/l13467.htm)>. Acesso em: 18 set. 2022.

CABRAL, Sérgio. **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. Lumiar Editora. Rio de Janeiro, 1996.

CÂMARA, Marcelo Henrique. Estado liberal e autonomia da vontade: o papel dos intelectuais orgânicos na formação e consolidação do direito burguês pós-revolucionário. In: **Gramsci: Estado e relações internacionais**. Orides Mezzaroba (org.). Florianópolis: Fundação Boiteux, 2005.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. **Diário da Câmara dos Deputados**. Termos de atas de 22 de março de 2017. Ano LXXII, nº 048, 23 de março de 2017. Disponível em: <<http://imagem.camara.gov.br/Imagem/d/pdf/DCD0020170323000480000.PDF#page=54>>. Acesso em: 15 out. 2022.

CANDEIA. Filosofia do Samba. In: VIOLA, Paulinho da. **Paulinho da Viola**. Rio de Janeiro: Odeon, 1971. Faixa 5.

CARDOSO, Fernando Henrique. **Discurso de despedida do Senado Federal: Filosofia e diretrizes de governo**. Disponível em:

- <<http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/publicacoes-oficiais/catalogo/fhc/discursos-de-despedida-do-senado-federal-1994>>. Acesso em 10 out. 2022.
- CASALINO, Vinícius. O capital como sujeito e o sujeito de direito. **Rev. Direito e Práxis**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 4, 2019.
- CATIMBA, Z. et al. **Conta outra que essa foi boa**. Imperatriz, 1988. Int.: Alexandre. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo 1A, Carnaval 1988. BMG Ariola, 1987. Disco 1, faixa 4.
- CAVACO, A. et al. **Morfeu no carnaval, a utopia brasileira**. Portela, 1986. Int.: Silvinho. In: Escola de Samba Portela. BMG Brasil, 2000. Faixa 1.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. A Temática Racial no Carnaval Carioca: algumas reflexões. **Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro, n. 18, 1990.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Os sentidos no espetáculo**. Revista de Antropologia, v. 45, n.1, São Paulo, 2002.
- CHAGAS, Demá et al. **Xangô**. Acadêmicos do Salgueiro, 2019. Int.: Emerson Dias, Quinho. Disponível em: <<http://www.salgueiro.com.br/carnaval-2019/>>. Acesso em: 01 dez. 2022.
- CICERO, Antonio. In: MACIEL, Nahima. **Antonio Cicero afirma que a poesia permite ampliar a experiência do ser**. Correio Braziliense, 2017. Disponível em: <[https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/06/24/interna\\_diversao\\_arte,604578/entrevista-com-antonio-cicero.shtml](https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/06/24/interna_diversao_arte,604578/entrevista-com-antonio-cicero.shtml)>. Acesso em: 03 mar. 2022.
- CUNHA, Hélio. **A marcha e a síncope**: Dois elementos contrastantes na estrutura do ritmo de samba. XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Natal, 2013.
- CUNHA, José Ricardo. De Lévinas a Marx: ética e política entre transcendência e revolução. In: **Revista Direito e Praxis**, v. 12, n. 13.
- CUNHA, José Ricardo; BORGES, Nadine. Direitos humanos, (não) realização do estado de direito e o problema da exclusão. In: CUNHA, José Ricardo (org.). **Direitos humanos, Poder Judiciário e sociedade**. Rio de Janeiro: FGV, 2011.
- DA VILA, Martinho. **Pra tudo se acabar na quarta-feira**. Vila Isabel, 1984. In: DA VILA, Martinho. Martinho da Vila Isabel. RCA Victor, 1984. Faixa 6.
- DA VILA, Martinho et al. **A Vila canta o Brasil, celeiro do mundo**. Vila Isabel, 2013. In: DA VILA, Martinho. Enredo. Biscoito Fino, 2014. Faixa 14.

DA VIOLA, Paulinho. Entrevista ao Globo. In: BRAZ, Marcelo (Org.). **Samba, Cultura e Sociedade: sambistas e trabalhadores entre a questão social e a questão cultural no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

DAMIÃO, Amilton et al. **Trabalhadores do Brasil: A época de Getúlio Vargas**. Portela, 2000. Int.: Gera, Anderson. In: Sambas de enredo das escolas de samba do grupo especial, Carnaval 2000. BMG Brasil, 1999. Faixa 8.

DE PAULA, Luciane. **Círculo de Bakhtin: uma Análise Dialógica de Discurso**. Rev. Est. Ling., Belo Horizonte, v. 21, n. 1, p. 239-258, jan./jun. 2013.

DEZALAY, Yves; SARAT, Austin; SILBEY, Susan. D'une démarche contestataire à un savoir méritocratique : Esquisse d'une histoire sociale de la sociologie juridique américaine. In: **Actes de la recherche en sciences sociales**. Vol. 78, 1989, pp. 79-93.

DIDI, MESTRINHO. **É hoje**. União da Ilha, 1982. Int.: Aroldo Melodia. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo 1A, Carnaval 1982. Top Tape, 1981. Faixa 5.

DINIZ et al. **Trabalhadores do Brasil**. Vila Isabel, 2008. Int.: Tinga. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo Especial, Carnaval 2008. Universal, 2007. Faixa 6.

DO PISO, Léo et al. **Brava gente! O grito dos excluídos no bicentenário da Independência**. Beija-Flor, 2023. Disponível em: <<https://www.beija-flor.com.br/carnaval>>. Acesso em: 23 jan. 2023.

DOMÊNICO, Deivid et al. **História para ninar gente grande**. Mangueira, 2019. Int.: Marquinho Art' Samba. Disponível em: <<http://liesa.globo.com/>>. Acesso em: 01 ago. 2022.

ENGELS, Friedrich. Carta a W. Borgius (1894). In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Cultura, arte e literatura**. Textos escolhidos. Tradução: J. P. Netto e M. M. C. Yoshida. São Paulo: Expressão Popular (Coleção Arte e Sociedade), 2010.

EL PAÍS. **Foto do desfile de 2018 do Paraíso do Tuiuti**. Crédito: Antonio Lacerda (EFE). Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/album/1518434129\\_825558.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/album/1518434129_825558.html)>. Acesso em: 14 nov. 2022.

