UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO
CURSO DE JORNALISMO

MAIRA MIGUEL PEREIRA

PROTESTO NA SAPUCAÍ:
ANÁLISE DOS SENTIDOS DA COBERTURA DA GLOBO DOS DESFILES COM CRÍTICA POLÍTICA NO CARNAVAL DO RIO DE JANEIRO EM 2018

PORTO ALEGRE
2019

MAIRA MIGUEL PEREIRA

PROTESTO NA SAPUCAÍ:
ANÁLISE DOS SENTIDOS DA COBERTURA DA GLOBO DOS DESFILES COM CRÍTICA POLÍTICA NO CARNAVAL DO RIO DE JANEIRO EM 2018

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Sean Aquere Hagen

PORTO ALEGRE
2019

MAIRA MIGUEL PEREIRA

PROTESTO NA SAPUCAÍ:
ANÁLISE DOS SENTIDOS DA COBERTURA DA GLOBO DOS DESFILES COM CRÍTICA POLÍTICA NO CARNAVAL DO RIO DE JANEIRO EM 2018

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

_____
Prof. Dr. Sean Aquere Hagen - UFRGS
Orientador

_____
Profª. Drª. Aline do Amaral Garcia Strelow – UFRGS
Examinadora

_____
Profª. Drª. Cassilda Golin Costa – UFRGS
Examinadora

Eu fui mandiga, cambinda, haussá
Fui um Rei Egbá preso na corrente
Sofri nos braços de um capataz
Morri nos canaviais onde se plantava gente

(Meu Deus, Meu Deus, Está Extinta a Escravidão? – Paraíso do Tuiuti)

AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi construído com muita luta. E essa luta não poderia ter sido vencida sem a ajuda de algumas pessoas.

Primeiramente, agradeço à minha mãe, Gilda, mulher que me ensinou a acreditar em mim mesma desde pequena. Me fazia repetir: “sou sabida, sou esperta, sei tudo”, e foram esses incentivos, juntamente com o esforço do seu trabalho, que me puseram dentro da universidade. Mãe, eu sou porque tu és.

Quero agradecer também ao meu pai, Antônio, que me ensina muito sobre humildade, paciência e resiliência, e com seu coração enorme, está sempre do meu lado. Sou grata, também, por todo o apoio das minhas irmãs, Briane, que sempre me empoderou com elogios, apoio e torcida, e Jamille, minha caçula e nenê companheira, mulher que esteve de perto sonhando, planejando e dividindo tudo comigo. Obrigada pelas noites de estudo no nosso quarto, obrigada pelo carinho e pelo tanto de amor que tu me dedicas.

Durante esses quatro anos de faculdade, muito do meu crescimento e aprendizado se deve aos meus grandes amigos e também colegas. Ao meu Parlamento, Glauber, Thuanny, Matheus, Thayse, Paula e Elias, o meu grande obrigada! Vocês transformaram a minha vivência compartilhando alegria, conquistas, trabalhos, sonhos, memes, lutas e dores, e hoje estamos aqui, sempre na luta. Eu amo vocês, tanto! A minha força também foi alimentada pela força de duas mulheres, Samara e Patrícia, minhas femininjas, amigas que me cobriram de carinho, amor e apoio, seguraram minha mão, limparam meu choro, morreram de rir comigo. Obrigada por todas as lindas lembranças que eu levo no meu coração.

Seria impossível chegar até aqui sem o apoio do meu bem, Letícia. Obrigada por caminhar do meu lado nessa trajetória e por tudo que temos. O teu amor foi fundamental. Obrigada por me fazer feliz, principalmente nos momentos mais difíceis.

Jamais vou esquecer do apoio para além do afeto que Raíssa, Gustavo e Jandriane me deram, com pouso nas madrugadas de escrita, formatação gratuita e com empréstimo de material. Meus amados, vocês fazem tanta diferença no mundo e fizeram muita diferença no meu (agora tem muito mais amor nele).

Muita gratidão ao meu orientador, Sean, que acreditou em mim quando eu menos acreditava, e à UFRGS, instituição que possibilitou a concretude do meu sonho de estudar Jornalismo.

Para a menina que sonhava em conquistar o mundo no caminho para a escola.

RESUMO

A pesquisa objetiva analisar os sentidos produzidos pelos jornalistas-apresentadores Alex Escobar e Fátima Bernardes sobre os enredos de crítica política e social das escolas de samba do Rio de Janeiro, em 2018. Buscou-se entender o contexto externo que pode ter influenciado a *performance* dos apresentadores e a informação jornalística construída no momento de transmissão ao vivo. Para tal, usou-se o conceito de televisão enquanto agente de funcionamento da democracia (CHARADEUAU, 2016) e efeito de verdade gerado pelas imagens ao vivo (FECHINE, 2008). Do jornalismo, buscou-se a Teoria Construcionista (TRAQUINA, 2005) e a credibilidade como capital social máximo do jornalismo (BERGER, 1997). No campo do carnaval, procurou-se entender as origens da festa (BEYER, 1991), as transformações a partir do nascimento das escolas de samba (CAVALCANTI,1994) e a formalização da competição transmitida pela televisão (CARVALHO, 2013; PADRÃO, 2008). A metodologia se baseou nos conceitos de paráfrase, polissemia, interdiscurso e formação ideológica da Análise de Discurso (ORLANDI, 2005). Os sentidos de “constrangimento” e “fuga” predominaram na Paraíso do Tuiuti, e de “participação” e “comodidade” na Estação Primeira de Mangueira e Beija-Flor de Nilópolis. As diferenças ideológicas presentes na crítica política de cada enredo, e o impacto que isso causou nos interesses da Rede Globo, prejudicaram a qualidade da informação e a credibilidade jornalística da transmissão.

Palavras-chaves: Telejornalismo. Carnaval. Sentidos. Apresentadores. Rede Globo

ABSTRACT

The research aims to analyze the meanings produced by journalists-presenters Alex Escobar and Fátima Bernardes on the plots of political and social criticism of the samba schools of Rio de Janeiro in 2018. We sought to understand the external context that may have influenced the performance of the presenters and the journalistic information built at the moment of live transmission. For that, the concept of television as an agent of democracy (CHARADEUAU, 2016) and the real effect generated by live images were used (FECHINE, 2008). From journalism, we sought the Constructivist Theory (TRAQUINA, 2005) and credibility as the maximum social capital of journalism (BERGER, 1997). In the field of carnival, we tried to understand the origins of the party (BEYER, 1991), the transformations from the birth of the samba schools (CAVALCANTI, 1994) and the formalization of the competition transmitted by television (CARVALHO, 2013). The methodology was based on the concepts of paraphrase, polysemy, interdiscourse and ideological formation of Discourse Analysis (ORLANDI, 2005). The senses of "embarrassment" and "escape" predominated in the Paraíso do Tuiuti, and "participation" and "convenience" at the Estação Primeira de Mangueira and Beija-Flor de Nilópolis. The ideological differences present in the political critique of each plot, and the impact that this has caused in the interests of Rede Globo, have damaged the quality of the information and the journalistic credibility of the transmission.

Keywords: Telejournalism. Carnival. Senses. Presenters. Rede Globo.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 12

2 A CONSTRUÇÃO SOCIAL DA VERDADE NA INFORMAÇÃO TELEJORNALÍSTICA 15

2.1 O FENÔMENO SOCIAL DA TELEVISÃO 15

2.2 O AO VIVO E A AUTENTICIDADE DO FATO 19

2.3 A CREDIBILIDADE E A VERDADE NO JORNALISMO 22

3 CARNAVAL: HISTÓRIA E ESPETÁCULO 28

3.1 CARNAVAL E SUAS ORIGENS 28

3.2 CARNAVAL NO BRASIL 30

3.2.1 O surgimento das escolas de samba 31

3.3 O CARNAVAL NA TV: TRANSFORMAÇÕES E INSTITUIÇÕES 34

4 METODOLOGIA E CORPUS 40

4.1 METODOLOGIA 40

4.2 CORPUS 44

4.3 FUNCIONALIDADE DOS DESFILES 47

4.4 OS APRESENTADORES 48

4.4.1 Fátima Bernardes 49

4.4.2 Alex Escobar 50

4.4.3 Milton Cunha 51

4.4.4 Pretinho da Serrinha 51

5 ANÁLISE DOS SENTIDOS 52

5.1 PARAÍSO DO TUIUTI 52

5.2 ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA 63

5.3 BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS 67

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS 74

REFERÊNCIAS 78

ANEXO A − Samba-enredo Paraíso do Tuiuti 2018: “Meu Deus, Meu Deus, Está Extinta A Escravidão?” 83

ANEXO B − Samba-enredo Estação Primeira de Mangueira 2018: “Com Dinheiro Ou Sem Dinheiro, Eu Brinco!” 85

ANEXO C − Samba-enredo Beija-Flor de Nilópolis 2018: “Monstro É Aquele Que Não Sabe Amar. Os Filhos Abandonados Da Pátria Que Os Pariu”.....87

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa nasceu inspirada por uma paixão antiga: o carnaval. Desde minha infância, sempre fui uma telespectadora assídua dos desfiles das escolas de samba televisionadas pela Rede Globo. Na minha casa, tratava-se de um hábito familiar, fazia parte daquelas cerimônias em que todos se reuniam em volta da televisão para acompanhar juntos um dos eventos mais representativos da cultura popular do Brasil. Eu acompanhava, inclusive, as apurações, e sempre acabava torcendo para alguma escola. Muito do meu repertório cultural foi construído em cima da magia do carnaval.

Na adolescência, passei a me aproximar mais de questões políticas, muitas por necessidade, – questões que me atravessavam o tempo inteiro enquanto uma mulher negra, bissexual e moradora da periferia −, e que em certo ponto da minha vida, passaram a exigir entendimento. Outras questões vieram através de discussões em espaços como a Fabico e em atividades dentro da UFRGS. Com o passar dos anos, fui percebendo que muitas inquietações se formavam dentro de mim e que eu precisava de respostas. Estudar jornalismo durante anos em que transformações políticas importantes aconteciam no país também me impulsionou a explorar ainda mais a semente questionadora que existia dentro de mim.

Durante a cobertura dos desfiles do Rio de Janeiro no carnaval de 2018, uma parceria entre as equipes de jornalismo e entretenimento da Rede Globo, não pude deixar de notar algumas coisas que me incomodaram: os silêncios, as falas vazias e as fugas. Por que existiam diferenças entre as coberturas das escolas? Por quais motivos algumas críticas políticas eram exploradas pelos apresentadores e outras eram ignoradas? Que critérios determinaram essas escolhas e o quanto isso impacta na qualidade do jornalismo construído pela transmissão? É preciso ressaltar que no comando da transmissão estavam dois jornalistas que, mesmo que flertando com o entretenimento, construíram toda a carreira através da credibilidade imputada pelo jornalismo, algo que não se pode esquecer na hora da apresentação – ainda mais em se tratando de uma competição tão acalorada quanto as escolas de samba do Rio de Janeiro, umas das paixões nacionais.

Esses questionamentos reverberaram também na mídia, que repercutiu os fatos singulares registrados na cobertura. Os Grêmios Recreativos Escolas de Samba

(G.R.E.S) Paraíso do Tuiuti, Estação Primeira de Mangueira e Beija-Flor de Nilópolis trouxeram enredos questionadores, com diferentes abordagens e aprofundamentos, personagens e alegorias. Criticaram políticos e problemas sociais, provocaram reflexões nos mais diversos níveis sobre o Brasil, cada uma a partir de perspectivas diferentes.

Para me aprofundar no estudo que envolve jornalismo, carnaval como expressão política da cultura e o momento histórico atual, esta pesquisa objetiva analisar os sentidos produzidos pelos apresentadores-jornalistas na cobertura dos desfiles de carnaval do Rio de Janeiro, em 2018, pela Paraíso do Tuiuti, Estação Primeira de Mangueira e Beija-Flor de Nilópolis, escolas que os enredos continham críticas políticas e sociais explícitas. Os objetivos específicos procuram 1) identificar os sentidos construídos pelos apresentadores-jornalistas; 2) entender que possíveis motivos externos ao momento da transmissão influenciaram nessas enunciações discursivas, 3) avaliar como os sentidos construídos influenciaram na qualidade da informação jornalística da transmissão.

Estruturei a monografia baseada nos conceitos de televisão enquanto agente de funcionamento da democracia (CHARAUDEAU, 2016), da transmissão ao vivo como instrumento que recria o efeito de verdade através da copresença (FECHINE, 2008), e da importância do compromisso com a verdade, que resulta na construção da credibilidade jornalística, com base na teorização construcionista do jornalismo (TRAQUINA, 2005). Esses conceitos associados ao Carnaval como expressão cultural, deixarão em evidência a responsabilidade social do jornalismo como um instrumento para a construção da realidade.

Partindo da introdução, o segundo capítulo se dedica a definir como a verdade se constrói enquanto um conceito balizador para a produção telejornalística, e como os recursos da transmissão ao vivo auxiliam na construção da credibilidade do jornalismo em um meio transformador como a televisão. O terceiro capítulo apresenta um panorama histórico do carnaval – festa que nasce com a celebração das estações e colheitas, assumindo um caráter de libertação – passando por incorporações religiosas até chegar ao atual estágio de espetáculo lucrativo que possibilita a sobrevivência da festa na lógica capitalista.

O quarto capítulo traz a metodologia adotada para o estudo, baseada nas contribuições de Eni Orlandi (1998, 2005) e Márcia Benetti (2007) no campo da Análise de Discurso (AD). Expondo os conceitos de formação discursiva, paráfrase, interdiscurso, formação imaginária e ideológica, a AD estuda a produção de sentidos que ocorre na relação entre a língua, o sujeito e a história, tendo como principal objetivo compreender as ideologias no interior dos discursos. Os aspectos técnicos são apresentados, bem como detalhes sobre as escolas de samba analisadas, e quem são os apresentadores da transmissão. No quinto capítulo, é feita a análise dos sentidos por meio de momentos do desfile de cada uma das três escolas, que tiveram os discursos – considerando as imagens da cobertura – mais significativos dentro do escopo da cobertura das críticas políticas e sociais. Também vou trazer aqui um pouco de como o jornalismo, em diferentes mídias, repercutiu a transmissão. O sexto capítulo apresenta as conclusões da pesquisa, encerrando com as referências bibliográficas que apoiaram esta monografia.

2 A CONSTRUÇÃO SOCIAL DA VERDADE NA INFORMAÇÃO TELEJORNALÍSTICA

2.1 O FENÔMENO SOCIAL DA TELEVISÃO

Como explicar o fenômeno que é a televisão e tudo que sua existência invoca? Todos os acontecimentos, que enquadrados em um “retângulo”, dão ao telespectador determinada visão de algo, exigem muita responsabilidade de quem faz. Estamos lidando com uma perspectiva que será transformada em uma informação audiovisual e replicada em diversos aparelhos, entrando em diversas casas no mundo.

Como imaginar o fluxo do mundo sem o amparo da TV? Podemos considerar, no mundo globalizado em que vivemos, o quanto a internet tem tomado cada vez mais um papel disseminador para os acontecimentos. Porém, é necessário lembrar que seu acesso ainda é muito limitado. Segundo a mais recente pesquisa sobre o Uso das Tecnologias de Informação e Comunicação nos Domicílios Brasileiros (COMITÊ..., 2018), publicado em cinco de novembro de 2018, 61% dos domicílios brasileiros têm acesso à internet, enquanto 39% dos domicílios segue offline. Em comparação, a mesma pesquisa revela que 95% dos domicílios brasileiros possuem televisão. Isso expõe um grande contraste dos caminhos da informação no Brasil. Com isso, continua a TV sendo o ponto de referência para acompanhar os principais acontecimentos, notícias e informações. Dominique Wolton ilustra bem o abismo entre as duas fontes de informação:

> […] as mídias de massa continuam com sua função de reunir milhões de pessoas com interesses diversos. É um desafio democrático que a internet não tem. E, quanto maior o número de internautas, mais a web terá que confrontar as mesmas questões dos veículos generalistas, como adicionar, num mesmo grupo heterogêneo, comunidades distintas (WOLTON, 2014, documento eletrônico).

