

## **Entre o riso e a crítica: O cordel da galhofa nacional na narrativa carnavalesca da São Clemente (2004)<sup>1</sup>**

Rafael Otávio Dias REZENDE<sup>2</sup>

Marco Aurélio REIS<sup>3</sup>

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

### **Resumo**

O artigo propõe perceber como o carnaval é uma manifestação historicamente ligada ao riso. Investiga também como o riso carnavalesco pode ser utilizado para abordar criticamente os problemas nacionais, especialmente através dos enredos das escolas de samba. Os desfiles são aqui observados como um evento cultural-midiático que reflete, dialoga e – enquanto objeto de arte – interfere em questões relevantes para o debate nacional e as percepções do que é o Brasil. Partindo da metodologia do estudo de caso (YIN, 2001), analisa o desfile de 2004 da agremiação carioca São Clemente, cuja narrativa denunciava, com bom humor, as mazelas do país. Conclui-se que o enredo utiliza os elementos de carnavalização (BAKHTIN, 1987) para promover a crítica política, defendendo a visão do carnaval como o Brasil que deu certo.

**Palavras-chave:** narrativa; escola de samba; riso; carnavalização; crítica.

### **Introdução**

Diversos intelectuais estudaram a relevância do riso ao longo do tempo. O filósofo francês Gilles Lipovetsky (2005, p. 112) considera que “em todas as sociedades, inclusive nas selvagens, nas quais a etnografia revela a existência de cultos e mitos cômicos, as festas e o riso sempre ocuparam um lugar fundamental, que tendemos a subestimar”. A citação ressalta duas questões relevantes: a primeira é que as diversas manifestações do riso acompanham a história da humanidade, sendo, portanto, parte indissociável dela; a segunda destaca para o pouco valor dado a este fato, a partir da tendência das mais diferentes civilizações em considerar tudo o que é sério mais elevado e digno de consideração do que o seu oposto.

O historiador Georges Minois (2003, p. 20) entra em sintonia com seu compatriota Lipovetsky, ao considerar que “o riso é um fenômeno global, cuja história pode contribuir

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no Grupo de Pesquisa Comunicação, Tecnicidades e Culturas Urbanas do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado de 4 a 8 de setembro de 2023.

<sup>2</sup> Jornalista diplomado, doutorando em Comunicação (PPGCOM/UFJF) e bolsista (Capes). E-mail: rafaelodr@yahoo.com.br

<sup>3</sup> Doutor em Ciência da Literatura (UFRJ), professor permanente do PPGCOM/UFJF e docente efetivo da rede estadual de ensino de Minas Gerais. E-mail: marco.aurelio.reis@educacao.mg.gov.br

para esclarecer a evolução humana”. Para Minois, o riso pode responder a questões essenciais do homem ao ser confrontado com sua existência. “O riso não é o único meio de nos fazer suportar a existência, a partir do momento em que nenhuma explicação parece convincente?”, questiona o autor (MINOIS, 2003, p. 19).

O também historiador francês Henry Bergson (1983) aponta que o riso deve ter uma significação social, ou seja, tem a sociedade como seu ambiente natural e atua visando uma função útil. Para ele, o cômico seria essencialmente humano, inconsciente e coletivo. “Não desfrutaríamos do cômico se nos sentíssemos isolados. O riso parece precisar de eco [...] O nosso riso é sempre o riso de um grupo” (BERGSON, 1983, p. 8). Este grupo ri em resposta a toda rigidez que oculta a flexibilidade da vida humana.

Período marcado pela grande rigidez na hierarquia social, na crença e no pensamento, especialmente diante da autoridade absoluta da Igreja Católica, a Idade Média proporcionou terreno fértil para a que o cômico se desenvolvesse sob domínio popular, a partir da impossibilidade de conciliação com a seriedade do ambiente religioso. “Graças a isso, a cultura do riso distinguiu-se por seu radicalismo e sua liberdade excepcionais, por sua impiedosa lucidez” (MINOIS, 2003, p. 156).

Ao analisar a obra do escritor François Rabelais, o filósofo russo Mikhail Bakhtin observou as características presentes nas manifestações populares de característica carnalizada que surgiram nas ruas durante a Idade Média. Em sua percepção, o carnaval é “[...] a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida festiva” (BAKHTIN, 1987, p. 7). Bakhtin (1987, p. 8-9) estabelece uma distinção clara entre a festa oficial, responsável por reforçar a ordem vigente, e a festa popular, que propõe revirar o mundo e as suas regras preestabelecidas pelo avesso.