ESTÁCIO DE SÁ. **Estácio de Sá – O verdadeiro berço do samba**. Disponível em: <<http://gresestaciodesa.com.br/nossa-historia/>>. Acesso em: 08 mar. 2022.

EXTRA. **Foto do desfile de 1983 do Império Serrano**. 2014a. Crédito: informação indisponível. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/carnaval/carnaval-historico/dona-ivone-lara-eterna-mae-baiana-do-carnaval-11381834.html>>.

EXTRA. **Foto do desfile de 1986 do Império Serrano**. 2014b. Crédito: Ricardo Leoni. 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.

FARIAS, Edson. Transitividades nos circuito e cenários das festas espetáculos populares. In: **Latitude**. Vol. 10, n. 1, pp. 134-153, 2016.

FEITIÇO et al. **Candeia, luz de inspiração**. Unidos do Jacarezinho, 1986. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo 1B, Carnaval 1986. Top Tape, 1985. Faixa 1.

FERNANDES, Nelson da Nobrega. **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, 2001.

FERRAZ JR., Tercio Sampaio. **Introdução ao Estudo do Direito: Técnica, Decisão, Dominação**. 6ª ed. São Paulo: Atlas, 2011.

FILHO, Aziz. **Império Serrano faz ‘Carnaval pela fome’**. Folha de São Paulo, 1996. 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.

FILIPPINI, M. Direito (verbetes). In: LIGUORI, Guido; VOZA, Pasquale (orgs.). **Dicionário gramsciano (1926-1937)**. Tradução: Ana Maria Chiarini, Diego Silveira Coelho Ferreira, Leandro de Oliveira Galastri, Silvia De Bernardinis. Revisão técnica: Marco Aurélio Nogueira. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

FREDERICO, Celso. **Ensaios sobre marxismo e cultura**. Rio de Janeiro: Mórula, 2016.

G1. **Foto do desfile de 2019 da Mangueira**. 2019. Crédito: Marcos Serra Lima. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2019/03/05/mangueira-reconta-historia-do-brasil-em-desfile-com-herois-da-resistencia-negros-e-indios.ghtml>>. Acesso em: 27 nov. 2022.

GALERIA DO SAMBA. **Cartaz do enredo da Tuiuti de 2019**. 2019. Disponível em: <<https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/paraiso-do-tuiuti/2019/>>. Acesso em: 20 dez. 2022.

GALVÃO, Andréia. **Neoliberalismo e reforma trabalhista no Brasil**. Rio de Janeiro: Revan, 2007a.

GALVÃO, Andréia. **Reformas ou contra-reformas?** As reformas sindical e trabalhista do governo Lula. XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología, Guadalajara, 2007b. Disponível em: <<https://cdsa.academica.org/000-066/1246.pdf>>. Acesso em: 11 out. 2022.

GIBI et al. **Ziriguidum 2001**. Mocidade, 1985. Int.: Ney Viana. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo 1A, Carnaval 1985. Top Tape, 1984. Faixa 2.

GONÇALVES, Guilherme. **Direito entre certeza e incerteza**: Horizontes críticos para a teoria dos sistemas. São Paulo: Saraiva, 2013.

GRAMSCI, Antonio. A escola de cultura. In: MONASTA, Attilio. **Antonio Gramsci**. Tradução: Paolo Nosella. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010a.

GRAMSCI, Antonio. 1999. **Cadernos do Cárcere**: Introdução ao estudo da filosofia – A filosofia de Benedetto Croce. Edição: Carlos Nelson Coutinho, Luís Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. Vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**: Literatura, Folclore, Gramática. Edição e tradução: Carlos Nelson Coutinho, Luís Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. Vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**: Notas sobre Maquiavel, o Estado e a política. Edição e tradução: Carlos Nelson Coutinho, Marco Aurélio Nogueira, Luiz Sérgio Henriques. 3ª ed. Vol. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**: Temas de cultura. Ação católica. Americanismo e fordismo. Edição: Carlos Nelson Coutinho, Luís Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. Tradução: Carlos Nelson Coutinho e Luís Sérgio Henriques. 2ª ed. Vol. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

GRAMSCI, Antonio. Socialismo e cultura. In: MONASTA, Attilio. **Antonio Gramsci**. Tradução: Paolo Nosella. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010b.

GRANDE RIO. **Sinopse do enredo de 2022 da Grande Rio**. Disponível em: <<https://sinopsedosamba.com.br/sinopse-do-enredo-da-grande-rio-2022/>>. Acesso em: 25 nov. 2022.

GRUPPI, Luciano. **O conceito de hegemonia em Gramsci**. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

GRUPPI, Luciano. **Tudo começou com Maquiavel: as concepções de Estado em Marx, Engels, Lênin e Gramsci**. 14ª ed. Tradução: Dario Canali. Porto Alegre: L&PM, 2001.

GUARÁ; ROSAS. **33, Destino Dom Pedro II**. Em Cima da Hora, 1984. Int.: César V. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo 1B, Carnaval 1984. Top Tape, 1983. Faixa 7.

GUARÁ et al. **Não existe pecado do lado de baixo do Equador**. Engenho da Rainha, 1985. Int.: H. Melodia, P. Poesia. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo 1B, Carnaval 1985. Som Livre, 1984. Faixa 7.

GUARACY et al. **Peguei um Ita no Norte**. Acadêmicos do Salgueiro, 1993. Int.: Touro. In: Escolas de samba – Enredos – Salgueiro. Sony Music, 1993. Faixa 3.

GUEDES, Paulo. **Justificativa à Medida provisória nº 905/2019**. 2019. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2019-2022/2019/Exm/Exm-MP%20905-19.pdf](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2019/Exm/Exm-MP%20905-19.pdf)>. Acesso em: 25 set. 2022.

GUIMARÃES, Ulysses. **Discurso na sessão de promulgação da Constituição de 1988**. Outubro, 1988. Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/internet/agencia/infograficos-html5/constituente/index.html>>. Acesso em: 15 nov. 2022.