Faço uma pequena observação quanto ao papel da televisão na América Latina. Aqui, o meio se torna ainda mais simbólico devido às condições econômicas e o contexto de exploração colonial (OROZCO; MYLLER, 2018). Toda a cultura das novelas mexicanas reflete hábitos muito característicos dos países latinos, e é através da televisão que os cidadãos acessam a representação desses costumes e se sentem representados. Esse reconhecimento acaba abrindo portas para a criação de novos hábitos, retroalimentando a televisão.

> Daí a complexidade e, ao mesmo tempo, o potencial, devido às grandes e antagônicas diferenças, contidos numa noção como a de mestiçagem para explicar a televisão. Noção que ao mesmo tempo ilumina e obscurece a maneira como, por exemplo, as ideias de mistura racial e cultural podem ser vistas como sinais de orgulho, mas a desigualdade contida nelas perdura até hoje, graças, precisamente, à diferença racial e cultural. Essa extraordinária ironia da mestiçagem é capturada no cotidiano das maiorias na região latino-americana, no qual a televisão está fortemente presente (OROZCO; MYLLER, 2018, p. 64).

A legitimidade da televisão como um instrumento democrático é uma realidade que, mesmo quando admitimos as carências desse meio de comunicação, não conseguimos ignorar essa característica. A televisão é um espaço comum que tem a capacidade de unir indivíduos de e classes sociais e pontos de vista diferentes, e lhes oferece a possibilidade de participar de uma atividade coletiva.

> Primeiro, que a televisão, enquanto mídia de informação, é um instrumento (entre outros) de funcionamento da democracia. Independentemente do que se pense, a televisão comunica fatos e eventos do mundo, circula explicações sobre o que é preciso pensar desses eventos e permite que isso seja debatido. Como tal, a televisão mantém um espaço cidadão de discussão, sem o qual não há democracia razoável, e ela não pode ser taxada, como se dizia em uma certa época, de “ópio do povo” (CHARAUDEAU, 2016, p. 15).

O espaço de discussão oferecido pela televisão é diverso, composto por um leque de oportunidades de entretenimento, informação e distração, o que faz com que a TV seja tão importante nas nossas rotinas. Wolton defende a pertinência deste meio de comunicação ao acreditar que, de todas as maneiras, a televisão fascina, uma vez que ajuda milhões de indivíduos a viver, se distrair e compreender o mundo (WOLTON, 2007), cumprindo seu papel mesmo sem obter a devida legitimidade. Isso significa que, apesar de promover e difundir a informação, é subjugada como banal.

> A banalidade e o caráter insatisfatório da televisão, e de uma maneira mais geral da comunicação de massa, não estão então em débito com a nossa sociedade, mas sim em crédito. Primeiramente, porque há nisso o resultado de um imenso trabalho de emancipação empreendido há um século, e também porque esta banalidade é uma das portas de entrada essenciais para compreender as contradições da sociedade contemporânea (WOLTON, 2007, p. 65).

Produtos como programas de humor e até mesmo a transmissão dos desfiles de carnaval são classificados por muitos como “banalidade”, pois são considerados entretenimento e, logo, rebaixados como conteúdos fúteis. Contudo, é importante

ressaltar que a “banalidade”, o humor, e o entretenimento são fugas legítimas e essenciais para enfrentar realidade do mundo, evidenciada pelo jornalismo. É comum que os telejornais encerrem suas edições com notícias mais leves, justamente para proporcionar um tempo de reflexão sobre o excesso de negatividade da realidade e amenizar o impacto dos acontecimentos. Não se trata de manipular, tampouco de minimizar a realidade dos fatos, mas sim de compensar o cidadão diante dos efeitos desestabilizastes do excesso de abertura ao mundo (WOLTON, 2007).

No caso da transmissão do carnaval, temos mais uma função importante do que se considera “banalidade”: a oportunidade de chamar a atenção para relevantes problemas nacionais e internacionais através da arte, já que esta mediação cultural “enche os olhos” e é mais palpável por diversos tipos de públicos.

> [...] a dificuldade da televisão reside no fato de facilitar o acesso à cultura sem deixar de se entretenimento. A televisão permanece um espetáculo e não pode ser uma escola com imagens. Do contrário, os telespectadores desertam. A solução, desde sempre, consiste em fisgá-los a partir desta necessidade de distração para levá-los a programas de qualidade, e existem mil maneiras de aliar espetáculo e cultura, entretenimento e qualidade (WOLTON, 2007, p. 64).

A televisão é uma expressão de poder carregada de intencionalidades e subjetividades, além de um poderoso meio democrático e inclusivo. Charaudeau admite que existem escolhas que são feitas na transmissão da televisão. Aquilo que ela nos cede – a imagem do acontecimento, a captura de um momento – ela também nos impõe, apresentando unicamente uma parte visível do mundo, e por isso, fica sujeita a maus entendidos (CHARAUDEAU, 2016). A informação que a televisão transmite passa por uma “deformação”, que não é de responsabilidade de um só profissional, mas de todo um processo comunicacional.

> Contudo, essa deformação é inevitável. Ela é inevitável em razão de que a informação não depende somente da intenção daquele que a transmite, mas é o resultado de um encontro entre as condições que presidem a sua produção e as que presidem a sua recepção (CHARAUDEAU, 2016, p. 17).

É possível admitir e lidar com a deformação na informação que a televisão transmite sem que isso signifique que ela manipula e aliena o cidadão. Acreditar que o telespectador é manipulado é desacreditar na sua cidadania.

> O espectador é o mesmo indivíduo que o cidadão, o que implica terem as mesmas qualidades e defeitos. Caso se acredite que o público da televisão é influenciável e manipulável, é preciso admitir que o cidadão também o seja (WOLTON, 2007, p. 72).

O público pode ser influenciado pela televisão, mas é importante acreditar, como Wolton (2007), no seu livre arbítrio. A televisão é classificada como um dos principais meios de comunicação de massa, porém o termo “massa” passa a ideia de generalização de um público que é muito diverso, ainda mais se formos considerar o público que assiste à programação da Rede Globo, meu objeto de estudo nesta pesquisa. Dessa forma, ao pensar no telespectador, temos que ter a consciência de que estamos lidando com diferentes pensamentos, hábitos e crenças, pontos com os quais a diversidade na grade de programação busca dialogar. Pensando nisso, podemos considerar exemplos: questões de gênero, sexualidade e raça, trazidas na teledramaturgia com o intuito de desmitificar preconceitos e naturalizar comportamentos estigmatizados, não atingem e nem engajam todos, por mais que possa passar a ser pertinente para boa parte dos telespectadores.

> Tudo depende dos “sistemas de crença” nos quais cada um de nós está mergulhado e com os quais vivemos. Não se trata de desenvolver aqui essa questão, mas de se servir dela como hipótese para melhor compreender como a televisão a incorpora para contar os eventos do mundo e explicá-los (CHARAUDEAU, 2016, p. 18).

Contudo, a televisão goza de instrumentos reguladores para transformar comportamentos em códigos, pois consegue ordenar hábitos dispersos em códigos reconhecíveis e unificadores. Quando a jornalista e apresentadora Fátima Bernardes traz ao seu programa, *Encontro com Fátima Bernardes*, pautas sobre racismo, feminismo e demais lutas sociais, mesmo que o formato e o tempo não propiciem um aprofundamento maior dessas questões, ela está cedendo um espaço para que se construam códigos que os telespectadores poderão absorver e, por fim, reconhecer e legitimar.

> A massa de telespectadores não obedece irrefletidamente o que se vê na tela; o que acontece é que a televisão se apresenta com os mecanismos necessários para integrar expectativas diversas e dispersas, os desejos e as insatisfações difusas, consegue incorporar novidades que se apresentem originalmente fora do espaço que ela ocupa e, em sua dinâmica, vai dando os contornos do grande conjunto, com um tratamento universalizante das tensões (BUCCI, 2000, p. 12).

Os códigos dominados pela linguagem da televisão são produtos da construção social da realidade: o homem constrói a realidade social ao mesmo tempo que é influenciado por ela, e a realidade da vida cotidiana se torna consciente ao passo em que o indivíduo sabe que ela é compartilhada com demais indivíduos (BERGER; LUCKMANN, 2013). Aqui, o papel da televisão é fundamental para representar essa realidade cotidiana, visto que é construída com base na imagem da sociedade, mantendo uma relação de dependência com a vida coletiva. Assim como os enredos de carnaval de cunho político são formulados com base na construção social de algum fato, como irei demonstrar no terceiro capítulo desta pesquisa, a existência desses enredos também contribui para a construção, contestação e tensionamento do fato representado.

2.2 O AO VIVO E A AUTENTICIDADE DO FATO

Antes de falarmos da experiência do ao vivo na televisão, é preciso entender a interação comunicativa que dá origem ao restante das interações. Se trata da comunicação face a face, a interação entre dois indivíduos cara a cara, dividindo um mesmo espaço territorial ao mesmo tempo.

> A mais importante experiência dos outros ocorre na situação de estar face à face com o outro, que é o caso prototípico da interação social. Todos os demais casos derivam deste (BERGER; LUCKMANN, 2013, p. 46).

A experiência da comunicação face a face proporciona um momento em que é possível conhecer o outro através do máximo de sinais e sintomas, num grau que nenhuma outra interação é capaz de acompanhar. Basta pensarmos na seguinte situação: em um diálogo com meu amigo virtual, ele me relata que está triste, que algo o aflige. Eu sei o que está acontecendo porque ele se dispôs a me contar. Numa situação face a face, as chances dessa possibilidade chegar ao meu consciente são incrivelmente maiores, porque observando expressões faciais, tom de voz e olhar, por exemplo, eu poderei captar os sintomas que irão me indicar que há algo diferente acontecendo. Isso me é possível porque na comunicação face a face eu consigo capturar a subjetividade do outro mediante sinais de comportamento. Também, nesse tipo de interação, há constantes trocas que direcionam as respostas que minha subjetividade irá revelar. “Todas as minhas expressões orientam-se na direção dele

[o outro] e vice-versa" (BERGER; LUCKMANN, 2013, p. 46). As outras formas de interação se dão em diferentes níveis de distância, são remotas, sempre mediadas.

A interação mediada pela TV pode ser classificada, segundo Thompson (1998), como quase-interação mediada. O termo corresponde às relações sociais estabelecidas pelos meios de comunicação de massa (livros, jornais, rádios e televisão) e que oferecem uma extensa disponibilidade de informação e conteúdo simbólico no espaço e no tempo, se disseminando. A particularidade desta interação são as deixas simbólicas que acabam sendo dirigidas para um número indefinido de receptores, além de que a quase-interação mediada é monológica, o fluxo de informação de sentido é quase unidirecional, e é orientada a um espectro indefinido de potenciais destinatários (THOMPSON, 2018). Com isso, os indivíduos impactados pelas mensagens podem absorver e responder de diferentes – e imprevisíveis – formas, trazendo uma gama extensa de atributos sociais, ampliando e enriquecendo, assim, o simbolismo que o conteúdo da televisão agrega à sociedade. Basta pensarmos no uso das redes sociais para discutir o que é entregue pela programação da televisão: há comentários em tempo real pelo Twitter, postagens mais extensas no Facebook e, assim, os simbolismos crescem e agregam novas discussões aos produtos televisivos.

> Ainda que os diversos contextos de recepção tenham certas características comuns, é importante enfatizar que os atributos sociais que os indivíduos trazem para estes contextos não são os mesmos em todos os lugares. Como a quase-interação mediada torna as mensagens disponíveis para um número indefinido de receptores dentro de um vastíssimo espaço (e talvez também no tempo), a diversidade dos atributos sociais que concorrem no processo de sua recepção é obviamente muito maior do que a encontrada em interações face a face (THOMPSON, 1998, p. 102).

Ingressando, então, em elementos que são fundamentais para a eficácia da quase-interação mediada, chegamos ao recurso das imagens. A característica mais marcante do jornalismo na televisão é a possibilidade de transmitir ao vivo:

> A partir da televisão (como já acontecia com o rádio, no plano da transmissão sonora), o registro de um espetáculo, a sua edição e a sua visualização por parte da comunidade de espectadores podem se dar simultaneamente e é esse justamente o traço distintivo da *transmissão direta*: a recepção, por parte de espectadores situados em lugares distantes, de eventos que estão acontecendo em outros lugares e nesse mesmo instante (MACHADO, 2007, documento eletrônico).

A transmissão ao vivo pode ser usada para noticiar um acontecimento em tempo real ou não.

> A transmissão direta define-se, sobretudo, por uma determinada situação comunicativa que, longe de nos remeter aqui a qualquer preocupação de natureza psicológica ou social, é tão somente o resultado de duas condições empíricas, implicadas necessariamente na concomitância entre a produção e a recepção de um programa de TV: I) um canal de televisão registando e exibindo um acontecimento que está se dando no momento mesmo em que está sendo televisionado; II) um espectador assistindo a um programa de TV no mesmo momento em que este está sendo produzido e veiculado por uma equipe de TV (FECHINE, 2008, p. 39).

A simples presença do repórter no local do acontecimento, relatando com suas palavras o que aconteceu, já traz ao telespectador uma noção de temporalidade ao fato e cria um sentido de verdade. Isto acontece por causa do efeito de copresença que a imagem ao vivo cria por ser muito semelhante com a imagem da interação face a face. Nesta modalidade, a comunicação se dá de um indivíduo que emite uma mensagem a outro que a capta, e é recheada de traços como tom de voz, olhar, espaço e outros pontos que ajudam a construir o sentido da mensagem. O recurso da transmissão ao vivo resgata os traços da interação face a face, construindo, assim, um efeito de verdade.

> É nessa temporalidade construída pela TV, mas “decalcada” do “mundo”, que o espectador pode vivenciar a transmissão do fato como se fosse o próprio fato: é produzindo este tipo de vivência que a transmissão direta no telejornal neutraliza a oposição entre o televisual e extratelevisual; oblitera a própria mediação existente entre os sujeitos e o objeto envolvidos no ato comunicativo; instaura, em termos mais gerais, um efeito de presença, que está por trás de muitas das mudanças nos regimes de sociabilidade associadas à TV (FECHINE, 2008, p. 244).

Berger e Luckmann (2013) caracterizam a importância da comunicação face a face como criadora de tipificações - uma forma de aproximação que permite dialogar com o outro, mesmo sem saber quem ele é, calcada em sinais externos construídos socialmente - e que dão acesso a realidade da vida cotidiana, balizando o restante das interações. Na comunicação face a face eu capturo a subjetividade de quem está se comunicando comigo e assim, vou assimilando sinais que me levam a significados e identificações que vão me auxiliar na comprovação de veracidade. Logo, no momento em que é disponibilizado ao cidadão uma imagem ao vivo, está sendo dada a ele a possibilidade de identificar nos jornalistas e nas imagens da transmissão os

sinais de subjetividade semelhantes aos de uma interação face a face. Então, a imagem ao vivo torna-se extremamente importante para o telejornalismo porque oferece dispositivos que auxiliam na percepção da autenticidade de um fato - servindo como agente do efeito de verdade.

Um ponto importante que caracteriza a imagem ao vivo são os improvisos e os erros. Estes ruídos de comunicação fazem parte desse modelo e trazem novas camadas de entendimento para a interação, já que a transmissão direta corresponde à adoção de estratégias de verossimilhança:

> [...] estratégias que procuram conferir o estatuto de "verdade" ao conteúdo transmitido demonstrando, antes, a autenticidade do seu próprio ato de transmissão. Por isso, a incorporação de erros, de imprevistos e até problemas técnicos, que em outros gêneros seriam inaceitáveis, são interpretados, antes, no "ao vivo", como "marcas" da fidedignidade da transmissão e do que é transmitido (FECHINE, 2008 p. 200).