[...] a festa oficial olhava apenas para trás, para o passado de que se servia para consagrar tal ordem social presente [...]: hierarquias, valores, normas, tabus religiosos, políticos e morais correntes. A festa era o triunfo da verdade pré-fabricada, vitoriosa, dominante, que assumia a aparência de uma verdade eterna, imutável e peremptória. Por isso, o princípio da festa só poderia ser da serenidade sem falha, e o princípio cômico lhe era estranho. Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto.

O riso carnavalesco, portanto, maleabiliza toda a verdade pré-determinada, a partir do rebaixamento de tudo que é considerado elevado, da inversão, que revira a estrutura

---

social, da valorização do aspecto corporal e material, em detrimento dos aspectos ideológicos e morais. Matéria primária do carnaval, o riso tem o poder de degradar e ridicularizar toda verdade inquestionável e a rigidez das normas e condutas.

O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do *povo* [...]; *todos* riem, o riso é “geral”; em segundo lugar, é *universal*, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval); o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é *ambivalente*: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente (BAKHTIN, 1987, p. 10).

São muitos os elementos que fazem emergir o riso no carnaval, tais como a paródia, a caricatura, a fantasia e o uso de máscaras (BAKHTIN, 1987; CEIA, 2009a; CEIA, 2009b). A fantasia é responsável pela renovação não apenas da vestimenta, mas também do personagem social (BAKHTIN, 1987). Aquele que se caracteriza para um novo papel se sente à vontade para representá-lo, criando o “clima” necessário para que o novo personagem seja incorporado, comandando suas atitudes a partir de então. É interessante observar que, tradicionalmente, a fantasia simboliza uma realidade bem diferente daquela que o folião possui no restante do ano. Afinal, um dos sentidos do carnaval é exatamente poder ser aquilo que não se é e se comportar como não se pode comportar na vida prosaica (BITTENCOURT, 2015).

Cumprindo papel semelhante, a máscara favorece na incorporação do *jogo de identidades*, onde as identidades pessoais e sociais se confundem, se misturam e se dissolvem (DUARTE, 2009). Ao mesmo tempo em que esconde o rosto do folião, a máscara pode revelar sentimentos e aspirações, ou seja, enquanto encobre o físico, os aspectos mais profundos do homem podem ser evidenciados pela misteriosa máscara. “A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único [...]”, considera Bakhtin (1987, p. 35).

A máscara auxilia na elaboração da caricatura e da paródia. Segundo Carlos Ceia (2009a), “caricaturar é sinônimo de exagerar e distorcer com o fim de obter um efeito cômico ou parodístico”. As imagens diferenciam-se da estética acabada, preestabelecida e perfeita da vida cotidiana para assumir contornos disformes, ambivalentes, por vezes monstruosos, mas sem nunca abrir mão de provocar o riso, e não o medo. A paródia, por sua vez, é a imitação deformada de algo, com a intenção de ridicularizar e subverter o

---

sentido original (CEIA, 2009b). No carnaval, é a própria vida e o mundo “oficial” que são parodiados, conforme Bakhtin (1987).

Sendo uma das principais manifestações culturais brasileiras, a ponto de se tornar parte indispensável na consolidação da identidade nacional (VIANNA, 2012), o carnaval é território privilegiado na busca pela melhor compreensão do país. Através do riso presente neste ritual complexo e dinâmico, o Brasil pode olhar para si, observar-se e se conhecer melhor.

Sendo assim, o artigo investiga como o riso carnavalesco foi utilizado para abordar criticamente os problemas nacionais, tendo como estudo de caso (YIN, 2001) o desfile que a agremiação carioca São Clemente apresentou no carnaval de 2004. Intitulada *Boi voador sobre o Recife: Cordel da Galhofa nacional*, a narrativa denunciava com humor as mazelas do país. Para a análise, utiliza-se do material disponível sobre a apresentação, tais como a sinopse, o cronograma do desfile, o samba-enredo e a transmissão televisiva<sup>4</sup>.

## 2 Crítica e irreverência no carnaval brasileiro

As formas de rir e o modo como se ri acompanham as mudanças que cada sociedade impõe em seu tempo. Como tal, o carnaval que se desenvolveu no Brasil é bastante distinto daquele estudado por Bakhtin (1987) no final da Idade Média.

Para Lipovetsky (2005), o riso contemporâneo perdeu sua característica pública e coletiva, deixando de ser um privilégio das festas e do carnaval. Pelo contrário, ele se privatiza, torna-se civilizado e aleatório, o que leva o autor a classificar a sociedade pós-moderna de *humorística*. “O cômico, longe de ser a festa do povo ou do espírito, tornou-se um imperativo social generalizado, uma atmosfera *cool*, um clima contínuo a que o indivíduo é submetido até no seu cotidiano” (LIPOVETSKY, 2005, p. 112). Ou seja, o riso, até então restrito a um espaço e tempo delimitado, espalha-se ao longo do ano, figurando nas mais diferentes ocasiões.