HEGEL, Georg W. F. **Fenomenologia do espírito**. Tradução: Paulo Meneses et. al. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

JÚNIOR, Renato S. de Almeida. **A repressão penal do samba**. Tese de Doutorado, PPGD/UERJ, 2017 (Orientador: Nilo Batista. Coorientadora: Vera Malaguti).

KING, Jorge et al. **Direito é Direito**. Vila Isabel, 1989. Int.: Gera. In: Sambas de enredo das escolas de samba do grupo 1A – Carnaval 1989. BMG-Ariola, 1988. Disco 2, Faixa 6.

KREIN, José Dari. **A reforma trabalhista de FHC: Análise de sua efetividade**. Revista do TRT da 15ª Região, nº 24, 2004.

KREIN, José Dari; SANTOS, Anselmo; NUNES, Bartira. **Trabalho no governo Lula: avanços e contradições**. Texto para Discussão, IE/UNICAMP, Campinas, nº 201, 2012.

KRENAK, Ailton. 1992. **“Antes, o mundo não existia”**. In: NOVAES, Adauto (org.). Tempo e história. São Paulo: Companhia das Letras, pp.201-204.

KRENAK, Ailton. **Discurso na Assembleia Nacional Constituinte**. 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-constituente/comissao-de-sistematizacao/COMSist23ext27011988.pdf](https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/Constituicoes_Brasileiras/constituicao-cidada/o-processo-constituente/comissao-de-sistematizacao/COMSist23ext27011988.pdf)>. Acesso em: 15 nov. 2022.

LAGE, Renato; LAGE, Márcia. **Sinopse do enredo da Portela para o carnaval 2020**. Disponível em: <<https://www.gresportela.org.br/Noticias/Detalhes/sinopse-do-enredo-da-portela-para-o-carnaval-2020>>. Acesso em: 06 dez. 2022.

LIGUORI, Guido; VOZA, Pasquale (orgs.). **Dicionário gramsciano (1926-1937)**. Tradução: Ana Maria Chiarini, Diego Silveira Coelho Ferreira, Leandro de Oliveira Galastri, Sílvia De Bernardinis. Revisão técnica: Marco Aurélio Nogueira. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

LOPES, Nei. **Sambeabá: O samba que não se aprende na escola**. Casa da Palavra: Rio de Janeiro, 2003.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da história social do samba**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

LOSANO, Mario. **Sistema e Estrutura no Direito**. Vol. 1. Tradução: Carlo Dastoli. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

LOUREIRO, Bárbara Melo. **Dos processos criativos às práticas artísticas a partir do levantamento do lugar: (re)colher, (re)fazer, (re)conhecer, (re)lembrar**. Dissertação de mestrado. Orientador: Prof. Joaquim Jorge da Silva Marques. Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto. 2018.

MACHADO et al. **Eu quero**. Império Serrano, 1986. Int.: Quinzinho. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo 1A, Carnaval 1986. RCA Victor, 1985. Faixa 4.

MACHADO et al. **Verás que um filho teu não foge à luta**. Império Serrano, 1996. Int.: Jorginho. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo Especial, Carnaval 1996. BMG Brasil, 1995. Faixa 13.

MAGNATA et al. **Essa gente brasileira**. Unidos de Lucas, 1985. Int.: J. Machado. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo 1B, Carnaval 1985. Som Livre, 1984. Faixa 6.

MARINHO, Rogério. **Relatório da Comissão Especial destinada a proferir parecer ao projeto de lei nº 6.787, de 2016**. 2017. Disponível em: <[https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop\\_mostrarintegra?codteor=1544961](https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=1544961)>. Acesso em: 08 out. 2022.

MARTINS, Herivelto; OTELO, Grande. Praça Onze. In: BORBA, Emilinha; MILFONT, Gilberto; GOULART, Jorge. **Sucessos de carnaval (carnaval antigo) – Jorge Goulart, Emilinha Borba e Gilberto Milfont**. São Paulo: Continental, 1954. Faixa 1.

MARX, Karl. **Contribuição à Crítica da Economia Política**. Tradução: F. Fernandes. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MARX, Karl. **Crítica da filosofia do direito de Hegel**. Tradução: Rubens Enderle e Leonardo de Deus. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2010.

MARX, Karl. **O Capital: Crítica da economia política**. Livro I: O processo de produção do capital. Tradução: R. Enderle. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

MARX, Karl. **Os despossuídos: Debates sobre a Lei Referente ao Furto da Madeira**. Tradução: M. Echalar e N. Schneider. São Paulo: Boitempo, 2017.

MARX, Karl. **Sobre a questão judaica**. Tradução: Nélio Schneider e Wanda Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2010.

MARX, Karl. **Teses sobre Feuerbach**. 1845. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ma000081.pdf>>. Acesso em: 25 jul. 2020.

MARX, Karl. **The Chartists**. New-York Daily Tribune, 25 de agosto de 1852. Disponível em: <<https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn83030213/1852-08-25/ed-1/seq-5/>>. Acesso em: 18 jun. 2021.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto Comunista**. Tradução: Álvaro Pina. 1. ed., 4ª reimpressão. São Paulo: Boitempo, 2005.

MATOS, Cláudia Neiva de. **Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio**. RIO DE JANEIRO: Paz e Terra, 1982.

MATTOS, Claudio et al. **Rosa Maria Egípcíaca**. Unidos do Viradouro, 2023. Disponível em: <<https://unidosdoviradouro.com.br/samba-enredo/>>. Acesso em: 20 jan. 2023.

ME LEVA et al. **O aperreio do cabra que o excomungado tratou com má-querença e o santíssimo deu guarida**. Imperatriz Leopoldinense, 2023. Disponível em: <<https://www.imperatrizleopoldinense.com.br/samba-enredo>>. Acesso em: 20 jan. 2023.

MENDES, Alexandre. Direito e literatura: da busca do autêntico a uma pragmática do disforme. In: MENDES, Alexandre; COCCO, Giuseppe (Orgs.). **O trabalho das linhas**: política, democracia, escrita. Rio de Janeiro: Autografia, 2020.

MENEGAT, Marildo. O giro dos ponteiros do relógio no pulso de um morto. **Revista Epos**, v. 2, n. 1, Rio de Janeiro, 2011.