Contudo, essas características não justificam atos em que a verdade é subtraída ou ignorada, como veremos nos próximos capítulos desta pesquisa, mas é importante estar ciente de todos os pormenores que sustentam a transmissão ao vivo. Transmitir ao vivo implica garantir a autenticidade que o telespectador espera de uma mediação jornalística. No caso da cobertura dos desfiles de carnaval, acredito que o fato da transmissão se dar exatamente ao mesmo tempo em que o fato está ocorrendo coloca o telespectador como coparticipante do evento. Basta pensar na diferença em assistir à cobertura ao vivo dos desfiles e assistir ao chamado “compacto”, que é o formato resumido da cobertura do desfile exibido no dia seguinte ao espetáculo. Sabemos que se trata da mesma cobertura, mas esse compacto já não está acontecendo ao mesmo tempo em que os desfiles. Enquanto telespectadora, já não me sinto tão participante do evento quanto se estivesse acompanhando a transmissão original. Sem o “ao vivo” perde-se, justamente, a sensação de presença que lastreia essa promessa de autenticidade (FECHINE, 2006).

2.3 A CREDIBILIDADE E A VERDADE NO JORNALISMO

Em meio às teorias do jornalismo, trago para essa reflexão as teorias que apontam que as notícias são parte da construção da realidade. As chamadas teorias construcionistas emergem nos estudos do jornalismo a partir dos anos de 1970,

fazendo oposição às teorias já existentes, como a do espelho[1] (notícias que refletem a realidade) e admitindo os constrangimentos organizacionais, derivados da teoria organizacional, como fatores que influenciam na construção da realidade (TRAQUINA, 2005).

Os argumentos de defesa da teoria construcionista discordam que as notícias espelham a realidade, mas também discordam que elas a distorcem. Os meios noticiosos não conseguem refletir a realidade "pura" porque as notícias fazem parte da construção dela, a linguagem não funciona como transmissora do real tal como é porque nunca será neutra, e a forma como os meios de comunicação estruturam a representação dos acontecimentos está sujeita a diversos fatores de organização de trabalho e limitações de orçamento (TRAQUINA, 2005). Desta forma, as notícias podem ser encaradas como narrativa, condicionadas pela percepção do jornalista e do jornalismo.

> Na perspectiva do paradigma construtivista, embora sendo índice do "real", as notícias registram as formas literárias e as narrativas utilizadas para enquadrar o acontecimento. A pirâmide invertida, a ênfase dada à resposta às perguntas aparentemente simples: quem? o que? onde? quando?, a necessidade de selecionar, excluir, acentuar diferentes aspectos do acontecimento – processo orientado pelo enquadramento escolhido – são alguns exemplos de como a notícia, dando vida ao acontecimento, constrói o acontecimento e constrói a realidade (CAREY[2], 1986 *apud* TRAQUINA, 2005, p. 174).

Seguindo essa linha de pensamento, podemos pensar na cobertura dos desfiles de carnaval. A narrativa dos jornalistas é essencial para dar sentido ao que os telespectadores estão vendo. A narrativa destes profissionais ajuda a construir a realidade daquele acontecimento: dependendo das escolhas de palavras, dos comentários que serão feitos - e também os que não serão feitos -, o acontecimento toma outra perspectiva, e assim é criada uma realidade sobre o fato. As teorias construcionistas contestam a visão de que os jornalistas são observadores passivos e defendem a posição de que, ao contrário, são de fato participantes ativos na construção da realidade (TRAQUINA, 2005).

---

[1] Essa teoria postulava que as narrativas jornalísticas eram um reflexo da realidade, sem mediações. Inspirada no Positivismo, afirmava que as notícias teriam uma configuração determinada pela própria realidade. Essa corrente entrou em declínio a partir dos anos de 1970 com o aprofundamento dos estudos narrativos e a incorporação da subjetividade na constituição da objetividade, que deixa de ser um conceito para ser entendida como uma técnica.

[2] CAREY, J. The dark continent of american journalism. In: Manoff e Schudson (eds.). Reading the News. New York: Phantheon Books, 1986.

A partir desse raciocínio, podemos pensar na responsabilidade do jornalista enquanto agente da construção da realidade, e como o compromisso com a verdade dos fatos é crucial nesse processo. Não é à toa que uma das finalidades do jornalismo – talvez a mais importante – é fornecer informação às pessoas para que sejam livres e capazes de se autogovernar (KOVACH; ROSENSTIEL, 2004). Para cumprir este papel, a primeira obrigação do jornalismo é para com a verdade (KOVACH; ROSENSTIEL, 2004) e por mais que ela tenha um significado diferenciado no jornalismo em relação ao seu conceito universal, sua busca é indispensável que continue existindo.

> É isso que o jornalismo procura – uma forma prática ou funcional da verdade. Não a verdade no sentido absoluto ou filosófico. Não a verdade de uma equação química. Mas o jornalismo pode – e deve – perseguir a verdade num sentido por meio do qual possamos funcionar no dia-a-dia (KOVACH; ROSENSTIEL, 2004, p. 68).

Uma forma prática e funcional da verdade está na proposta de Tambosi (2007), que classifica que a teoria que mais se aproxima do jornalismo é a da verdade como correspondência. Ela se baseia na assertiva: *uma sentença é verdadeira se e somente se corresponder a um fato.* Assim, há uma relação linguagem-mundo, onde a linguagem deve corresponder a uma realidade. Embora o autor conclua que seja a teoria que mais se aproxima das necessidades do jornalismo, também admite suas lacunas.

> Ocorre que o Jornalismo enfrenta uma dificuldade que os cientistas, em geral, não enfrentam: a excessiva dependência das fontes. O fato, nesse caso, comporta versões que nem sempre correspondem à verdade (TAMBOSI, 2007, p. 44).

Dessa forma, resta ao jornalismo o uso de uma verdade que tenha correspondência com a realidade e que, na medida do possível, possa ser verificada. Isto é usar a verdade de forma funcional. De fato, ao meu ver, a verdade é o mais puro princípio para uma ética da profissão do jornalismo. Na televisão, a promessa da verdade é percebida pelo usuário através de efeitos como o da copresença, já mencionado anteriormente, pelo recurso da transmissão direta. O uso da imagem em tempo real constrói, para além do efeito de verdade, outros sentidos. A promessa de autenticidade é um deles, em que os recursos da imagem em tempo real colocam o

telespectador em uma relação de interação à medida em que ele acredita ser capaz de comprovar a autenticidade dos fatos.

> Ao acompanhar, ao mesmo tempo, o se fazendo da transmissão e do próprio acontecimento transmitido, o espectador é confrontado com a promessa de que aquilo que ele vê é mais "verdadeiro" ou mais autêntico, justamente por ser menos manipulável a posteriori. Essa promessa de autenticidade pode ser atribuída também à própria imprevisibilidade da transmissão, o que pressupõe um menor controle sobre o que é levado ao ar e, consequentemente, produz uma maior impressão de "transparência" (FECHINE, 2006, p. 145).

Acredito que é através da busca por essa verdade que se fundam desdobramentos da ética profissional, além de embasar o que é essencial ao jornalismo: a credibilidade. O capital do campo do jornalismo é, justamente, a credibilidade. É ela quem está constantemente em disputa entre os jornais e entre estes e os demais campos sociais.

> [...] na descrição de Bourdieu acerca dos capitais, aparece um - o simbólico – como superior aos demais, por dar sentido ao mundo e transitar por todos os campos. A este capital cabe o poder de fazer crer e é nisto que consiste sua superioridade. [...] o Campo do Jornalismo, detém, privilegiadamente, o Capital Simbólico, pois é da natureza do Jornalismo fazer crer. O Capital do Campo do Jornalismo é, justamente, a credibilidade. E ela quem está constantemente em disputa entre os jornais e entre estes e os demais campos sociais (BERGER, 1997, p. 5)

A credibilidade, no entanto, não é um conceito estático, mas sim uma relação sistemática.

> Credibilidade é não um resultado ou estado (*ergon*) mas uma actividade ou processo (*enérgeia*) mediante o qual um produtor/emissor A se vai tornando credível perante um receptor B à medida que vai ganhando a confiança deste; e em que, reciprocamente, um receptor B vai ganhando confiança num produtor/emissor A à medida que este vai conseguindo demonstrar a sua credibilidade (SERRA, 2006 p. 2).

Dessa forma, quanto mais confiança o cidadão deposita no jornalista, mais forte e concreta se torna credibilidade que ele vai passar. Igualmente, à medida em que o jornalista dá sinais de faltar com a verdade, algo que abale a confiança do cidadão, a noção de credibilidade perante a informação vai se enfraquecendo.

> Nos casos em que a avaliação da credibilidade for negativa, mesmo que específica a um único relato, a lembrança do erro virá à tona e afetará o julgamento de outros relatos. Temos dificuldade para relativizar um deslize,

> especialmente em se tratando de uma fonte que tem obrigações especiais de prover informações precisas e verídicas (BENETTI; LISBOA, 2015, p. 19)

Ainda podemos considerar mais etapas no processo de credibilização. Paulo Serra (2006) sistematiza quatro: lei da progressão geométrica, em que acredita que a credibilidade do jornalista aumenta cada vez mais a cada episódio de credibilização; a lei da indução, na qual afirma que mesmo que o profissional acumule uma série de casos em que obteve credibilidade, basta uma falha para retornar à estaca zero; a lei de associação, que concluiu que a credibilidade de um profissional aumenta quando este é associado a outro profissional que já seja reconhecido pelos telespectadores como portador de credibilidade; e a última etapa, que o autor denomina como lei de transferência, consiste em considerar que se um profissional foi credível em determinado contexto, ele será credível em outro contexto diferente (SERRA, 2006).

Todas essas etapas podem ser praticadas pelos diversos telespectadores da televisão, até que se chegue à conclusão de que um jornalista ou veículo é credível ou não. Contudo, temos que pensar sobre quais são os conceitos nos discursos e produções dos profissionais que os telespectadores observam para fazer seu juízo de valor. Benetti e Lisboa (2015) elencam a verdade e a justificação como os elementos que sustentam uma condição de credibilidade. Como afirmei anteriormente, a verdade no jornalismo não é uma verdade universal, mas sim contextualizada, uma verdade possível a partir das escolhas do jornalista:

> Como dissemos, a primeira condição que torna o jornalismo uma crença verdadeira justificada, a verdade, está amparada em uma relação de correspondência com a realidade. É uma verdade proposicional que se consolida à medida que o leitor consegue aferir o grau de fidelidade entre o relato jornalístico e o fato em si. Para isso, o jornalismo faz uso de escolhas discursivas como a fotografia, o recurso a fontes especializadas, o detalhamento dos fatos, a explicação do tipo de abordagem e a contextualização dos eventos (BENETTI; LISBOA, 2015, p. 15).

A justificação, outro elemento que permite que o jornalismo seja identificado como credível, se torna possível a partir da transparência dos métodos de apuração da notícia. É importante que sejam disponibilizados, da forma mais precisa possível, os caminhos que o jornalista percorreu para chegar a determinado resultado.

> O conhecimento produzido pelo jornalismo também se torna confiável na medida em que cria métodos e processos de apuração que sustentam a veracidade dos seus relatos, que envolvem rigor e pluralismo de visões,

> objetividade e clareza na apresentação e descrição dos fatos, imparcialidade na seleção do que deve ser relatado (BENETTI; LISBOA, 2015, p. 16).

Também devemos considerar a capacidade do público de notar inconsistências nos discursos jornalísticos. Os cidadãos têm mecanismos de percepção e julgamento que desenvolvem ao longo de anos e que os habilitam à verificação, sendo uma condição essencial para a evolução da vida em sociedade (LISBOA, 2012).

3 CARNAVAL: HISTÓRIA E ESPETÁCULO

3.1 CARNAVAL E SUAS ORIGENS

O carnaval é o ritual/festa de maior representatividade da cultura brasileira. Justamente por ser tão próximo e tão cotidiano, apresenta tamanho fascínio: faz parte da nossa identidade, família, memória, presente e, certamente, terá lugar no futuro (TRAMONTE, 2001). O carnaval do Rio de Janeiro foi classificado, inclusive, pelo Guinness World Records, o Livro dos Recordes, como o maior carnaval do mundo[3] em 2004. Mas antes de mergulharmos no universo do carnaval de desfiles do Rio de Janeiro, meu objeto de estudo nesta pesquisa, é preciso entender sua origem histórica.

O carnaval tem raízes que remontam às lendas existentes nas civilizações humanas mais antigas (BEYER, 1991). Em sua própria etimologia, carrega sentidos que suscitam liberdade e extravagância.

> A primeira hipótese refere-se ao "carrus navalis" (do latim), navio sobre rodas puxado pela multidão, o qual era parte importante nos ritos e festas bacanais de antiguidade. A segunda hipótese, mais aceita pela maioria dos pesquisadores, consiste na origem do latim "carne-vale" no sentido de despedida da carne, ou, então, "carne-levare", significando libertação da carne (BEYER, 1991, p. 3).

As festividades que podem ter sido o princípio do carnaval eram festas pagãs antigas, como os bacanais (em homenagem a Baco, deus romano do vinho e das festas); saturnais (em honra à Saturno, senhor do tempo para a mitologia romana) e lupercais (para adoração de Pã, deus dos bosques e rebanhos, conforme a tradição grega (JUNIOR, 1987).

Beyer (1991) destaca elementos na origem da festividade relacionados a solstícios, fertilidade, uso de máscaras e fantasias em geral. Esses elementos se repetem conforme a evolução das civilizações.

> As diversas maneiras como estes elementos se repetem mostram as profundas raízes no homem, relacionadas com a preservação da sua vida.

[3] Disponível em: http://www.guinnessworldrecords.com.br/world-records/largest-carnival.

> Mostram, também, como a necessidade de ocupar-se com o Bem e o Mal é arquetípica no ser humano. Tais elementos se reeditam ao longo da história nas artes plásticas, na música e na literatura (BEYER, 1991, p. 14).

Alguns elementos, inclusive, se transformam, permanecendo na tradição carnavalesca até os dias de hoje. É o caso do Rei do Escárnio, que podemos considerar como “ancestral” do Rei Momo. Esse personagem poderia ser um sacerdote ou uma pessoa comum. Nos dias de festa, era concedido a ele o “governo” da localidade, com a intenção de criar um personagem sarcástico. Ao final do período, esse indivíduo era sacrificado (simbólica ou literalmente) marcando o retorno aos dias de ordem e de controle social (SILVA, 2004).

> Um paralelo na cultura brasileira é o Rei Momo, encarregado de receber as chaves da cidade das mãos do prefeito e de animar a população com seus gracejos e ironia. A entrega das chaves representa a delegação de poder àquele, como realmente nos tempos antigos tal rei possuía a autoridade de dar ordens e vestir os trajes reais (BEYER, 1991, p. 13).

Nas comemorações pagãs de sociedades antigas, as festividades carnavalescas carregavam o sentido de inversão da ordem normal dos dias e exteriorização de instintos reprimidos, uma forma de libertação concedida por determinado período (SILVA, 2004). Essas celebrações assumiam características específicas de acordo com cada civilização e época. No Egito, se relacionava com homenagens à deusa Ísis e ao touro Ápis; já na Grécia, as festividades eram relacionadas ao retorno da primavera (PADRÃO, 2008).