Porém, as transformações pelas quais passaram as diversas manifestações carnavalescas em diferentes períodos e locais não deixaram de conservar em seu interior sua marca risonha. Vez por outra ressaltam, inclusive, a habilidade inata da festa para abordar questões sérias e tristes com alegria surpreendente.

---

<sup>4</sup> Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=ShxBsXLYoOg](http://www.youtube.com/watch?v=ShxBsXLYoOg). Acesso em 09 ago. 2023.

Essa capacidade se fez presente em várias modalidades presentes no carnaval brasileiro, como as sociedades, populares na segunda metade do século XIX. Conforme o professor Felipe Ferreira (2004), as principais sociedades passaram a inserir em suas apresentações pelas ruas do Rio de Janeiro os carros de críticas, “ [...] que nada mais eram que grandes alegorias tratando de temas polêmicos da vida política ou cultural do país” (FERREIRA, 2004, p. 174). Muitos de seus membros faziam parte da elite intelectual, como o escritor Olavo Bilac, que sob um pseudônimo escrevia poemas retratando problemas nacionais. Essas instituições carnavalescas se envolviam nas questões sociais e políticas da época, como a defesa pelo fim da escravidão, exibindo suas ideias nos desfiles, músicas e em publicações impressas lançadas ao longo do ano.

Até mesmo os assuntos mais preocupantes da saúde pública ganharam as ruas sob chuva de confete e serpentina. Em 1904, o grande sucesso seria a canção *Rato, rato*, de Casemiro Rocha (apud FERREIRA, 2004, p. 198-199), que criticava a compra de roedores pelo governo, como solução para o controle da peste bubônica e febre amarela: “Rato, rato, rato/ Audacioso e malfazejo gabiru/ [...] / Eu hei de ver ainda o teu dia final/ A ratoeira te persiga e consiga/ Satisfazer meu ideal/ Quem te inventou?/ Foi o diabo, não foi outro, podes crer/ Quem te gerou?/ Foi uma sogra pouco antes de morrer!”.

Mas nem sempre o tema áspero é tratado com tanta leveza. O jornalista Sérgio Cabral (2011, p. 18) comenta sobre um artigo do cronista João do Rio para a revista *Kosmos* em 1906. João do Rio assistiu aos participantes do cordão Beija-Flor cantarem em plena folia uma canção sobre o naufrágio do navio Aquidabã, uma tragédia que teria matado mais de 200 tripulantes, há cerca de um mês do carnaval daquele ano: “Os filhos choram/ Pelos pais queridos/ As viúvas soluçam/ Pelos seus maridos”. Sobre o fato, o cronista comenta que “só a alma da turba consegue o prodígio de ligar o sofrimento e o gozo na mesma lei de fatalidade” e que apenas “a população dessa terra de sol encara sem pavor a morte nos sambas macabros do carnaval”. Sobre este fenômeno, que permite os integrantes do cordão cantarem com entusiasmo um episódio tão triste, Bergson (1983, p. 8) considera que é necessária “[...] certa anestesia momentânea do coração” para que o cômico produza seu efeito.

A indiferença é o seu ambiente natural. O maior inimigo do riso é a emoção. Isso não significa negar, por exemplo, que não se possa rir de alguém que nos inspire piedade, ou mesmo afeição: apenas, no caso, será preciso esquecer por alguns instantes essa afeição, ou emudecer essa piedade (BERGSON, 1983, p. 7).

---

Contribuem para esta “anestesia” que acomete os foliões o chamado *espírito carnavalesco*, uma espécie de licença para rir de tudo e de todos, consentida não por uma regra clara e específica, mas que o povo apreende por intuição através do *clima* de liberdade e alegria que domina as ruas durante o período que antecede a Quaresma.

Ter espírito equivalia a saber utilizar-se de tiradas sarcásticas e, também, a sair delas. No caso do Carnaval, o espírito se manifesta na sagacidade dos chistes e brincadeiras, no humor crítico das fantasias, nas insinuações maliciosas das letras das músicas ou poemas e nos comentários políticos das alegorias que desfilavam pelas ruas (FERREIRA, 2004, p. 113).

O espírito carnavalesco se faz presente até hoje como, por exemplo, nos nomes jocosos dos blocos, nas marchinhas e sambas repletos de deboche, nas máscaras e fantasias representando nomes de destaque na mídia (muitas vezes populares por episódios negativos ou por ocuparem cargos “sérios”, como políticos e juízes. É utilizado frequentemente como instrumento de crítica contra acontecimentos, instituições e personagens que dominam o noticiário daquele ano.