MOCIDADE, Paulinho et al. **Sonhar não custa nada! Ou quase nada!** Mocidade, 1992. Int.: Paulinho Mocidade. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo Especial, Carnaval 1992. BMG-Ariola, 1991. Faixa 1.

MOISÉS, Massaud. **Do épico e do lírico**. ALFA: Revista de Linguística, São Paulo, v. 1, 2001. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3130>>. Acesso em: 07 mar. 2022.

MOLICA, Fernando. Quando o samba acabou. In: MOUTINHO, Marcelo; RODRIGUES, Henrique (Orgs.). **Conversas de botequim**: 20 contos inspirados em canções de Noel Rosa. Rio de Janeiro: Mórula, 2017.

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

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. **Samba de enredo**: história e arte. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antonio. **Samba de enredo**: história e arte. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.

NINO, Carlos Santiago. **Introdução à Análise do Direito**. Tradução: Elza Gasparotto; revisão: Denise Matos. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

O CRUZEIRO. **Representantes da ala das baianas no desfile de 1964 do Salgueiro**. 07/03/1964. Disponível em: <<https://sal60.com.br/sal60/2020/12/17/salgueiro-1964-chico-rei/>>. Acesso em: 08 mar. 2022.

O GLOBO. **Após Praça Onze, samba vive era de ouro na Presidente Vargas e na Candelária**. Reportagem de Fabio Ponso. 2017. Disponível em:

<<https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/apos-praca-onze-samba-vive-era-de-ouro-na-presidente-vargas-na-candelaria-20926036>>. Acesso em: 08 mar. 2022.

O GLOBO. **Foto da ala da população sem-terra no desfile de 1996 do Império Serrano**. Crédito: Júlio Cesar Guimarães (20/02/1996). Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/incoming/imperio-sua-historia-seus-bambas-21053770>>. Acesso em: 26 nov. 2022.

O GLOBO. **Foto da comissão de frente da Grande-Rio no desfile de 2022**. Crédito: Alexandre Durão (2022). Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2022/noticia/2022/04/24/grande-rio-desfila-com-famosas-e-alegorias-com-material-rustico-para-desmistificar-orixa-exu.ghtml>>. Acesso em: 26 nov. 2022.

O GLOBO. **Ailton Krenak, durante discurso na Assembleia Nacional Constituinte**. 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. Foto do desfile das campeãs do Império Serrano em 1982. Crédito: Luiz Pinto. Agência O Globo – 28/02/1982. In: **O Carnaval carioca contado em 30 grandes imagens**. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/fotogalerias/o-carnaval-carioca-contado-em-30-grandes-imagens-24871932>>. Acesso em: 08 mar. 2022.

O GLOBO. **Foto do desfile de 1989 da Beija-Flor**. Crédito: Ricardo Leoni. 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/beija-flor-marca-carnaval-em-1989-com-ratos-urubus-larguem-minha-fantasia-23430146>>. Acesso em: 03 dez. 2022.

O GLOBO. **Foto do desfile de 2020 da Portela**. 2020a. Crédito: Brenno Carvalho. <<https://oglobo.globo.com/fotogalerias/veja-imagens-do-desfile-da-portela-24268928>>. Acesso em: 26 nov. 2022.

O GLOBO. **Foto do desfile de 2020 da Viradouro**. 2020b. Crédito: Alexandre Cassiano. <<https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/viradouro-excelente-confirma-status-de-favorita-24268477>>. Acesso em: 26 nov. 2022.

O GLOBO. **Foto do desfile de 1993 do Salgueiro**. Crédito: Leonardo Aversa. Disponível em: <<https://revistaquem.globo.com/Carnaval-2018/camarotequem/noticia/2019/02/especial-camarote-quem-o-incrivel-carnaval-do-salgueiro-em-1993-com-enredo-que-continua-sucesso.html>>. Acesso em: 26 out. 2022.

OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica à razão dualista; O ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo, 2003.

OST, François. **O tempo do direito**. Tradução: Élcio Fernandes. Revisão técnica: Carlos Aurélio Mota de Souza. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2005.

PERLATTO, Fernando. As disputas políticas e a constituinte brasileira de 1987-1988: Projetos, sonhos e utopias. *Ler História*, 75, 2019, pp. 89-109.

PILARES et al. **Senhoras do ventre do mundo inteiro**. Acadêmicos do Salgueiro, 2018. Int.: Bessa et al. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo Especial, Carnaval 2018. Universal, 2017. Faixa 3.

PRESTIPINO, Giuseppe. Contradição (verbetes). In: LIGUORI, Guido; VOZA, Pasquale (orgs.). **Dicionário gramsciano (1926-1937)**. Tradução: Ana Maria Chiarini, Diego Silveira Coelho Ferreira, Leandro de Oliveira Galastri, Silvia De Bernardinis. Revisão técnica: Marco Aurélio Nogueira. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

PORTELA. **1938**. Disponível em: <<https://www.gresportela.org.br/Historia/DetalhesAno?ano=1938>>. Acesso em: 07 mar. 2022.

REIS, Luiz Fernando. **Sinopse do enredo de 1988 da Imperatriz Leopoldinense**. Disponível em: <<https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/imperatriz-leopoldinense/1988/>>. Acesso em: 26 nov. 2022.

RIBEIRO, Ana Paula Alves; CID, Gabriel da Silva Vidal; VARGUES, Guilherme Ferreira. (Orgs.). **Memórias, territórios, identidades: Diálogos entre gerações na região da Grande Madureira**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

RODOLPHO et al. **Kizomba, festa da raça**. Vila Isabel, 1988. Int.: Gera. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo Especial, Carnaval 1988. BMG Ariola, 1987. Disco 2, faixa 7.

RODRIGO et al. **Quem casa, quer casa**. São Clemente, 1985. Int.: Izaías. In: <<http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/sao-clemente/1985/>>. Acesso em: 15 abr. 2020.

RODRIGUES, Jefinho et al. **Eu sou o tempo, tempo é vida**. Mocidade, 2019. Int.: Wander Pires. Disponível em: <<http://liesa.globo.com/memoria/outros-carnavais/2019/mocidade/samba-enredo.html>>. Acesso em: 02 dez. 2022.