Contudo, alguns autores se referem ao cristianismo como o principal responsável pela criação do carnaval, com as características mais próximas das que temos atualmente. Cattani (2008) afirma que foi na Idade Média que a Igreja Católica incorporou a data ao seu calendário. Foi a partir da instituição da Quaresma – período que, segundo as tradições da Igreja, tem um intuito de redenção, reflexão e abandono de hábitos mundanos, inspirado nos 40 dias de jejum e privações passadas por Jesus Cristo no deserto – que a população se organizou para se deleitar nos prazeres e no que era considerado pecado antes de entrar na quarentena religiosa.

> Esta perspectiva de 40 dias de abstinência, especialmente sem o consumo de carne, fez com que a sociedade medieval católica se organizasse em festa “para aproveitar ao máximo os últimos dias de prazeres mundanos antes de dar o 'adeus a carne' ou, em italiano, *carnivale”*. A responsável pela criação da festa de carnaval foi então a Igreja Católica (CATTANI, 2008, p. 4).

Sendo assim, o carnaval passou a preceder a quaresma, encerrando com a quarta-feira de cinzas, segundo o calendário católico, que baliza as datas da festividade até os dias de hoje.

3.2 CARNAVAL NO BRASIL

O carnaval chega ao Brasil em um formato bem diferente do que é atualmente. Citarei aqui, com foco no cenário do carnaval no Rio de Janeiro – visto ser a localidade em que se manifesta meu objeto de estudo – alguns formatos de festividade carnavalesca que precederam as escolas de samba.

Até o século XIX, o festejo carnavalesco se dava pelos entrudos, festas que foram trazidas da tradição portuguesa, caracterizadas por serem celebrações de rua, a céu aberto, sem música ou dança – apenas brincadeiras que consistiam em sujar uns aos outros com farinha, limões, urina e demais materiais – além de muito consumo de álcool, o que trouxe a essas festividades um caráter marginal (CATTANI, 2008).

> [...] os participantes, sempre em grupos entravam em confrontos, algumas vezes animados por simples vontade de brincar; outras, contudo, agressivamente como revide. A cada 'ataque' deveria corresponder uma resposta, chegando sempre o 'jogo' a consequências sérias. Os produtos utilizados variavam muito. No caso de líquidos, ia desde perfume, 'caldos coloridos' conhecidos como 'sangue de diabo', até urina. Em regra, tais líquidos eram acondicionados nas chamadas 'frutas de entrudo' ou simplesmente 'limões' ou 'laranjinhas'. Os pós variavam desde farinha do reino (trigo), rapé, areia, até o aromático pó-de-arroz ou pó-da-china (SEBE, 1986, p. 59).

Ainda no século XIX, essa modalidade de festividade passou a ser combatida na base de um discurso higienista, que pregava que os hábitos do entrudo não eram saudáveis, aproximando a festividade da barbárie (BULCÃO, 2011). Assim, a elite intelectual da época passou a se preocupar em prever uma alternativa que combatesse o entrudo, eliminando o que mais incomodava: a celebração das classes populares.

> Inspirados nos *bals maqués franceses,* os bailes começaram a surgir no Brasil na década de 1830 e representavam tudo o que se opõe ao entrudo: elegância, formalização, ostentação. Sua dinâmica impedia a participação popular, já que, além de cobrarem ingressos a altos preços, os organizadores exigiam referências que provassem que o participante era oriundo de uma

> “boa família”. Podemos perceber nos periódicos desse período, pela primeira vez, a utilização do termo “carnaval” em oposição a “entrudo”. Essa oposição seria uma variação do binômio “civilização e barbárie”: o carnaval luxuoso dos mascarados franceses era a representação da modernidade, que deveria substituir o atraso e a desorganização do entrudo lusitano (BULCÃO, 2011, p. 147).

Seguindo na evolução das modalidades de festividades carnavalescas no Brasil, chegamos ao chamado Zé Pereira, que eram cortejos de pessoas que desfilavam pela cidade com tambores, poderia ser um grupo que caminhava produzindo altas batidas com o instrumento, ou apenas um folião solitário. O Zé Pereira foi o precursor dos cordões:

> Um cordão consistia em um grupo de foliões, que se fazia anunciar por um estandarte. No início do século XX tiveram grande importância, havia até mesmo concursos espontâneos. Os donos de casas funerárias da Praça Onze manifestavam sua aprovação colocando na ponta do estandarte uma coroa de flores. Vencia quem atingisse o maior número de coroas. A estandarte era acompanhada pelo Baliza, que deveria proteger as coroas dos ataques adversários, e é onde encontramos o protótipo de casal mestre-sala e porta-bandeira, característicos do desfile das escolas de samba (CATTANI, 2008, p. 8).

A alta sociedade carioca, influenciada pelo processo cultural europeu, “branco e civilizado”, instituiu na primeira metade do século XX outro modelo de carnaval, este denominado corso. A festividade consistia em cortejos de carros ou pequenos caminhões, de onde se atiravam serpentinas e confetes, enquanto uma multidão, que não possuía carro, se aglomerava ao redor do percurso para acompanhar. Essa prática teve breve duração, visto que, com a popularização dos carros, a partir de 1910, os desfiles ficaram inviáveis (CATTANI, 2008).

3.2.1 O surgimento das escolas de samba

Cada forma ou organização de festa carnavalesca era determinada e estratificada conforme os grupos sociais existentes.

> As Grandes Sociedades, nascidas na segunda metade do século XIX, desfilavam com *enredos de crítica social e política* apresentados ao som de óperas, com luxuosas fantasias e carros alegóricos, e eram organizadas pelas camadas sociais mais ricas. Os Ranchos, surgidos em fins do século XIX, desfilavam também com um enredo, fantasias e carros alegóricos ao

> som de sua marcha característica, e eram organizados pela pequena burguesia urbana. Os Blocos, forma menos estruturada, abrigavam grupos cujas bases situavam-se nas áreas de moradia das camadas mais pobres da população, os morros e subúrbios cariocas. O surgimento das escolas de samba veio desorganizar essas distinções (CAVALCANTI, 1994, p. 23).

É interessante notar como a alegria anárquica e o protesto político andavam juntos naquele período. Achar espaços para viver sem as fortes amarras restritoras da sociedade também era uma forma de contestar o excludente poder estabelecido.

Considerada a primeira escola de samba, a *Deixa Falar* surgiu no final da década de 1920, fundada no Bairro Estácio de Sá. Foi criação de sambistas que tinham o hábito de fazer rodas de samba ao ar livre e cantar até altas horas nos bares e cafés do bairro, praticando e louvando a malandragem (GALVÃO, 2009).

A partir desta primeira escola, as demais foram surgindo. A Estação Primeira de Mangueira foi criada em 1928, originária do morro da Mangueira. Em 1932 é fundada por Paulo da Portela e Antônio Rufino a escola *Vai Como Pode*, posteriormente conhecida como Portela, e entre o mesmo ano e o ano seguinte, o morro do Salgueiro fundava sua escola, que leva o mesmo nome da comunidade (CAVALCANTI, 1994).

O primeiro desfile das escolas de samba aconteceu a partir de 1932, na Praça Onze, tradicional ponto carnavalesco desde a época dos Cordões (CATTANI, 2008). Com a participação de 19 escolas, a Mangueira sagrou-se campeã.

> A ideia foi do jornalista Mário Filho, diretor e proprietário do jornal *Mundo Sportivo.* Um jornal de esportes, que se encontrava em pleno recesso esportivo durante o período carnavalesco, já que, na época, o futebol e o remo eram praticamente os únicos assuntos da imprensa especializada. Quando não havia campeonatos dessas modalidades, o jornal ficava sem ter o que noticiar. Foi então que um dos repórteres do *Mundo Sportivo*, Carlos Pimentel, conhecedor das escolas de samba, sugeriu matérias sobre o seu inexplorado universo (RAMOS, 2013, p. 21).

Apesar da *Deixa Falar* não ter sido classificada para disputar o primeiro desfile das Escolas de Samba por falta de alguns requisitos (e logo depois se extinguiu) sua importância para o novo modelo de carnaval instituído pelos desfiles foi imprescindível.

> [...] o exemplo de um novo modelo de coreografia, em que todos sambavam marchando para a frente; de uma nova batida de samba, elaborada pelos sambistas da Estácio ou da segunda geração [de sambistas], que superava suas origens no maxixe; de uma percussão incrementada pela introdução de

> instrumentos que vieram a ser definitivos; e de ter atinado com o novo e feliz apelativo – escola de samba –, que afinal não veio a usar porque tão rápido se extinguiu. Influenciou tanto os autores do morro como os brancos da cidade. Seus integrantes, fossem compositores, cantores, instrumentistas ou passistas, espalharam-se por outras agremiações do Rio, vindo a distinguir-se em carreiras de enorme reputação (GALVÃO, 2009, p. 37).

Com a visibilidade que as escolas receberam a partir dos desfiles, podemos atentar para o significado social que essa popularidade implica. O samba desce o morro para transpassar por diversas camadas da sociedade, ampliando a dimensão cultural.

> Com elas [as escolas] a rede de reciprocidade estabelecida através do desfile ultrapassou a dimensão horizontal. Não se trata mais apenas das ruas do bairro periférico e dos bairros periféricos relacionando-se e competindo entre si. Elas relacionam, como veremos, os diferentes bairros da cidade e as diversas camadas da sociedade, tendo uma rede de relações que atravessa a cidade (CAVALCANTI, 1994, p. 26).

O elemento basilar para as escolas de samba é o próprio samba. Sua musicalidade é oriunda da forte influência dos negros na cultura musical carioca, como relata Diniz:

> Esses negros, vindos do declínio das fazendas de café no Vale do Paraíba, diferenciavam-se daqueles que formaram, na Cidade Nova [bairro central do Rio de Janeiro] uma das raízes da música popular carioca. Eram rurais e paupérrimos, e chegavam ao Rio de Janeiro por estradas de ferro, fazendo moradias nos subúrbios e morros mais próximos – formando as incipientes favelas. Praticamente todos os compositores das escolas de samba têm essa origem, sendo cultores das religiões rurais, do jongo e da nascente macumba carioca. Enquanto os afrodescendentes da Cidade Nova tocavam choro, maxixe, tango e polcas, mostrando habilidade e virtuosismo em seus instrumentos de corda e sopro, os negros que ocuparam os morros e as áreas rurais distantes eram mais limitados do ponto de vista técnico, porém mais ricos na inventiva poética e linha melódica (DINIZ, 2008, p. 101).

O samba-enredo é o diferencial dessa modalidade de carnaval. Se nos seus primórdios ele não tinha tanta poesia e tinha ausência de instrumentos de percussão (ALENCAR, 1985), hoje ele tem como forte característica as analogias e metáforas para contar histórias, além de que a presença da bateria, com diversidade de instrumentos de percussão, dá força ao que as palavras querem transmitir.

Dentro deste escopo da importância do samba para o fenômeno das escolas, levando o carnaval ao patamar que hoje ocupa, é importante resgatar que o surgimento da identidade cultural do Brasil também é fruto do samba. Entrando na

modernidade, no início do século XX, o Brasil buscava encontrar sua autenticidade, uma essência própria para sua produção cultural.

> É a música negra – até então excluída – forte, densa, lírica e ritmada, que vai "salvar a pátria" (literalmente) e dar-lhe um indicativo dos rumos culturais para a afirmação do país (TRAMONTE, 2001, p. 47).

Ainda segundo Tramonte (2001), no contexto de declínio do modelo escravagista, emergiram novos questionamentos, e a busca pela identidade cultural levou ao reconhecimento das maiores etnias existentes no Brasil (negra e indígena) e sua inserção na produção cultural. Um exemplo disso foi a discussão da multirracialidade brasileira na Semana de Arte Moderna, ocorrida em 1922, e os movimentos como o de Antropofagia Cultural[4] (1928).

> Este é o pano de fundo que vai propiciar o crescimento e consolidação das escolas de samba: pode-se dizer que ela é o resultado de um processo dinâmico e efervescente que coloca a cultura nacional no centro da discussão: sambistas negros “de morro” e “de asfalto” (negros e alguns brancos) intelectualidade modernista e, anteriormente, alguns intelectuais tradicionais influenciados pelo romantismo e realismo europeus, formam o conjunto que, liderados pelos sambistas de morro aliados aos interesses da então incipiente indústria cultural, consolida o samba como símbolo da cultura nacional (TRAMONTE, 2001, p. 43).

A identidade cultural de um povo, quando definida, influencia em diversas outras construções.

> A formação de uma cultura nacional contribuiu para criar padrões de alfabetização universais, generalizou uma única língua vernacular como meio dominante de comunicação em toda a nação, criou uma cultura homogênea e manteve instituições culturais nacionais, como, por exemplo, um sistema educacional nacional. Dessa e de outras formas, a cultura nacional se tornou uma característica-chave da industrialização e um dispositivo da modernidade (HALL, 2006, p. 49).

3.3 O CARNAVAL NA TV: TRANSFORMAÇÕES E INSTITUIÇÕES

[4] O movimento antropofágico foi uma corrente de vanguarda que marcou a primeira fase modernista no Brasil, surgindo a partir do manifesto antropofágico escrito por Oswald de Andrade, em 1928. Tinha como ideal “devorar” culturas e técnicas em busca de uma produção cultural brasileira e original.

No ano de 1934 foi criada a União das Escolas de Samba (também conhecida por União Geral das Escolas de Samba), entidade que oficializou o carnaval e também objetivava mediar discussões com autoridades federais e municipais (PADRÃO, 2008). A criação da entidade institucionalizou as escolas de samba, que passaram a ter alvará de licença para funcionamento e também a serem classificadas como Grêmio Recreativo (G.R). Um fator que contribuiu para a metamorfose do carnaval foi a mudança do local para desfiles. Tradicionalmente, os desfiles aconteciam na Praça Onze, lugar popular para o samba, em geral, e acessível para as camadas mais populares da sociedade, mas em 1942 os desfiles migraram para várias avenidas do centro do Rio de Janeiro, e para acomodar o público, foram construídas arquibancadas (PADRÃO, 2008).

> A construção da estrutura composta de arquibancadas trouxe modificações estéticas significativas: a altura da arquibancada, que variava em torno de dez metros, fez surgir a necessidade de aproximar o desfile do público. A solução foi construir carros alegóricos maiores e mais expressivos – tendência que se radicalizou, marcando a característica espetacular das escolas de samba (PADRÃO, 2008, p. 18).

Desde a iniciativa do *Mundo Sportivo* em apoiar os desfiles de carnaval, o evento passou a ser abraçado pela mídia.

> Em 1960, aconteceu a primeira transmissão ao vivo dos desfiles das escolas de samba pela TV Continental. A iniciativa da emissora foi bem sucedida e, logo, seguida por outras televisões, como TV Tupi, TV Rio, TV Excelsior, Rede Globo, Manchete e Bandeirantes. Atualmente, a Rede Globo, desde o ano 2000, tem exclusividade na transmissão das escolas de samba do Grupo Especial, disponibilizando uma equipe enorme de profissionais para a transmissão do evento (PADRÃO, 2008, p. 20).

Desde sua origem, a Globo incorporou ao seu noticiário acontecimentos sobre carnaval. A festa de 1965, segundo o site que relata a história e fatos mais marcantes do jornalismo e entretenimento da emissora − Memória Globo −, tornou-se o primeiro registro jornalístico da emissora, antes mesmo de sua inauguração (CARNAVAL, 2013). Com a visibilidade da televisão, o carnaval atingiu outro patamar enquanto representação da cultura popular. Através das transmissões, pôde ocupar um espaço de espetáculo e entrar na casa dos telespectadores, simultaneamente. Passou a integrar o calendário de grandes eventos televisionados. As mudanças também implicam na confecção dos desfiles, que se tornaram cada vez mais luxuosos. “Na

busca do campeonato [...] buscam incorporar novos elementos à estética do desfile para serem transformadas em referências na estética televisiva do desfile" (PADRÃO, 2008, p. 24).