Surgidas no final da década de 1920, as escolas de samba nem sempre optaram por seguir o mesmo polêmico caminho. Formadas por uma maioria de negros e pardos vindos de regiões pobres e marginalizadas do Rio de Janeiro, as agremiações se tornaram um meio de projeção e negociação para esses grupos. Com a oficialização do evento – com direito à subvenção de órgãos públicos, como a Prefeitura do Rio de Janeiro –, nem sempre os sambistas possuem a liberdade devida para construir narrativas de contestação, optando muitas vezes por enredos históricos e de exaltação a lugares e personagens.

As escolas de samba, como organismos vivos, tiveram, ao longo de sua trajetória, a rara capacidade de dialogar com a história. As agremiações atuaram como agentes receptoras de influências diversas, moldaram-se ao tempo e, concomitantemente, construíram este mesmo tempo, na fronteira entre a subversão e a manutenção da ordem, entre consensos e conflitos (FABATO; SIMAS, 2015, p. 65).

Porém, a verve crítica não deixou de aparecer nos desfiles. À medida que os anos 1980 avançavam e o país caminhava para a abertura política, as escolas começaram a experimentar maior liberdade. O período compreendido entre 1985 – ano oficial da redemocratização – e o início dos anos 1990 é marcado por grande diversidade de estilos de enredos. Destacava-se, no entanto, aqueles que falavam do cotidiano, abusavam da irreverência e promoviam críticas que denunciavam as mazelas do Brasil daquele tempo.

---

Tais tendências só podem ser entendidas no contexto em que as broncas represadas pela sociedade brasileira, de forma geral, romperam as comportas do autoritarismo e desceram como águas livres, lavando tudo e mandando às favas o entulho da repressão. [...] Os anos de crescimento tinham começado a ir para as cucuias a partir do choque do petróleo de meados da década de 1970. O Brasil que se reencontra com a democracia é o país mergulhado nas loucuras da inflação que se agita (FABATO; SIMAS, 2015, p. 55-56).

Surgiria então um novo estilo de enredo que mesclava humor e crítica social. Nessa linha, em 1985 a Caprichosos de Pilares lança *E Por Falar em Saudade*, denunciando a inflação e reivindicando as eleições diretas para Presidente da República. Em 1986, o Império Serrano apresenta *Eu Quero*, desfilando todos os desejos dos brasileiros naquele momento. O samba possui referências explícitas contra a ditadura, como no refrão “Me dá, me dá/ Me dá o que é meu/ Foram vinte anos que alguém comeu” e “Dona Liberdade chegou junto com a esperança” (CAVACO; MACHADO; NÓBREGA, 1985). No ano seguinte, a Mocidade Independente alerta para a necessidade de demarcação das terras indígenas em *Tupinicópolis*.

Tendo até então uma tímida atuação entre as grandes escolas, a São Clemente, originária do bairro de Botafogo, se destacou na segunda metade dos anos 1980 ao tentar driblar suas dificuldades financeiras com enredos politizados, fazendo da crítica sua principal marca. Assim, a agremiação abordou o sonho da casa própria em *Quem casa quer casa* (1985); denunciou o descaso na saúde pública, com *Muita saúde e pouca saúde, os males do Brasil são* (1986); *Capitães do Asfalto* (1987), por sua vez, retratou a vida de menores moradores de rua; a escola também protestou contra a violência em *Quem avisa amigo é* (1988) e cobrou maior valorização dos produtos brasileiros no enredo *Made in Brazil! Yes nós temos banana* (1989). Nem as próprias escolas de samba escaparam das críticas, com *E o samba sambou* (1990).

Sobrou até para o presidente Fernando Collor de Mello, que foi representado em uma alegoria dando um golpe de caratê no Congresso e na Constituição no carnaval de 1991. De acordo com o jornalista Eugênio Leal (2015, p. 86-87), o narrador da transmissão na Rede Globo, William Bonner, “imprimiu um ritmo fúnebre à passagem da Escola sem, em momento algum, descrever a realidade do enredo. O carro que trazia Collor [...] foi creditado como ‘ideal olímpico’”. A afronta teria custado o rebaixamento da agremiação, que, com frequência, passou a adotar enredos “chapa branca”<sup>5</sup> em seus

---

<sup>5</sup> O termo designa a instituição ou indivíduo que faz pouca ou nenhuma oposição ao poder vigente, optando por ser neutro ou adotar tom elogioso a ele.

desfiles, como forma de assegurar uma melhor imagem junto aos poderosos dos meios de comunicação, da política e do carnaval.