RODRIGUES, Joe; RABELO, Daniela. **Beija-flor, “Ratos e urubus... Larguem a minha fantasia”, 1989: análise de conteúdo de publicações do Jornal O Globo**.

Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belém – PA, 2019.

ROSÁRIO, Luana; SOUZA, Valdicléa. **Contribuição dialógica e polifônica ao discurso do direito**. Revista da Faculdade de Direito da UERJ. Rio de Janeiro, n. 36, dez. 2019.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Ensaio sobre a origem das línguas**. Tradução: L. Machado. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

RUSSO et al. **Meu Deus, Meu Deus, Está Extinta a Escravidão?** Paraíso do Tuiuti, 2018. Int.: Nino, Celsinho, Grazzi Brasil. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo Especial, Carnaval 2018. Universal, 2017. Faixa 12.

RUSSO et al. **Viradouro de alma lavada**. Unidos do Viradouro, 2020. Int.: Zé Paulo Sierra. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo Especial, Carnaval 2020. Universal, 2019. Faixa 2.

SADER, Emir. Apresentação. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã**. Tradução: R. Enderle, N. Schneider, L. Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

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

SANGLARD, Gisele; ARAÚJO, Carlos Eduardo Moreira de; SIQUEIRA, Jorge José (Orgs.). **História urbana: Memória, cultura e sociedade**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

SANTOS, Joana. **Tornar-se artista: Como se desenvolve o processo criativo?** Dissertação de mestrado em Educação Artística. Orientadora: Profa. Dra. Helena dos Reis Cabeleira. Universidade de Lisboa, 2018.

SARDÁ, Daniela. **A análise de discursos comparativa no Brasil: Uma reflexão a partir da noção de categoria**. Revista Bakhtiniana, São Paulo, 16 (2): 153-177, abril/jun. 2021.

SEM BRAÇO, Beto; MACHADO, Aloísio. Bum Bum Paticumbum Prugurundum. Império Serrano, 1982. Int.: Quinzinho. In: **Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo 1-A – Carnaval 1982**. Rio de Janeiro: Top Tape, 1981. Faixa 11.

- SEM BRAÇO, Beto; MACHADO, Aluisio. **Mãe Baiana Mãe**. Império Serrano, 1983. Int.: Quinzinho. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo 1-A – Carnaval 1983. Rio de Janeiro: Top Tape, 1982. Faixa 1.
- SILVA, Jonathan; ARAÚJO, Alcemar. **A metodologia de pesquisa em análise do discurso**. Grau Zero - Revista de Crítica Cultural, v. 5, n. 1, 2017.
- SILVA, Lúcia. A Paris dos trópicos e a Pequena África na época do Haussmann tropical. In: SANGULAR, Gisele; ARAÚJO, Carlos Eduardo Moreira de; SIQUEIRA, Jorge José (Orgs.). **História urbana: Memória, cultura e sociedade**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.
- SIMAS, Luiz Antonio; FABATO, Fábio. **Pra tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.
- SUPPA, Silvio. Política (verbete). In: LIGUORI, Guido; VOZA, Pasquale (orgs.). **Dicionário gramsciano (1926-1937)**. Tradução: Ana Maria Chiarini, Diego Silveira Coelho Ferreira, Leandro de Oliveira Galastri, Silvia De Bernardinis. Revisão técnica: Marco Aurélio Nogueira. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2017.
- THOMPSON, E. P. **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. NEGRO, Antonio Luigi; SILVA, Sergio (Org.). Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular: um tema em debate**. 4ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: Da modinha à lambada**. 6ª ed. São Paulo: Art Editora Ltda, 1991.
- TROPICAL et al. **Se esta terra, se esta terra fosse minha**. Vila Isabel, 1990. Int.: Gera. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo 1A, Carnaval 1990. BMG Ariola, 1989. Faixa 4.
- TURCO et al. **100 anos de liberdade, realidade ou ilusão?** Mangueira, 1988. Int.: Jamelão. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo Especial, Carnaval 1988. BMG Ariola, 1987. Disco 2, faixa 9.
- VALENÇA, Rachel. In: MILLEN, Mânia. **Rachel Valença, a literatura que dá samba**. Reportagem de dezembro de 2019. Disponível em: <<https://ims.com.br/2019/12/02/rachel-valenca-literatura-que-da-samba/>>. Acesso em: 11 mar. 2022.
- VALENÇA, Rachel; VALENÇA, Suetônio. **Serra, Serrinha, Serrano: O império do samba**. Rio de Janeiro: Record, 2017.

VARGUES, Guilherme. **Sambando e lutando**: Nascimento e crise das escolas de samba no Rio de Janeiro. Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Sociologia do IESP-UERJ. Orientadora: Diana Nogueira de Oliveira Lima. Rio de Janeiro: UERJ, 2012.

VASCONCELOS, Jack. **Sinopse do enredo de 2018 do Paraíso do Tuiuti**. Disponível em: <<https://www.galeriadosamba.com.br/espaco-aberto/topico/sinopse-do-paraiso-do-tuiuti-para-o-carnaval-2018/222764/>>. Acesso em: 02 dez. 2022.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Coleção Antropologia Social. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

VILA ISABEL. **Sinopse do enredo de 1988**. Disponível em: <<https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/unidos-de-vila-isabel/1988/>>. Acesso em: 13 nov. 2022.

WEBER, Max. A objetividade do conhecimento nas ciências e políticas sociais; O sentido da neutralidade axiológica nas ciências sociológicas e econômicas. In: WEBER, Max. **Ensaio sobre a Teoria das Ciências Sociais**. Tradução: R. Frias. 3ª ed. São Paulo: Centauro, 2008.

WEBER, Max. **Economia e sociedade**: Fundamentos da sociologia compreensiva. Vol. 1. Tradução: R. e K. Barbosa. 4ª ed. Brasília: Ed. UnB, 2009.

WEBER, Max. **Economia e sociedade**: Fundamentos da sociologia compreensiva. Vol. 2. Tradução: R. Barbosa e K. Barbosa. São Paulo: Ed. UnB, 2004.