Em 1984, foi construída a Passarela do Samba na rua Marquês de Sapucaí, o tradicional Sambódromo, expressando o reconhecimento oficial do potencial turístico, econômico e artístico do desfile na vida da cidade (CAVALCANTI, 2015).

> A Passarela é a consagração de uma rua para o desfile. Consagração no sentido de atribuição permanente a uma rua de uma qualidade especial, que ultrapassa agora o tempo carnavalesco e concretiza, literalmente, o reconhecimento público do valor social e turístico dos desfiles para a vida da cidade (CAVALCANTI, 1994, p. 29).

No mesmo ano do nascimento do sambódromo, a partir de um descontentamento com a União das Escolas de Samba, formou-se a Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA), integrada pelas principais agremiações do momento: Acadêmicos do Salgueiro, Beija-Flor de Nilópolis, Caprichosos de Pilares, Estação Primeira de Mangueira, Imperatriz Leopoldinense, Império Serrano, Mocidade Independente de Padre Miguel, Portela, União da Ilha do Governador e Unidos de Vila Isabel. Desde sua criação, a LIESA passou a ser a entidade responsável pela competição das escolas de samba, inclusive na administração financeira, com a gravação, edição e comercialização de CD's dos samba-enredos; comercialização dos direitos de transmissão do evento e recolhimento de porcentagem na venda dos ingressos (PADRÃO, 2008).

Todos esses fatores culminaram na comercialização do carnaval. Isto trouxe novas exigências à festa e mudou a dinâmica de sua construção.

> O desfile das escolas de samba passou a ser algo profissionalizado, as construções carnavalescas passam a ser construídas dentro dos barracões, desfiliando-se de um caráter amadorístico que a [sic] construíram. Esta profissionalização não foi apoiada com unanimidade pelo mundo do samba, expressado na letra do samba do Império Serrano de 1982 *Bum-bum Paticumbum Prurugudum* "Super Escolas de Samba S.A. Super alegorias Escondendo gente bamba Que_covardia [sic]" (CATTANI, 2008, p. 17).

Nesta instância, o potencial mercadológico e lucrativo do carnaval do Rio de Janeiro superaria a simples finalidade de diversão, ou, como afirmado no início deste capítulo, o caráter de "libertação" presente na origem da festividade. Trata-se, agora, de uma celebração que arrecada um alto capital, que atrai celebridades aos

camarotes do Sambódromo, que investe em luxo nas fantasias e alegorias, perfeição nos movimentos, ritmo de bateria. Nos desfiles, todos os componentes devem cantar o samba-enredo sem parar. O abre-alas deve estar perfeito, principalmente quando for o momento de passar pela frente da cabine dos jurados. E tudo deve durar – com harmonia, sem correrias ou lentidão – entre 65 minutos e 75 minutos[5]. Tudo isso transformou o carnaval num grande espetáculo, produto de exportação e atração turística, e o principal canal para que o espetáculo seja lançado ao mundo é a televisão.

É preciso ter consciência de que, ao ser transmitida pela televisão, a celebração carnavalesca assume novas preocupações. Além de "encher os olhos do público" presente na Sapucaí, as escolas precisam também cativar os olhos dos telespectadores, que comentarão nas mídias sociais o que for transmitido pela televisão. Para ilustrar melhor essa relação, trago o exemplo do "Destaque do Público", categoria do prêmio Estandarte de Ouro[6], a principal premiação extraoficial do carnaval. Na categoria mencionada, o público elege o principal destaque geral dos desfiles. A escolha é feita a partir do que a audiência vê pela televisão e *web*, e isso reforça a influência da transmissão como retroalimentadora do próprio acontecimento.

> As cerimônias televisivas – qualquer que seja o grupo temático – moldam de outra maneira o acontecimento. Acontecimento não é mais algo que emerge na duração, mas aquilo que emergindo se atualiza sem cessar. Além disso produzem instantaneamente comunidades, ainda que efêmeras. Cria-se no público uma espécie de sentimento de comunhão, invisível aos outros espectadores que não participaram daquela comunidade imaginária. O acontecimento neste sentido passa a ser também a criação do público (BARBOSA, 2005, p. 98).

Todo o espetáculo é feito para atrair, agradar, emocionar. Não há espaço para o que desvia. Influenciadas pelo panorama político do país e do mundo, as escolas refletem as nuances políticas e ideológicas de acordo com as épocas. Durante o governo de Getúlio Vargas, mais precisamente no período do Estado Novo (1937), a temática presente nos enredos era de exaltação da pátria, nacionalismo incentivado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) (CARAVALHO, 2013). No

---

[5] Detalhes técnicos dos desfiles serão mais bem explicitados no capítulo de análise. Contudo, este dado específico está disponível em: https://www.google.com/amp/s/g1.globo.com/google/amp/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2019/03/04/sete-escolas-desfilam-no-segundo-dia-de-desfiles-do-grupo-especial-do-carnaval-2019-do-rio.ghtml.

[6] Disponível em: https://www.google.com/amp/s/oglobo.globo.com/rio/estandarte-de-ouro-premio-do-globoextra-valoriza-criatividade-23459138%3fversao=amp.

contexto da Guerra-Fria (1947), os efeitos da polarização política respingaram nos rumos da produção carnavalesca.

> A União Geral das Escolas de Samba acaba tomando uma posição mais de esquerda, se aproximando do comunismo. Não à toa, em novembro de 1946 um desfile é organizado no campo do São Cristóvão, no Rio de Janeiro, em homenagem a Luis Carlos Prestes. Em virtude disso, em janeiro de 1947 é criada a Federação Brasileira das Escolas de Samba, com seus dirigentes voltados para a direita e o capitalismo (CARVALHO, 2013, p. 28).

O período de Ditadura Militar representou o surgimento de novas temáticas no carnaval. Com enredos culturais e ilustrativos, as escolas não ousavam em correr o risco de entrar na malha da censura, buscando, assim, alternativas para sua arte através de novas temáticas.

> Durante os anos do regime militar os enredos são mais ilustrativos, o Império Serrano vai conquistar um título homenageando Carmem Miranda, o Salgueiro vence com as Minas do Rei Salomão, a Beija-Flor conquista um tricampeonato falando de jogo do bicho, uma fantasiosa viagem à corte egípcia e a criação do mundo na tradição nagô. Isso sem falar de homenagens a Dorival Caymmi, Carlos Drummond de Andrade, Braguinha e aos estados da Bahia e do Amazonas (CARVALHO, 2013, p. 28).

A polêmica disputa presidencial entre Lula e Collor (TOSTES, 2005) também repercutiu no carnaval da época.

> Ainda neste ritmo de eleições, no carnaval de 1990 a Unidos do Cabuçu fala diretamente das eleições presidenciais de 1989. E mesmo com o samba de enredo tendo sido escolhido antes do resultado final da eleição – os sambas são escolhidos no final do mês de outubro e o segundo turno da disputa entre Fernando Collor e Luis Inácio Lula da Silva foi em 17 de dezembro de 1989 – parecia que os autores do samba já sabiam o que estava por vir (CARVALHO, 2013, p. 36).

É a partir dos anos 2000 que um cenário modifica as temáticas carnavalescas: a incidência dos carnavais patrocinados, que são enredos financiados por marcas, ou até mesmo por figuras políticas. Com o apoio financeiro do patrocinador, a escola deve fazer um enredo que abarque algum tema que remeta ao patrocinador, ou que defenda seus interesses, de uma forma não tão explícita.

Se por um lado as escolas de samba ganham um carnaval mais farto com o patrocínio das marcas, de outro, podem perder em tradição e liberdade. Para atender aos interesses do patrocinador, a escola minimiza, muitas vezes, o senso crítico sobre o enredo. Podemos tomar como comparativo os conflitos de interesse que acontecem

entre o jornalismo e as marcas publicitárias que contribuem para ele se manter. Da mesma forma, os conflitos entre o enredo como espaço para o protesto e leitura da conjuntura do país, e o patrocínio recebido por alguma empresa comprometem a proposta original do carnaval, que é ser expressão legítima de festa e de manifestação política, união de áreas que parecem incongruentes, mas que são poderosas juntas. Em 2003, a Grande Rio - que é conhecida como “escola da Globo” pela quantidade de atores da emissora convidados a desfilar na agremiação – dedicou seu enredo para homenagear a companhia de mineração Vale S.A.

> Um desfile sobre a Vale não vai dizer quais os impactos ambientais negativos causados pela empresa, ou uma possível exploração ilegal feita pela companhia, ou até mesmo a insatisfação dos trabalhadores com salários ou possíveis condições de trabalho (CARVALHO, 2013, p. 44).

O carnaval surge como festa que tem por origem histórica um caráter de libertação; que chega ao Brasil como brincadeira popular, praticada pelas camadas mais pobres, servindo de expressão cultural para o povo; que é incorporada pelas elites e higienizada como forma de corso e bailes de máscara; que retorna ao povo nos morros, renovada pelo samba, desembocando nas escolas; e novamente cai nas graças da elite, servindo como grande espetáculo técnico e movimentando muito dinheiro. Não é à toa que, como analisarei no capítulo a seguir, os enredos das escolas Paraíso do Tuiuti, Mangueira e Beija-Flor, no carnaval de 2018, contendo críticas políticas explícitas, trouxeram surpresa e estranhamento.

4 METODOLOGIA E CORPUS

4.1 METODOLOGIA

O jornalismo fala através de sujeitos marcados previamente por suas interpretações de mundo e construções sociais nas quais está inserido. Como classificam Berger e Luckmann (2013, p. 51), a vida cotidiana é apreendida através de tipificações que vão sendo incorporadas à nossa comunicação até se tornarem quase imperceptíveis conforme se distanciem do “aqui e agora”. Essas tipificações estão presentes nos diversos discursos apresentados pelos sujeitos do jornalismo, ou seja, a produção de sentidos é muito rica e depende de muitos fatores e interferências (BERGER; LUCKMANN, 2013, p. 40).

> De forma mais ampla, o jornalismo constrói sentidos sobre a realidade, em um processo de contínua e mútua interferência. De forma mais restrita, a notícia é uma construção social que depende basicamente de seus condições de produção ou existência: a realidade, ou os aspectos manifestos dos acontecimentos; os constrangimentos impostos aos jornalistas no sistema organizacional; as narrativas que orientam o que os jornalistas escrevem; as rotinas que determinam o trabalho; os valores-notícia dos jornalistas; as identidades das fontes de informação utilizadas e seus interesses (TRAQUINA[7], 2002 *apud* BENETTI, 2007, p. 110).

Dessa forma, o discurso jornalístico será composto por elementos que compreendem as interações entre jornalista, público e empresa; a bagagem cultural do jornalista, de acordo com fatores como classe, cultura e crenças; e os conceitos ideológicos sobre as coisas que já estão no mundo, criadas antes da formulação do discurso. “Todo o enunciado está intrinsecamente exposto ao equívoco da língua, sendo, portanto, suscetível de tornar-se outro” (ORLANDI, 1998, p. 11). Dessa forma, chegamos ao estudo que nos revela os instrumentos necessários para analisar os sentidos de qualquer discurso: a Análise de Discurso (AD).

Orlandi (2005) classifica que a AD se constrói num espaço teórico dentro dos campos da Linguística, Psicanálise e Marxismo (p. 19). Assim, a AD admite a linguagem como a mediação entre a humanidade e a realidade natural e social, e essa mediação se materializa no discurso, que, com seu trabalho simbólico, está na base da produção da existência humana (ORLANDI, 2005, p. 15). É importante considerar

---

[7] TRAQUINA, Nelson. O estudo do jornalismo no século XX . São Leopoldo: Unisinos, 2001.
_____ . Jornalismo . Lisboa: Quimera, 2002.

que, para a AD, não há uma linearidade na disposição de quem comunica, a decodificação da mensagem já começa no momento em que é formulada:

> Na realidade, a língua não é só um código entre outros, não há essa separação entre emissor e receptor, nem tampouco eles atuam numa sequência em que primeiro um fala e depois o outro decodifica (ORLANDI, 2005, p. 21).

O conceito central nessa pesquisa é o de Formação Discursiva (FD): "Consideramos que uma FD é uma espécie de *região de sentidos*, circunscrita por um limite interpretativo que exclui o que invalidaria aquele sentido – este segundo sentido, por sua vez, constituiria uma segunda FD [...]" (BENETTI, 2007, p. 112, grifo da autora). É em torno desse "núcleo principal" que gravitam sentidos sinônimos, e que se constrói e solidifica uma visão de mundo.

Para se identificar a FD, é preciso perceber o movimento de paráfrase, que identifica as repetições de sentidos que reafirmam o sentido dominante na qual giram todos os outros, algo que sempre remonta ao sentido primeiro. O oposto a este conceito seria a polissemia, que traz algo de novo ao discurso, abrindo espaço para a ruptura dos processos de significação. Cada enunciado traz algo de novo, seja pelas palavras escolhidas, seja pela maneira que fala, seja no contexto em que fala. É o que dá a ilusão de que sempre somos originais quando falamos – apesar de sabermos que o mundo já estava pronto quando a gente entrou nele.

> Essas são duas foças que trabalham continuamente o dizer, de tal modo que todo discurso se faz nessa tensão: entre o mesmo e o diferente. Se toda vez que falamos, ao tomar a palavra, produzimos uma mexida na rede de filiação de sentidos, no entanto, falamos com palavras já ditas. E é nesse jogo entre paráfrase e polissemia, entre o mesmo e o diferente, entre o já dito e o a se dizer que os sujeitos e os sentidos se movimentam, fazem seus percursos, (se) significam (ORLANDI, 2005, p. 36).

O Interdiscurso é um importante recurso para a formação dos sentidos, visto que recorre ao recurso da memória, fazendo um resgate de sentidos que possibilita, por exemplo, a fala – sem ele não conseguiríamos articular a língua por não saber o que resgatar cada vez que tentássemos enunciar. Ou seja, o interdiscurso afeta não só o significado do que o sujeito diz, mas afeta o próprio sujeito, que resgata "isso" em vez "daquilo" para falar, e se constrói "dessa" ou "daquela" maneira quando fala.

> Em sua definição, o interdiscurso é o já-dito que sustenta a possibilidade mesma de dizer: conjunto do dizível que torna possível o dizer e que reside no fato de que algo fala antes, em algum outro lugar. Toda vez que falamos,

> para que nossas palavras tenham sentido, é preciso que já tenham sentido. Esse efeito é produzido pela relação com o interdiscurso, a memória discursiva: conjunto de dizeres já ditos e esquecidos que determinam o que dizemos (ORLANDI, 1998, p. 9).

O trabalho da memória no interdiscurso está ligado às formações ideológica e imaginárias. Nada do que dizemos é gratuito ou espontâneo quando ligado ao inconsciente. Cada palavra vem ancorada em uma escolha, quase sempre inconsciente, que revela quem nós somos: nossa história de vida, nossas posições políticas, nossas expectativas conosco e com os outros. E a memória está ligada ao trabalho das nossas formulações ideológicas sobre as coisas por revisitar sentidos já existentes.

> A ideologia, na análise de discurso, está na produção da evidência do sentido (só pode ser "este") e na impressão do sujeito ser a origem dos sentidos que produz, quando na verdade ele retoma sentidos pré-existentes. Daí a necessidade de pensar o gesto de interpretação como lugar da contradição: é o que permite o dizer do sujeito pela repetição (efeito do já-dito) e pelo deslocamento (historicização) (ORLANDI, 1998, p. 16).

Consequentemente, é possível inferir que os sentidos não existam por si só, porque são determinados pelo contexto ideológico que se imprime na produção das palavras dentro de uma conjuntura socioeconômica. "As palavras mudam de sentido segundo as posições daqueles que as empregam" (ORLANDI, 2005, p. 42). O jornalista-apresentador não fala apenas com um sujeito empírico – ele mesmo – apesar dessa ser a ponta visível do lugar de fala. É a posição do sujeito que determina o que pode e deve ser dito, ou seja, o poder da fama do programa em que trabalha, a força econômica/política/social da empresa, e o próprio campo jornalístico: há variadas camadas de projeção e hierarquias que se sobrepõem para resultar naquela fala, naquele momento.