### **3 Boi voador sobre o recife: Cordel da galhofa nacional**

O carnaval de 2004 marcaria o retorno da São Clemente ao Grupo Especial das escolas de samba cariocas. Após algumas idas e vindas, que lhe renderam a fama de *escola ioiô*, a agremiação optou por apostar em um retorno à sua identidade: os enredos críticos e irreverentes. Contratou o carnavalesco Milton Cunha, conhecido também pelo seu humor, que elaborou o enredo *Boi voador sobre o Recife: Cordel da galhofa nacional*, que foi contado através de 31 alas e sete carros alegóricos.

O desfile contou um episódio inusitado da história brasileira. O holandês Maurício de Nassau, governador da Capitania Hereditária de Pernambuco entre 1637 e 1643, resolveu cobrar um pedágio dos moradores que quisessem atravessar uma ponte recém-construída em Recife, para solucionar o esvaziamento dos cofres públicos que a obra da via ocasionara. Para incentivar o pagamento do pedágio, prometeu um espetáculo único aos que cruzassem a ponte na noite de sua inauguração: fazer um boi voar. Ao longo da narrativa, esse evento será associado a diversos outros acontecimentos ocorridos ao longo da história do Brasil, sem preocupação de respeitar a cronologia dos fatos.

Abrindo o espetáculo, a comissão de frente desfilou com 14 componentes, separados em sete pares. Cada dupla contava com um integrante fantasiado de nobre europeu e o outro como indígena, ambos conduzindo uma pequena alegoria (tripé) no formato de uma cobra. Intitulada *Soldados de Nassau virando boi*, a apresentação encenou a chegada da corte holandesa e o encontro com o nativo em Pernambuco. Liderada por Maurício de Nassau, os europeus aportavam em terra brasileira atrás de riquezas.

Em seguida, a primeira alegoria tinha o curioso nome de *A cobra vai fumar* (Figura 1). A expressão de conhecimento popular<sup>6</sup> foi representada, literalmente, com a escultura de duas grandes cobras nas laterais com charutos na boca. Ao centro, a figura de Macunaíma – personagem do romance de Mário de Andrade conhecido como anti-herói, ou o herói sem caráter –, integrava a história idealizada por Milton Cunha como o presidente do Brasil. A representação em escultura do personagem se repetiria de forma

---

<sup>6</sup> A expressão significa algo difícil de ser realizado, mas que, caso aconteça, sérios problemas podem surgir.

bastante semelhante na fantasia da bateria, tendo inspiração no cantor de música *brega* Falcão, pele negra, cabelo *black power*, óculos escuros, um grande chifre sobre a cabeça e um terno preto com manchas brancas, lembrando a pele de um boi.

À frente, os atores Miguel Falabella e Elke Maravilha se destacavam com encenação desinibida. Todos os elementos indicavam que, como afirma o samba composto por Jorge Melodia, Noronha, César Ouro e Marcos Zero (2003), “Aqui tudo foi tramado/ pra virar esculhambação”.

Figura 1 – Alegoria *A cobra vai fumar*



Fonte: Dolores Ochoa/AP

A mistura entre Macunaíma e Falcão já na abertura mostra a intenção do carnavalesco em mesclar passado e presente, sem preocupação com a construção de uma narrativa fidedigna. Assim, a segunda alegoria apresentou as “Índias que não estão no mapa/ na boquinha da garrafa/ cheias de amor para dar” (MELODIA et al., 2003). Milton Cunha exibiu uma visão um tanto inusitada do paraíso tropical encontrado pela corte de Nassau: o chão remetia ao famoso calçadão de Copacabana, as indígenas eram semelhantes às mulheres que em um passado recente eram as principais símbolos sexuais no Brasil (dançarinas do grupo É o Tchan, Tiazinha, Feiticeira, Gretchen etc.), os

indígenas – de pele branca – se portavam como traficantes, com rostos cobertos por toca “ninja” e fuzil na mão, em meio a gansos e outros pássaros exóticos.

Mas além dos indígenas com corpos esculturais, os holandeses se depararam também com sérios problemas. Um deles seria as pragas de animais que saiam dos mangues e lamaçais na cidade de Recife, como aranhas, caracóis, formigas, abelhas, mosquitos e escorpiões – tema do terceiro setor do desfile. Ao retratar o episódio do século XVII, a São Clemente mais uma vez remete à atualidade, aproveitando o caso para criticar a falta de saneamento básico que ainda hoje ocasiona a proliferação de animais e doenças, alertando para a continuidade do descaso na saúde pública.

Intitulada *A ponte que partiu*, a quarta alegoria representa as muitas obras feitas por Nassau durante os anos em que governou a Capitania Hereditária de Pernambuco. O samba, com bom humor, relata que “Como brasileiro gosta de uma obra/ Nassau fez até de sobra” (MELODIA et al., 2003).