## APÊNDICE I: DISCOGRAFIA

- Acadêmicos do Grande Rio:

CLARÃO, Gustavo et al. **Fala, Majeté! Sete chaves de Exu**. Acadêmicos do Grande Rio, 2022. Disponível em: <<https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/academicos-do-grande-rio/2022/>>. Acesso em: 15 jul. 2022.

MINGAU et al. **Carnaval à vista - Não fomos catequizados, fizemos carnaval**. Acadêmicos do Grande Rio, 2000. Int.: Negô. Disponível em: <<https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/academicos-do-grande-rio/2000/>>. Acesso em: 18 ago. 2022.

QUARESMA et al. **Prestes, o cavaleiro da esperança**. Acadêmicos do Grande Rio, 1998. Int.: Negô. Disponível em: <<https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/academicos-do-grande-rio/1998/>>. Acesso em: 18 ago. 2022.

- Acadêmicos do Salgueiro:

BABÃO, Geraldo; SABIÁ, Djalma; BINHA. **Chico-Rei**. Acadêmicos do Salgueiro, 1964. Int.: Noel Rosa de Oliveira. Disponível em: <<https://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/academicos-do-salgueiro/1964/>>. Acesso em: 08 mar. 2022.

BASTER, Fernando et al. **Sou eu, sou Salgueiro, meu reinado é brasileiro**. Salgueiro, 2000. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo Especial, Carnaval 2000. BMG-Brasil, 1999. Faixa 5.

CHAGAS, Demá et al. **Xangô**. Acadêmicos do Salgueiro, 2019. Int.: Emerson Dias, Quinho. Disponível em: <<http://www.salgueiro.com.br/carnaval-2019/>>. Acesso em: 01 dez. 2022.

GUARACY et al. **Peguei um Ita no Norte**. Acadêmicos do Salgueiro, 1993. Int.: Touro. In: Escolas de samba – Enredos – Salgueiro. Sony Music, 1993. Faixa 3.

PILARES et al. **Senhoras do ventre do mundo inteiro**. Acadêmicos do Salgueiro, 2018. Int.: Bessa et al. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo Especial, Carnaval 2018. Universal, 2017. Faixa 3.

- Beija-Flor de Nilópolis:

BETINHO et al. **Ratos e urubus, larguem minha fantasia**. Beija-Flor, 1989. Int.: Neguinho da Beija-Flor. In: Sambas de enredo das escolas de samba do grupo 1A – Carnaval 1989. BMG-Ariola, 1988. Disco 2, faixa 8.

DÉO et al. **A saga de Agotime, Maria mineira Naê**. Beija-Flor, 2001. Int.: Neguinho da Beija-Flor. In: Sambas de enredo das escolas de samba do Grupo Especial – Carnaval 2001. BMG-Brasil, 2000. Faixa 2.

DO PISO, Léo et al. **Brava gente! O grito dos excluídos no bicentenário da Independência**. Beija-Flor, 2023. Disponível em: <<https://www.beija-flor.com.br/carnaval>>. Acesso em: 23 jan. 2023.

LEAL, Igor et al. **Brasil, um coração que pulsa forte – Pátria de todos ou terra de ninguém**. Beija-Flor, 2000. In: Sambas de enredo das escolas de samba do Grupo Especial - Carnaval 2000. BMG Brasil, 1999. Faixa 2.

ROSA, Diogo et al. **Monstro é aquele que não sabe amar – Os filhos abandonados da pátria que os pariu**. Beija-Flor, 2018. Int.: Neguinho da Beija-Flor. Disponível em: <<https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/2018/>>. Acesso em: 20 set. 2022.

- Em Cima da Hora:

GUARÁ; ROSAS. **33, Destino Dom Pedro II**. Em Cima da Hora, 1984. Int.: César V. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo 1B, Carnaval 1984. Top Tape, 1983. Faixa 7.

- Engenho da Rainha:

GUARÁ et al. **Não existe pecado do lado de baixo do Equador**. Engenho da Rainha, 1985. Int.: H. Melodia, P. Poesia. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo 1B, Carnaval 1985. Som Livre, 1984. Faixa 7.

- Estação Primeira de Mangueira:

ALMYR et al. **Maria Bethânia: a menina dos olhos de Oyá**. Mangueira, 2016. In: De Santo Amaro a Xerém – Maria Bethânia e Zeca Pagodinho. Biscoito Fino, 2018. Faixa 27.

AMENDOIM et al. **Minha pátria é minha língua, Mangueira, meu grande amor. Meu samba vai ao Lácio e colhe a última flor**. Mangueira, 2006. In: Sambas de enredo

das escolas de samba do Grupo Especial – Carnaval 2007. Universal Music, 2006. Faixa 4.

AMENDOIM, LEQUINHO. **Brazil com Z é pra cabra da peste, Brasil com S é a nação do nordeste.** Mangueira, 2002. Disponível em: <<http://academiadosamba.com.br/passarela/mangueira/ficha-2002.htm>>. Acesso em: 20 ago. 2022.

BIZUCA et al. **Dom Obá II - Rei dos esfarrapados, príncipe do povo.** In: Sambas de enredo das escolas de samba do Grupo Especial – Carnaval 2000. BMG-Brasil, 1999. Faixa 7.

DOMÊNICO, Deivid et al. **História para ninar gente grande.** Mangueira, 2019. Int.: Marquinho Art' Samba. Disponível em: <<http://liesa.globo.com/>>. Acesso em: 01 ago. 2022.

TURCO et al. **100 anos de liberdade, realidade ou ilusão?** Mangueira, 1988. Int.: Jamelão. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo Especial, Carnaval 1988. BMG Ariola, 1987. Disco 2, faixa 9.

- Imperatriz Leopoldinense:

CATIMBA, Zé. et al. **Conta outra que essa foi boa.** Imperatriz, 1988. Int.: Alexandre. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo 1A, Carnaval 1988. BMG Ariola, 1987. Disco 1, faixa 4.

LESSA, Marquinhos et al. **Quem descobriu o Brasil, foi seu Cabral, no dia 22 de abril, dois meses depois do carnaval.** Imperatriz Leopoldinense, 2000. Disponível em: <<https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/imperatriz-leopoldinense/2000/>>. Acesso em: 20 jul. 2022.