Com esse raciocínio, posso me debruçar sobre os aspectos da cobertura dos desfiles de carnaval transmitidos pela Rede Globo em 2018, que trouxeram diversas FD's que causaram ampla repercussão na mídia, e, talvez, mal-estar para quem estava assistindo. O silêncio demasiado, as risadas, o uso de termos genéricos e evasivos, e a fuga em enfrentar o assunto que estava sendo mostrado por certas imagens na transmissão, são algumas das características que demonstraram a pertinência da AD para analisar a transmissão ao vivo. O fato da conjuntura política vivida naquele momento – a insatisfação com o governo de Michel Temer, os cortes

orçamentários que afetaram, inclusive, o carnaval, e as formações imaginárias acerca de grupos políticos de esquerda e direita no Brasil – contribuíram para a escolha de palavras, gestos e, também, para o “não-dito”. É importante considerar todo o contexto histórico em cima do conglomerado de comunicação Rede Globo, que é alvo de constantes questionamentos quanto à falta de objetividade jornalística, além de um velado posicionamento político.

Tudo isso remete a um conceito da AD denominado intersubjetividade, que é a relação entre os enunciadores do discurso. Diz respeito, também, à percepção de que o discurso produz um *efeito de literalidade,* que nos dá a sensação de que isto só pode corresponder a isso, literalmente e independente de outros aspectos, mas que, na verdade, não passa de um efeito totalmente ligado a questões ideológicas.

> O efeito de literalidade cresce proporcionalmente ao apagamento de uma ideologia *como* ideologia – quanto mais naturalizada a ideologia, mais as formações discursivas que dela derivam carregam sentidos que parecem literais (BENETTI, 2007, p. 108).

Em um espaço como a televisão, entre os objetivos de transmitir e comentar detalhadamente um evento como o Carnaval – que tem por origem uma característica libertária, de expurgação – a produção de informação que constrói conhecimento para o público é o principal e não pode ser esquecida. Deve ser concebida admitindo todos os processos que circulam em torno de sua realização.

> É preciso, é claro, especificar de imediato que não há conhecimento sem impressões, e que as impressões podem conduzir ao conhecimento. Trata-se aqui de um dado sobre o qual a maior parte das ciências humanas e sociais estão de acordo: não há saber em estado puro, não há conhecimento em estado puro; qualquer saber resulta de uma mistura sutil entre sistemas de valores racionais e sistemas de valores emocionais (CHARAUDEAU, 2016, p. 17).

As sequências discursivas de cada FD vão ser apresentadas recuadas no texto, introduzidas por travessão, corpo 11 e espaçamento de linha simples. As transcrições das falas dos apresentadores-jornalistas e dos comentaristas vão respeitar a liberdade da oralidade cotidiana, em que os sentidos nem sempre estão no texto, mas no contexto em que foram proferidos – pausas, entonação da voz, sobreposição de vozes de vários narradores –, sem a preocupação com a construção formal da língua portuguesa.

4.2 CORPUS

Partindo das ferramentas de AD para este trabalho, irei identificar os sentidos da cobertura jornalística dos desfiles de carnaval que continham enredos com forte crítica política no carnaval do grupo especial do Rio de Janeiro, em 2018. As escolas que tiveram temáticas com críticas políticas foram o Grêmio Escola de Samba (G.R.E.S) Paraíso do Tuiuti; G.R.E.S Estação Primeira de Mangueira; e G.R.E.S Beija-Flor de Nilópolis. Analisarei as Sequências Discursivas (SD's) identificadas nas falas dos jornalistas Fátima Bernardes, Alex Escobar, e dos comentaristas Milton Cunha e Pretinho da Serrinha, profissionais com as competências adequadas para cobrir este tipo de evento, dotados de conhecimentos jornalísticos e carnavalescos. Para tal objetivo, trabalharei com os conceitos de paráfrase, polissemia, interdiscurso e formação ideológica.

Com enredos que continham explicitamente críticas a respeito da conjuntura política atual do Brasil, essas escolas trouxeram em diferentes momentos, com alegorias, personagens e letras de samba, a explicitação de um protesto político. A transmissão dos desfiles foi realizada durante as noites do dia 11 e 12 de fevereiro de 2018, e as escolas desfilaram na seguinte ordem e enredos, como demonstro no quadro 1, abaixo:

Quadro 1 - Enredos e ordem de desfile das escolas Paraíso do Tuiuti, Estação Primeira de Mangueira e Beija-Flor em 2018.

Escola	Enredo	Ordem de desfile
Paraíso do Tuiuti	"Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?"	Dia 11, 4ª escola.
Estação Primeira de Mangueira	"Com dinheiro ou sem dinheiro, eu brinco."	Dia 11, 6ª escola.
Beija-flor de Nilópolis	"Monstro é aquele que não sabe amar. Os filhos abandonados da pátria que os pariu."	Dia 12, 13ª escola.

Fonte: elaboração própria.

O enredo da Paraíso do Tuiuti foi inspirado nos 130 anos da assinatura da Lei Áurea, completados em 2018. Do carnavalesco Jack Vasconcelos, o enredo "Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?" alcançou o maior resultado da escola até então no carnaval: o vice-campeonato no grupo especial, ficando apenas 0,1 décimo atrás da campeã daquele ano, a Beija-Flor de Nilópolis. O enredo foi construído com um teor crítico sobre a abolição da escravatura, questionando as consequências da falta de assistência que levou a marginalização de quem saia da escravidão. Com 29 alas e cinco alegorias, a escola colocou 3.100 componentes na Sapucaí para um desfile repleto de críticas sociais, que foram amplamente comentadas pela mídia. Fazendo um apanhado da história da escravidão, o enredo reservou para as alegorias e alas finais uma crítica direcionada à conjuntura política do Brasil. Quando perguntado sobre o forte tom de crítica no enredo, Jack Vasconcelos declarou: “Sou um inconformado por natureza, todo artista tem esse inconformismo dentro dele. Se a arte não proporcionar o pensamento, a discussão, ela não tem muita função” (NASSIF, 2018, documento eletrônico).

A Paraíso do Tuiuti foi fundada em 1952[8], e resulta da fusão de duas agremiações do bairro São Cristóvão, na zona norte do Rio de Janeiro: a Unidos do Tuiuti e Paraíso das Baianas. Nas cores azul e amarelo (o azul herdado da Unidos, e o amarelo do Paraíso das Baianas) a escola teve uma atuação discreta no início de sua trajetória, subindo de grupo conforme ganhava os desfiles até chegar ao Grupo Especial pela primeira vez em 2001. Circulou entre o grupo A e grupo B durante aquela década, e em 2018 teve o melhor resultado de sua história com o vice-campeonato.

O enredo trazido pela Mangueira sob o título “Com dinheiro ou sem dinheiro, eu brinco” trouxe ao sambódromo uma concepção crítica a respeito dos desfiles dos carnavais atuais, mas, principalmente, explicitou críticas contra Marcelo Crivella, o prefeito do Rio de Janeiro, que realizou cortes de investimento público para a realização do carnaval e deu diversas declarações “demonizando” a folia[9]. Com 16 alas, oito alegorias e 3.500 componentes, a Mangueira, com seu enredo pensado pelo

---

[8] Disponível em: http://paraisodotuiuti.com.br/nossa-historia/

[9] Marcelo Crivella desvalida a importância do carnaval e já usou metáforas para ilegitimar a festa, conforme declarações disponíveis em: https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2019/noticia/2019/02/15/crivella-carnaval-e-um-bebe-parrudo-que-precisa-ser-desmamado-e-andar-com-as-proprias-pernas.ghtml

carnavalesco Leandro Vieira, fez um desfile regado a sátiras para demonstrar sua posição crítica.

> O enredo que proponho agora é um enredo eminentemente crítico. Não apenas ao bispo que asfixia manifestações plurais nas quais o carnaval e os desfiles assumem destaque e ganham exposição na mídia, mas também ao distanciamento das Escolas e do desfile da sociedade como um todo. É o modelo atual de Escola de Samba "jogado no ventilador". É uma possibilidade do discurso das Escolas de Samba voltar a se alinhar com a atualidade e levantar questões culturais, mesmo que para isso ela tenha que "colocar o dedo" em suas próprias feridas (MANGUEIRA..., 2018, documento eletrônico).

A Estação Primeira de Mangueira é uma das mais antigas e tradicionais agremiações do Rio de Janeiro, fundada em 1928 a partir da união de blocos carnavalescos da região do morro da Mangueira[10]. É considerada por muitos autores como a escola mais popular do Brasil (DINIZ, 2008). Com as cores rosa e verde, a escola foi campeã 19 vezes e seu último campeonato foi conquistado em 2019. Em 2018, ficou com o quinto lugar.

A Beija-Flor de Nilópolis apresentou um enredo que fazia um paralelo com a obra "Frankenstein", da escritora Mary Shelley, pegando o gancho dos 200 anos do romance completados em 2018. É feita uma comparação entre o abandono sofrido pela criatura que o dr. Frankenstein dá vida através de diferentes partes de cadáveres, com o abandono que os filhos da pátria Brasil vêm sofrendo em diversos aspectos. O enredo campeão teve o foco na crítica à corrupção e levou à Sapucaí 36 alas, cinco alegorias e 3.550 componentes. O carnavalesco Cid Carvalho fez a seguinte declaração a respeito do conceito de abandono abordado no enredo:

> Na verdade, esse cenário de descuido não é só com o Carnaval, mas [também] com outras manifestações culturais e tudo que a gente vê nesta nossa cidade. O desamor, o descaso e o descuido são fomentadores de monstros da nossa sociedade. E esse é o nosso foco. Acho que 'Os filhos abandonados da pátria que os pariu' é um pouco isso. O povo está se sentindo abandonado pela sua própria pátria (GOMES, 2017, documento eletrônico).

Tendo as cores azul e branco em destaque, a Beija-Flor nasceu em 1948[11] inicialmente como um bloco, evoluindo, então, para escola de samba, na cidade de

---

[10] Disponível em: http://www.mangueira.com.br/historiamangueira
[11] Disponível em: https://www.beija-flor.com.br/sobre-a-escola

Nilópolis, região metropolitana no Rio de Janeiro. A virada mais importante na história da agremiação, para consagrá-la entre as maiores escolas do carnaval do Rio, foi a contratação de Joãozinho Trinta, em 1976, que assumiu o cargo de diretor. Desde então, a escola passou a apresentar desfiles luxuosos e marcantes, e a partir dos anos 2000, passou a figurar sempre entre as primeiras colocadas, com exceção de 2019, ano em que ficou com o 11º lugar.

Os vídeos analisados foram retirados da GloboPlay[12], plataforma digital de vídeos da Rede Globo.

4.3 FUNCIONALIDADE DOS DESFILES

Todos os anos a Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA) atualiza o Regulamento Específico dos Desfiles das Escolas De Samba, onde explicita as regras para os desfiles. Desfilam no grupo especial 12 escolas, seis em cada noite. Excepcionalmente em 2018, 13 escolas desfilaram após decisão da LIESA de não rebaixar nenhuma agremiação do ano anterior devido ao acidente envolvendo carros da Paraíso do Tuiuti e Unidos da Tijuca[13]. Dessa forma, o carnaval de 2018 ficou com 13 escolas no grupo especial porque a campeã da competição pela Série A no ano anterior passou a integrar o grupo especial. Essa escola, em 2018 foi a Império Serrano.

Os desfiles começaram às 21h15, e cada escola tem um tempo mínimo de 65 minutos e máximo de 75 para desfilar, estando sujeitas a perda de pontos na competição caso não respeitam esses tempos. Desfilaram sete escolas no dia 11 de fevereiro (domingo), nessa ordem: G.R.E.S. Império Serrano; G.R.E.S. São Clemente; G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel; G.R.E.S. Paraíso do Tuiuti; G.R.E.S. Acadêmicos do Grande Rio; G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira e G.R.E.S. Mocidade Independente de Padre Miguel. Na segunda-feira, dia 12 de fevereiro, desfilaram o restante das escolas: G.R.E.S. Unidos da Tijuca; G.R.E.S. Portela; G.R.E.S. União da

---

[12] Paraíso do Tuiuti: https://globoplay.globo.com/v/6495113/
Estação Primeira de Mangueira: https://globoplay.globo.com/v/6495191/
Beija-Flor de Nilópolis: https://globoplay.globo.com/v/6497874/

[13] Ver em: https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2017/noticia/nenhuma-escola-do-grupo-especial-sera-rebaixada-no-carnaval-desse-ano.ghtml

Ilha do Governador; G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro; G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense e G.R.E.S. Beija-Flor de Nilópolis.

A ordem de desfiles das escolas é definida por sorteio realizado pela própria LIESA. Apenas duas posições ficam fixas: a primeira escola de samba a desfilar no primeiro dia será a campeã do Grupo de Acesso do ano anterior; e a primeira escola a desfilar no segundo dia será a 11º colocada no ano anterior do Grupo Especial.

As celebrações de Carnaval no Rio de Janeiro chegaram a movimentar R$ 3,78 bilhões em receitas[14] em 2019. Os ingressos para acompanhar os desfiles no sambódromo variaram de R$110 a R$ 500. Os camarotes mais exclusivos são tão disputados que resultam em listas de espera para serem adquiridos. O fator econômico é um ponto determinante para a estrutura espetacular do evento e influenciam nas condições de transmissão da festa. Em 2018, na transmissão televisiva, foi possível observar uma quantidade expressiva de patrocínios através de vinhetas personalizadas de diversas marcas como *Crefisa*, *Pantene* e *Claro*, sempre colocadas juntamente a uma caixa de texto na tela, ou quando aparece o relógio que indica o tempo de desfile. O fato desses patrocinadores estarem vinculados ao carnaval pode inviabilizar alguns pontos na transmissão. Por exemplo, se algo nos enredos critica algum aspecto relacionado aos patrocinadores, esse ponto não deve ser destacado na cobertura. Dessa forma, a festa agora incorpora os aspectos mercadológicos que a permitem sobreviver.

> Uma lógica de mercado (voltada para o lucro) perpassa o modelo. Só tem importância, ou de outro modo, utilidade, o que possa dar lucro. Cada vez mais, as organizações do mercado são as responsáveis pela manutenção, adaptação e negociação dos aspectos culturais (WARNIER[15], 2000 *apud* SILVA, 2004).

4.4 OS APRESENTADORES

A performance dos apresentadores é crucial e determinante no jornalismo. Quem narra o acontecimento está transmitindo e perpetuando sinais e códigos que serão interpretados e contribuirão para a construção do repertório social da sociedade.

---

[14] Ver em: https://exame.abril.com.br/economia/carnaval-movimentou-r-378-bilhoes-na-economia-do-rio-de-janeiro/

[15] WARNIER, Jean-Pierre. A Mundialização da Cultura. Florianópolis: EDUSC, 2000.

Pensando nas particularidades das transmissões do carnaval, o histórico e credibilidade construída pelos apresentadores do evento são essenciais para que os sentidos construídos através da cobertura obtenham significância e impacto.

Contudo, neste evento, temos um espaço híbrido de entretenimento e jornalismo e temos jornalistas e comentaristas dividindo a transmissão. Cabe aos jornalistas guiarem a cobertura, porque são os profissionais que vem carregados da credibilidade herdada pelo jornalismo. Os comentaristas são pessoas especializadas na temática do evento, que contribuem complementando a cobertura com conhecimentos mais específicos. No carnaval de 2018, Fátima Bernardes e Alex Escobar representavam os apresentadores-jornalistas da transmissão. Milton Cunha e Pretinho da Serrinha eram os comentaristas especializados em carnaval.