A construção de uma ponte sobre o Rio Capibaribe, porém, teria provocado o esvaziamento dos cofres públicos. A solução encontrada pelo holandês para arcar com o custo da obra seria cobrar pedágio dos moradores que quisessem atravessá-la, criando com isso o primeiro pedágio do Brasil.

Para fazer "caixa" era necessário oferecer uma festa de arromba, um arraial onde a Corte chutasse o pau da barraca, e cobrar algum tipo de pedágio à população que atravessasse a ponte em busca de higiene mental. Já familiarizado com o Zé Povinho, após sete anos de permanência nos trópicos, o Conde lançou mão do bom humor e seu espírito aventureiro e empreendedor de sonhos: anunciou que durante a inauguração um boi voaria sobre a festa (CUNHA, 2003).

Na sinopse do enredo, Milton Cunha (2003) conta que o evento estava lotado de *bichos e bichas*, “[...] e o povo feliz perguntando-se como aquele samba do crioulo doido seria possível”. O público incluía diversos personagens midiáticos – verdadeiros ou folclóricos – das décadas de 1980, 1990 e 2000: “Falcão dos Guararapes<sup>7</sup> regendo a fanfarra dos cornos, o Velho Guerreiro<sup>8</sup> e seu bacalhau, a Eguinha Pocotó<sup>9</sup>, o chupa-

<sup>7</sup> Nova citação ao cantor Falcão.

<sup>8</sup> Referência ao apresentador de televisão Chacrinha.

<sup>9</sup> Hit do funk lançado pelo cantor Mc Serginho.

---

cabras<sup>10</sup>, os veadinhos de Pelotas<sup>11</sup>, o ET de Varginha<sup>12</sup>, a mula sem cabeça<sup>13</sup> e até os ex-big Brothers<sup>14</sup>” (CUNHA, 2003).

Porém, nem todos os citados encararam o enredo com bom-humor. No pré-carnaval, moradores e vereadores do município gaúcho de Pelotas se incomodaram com a existência da ala que fazia referência à fama da cidade possuir muitos habitantes homossexuais, chegando a ameaçar a escola de processo jurídico. Milton Cunha, sem perder a irreverência, alterou o nome da fantasia para *Não dou pelotas para os veadinhos* (BIOGRAFIA, [2010]). "Boi Voador são promessas políticas nunca realizadas, portanto um animal mítico do Brasil em termos de galhofa. Quando o boi vai voar no arraial do meu enredo, ele convida outros animais míticos para participar”, explicou Milton em entrevista para a EBC à época (PRESTES, 2003). Polêmicas à parte, o carnavalesco dá continuidade à sua narrativa delirante.

Todos [os convidados] pagaram o pedágio e queriam ver o impossível. Para espanto e aplausos do povo, um boi cruzou o céu negro da noite recifense, acima dos telhados do palácio: um boi empalhado, mas um boi; um vôo pendurado em corda estendida entre as duas torres do palácio de Friburgo, mas um vôo. A mais pura magia do espetáculo, uma das grandes galhofas nacionais. Gritos, comemoração, o Nassau fizera voar um couro de boi cheio de palha preso por fios que a noite escondia. O boi que já era amado nos folguedos populares do Nordeste alcançava mais uma esfera de magia e encantamento. O Conde-Príncipe-Comandante e chefe Maurício de Nassau mostrava à gente brasileira seu "fair play" e sua plena compreensão de nossa alma e do jeitinho brasileiro. Talvez o governante que melhor tenha brincado de Brasil e desta maneira melhor tenha feito o Brasil se enxergar. O povo recifense, que adora uma festa, comprou a brincadeira e a partir de então adotou a expressão idiomática para designar promessas que levam na gozação o cumprimento das mesmas: "Isto é coisa de boi voador!" (CUNHA, 2003).

Assim, Nassau teria criado o “marco zero” da galhofa nacional. Milton dá sequência ao enredo mostrando exemplos dos vários “bois voadores” que iludem o povo brasileiro, lembrando ao Fundo Monetário Internacional (FMI), as muitas denúncias de

---

<sup>10</sup> Lenda urbana disseminada pelas Américas, incluindo o Brasil. Afirmava a existência de um animal de aparência aterrorizante que chupava o sangue de animais – como bois e cabras –, levando-os à morte.

<sup>11</sup> O termo veado para se referir a indivíduos gays é por vezes citado com preconceito, e em outras situações com deboche, como no caso do enredo da São Clemente.

<sup>12</sup> Em 1996, o suposto aparecimento de um extraterrestre na cidade mineira de Varginha ganhou repercussão na imprensa brasileira. Ainda que nunca comprovada, a existência do personagem povoou o imaginário social.