ME LEVA et al. **O aperreio do cabra que o excomungado tratou com má-querença e o santíssimo deu guarida.** Imperatriz Leopoldinense, 2023. Disponível em: <<https://www.imperatrizleopoldinense.com.br/samba-enredo>>. Acesso em: 20 jan. 2023.

- Império Serrano:

MACHADO et al. **Eu quero.** Império Serrano, 1986. Int.: Quinzinho. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo 1A, Carnaval 1986. RCA Victor, 1985. Faixa 4.

MACHADO et al. **Verás que um filho teu não foge à luta**. Império Serrano, 1996. Int.: Jorginho. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo Especial, Carnaval 1996. BMG Brasil, 1995. Faixa 13.

SEM BRAÇO, Beto; MACHADO, Aloísio. **Bum Bum Paticumbum Prugurundum**. Império Serrano, 1982. Int.: Quinzinho. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo 1-A – Carnaval 1982. Rio de Janeiro: Top Tape, 1981. Faixa 11.

SEM BRAÇO, Beto; MACHADO, Aluisio. **Mãe Baiana Mãe**. Império Serrano, 1983. Int.: Quinzinho. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo 1-A – Carnaval 1983. Rio de Janeiro: Top Tape, 1982. Faixa 1.

- Mocidade Independente de Padre Miguel:

GIBI et al. **Ziriguidum 2001**. Mocidade, 1985. Int.: Ney Viana. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo 1A, Carnaval 1985. Top Tape, 1984. Faixa 2.

MOCIDADE, Paulinho et al. **Sonhar não custa nada! Ou quase nada!** Mocidade, 1992. Int.: Paulinho Mocidade. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo Especial, Carnaval 1992. BMG-Ariola, 1991. Faixa 1.

RODRIGUES, Jefinho et al. **Eu sou o tempo, tempo é vida**. Mocidade, 2019. Int.: Wander Pires. Disponível em: <<http://liesa.globo.com/memoria/outros-carnavais/2019/mocidade/samba-enredo.html>>. Acesso em: 02 dez. 2022.

- Paraíso do Tuiuti:

FALCÃO, Alessandro et al. **Mogangueiro da Cara Preta**. Paraíso do Tuiuti, 2023. Int.: Wander Pires. Disponível em: <<http://liesa.globo.com/carnaval/escolas/paraíso-do-tuiuti/samba-enredo.html>>. Acesso em: 15 jan. 2023.

LUZ, Moacyr et al. **O salvador da pátria**. Paraíso do Tuiuti, 2019. Int.: Celsinho Moddy. Disponível em: <<https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/paraíso-do-tuiuti/2019/>>. Acesso em: 20 set. 2022.

RUSSO et al. **Meu Deus, Meu Deus, Está Extinta a Escravidão?** Paraíso do Tuiuti, 2018. Int.: Nino, Celsinho, Grazzi Brasil. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo Especial, Carnaval 2018. Universal, 2017. Faixa 12.

- Portela:

BOTAFOGO, Valtinho et al. **Guajupιά, Terra sem males**. Portela, 2020. Disponível em: <<https://gresportela.org.br/Noticias/Detalhes/confira-letra-do-samba-oficial-da-portela-para-2020>>. Acesso em: 01 set. 2022.

CATONI et al. **Lendas e mistérios da Amazônia**. Portela, 1970. In.: Sambas-enredo de todos os tempos. Velas, 1993. Faixa 1.

CAVACO, A. et al. **Morfeu no carnaval, a utopia brasileira**. Portela, 1986. Int.: Silvinho. In: Escola de Samba Portela. BMG Brasil, 2000. Faixa 1.

- São Clemente:

RODRIGO et al. **Quem casa, quer casa**. São Clemente, 1985. Int.: Izaías. In: <<http://www.galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/sao-clemente/1985/>>.

Acesso em: 15 abr. 2020.

- União da Ilha do Governador:

BUJÃO et al. **Cidade maravilhosa, o sonho de Pereira Passos**. União da Ilha, 1997. Int.: Ito Melodia. In: Sambas de enredo das escolas de samba do Grupo Especial – Carnaval 1997. BMG Brasil, 1996. Faixa 15.

DIDI, MESTRINHO. **É hoje**. União da Ilha, 1982. Int.: Aroldo Melodia. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo 1A, Carnaval 1982. Top Tape, 1981. Faixa 5.

- Unidos da Tijuca:

BADÁ et al. **Terra dos Papagaios... Navegar foi preciso!** Unidos da Tijuca, 2000. In.: Sambas de enredo das escolas de samba do Grupo Especial – Carnaval 2000. BMG Brasil, 1999. Faixa 13.

- Unidos de Lucas:

FARMACO et al. **Se eu não cumprir a promessa, me processa**. Unidos de Lucas, 2000. Disponível em: <<https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/unidos-de-lucas/2000/>>. Acesso em: 20 out. 2022.

MADRUGADA, Carlinhos et al. **Sublime pergaminho**. Unidos de Lucas, 1968. Int.: Abílio Martins. In: História das escolas de samba – Vol. 6. Som Livre / Rio Gráfica Editora, 1976. Faixa 1.

MAGNATA et al. **Essa gente brasileira**. Unidos de Lucas, 1985. Int.: J. Machado. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo 1B, Carnaval 1985. Som Livre, 1984. Faixa 6.

- Unidos do Jacarezinho:

FEITIÇO et al. **Candeia, luz de inspiração**. Unidos do Jacarezinho, 1986. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo 1B, Carnaval 1986. Top Tape, 1985. Faixa 1.

- Unidos do Viradouro:

GOMES, Gilberto et al. **Brasil: visões de paraísos e infernos**. Unidos do Viradouro, 2000. In: Sambas de enredo das escolas de samba do Grupo Especial – Carnaval 2000. BMG Brasil, 1999. Faixa 3.

MATTOS, Claudio et al. **Rosa Maria Egípcíaca**. Unidos do Viradouro, 2023. Disponível em: <<https://unidosdoviradouro.com.br/samba-enredo/>>. Acesso em: 20 jan. 2023.