Por ser um ambiente menos formal, há um espaço maior para que os jornalistas manifestem opiniões sem que isso comprometa sua objetividade.

> [...] o apresentador passa, por um lado, a ser percebido paulatinamente pelo público como alguém mais próximo e familiar, alguém de quem ele conhece até alguns aspectos da vida, das experiências, das opiniões e preferências pessoais. Pode ainda, por outro lado, ser visto pelo telespectador como alguém capaz de defender seus interesses e manifestar suas posições, apto a expressar às autoridades, aos políticos ou representantes da sociedade civil aquilo que ele próprio gostaria de falar (FECHINE, 2008, p. 69).

A credibilidade jornalística e o conhecimento sobre o assunto tratado dos apresentadores-jornalistas e comentaristas dos desfiles analisados, como veremos, são características importantes que determinam muitas das escolhas e ações durante a transmissão dos desfiles. A maioria, com longa experiência na cobertura do carnaval, com exceção de Alex Escobar, tem importantes trajetórias que lhes conferem privilégios que influenciam nas interpretações dos discursos.

4.4.1 Fátima Bernardes

Fátima Bernardes é jornalista, formada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 1983. Iniciou sua carreira na Rede Globo em 1986[16], passando pela RJTV (1987) e telejornais como *Jornal da Globo* (1989), *Fantástico* (1992), *Jornal*

[16] Ver em: http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/fatima-bernardes.htm

Hoje (1996), *Jornal Nacional* (1998) e, desde 2012, apresenta a revista eletrônica *Encontro com Fátima Bernardes*. Atuando durante 13 anos na bancada do *Jornal Nacional* e saindo no final de 2011 para estrear seu atual programa de entretenimento, Fátima conquistou uma credibilidade que a acompanha até hoje.

A relação de proximidade com o público, enquanto apresentadora do principal telejornal do país – "entrava" todas as noites na casa do telespectador, explicando as principais notícias do dia –, lhe garantiu confiança e respeito seja no jornalismo ou no entretenimento. A importância de sua figura como comentarista das transmissões do carnaval do Rio de Janeiro confere à cobertura credibilidade e o sentido de verdade, pilares que regem o jornalismo tradicional. Fátima participou da cobertura dos desfiles de carnaval pela Globo de 1993 a 1997, retornando em 2014.

4.4.2 Alex Escobar

Alex Escobar era comissário de bordo quando, através de um amigo que tinha contato com a rádio JB FM, no Rio de Janeiro, foi incentivado a trabalhar com locução. Iniciou, então, sua carreira na JB FM em 2000. De 2002 a 2005 trabalhou como apresentador do programa *Rock Bola*, da Rádio Cidade, e este foi seu primeiro contato com a área esportiva. A partir daí ingressou na televisão pelo canal *SportTV* como comentarista de jogos de futebol, chegando a cobrir sua primeira Copa do Mundo, que teve como sede a Alemanha (2006).

Entrou na Rede Globo[17] em 2008 e trabalhou na cobertura da Copa do Mundo na África do Sul (2010) pelo telejornal *Bom Dia Brasil*. Em 2011 ingressou no *Globo Esporte*, passando pela transmissão da Copa do Mundo no Brasil (2014) e apresentando o *Esporte Espetacular* em 2015. Escobar participou da renovação na linguagem esportiva da Globo, quando a emissora procurava uma forma mais coloquial e aproximada do entretenimento para reformular os programas. Escobar disse, em depoimento concedido ao Memória Globo em março de 2012, que esporte é entretenimento, e por isso o desafio é noticiar e divertir. Essa lógica pode ser

[17] Ver em: http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/alex-escobar.htm

aplicada às transmissões do carnaval do Rio de Janeiro, que Escobar assumiu em 2017, junto à Fátima Bernardes.

4.4.3 Milton Cunha

Milton Cunha é coreógrafo e carnavalesco, trabalhou com diversas escolas como Beija-Flor, União da Ilha do Governador, Unidos da Tijuca e Unidos do Viradouro[18]. Milton também é comentarista dos desfiles desde 2002, trabalhando para a Rede CNT e Rede Bandeirantes. Em 2013, foi para a Rede Globo, onde comenta os desfiles da Série A e Grupo Especial do Rio de Janeiro. Grande estudioso das artes e do carnaval, Milton Cunha é referência no tema e traz à cobertura um conhecimento mais aprofundado e mais crítico sobre os enredos.

4.4.4 Pretinho da Serrinha

Pretinho da Serrinha é o nome artístico adotado por Ângelo Vítor Simplício da Silva, que é arranjador, compositor e instrumentista, e desde criança teve sua vida ligada ao samba e aos instrumentos de percussão[19]. Criado no morro da Serrinha, no Rio de Janeiro, sempre foi apaixonado pela música e obteve destaque precocemente: aos 10 anos já comandava a bateria do Império Serrano, uma das mais tradicionais escolas de samba do Rio de Janeiro. É parceiro musical de cantores, como Seu Jorge, e suas letras têm um forte caráter de crônica. Respeitado no samba, tem “cadeira cativa” para falar de carnaval e é comentarista pela Rede Globo desde 2013. Sua presença nas transmissões agrega valor aos sentidos interpretados através dos sambas, e traz uma dose de proximidade com o público, pois é alguém de “dentro” do carnaval comentando de “fora”.

---

[18] Ver em: https://revistahibrida.com.br/home/revista/edicao-2/apoteose-milton-cunha/
[19] Ver em: http://revistaepoca.globo.com/cultura/noticia/2013/01/o-mozart-do-samba.html

5 ANÁLISE DOS SENTIDOS

5.1 PARAÍSO DO TUIUTI

Sendo a primeira escola a desfilar com uma temática que incluía assuntos como racismo, corrupção e descaso social, a Paraíso do Tuiuti fez um percurso crítico que iniciou com a temática da escravidão e terminou com pesadas críticas sobre a conjuntura política, concluindo com a ideia de que os resquícios da escravidão são alimentados pela falta de políticas públicas, precarização do trabalho e estratificação social. Esse desfile teve sua cobertura amplamente criticada na mídia pelos momentos de silêncio constrangedores dos apresentadores-jornalistas diante de alegorias e fantasias mais contestadoras. É importante lembrar que os apresentadores-jornalistas fazem uma visita aos barracões das escolas antes do desfile para receber informações sobre os enredos e, assim, se preparar para a apresentação. Segundo Padiglione (2018), as informações sobre a Paraíso do Tuiuti passadas a Fátima e Escobar se limitaram aos detalhes sobre a escravidão, que era o tema central do desfile. Dessa forma, os jornalistas teriam sido pegos de surpresa quando se depararam com alegorias e fantasias que criticavam políticos e governos explicitamente. Assim, os sentidos da cobertura desse desfile vão seguindo um percurso linear em direção ao constrangimento.

> Mas, no caso da Tuiuti, as informações repassadas a Fátima Bernardes, Alex Escobar e cia., segundo me contou uma fonte que prefere não se identificar, ficaram restritas aos detalhes da escravidão, assunto central do enredo. Diante do grande protesto trabalhista e político, faltou jogo de cintura ao pessoal da transmissão, que demonstrou insegurança em mencionar Temer, patos e panelas – que, afinal, tiveram tanto destaque na tela da própria Globo nos idos do segundo e breve governo Dilma. Ora, ora, bastava atribuir a leitura da Sapucaí à própria escola, não era preciso endossar o que ninguém ali na Globo sabia se poderia ser endossado. O que não é possível é exibir as imagens em questão sem dar a legenda devida ao público, que, a essa altura, já ferve nas redes sociais, ávido por gafes, erros e teorias de conspiração Dilma[20] (PADIGLIONE, 2018, documento eletrônico).

O desfile inicia com os jornalistas e comentaristas falando em detalhes sobre as alas e alegorias. Já no abre-alas da escola, denominado “O Grito da Liberdade”,

[20] O texto da reportagem não é claro sobre quem teria omitido as informações, se a própria escola ou a produção da Globo, que entrega farto material para amparar os apresentadores durante o desfile. O sentido mais forte que se depreende é que teria sido a escola, mas não é possível afirmar isso com certeza.

composto por bailarinos “performando” como escravos, e usando um tripé que representava uma senzala, Alex Escobar, falando com Milton Cunha, usa poucas palavras para explicar o que acontecia na representação. Essas palavras estavam calcadas no senso comum, sem o aprofundamento que a forte imagem precisava, ainda mais dentro de um contexto de espetáculo televisivo.

> - [Alex] [explicação sobre abre-alas conforme a figura 1] Aí, todo o sofrimento, né? Encenação do sofrimento. Os escravos espancados, açoitados.

Figura 1- comissão de frente no momento da fala sobre o sofrimento dos escravos.

Fonte: captura de tela do vídeo do desfile da Paraíso do Tuiuti na GloboPlay.

Nesta afirmação simples, é possível identificar um sentido de generalidade devido à temática, que faz parte de nossa história. O sofrimento e os castigos, conforme encenados pela comissão de frente da escola, estão retratados nos livros de história e são um pedaço do passado que não se pode esquecer. Também retratada em novelas, a existência da escravidão se torna um assunto “comum”, “naturalizado”, de fácil interpretação para que Alex Escobar pudesse contemplar com sua fala. Nesta SD, é possível identificar o sentido dado através do interdiscurso. A expressão “todo o sofrimento” sendo absorvida junto com a figura 1, nos remete ao “todo” que foi sofrido por séculos pelos povos de origem africana que foram escravizados no Brasil e, também, em diversas outras partes do mundo. Talvez, se não fosse pelo acesso aos recursos da memória possibilitado pelo interdiscurso, a fala de Escobar pareceria um tanto vazia. Faço uma ressalva para a palavra “açoitados”, que está fortemente amarrada a sentidos que remetem à tortura de escravos. “O

recorte significativo da situação – o que é relevante para o processo de significação – é determinado pela sua relação com a memória" (ORLANDI, 1998, p. 15).

Ainda durante a performance da comissão de frente diante das câmeras, Milton Cunha, de seu lugar como um comentarista especializado, faz um comentário resgatando uma questão polêmica em relação à Lei Áurea, indo em confluência ao tema questionador do enredo ("Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?").

> - [Milton] [ainda durante a passagem da comissão de frente] E como eles [os escravos] vão questionar a liberdade, eles vão dizer "não tem nada de Lei Áurea, botaram os negros libertos na rua e cada um que se vire". Então, eles partem na Senzala, que é esse tripé atrás deles.
>
> - [Alex] [imagem corta para o ângulo em que os jurados veem o desfile, conforme figura 2] Essa é a visão dos jurados, a evolução nesse momento, valendo nota.

Figura 2- Comissão de frente postados para visualização dos jurados.

Fonte: captura de tela do vídeo do desfile da Paraíso do Tuiuti na GloboPlay.

No discurso de Escobar, é possível identificar o sentido de "fuga". Após a fala de Milton Cunha terminar, exatamente às 3'23'' no tempo do vídeo, Escobar adentra no segundo seguinte, às 3'24'', informado que a comissão está passando pela frente dos jurados. A fala de Milton traz uma questão amplamente polêmica no que diz respeito à Lei Áurea – assinada em 1888 para abolir a escravidão – que é alvo de intensos debates a respeito de sua insuficiência quanto à garantia de uma vida digna ao povo negro pós-escravidão.

> [...] principalmente porque a abolição formal, da lei, sem uma política de inclusão dos negros na sua condição de liberto na sociedade, resultou em um longo período histórico de trato e imaginário escravagista direcionados às

> libertas e aos libertos. Naquele contexto, era quase impossível sobreviver sem trabalho. Por isso, muitos libertos tiveram que se submeter a uma situação de vida análoga à escravidão (GOMES, 2017, p. 102).

Alex Escobar, logo após a fala do comentarista, aproveita a troca de ângulo da câmera, colocando a comissão de frente diante dos jurados, para mudar de assunto. “Valendo nota”, afirmação que tem força de disputa e desvia a atenção do telespectador, porque se trataria de um momento decisivo para os rumos do desfile. Alex, enquanto jornalista, poderia endossar a fala de Milton, pois seu lugar de credibilidade lhe confere forte confiança do público. Porém, prefere usar o jornalismo para endossar um sentido desviante, fugindo do sentido que o próprio enredo da escola buscava passar, o de contestação e crítica.

O desfile segue contando, de uma perspectiva histórica, um pouco da escravidão em diversas civilizações, utilizando alegorias e alas. Após este percurso, o enredo vai se direcionando às críticas políticas para questionar quais são os fatores que contribuem para a falsa liberdade do povo negro e perpetuação de estigmas da escravidão. Essa etapa vai se iniciando conforme a aproximação do último carro alegórico. Neste momento, o enredo adentra em aspectos da “escravidão atual” de forma mais generalizada, em que começa a falar de corrupção e manipulação. A primeira SD significativa acontece enquanto desfila a ala que sucede a alegoria final. Esta ala recebeu o nome de “Manifestoches”, e é uma sátira a um tipo bem específico de manifestantes, como veremos.

> - [Fátima] [infere nos momentos finais de foco da câmera na ala] Agora a ala das manifestá... [gagueja], dos Manifestoches.

Figura 3 – Ala Manifestoches.

Fonte: captura de tela do vídeo do desfile da Paraíso do Tuiuti na GloboPlay.

A ala dos “Manifestoches” estava sendo capturada pelas câmeras desde os 36’35’’, mas só houve algum comentário sobre ela quando estava no seu momento final de desfile diante na transmissão (Fátima proferiu o discurso aos 36’44’). A fantasia da ala era composta por um pato amarelo com cifrões no lugar dos olhos, acoplado a um manifestante trajado com uma camiseta da seleção brasileira e, nas mãos, panelas e colheres, batucando com os utensílios. Enormes mãos acima dos manifestantes dão a ideia de manipulação de seus movimentos. Os símbolos presentes nas fantasias dessa ala têm muita força quando examinados sob a perspectiva das formações ideológicas: todos construíram o discurso *pró-impeachment*, que destituiu a presidenta Dilma Roussef de forma polêmica em 2016, uma ação controversa não só entre a população e os partidos políticos, mas até entre juristas. O pato com um “x” no lugar dos olhos é um símbolo que se popularizou em 2015, com a campanha feita pela Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP) denominada “Não vou pagar o pato”, contra o aumento e criação de novos impostos (FEDERAÇÃO..., [2015], documento eletrônico). Na Paraíso do Tuiuti, a diferença entre esses patos era o cifrão no lugar dos olhos, evidenciando uma ideia de ambição ligada ao símbolo. A ala trouxe também as camisetas da seleção brasileira, e o uso das cores verde e amarelo, fazendo referência ao nacionalismo exagerado daqueles manifestantes. Além disso, carregavam uma panela e uma colher, ação que ficou conhecida com os “bate-panelas”. Todos esses elementos foram usados nos protestos organizados pelas classes mais altas, com uma tendência

ao posicionamento ideológico mais à direita na política. Ao ter o telejornalismo mais visto e influente do país, a Globo foi fortemente acusada de privilegiar os protestos *pró-impeachment* em suas coberturas, em detrimento aos protestos que apoiavam o governo do PT, distanciando-se da objetividade que deveria postular o jornalismo.

> Rede Globo interrompe a programação deste domingo a cada 40 minutos para convocar, ao vivo, a população a participar dos protestos pró-impeachment em todo o Brasil. Texto usado por repórteres em todas as cidades foi idêntico: "manifestação pacífica, contra a corrupção, com mulheres, idosos e crianças pedindo democracia e fora Dilma" (O QUE.., 2015, documento eletrônico).

O interessante é que a matéria traz justamente uma foto de Alex Escobar para simbolizar a crítica de adesismo que faz à Globo: “Alex Escobar, que esteve à frente do Esporte Espetacular neste domingo, passou mais tempo chamando a atenção para os protestos do que apresentando o programa esportivo” (O QUE..., 2015, documento eletrônico).