<sup>13</sup> Animal mitológico do folclore nacional

<sup>14</sup> Big Brother é um *reality show* televisivo surgido na Holanda em 1999, tendo alcançado sucesso mundial ao ganhar edições em diversos países. O formato foi importado pela Rede Globo em 2002, contando com 23 edições até 2023.

corrupção, como os anões do orçamento, grampos telefônicos e “escândalos que acabam em pizza” (CUNHA, 2003). Para ilustrar o setor, a sexta alegoria traria Tio Sam utilizando a cúpula do Congresso Nacional como vaso sanitário, sentado sobre ela e com as calças abaixadas, simbolizando a submissão brasileira à política e economia estadunidense. A crítica incomodou parlamentares, a exemplo do deputado federal João Paulo Cunha<sup>15</sup>, que pressionou a escola pela retirada da escultura. Como protesto à pressão sofrida, Milton retirou a cúpula do Congresso Nacional, mas insistiu em levar o Tio Sam para a avenida, ao lado de uma escultura com o corpo de um homem e a cabeça de um veado (como uma máscara cobrindo parte do rosto), ambos amordaçados. Homossexual assumido, o carnavalesco caricaturou a si mesmo ao ser censurado (Figura 2).

Figura 2 – Alegoria *Eu tô sofrendo, mas eu gozo no final*



Fonte: Ana Carolina Fernandes/ Folha Imagem

O último setor do desfile declarava que *Nóis sofre mas nóis goza... No Gran Circo Brasil*. Um grande circo, cercado de palhaços, foliões fantasiados e liderado por Chacrinha concluía a apresentação.

Ao longo do enredo, Milton se utiliza tanto de personagens e acontecimentos históricos como atuais. O caldeirão de referências tem a intenção clara de mostrar que pouca coisa mudou no Brasil desde as primeiras décadas de sua colonização, e que todos

<sup>15</sup> Em 2012, João Paulo Cunha foi condenado a seis anos e quatro meses de prisão, devido à corrupção no escândalo do mensalão.

---

os problemas enfrentados no presente já repontavam no século XVII, quando Maurício de Nassau viveu no país (1635-1643).

Entretanto, o artifício demonstra uma repetição latente, que se torna um dos elementos pelos quais se extrai o riso. De acordo com Bergson (1983, p. 20), “Repetições fazem rir [...] É que a vida bem ativa não deveria repetir-se. Onde haja repetição ou semelhança completa, pressentimos o mecânico funcionando por trás do vivo”. Ou seja, ao passo que denuncia nossas mazelas, a mistura entre o contemporâneo e o antigo cria por vezes situações inusitadas, mas que terminam por explicitar as muitas repetições pelas quais o país vivencia. Em outras palavras, o tempo mudou, os personagens são outros, mas os episódios são quase os mesmos.

O riso se faz também pelo uso de bordões e termos de duplo sentido, presentes na letra do samba-enredo, na sinopse e até representado em algumas alegorias e fantasias. A escola se utiliza das características inerentes à carnavalização. O rebaixamento e a valorização do baixo corporal, por exemplo, se manifestaram tanto na performance de Elke Maravilha e Miguel Falabella, como nos versos: “Todo mundo pelado, beleza pura/ Todo mundo pelado, mas que loucura/ Ninguém segura a perereca da vizinha/ É um barato a buzina do Chacrinha” (MELODIA et al., 2003).

Já a inversão ocorre na consideração dos compositores de que “A São Clemente faz a gente acreditar/ Que no Brasil o que é sério é carnaval” (MELODIA et al., 2003). Reverte-se, assim, a fama do carnaval como festa do riso e a intenção da política de ser uma ciência a ser discutida com seriedade. Ao promover essa alteração, a agremiação traveste todo o país em uma grande galhofa, tornando-o instrumento de riso. “Risível será, pois, a imagem que nos surgirá à ideia de uma sociedade que se disfarce e, por assim dizer, de um carnaval”, diz Bergson (1983, p. 25).

Porém, apesar do extremo bom humor, o enredo narra uma temática que, além de séria, é bastante triste. Descaso, corrupção, saúde pública precária, violência e turismo sexual perpassam a narrativa. Ao longo dela, existe um melancólico sentimento de desesperança pelo país, a ponto de restar apenas rir da própria tragédia. A conclusão possível é que está tudo tão fora de ordem, tão afastado do seu ideal, que o carnaval se tornou sério e a política risível, ou seja, o exato oposto de como foram concebidos. Mas, neste caso, a transformação carnavalesca possui um aspecto positivo, dando a entender que a seriedade faz o carnaval ser mais respeitável que a política nacional, seria o Brasil que deu certo.