RUSSO et al. **Viradouro de alma lavada**. Unidos do Viradouro, 2020. Int.: Zé Paulo Sierra. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo Especial, Carnaval 2020. Universal, 2019. Faixa 2.

- Vila Isabel:

DA VILA, Martinho. **Pra tudo se acabar na quarta-feira**. Vila Isabel, 1984. In: DA VILA, Martinho. Martinho da Vila Isabel. RCA Victor, 1984. Faixa 6.

DA VILA, Martinho et al. **A Vila canta o Brasil, celeiro do mundo**. Vila Isabel, 2013. In: DA VILA, Martinho. Enredo. Biscoito Fino, 2014. Faixa 14.

DINIZ et al. **Trabalhadores do Brasil**. Vila Isabel, 2008. Int.: Tinga. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo Especial, Carnaval 2008. Universal, 2007. Faixa 6.

KING, Jorge et al. **Direito é Direito**. Vila Isabel, 1989. Int.: Gera. In: Sambas de enredo das escolas de samba do grupo 1A – Carnaval 1989. BMG-Ariola, 1988. Disco 2, Faixa 6.

RODOLPHO et al. **Kizomba, festa da raça**. Vila Isabel, 1988. Int.: Gera. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo Especial, Carnaval 1988. BMG Ariola, 1987. Disco 2, faixa 7.

TROPICAL et al. **Se esta terra, se esta terra fosse minha**. Vila Isabel, 1990. Int.: Gera. In: Sambas de enredo das Escolas de Samba do Grupo 1A, Carnaval 1990. BMG Ariola, 1989. Faixa 4.

## APÊNDICE II: FIGURAS

- Figura 1:

O CRUZEIRO. **Representantes da ala das baianas no desfile de 1964 do Salgueiro.** 07/03/1964. Disponível em: <<https://sal60.com.br/sal60/2020/12/17/salgueiro-1964-chico-rei/>>. Acesso em: 08 mar. 2022.

- Figura 2:

BIBLIOTECA NACIONAL. **Curso Carnavalesco na Avenida Rio Branco em 1928.** Crédito: Guilherme Santos Acervo original: Coleção IMS. Por Guilherme Santos. Disponível em: <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliansa/handle/20.500.12156.1/10427>>. Acesso em: 08 mar. 2022.

- Figura 3:

O GLOBO. Foto do desfile das campeãs do Império Serrano em 1982. Crédito: Luiz Pinto. Agência O Globo – 28/02/1982. In: **O Carnaval carioca contado em 30 grandes imagens.** Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/fotogalerias/o-carnaval-carioca-contado-em-30-grandes-imagens-24871932>>. Acesso em: 08 mar. 2022.

- Figura 4:

O GLOBO. **Ailton Krenak, durante discurso na Assembleia Nacional Constituinte.** 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.

- Figura 5:

O GLOBO. **Foto da ala da população sem-terra no desfile de 1996 do Império Serrano.** Crédito: Júlio Cesar Guimarães (20/02/1996). Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/incoming/imperio-sua-historia-seus-bambas-21053770>>. Acesso em: 26 nov. 2022.

- Figura 6:

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

- Figura 7:

EXTRA. **Foto do desfile de 1986 do Império Serrano**. 2014b. Crédito: Ricardo Leoni. 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.

- Figura 8:

O GLOBO. **Foto do desfile de 1989 da Beija-Flor**. Crédito: Ricardo Leoni. 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/beija-flor-marca-carnaval-em-1989-com-ratos-urubus-larguem-minha-fantasia-23430146>>. Acesso em: 03 dez. 2022.

- Figura 9:

G1. **Foto do desfile de 2019 da Mangueira**. 2019. Crédito: Marcos Serra Lima. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2019/03/05/mangueira-reconta-historia-do-brasil-em-desfile-com-herois-da-resistencia-negros-e-indios.ghtml>>. Acesso em: 27 nov. 2022.

- Figura 10:

ACERVO PRÓPRIO. **Foto do desfile de 2023 da Beija-Flor**. 2023.

- Figura 11:

EL PAÍS. **Foto do desfile de 2018 do Paraíso do Tuiuti**. Crédito: Antonio Lacerda (EFE). Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/album/1518434129\\_825558.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/album/1518434129_825558.html)>. Acesso em: 14 nov. 2022.

- Figura 12:

O GLOBO. **Foto da comissão de frente da Grande-Rio no desfile de 2022**. Crédito: Alexandre Durão (2022). Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2022/noticia/2022/04/24/grande-rio-desfila-com-famosas-e-alegorias-com-material-rustico-para-desmistificar-orixa-exu.ghtml>>. Acesso em: 26 nov. 2022.

- Figura 13:

EXTRA. **Foto do desfile de 1983 do Império Serrano**. 2014a. Crédito: informação indisponível. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/carnaval/carnaval-historico/dona-ivone-lara-eterna-mae-baiana-do-carnaval-11381834.html>>.

- Figura 14:

O GLOBO. **Foto do desfile de 2020 da Viradouro**. 2020b. Crédito: Alexandre Cassiano. <<https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/viradouro-excelente-confirma-status-de-favorita-24268477>>. Acesso em: 26 nov. 2022.

- Figura 15:

ACERVO PRÓPRIO. **Foto do desfile de 2023 da Viradouro**. 2023.

- Figura 16:

O GLOBO. **Foto do desfile de 2020 da Portela**. 2020a. Crédito: Brenno Carvalho. <<https://oglobo.globo.com/fotogalerias/veja-imagens-do-desfile-da-portela-24268928>>. Acesso em: 26 nov. 2022.

- Figura 17:

O GLOBO. **Foto do desfile de 1993 do Salgueiro**. Crédito: Leonardo Aversa. Disponível em: <<https://revistaquem.globo.com/Carnaval-2018/camarotequem/noticia/2019/02/especial-camarote-quem-o-incrivel-carnaval-do-salgueiro-em-1993-com-enredo-que-continua-sucesso.html>>. Acesso em: 26 out. 2022.

- Figura 18:

GALERIA DO SAMBA. **Cartaz do enredo da Tuiuti de 2019**. 2019. Disponível em: <<https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/paraiso-do-tuiuti/2019/>>. Acesso em: 20 dez. 2022.