---

## Considerações finais

Na quarta-feira de cinzas, a São Clemente confirmou mais uma vez a fama de *ioiô*, retornando ao Grupo de Acesso. Independente das questões que resultaram na última colocação, o enredo e o samba são um dos mais lembrados daquele ano. Possivelmente, porque os questionamentos promovidos no desfile ainda soam atuais, mesmo passados quase 20 anos de sua criação. Mudaram os personagens, mas os acontecimentos seguem semelhantes no *Gran Circo Brasil*.

Continua havendo também a necessidade de retratar com bom humor os problemas enfrentados pelos brasileiros, uma alternativa sagaz para protestar e cobrar melhorias de forma agradável. Mais ainda, o espírito carnavalesco permite que a crítica e a irreverência desponham com maior liberdade, valendo-se de elementos típicos da carnavalização para acontecer (rebaixamento, inversão, paródia, caricatura, fantasias, máscaras etc.). Acrescenta-se, por fim, o poder da arte de impactar, provocar reflexões, causar mobilização e fixar os acontecimentos na memória do público, com efeito diferenciado daquele conseguido pelos órgãos de imprensa e pelas aulas formais de História.

O desfile da São Clemente se destaca também por ter sido um dos poucos de perfil contestatório durante a década de 2000, período onde predominaram temas patrocinados, que financiaram a exaltação a lugares, personagens e até produtos. Por isso, mostrou-se relevante para a construção de uma percepção crítica daquele momento, ao dialogar com a sociedade do seu tempo, evidenciando os acontecimentos, os personagens e os assuntos que estavam em pauta na mídia.

Esse tom politizado foi retomado pelas agremiações, especialmente, a partir de 2018, tendo a São Clemente apresentado enredos críticos em 2019 (reeditando *E o samba sambou*), 2020 (*O conto do vigário*) e 2023 (*O achamento do velho mundo*). Por meio de apresentações como essa, as escolas de samba seguem como instrumentos de reflexão popular sobre o Brasil, gerenciando tensões sociais e interesses, confrontando problemas de toda ordem, mas sem abrir mão do riso, elemento essencial do carnaval.

## Referências

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.

BERGSON, H. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1983.

---

**BIOGRAFIA** da São Clemente. Letras, [2010]. Disponível: [www.lettras.com.br/sao-clemente/biografia](http://www.lettras.com.br/sao-clemente/biografia). Acesso em: 10 ago. 2023.

BITTENCOURT, R. N. Carnaval: a festa de Dionísio. In: **Revista Filosofia, Ciência e Vida**. Editora Escala, n. 103, p. 53-60, 2015.

CABRAL, S. **Escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CAVACO, L. C.; MACHADO, A.; NÓBREGA, J. Eu quero. Intérprete: Quizinho. **Sambas de enredo 1986**. Rio de Janeiro: BMG/RCA, 1985. Faixa 4A.

CEIA, C. **Caricatura**. E-Dicionário de Termos Literários. 2009a. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/caricatura>. Acesso em: 14 jul. 2023.

CEIA, C. **Paródia**. E-Dicionário de Termos Literários. 2009b. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/parodia>. Acesso em: 14 jul. 2023.

CUNHA, M. **Boi voador sobre o Recife**: Cordel da galhofa nacional. 2003. Disponível em: [www.academiadosamba.com.br/passarela/saoclemente/ficha-2004.htm](http://www.academiadosamba.com.br/passarela/saoclemente/ficha-2004.htm). Acesso em: 14 jul. 2023.

DUARTE, J. F. **Carnavalização**. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/carnavalizacao>. Acesso em: 09 ago. 2023.

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

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

LEAL, E. Quem avisa amigo é. In: FABATO, F. (org.). **As primas sapecas do samba**. Rio de Janeiro: Novaterra, 2015.

LIPOVETSKY, G. A sociedade humorística. In: \_\_\_\_\_. **A era do vazio**. Barueri (SP): Manole, 2005.

MELODIA, J.; NORONHA; OURO, C.; ZERO, M. Boi voador sobre o Recife: Cordel da galhofa nacional. Intérprete: Anderson Paz. **Sambas de enredo 2004**. Rio de Janeiro: BMG, 2003. Faixa 14.

MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Unesp, 2003.

PRESTES, S. **Agência Brasil**, 05 dez. 2003. Carnavalesco explica ala que provocou revolta em Pelotas. Disponível em: <https://memoria.etc.com.br/agenciabrasil/noticia/2003-12-05/carnavalesco-explica-ala-que-provocou-revolta-em-pelotas>. Acesso em: 10 ago. 2023.

VIANNA, H. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

YIN, R. K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. (2Ed.). Porto Alegre: Bookman, 2001.