> Breed sublinha a importância dos constrangimentos organizacionais sobre a atividade profissional do jornalista e considera que o jornalista se conforma mais com as normas editoriais da política editorial da organização do que com quaisquer crenças pessoais que ele ou ela tivesse trazido consigo (TRAQUINA, 2005, p. 152).

Na fantasia vestida pelos “manifestoches”, as mãos que manuseiam os foliões como fantoches são historicamente ligadas à manipulação de massas feita pelas grandes mídias e pelas elites econômicas e políticas. Fátima Bernardes, na tentativa de comentar sobre a ala, se atrapalha, chegando a gaguejar e falando “manifestá”, como quem iria dizer “manifestações”. Esse sentido é provocado pela formação ideológica: ao se defrontar com a imagem que claramente remete à manifestantes contrários ao PT, Fátima automaticamente proferiu o que seus olhos enxergavam: manifestações. Esse erro leva ao constrangimento possivelmente ligado ao fato da ala estar explicitando uma crítica frequentemente feita à Rede Globo: manipuladora, apoiadora de golpes políticos, que privilegia as forças políticas que defendem os seus interesses, justamente naquele momento histórico.

> A ala “Manifestoches”, que ironizava os manifestantes/fantoches que bateram panela pedindo o impeachment da presidenta Dilma Rousseff após serem manipulados pelas “mãos invisíveis” da elite e da mídia proporcionou

> o momento que mais causou incômodo para a Rede Globo. Comentários extremamente comedidos e constrangidos foram tecidos pelos apresentadores da emissora. Ao ver passar os “patos amarelos” guiados pela Fiesp, Fátima Bernardes disse apenas “Manifestoches”. “Manipulados”, completou Milton Cunha, sem, no entanto, se referir a quem esteve por trás de tal manipulação (LADEIRA, 2018, documento eletrônico).

Após esse primeiro momento, que evidência o sentido de desconforto dos jornalistas, chega-se ao ápice do sentido de constrangimento com a chegada do carro alegórico Neo-Tumbeiro, última alegoria da escola. O Neo-Tumbeiro fazia referência a um carro anterior, o Tumbeiro, que representava um navio negreiro. O nome do carro que deriva do alto índice de mortalidade de negros nas travessias a navio, como se viajassem em uma “tumba”. O Neo-Tumbeiro representava a nova fase da escravidão no Brasil, com elementos como carteiras de trabalho, trabalhadores, mãos manipuladoras e figuras políticas. Quando a alegoria aparece diante das câmeras, é feito silêncio, até que Fátima arrisca um comentário.

> – [Fátima] É o Neo-Tumbeiro, né? [pausa na fala]. A parte de baixo relembrando, ainda, um navio negreiro, né? E a p... [pausa abrupta no momento em que a câmera fecha no destaque “vampiro Neo-Liberalista, segurando o som na vocalização da letra “p”] ...parte superior já a classe dominante.

Figura 4 – Carro Neo-Tumbeiro surgindo na transmissão e mudança de foco na imagem para o destaque do Vampiro Neo-liberalista.

Fonte: captura de tela do vídeo do desfile da Paraíso do Tuiuti na GloboPlay.

O Neo-Tumbeiro surge pela primeira vez na transmissão aos 37 minutos do vídeo. Fátima arrisca comentar sobre a alegoria no minuto 37’18’’. Com o sentido das mãos manipuladoras carregadas pelos integrantes da ala anterior agora retornando de forma gigante e ampliada no carro alegórico, e acrescidos com chapéus de bufão, numa referência ao ridículo dos protestos e protestantes, a apresentadora-jornalista se vê novamente constrangida, o que expressa na SD destacada: “**O Neo-Tumbeiro, né**?”. Finalmente rompendo o silêncio após a presença do carro, Fátima fala o nome da alegoria usando a partícula “né”, recurso utilizado pela linguagem para garantir um “fôlego” a quem está falando, uma pausa, para poder pensar na fala seguinte. Em

seguida, com a enunciação "**a parte de baixo relembrando, ainda, um navio negreiro, né?",** Fátima menciona a semelhança com um navio negreiro, justamente onde os "manifestoches" estão. Com isso, é possível perceber a tentativa de apagar sentidos para fugir do constrangimento em ter que comentar sobre os elementos que fazem referência à manipulação que estavam aparecendo no desfile mais uma vez.

No momento seguinte, a câmera fecha o ângulo no destaque "Vampiro Neoliberalista", que está no topo da alegoria, e Fátima faz uma pausa abrupta depois de falar a conjunção aditiva "e" unida ao artigo "a", prosseguindo com o resto da enunciação – "**e a... parte superior**" – como se segurasse por uma fração de segundo a pronuncia da palavra "parte" com ênfase na letra "p", o que sugere o constrangimento em se defrontar com um personagem que claramente representava uma sátira ao então presidente Michel Temer. Diante da "saia justa", a apresentadora e jornalista só conseguiu descrever o personagem como "classe dominante", enquanto a própria força da imagem, através de seus elementos encravados no imaginário, fala por si só.

A figura do Vampiro Neoliberalista traz elementos que, através dos recursos da nossa memória, identificamos como uma sátira ao presidente Temer. O uso da faixa presidencial é o elemento mais forte. Contudo, o fato do personagem estar caracterizado também como um vampiro remete ao imaginário do vampiro mal: figura obscura, conhecida como sugador de sangue, aproveitador. Em diversas críticas nas redes sociais, antes do carnaval, Temer já era ligado à imagem do vampiro devido ao desprezo pelos direitos dos trabalhadores e estudantes através das medidas do seu governo[21]. As notas de dinheiro em volta do pescoço do destaque também remetem à corrupção, reforçando o interdiscurso que faz a imagem, automaticamente, ser reconhecida como a de Michel Temer. Esta fantasia recebeu alta repercussão nas redes sociais, ganhando o apelido de Temer Vampirão.

É importante ressaltar, também, que o destaque foi censurado no desfile das campeãs, que aconteceu no sábado seguinte ao desfile oficial, sendo proibido de desfilar com a faixa presidencial[22] devido ao alto constrangimento que causou no meio político – o mesmo constrangimento que causou na Globo.

---

[21] Comentários nas redes sociais já comparavam Michel Temer a um vampiro: https://twitter.com/SITEFCS/status/851480983367020545

[22] Ver em: https://www.redebrasilatual.com.br/politica/2018/02/vampirao-da-tuiuti-e-proibido-com-faixa-que-homenageia-michel-temer/

Após Fátima terminar de falar sobre esse destaque, os dois apresentadores-jornalistas voltam a falar e um comentarista também. A imagem presente na transmissão ainda foca no destaque do vampiro.

- [Milton] Ui, O vampirão!

- [Alex] [risada] Ha, ha, ha!

- [Fátima] É o regime de exploração nos mais diversos níveis, né?

É possível depreender ironia no discurso de Milton e de Alex. Na fala de Milton, a ironia se faz presente pelo uso da partícula “ui!”, e também pelo tom da fala, que expressa certo deboche. O seu lugar como comentarista concede a ele a liberdade de poder imprimir em sua enunciação um certo sarcasmo. Em seguida, Alex Escobar solta uma risada, como se não tivesse mais o que falar, tamanha a força que o sentido da imagem imprime. Fátima, contudo, talvez querendo fugir do constrangimento, usa, em seu discurso, a fala generalista “**é o regime de exploração nos mais diversos níveis**”, sem explicar que regimes de exploração são esses. Na mídia, esse momento foi amplamente criticado e comparado a outros momentos de cobertura de enredos políticos.

> Nenhuma menção à “crítica social”, como o apontado no desfile da Mangueira [que veio após a Tuiuti e que irei analisa na sequência], foi feita. Tratou-se de um mal-estar apresentado pela Globo só comparável à campanha favorável a Lula no Domingão do Faustão feita pelo então cantor Lobão, no longínquo 1989; e à leitura do direito de resposta de Brizola a um editorial calunioso do jornal O Globo, feita por Cid Moreira, há 24 anos, em pleno Jornal Nacional (LADEIRA, 2018, documento eletrônico).

Após essa sequência, a transmissão avança para a parte traseira da alegoria Neo-Tumbeiro. Neste momento, há conflitos entre as falas de Alex Escobar e Milton Cunha, um fala por cima do outro, até que Alex Escobar cede a vez ao colega.

- [Alex] [simultaneamente enquanto Milton fala] Esse samba...

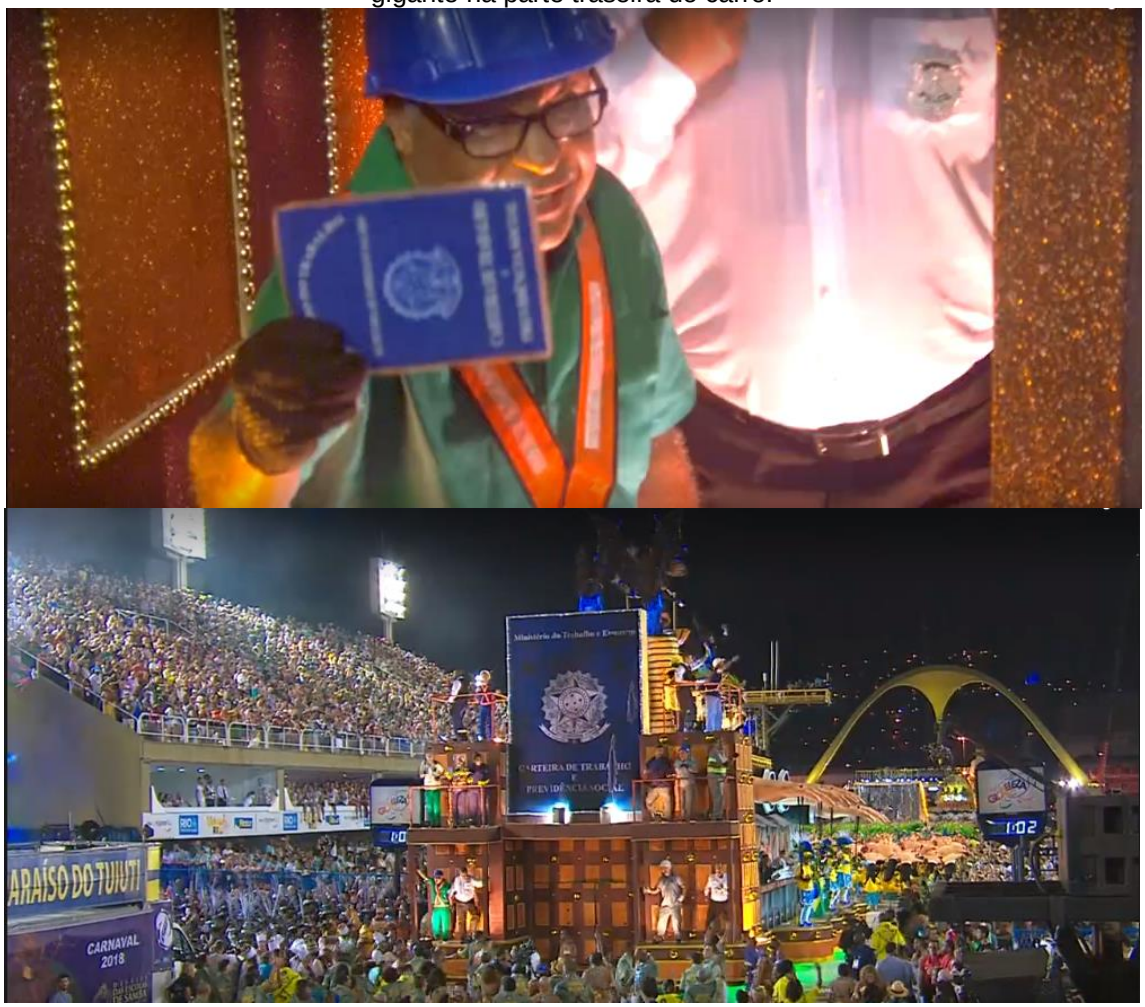
- [Milton] Olha... [simultaneamente enquanto Alex fala].

- [Alex] Pode falar, Milton, pode falar.

- [Milton] [imagem da parte traseira da alegoria, que contém uma carteira de trabalho gigante] De novo a carteira de trabalho enorme no fundo do carro.

> - [Alex] [ainda com a imagem da carteira de trabalho gigante] Quer dizer que esse samba tem algumas partes que [a imagem corta para um plano fechado em um dos personagens no carro, que representa um trabalhador, segurando sua carteira de trabalho] dá vontade de você balançar e cantar junto, essa é uma: [cantando o refrão] “Ê calunga, ê calunga”.

Figura 5 – Personagem no carro alegórico com carteira de trabalho na mão e carteira de trabalho gigante na parte traseira do carro.



Fonte: captura de tela do vídeo do desfile da Paraíso do Tuiuti na GloboPlay.

Quando Milton Cunha fala sobre a enorme carteira de trabalho no fundo do carro, dizendo, primeiramente, a palavra “olha”, para atrair o olhar do telespectador para a paráfrase da carteira de trabalho, que já tinha aparecido diversas vezes em algumas alas e fantasias, é “atravessado” por Alex Escobar que, mesmo com a permanência da imagem da carteira de trabalho gigante, prefere falar do samba para

fugir do assunto. Milton, enquanto comentarista de carnaval, destaca os pontos que ele julga mais pertinentes durante o desfile. Contudo, não podemos esquecer que Milton também sofre diretamente com todas as ações da política, logo, também ocupa o lugar de um cidadão que espera respostas do jornalismo. Nas diversas aparições anteriores das carteiras de trabalho no vídeo, Milton sempre comentava alguma coisa dentro dos seus limites como especialista em carnaval, em razão de ser um sentido forte que estava se repetindo com frequência, mas não poderia ir além disso. O que talvez ele esperava, assim como o público, era a mediação dos jornalistas sobre tamanha repetição. Porém, Alex Escobar acaba chamando atenção para o samba – que tocava alto naquele instante – mesmo que estivesse sendo transmitida, no momento, uma imagem que reforçava ainda mais a ideia de protesto: um trabalhador segurando a carteira de trabalho, apontando com o documento como quem faz uma cobrança. Enquanto essa imagem fortíssima ocupava a tela do telespectador, Escobar tenta desviar o sentido ao dizer **"esse samba tem algumas partes que dá vontade de você balançar e cantar junto"**, cantando um o trecho "Ê calunga" em seguida. Isso evidencia a fuga do jornalista diante do que estava sob sua competência: contextualizar os fatos para que os telespectadores consigam fazer interpretações. No momento político da época, a discussão que mais estava em voga era sobre a reforma trabalhista, proposta pelo ex-presidente Michel Temer, grande personagem de críticas nesse desfile. "A escolha do não-falado está interpelada por formações ideológicas [...], o não-dito tem tanta força quanto o dito" (BENETTI, 2007, p. 115).

5.2 ESTAÇÃO PRIMEIRA DE MANGUEIRA

O segundo desfile com um enredo de forte cunho político foi o da Mangueira. Criticando os cortes de verbas para o carnaval, o desfile veio mostrar o que o próprio enredo utiliza como título: "Com dinheiro ou sem dinheiro, eu brinco". Neste desfile, superando o constrangimento inicial com o teor político da Tuiuti sobre ações no âmbito da política em que a própria Globo fez parte, os jornalistas e comentaristas fizeram uma cobertura sem fugas. Contudo, houve motivos maiores para que o protesto político da Mangueira fosse interpretado de forma mais afinada com os preceitos do jornalismo: a crítica se direcionava ao atual prefeito do Rio de Janeiro, Marcelo Crivella, que, além de ser um religioso ligado à Igreja Universal do Reino de

Deus (IURD), é sobrinho do líder desta igreja. Edir Macedo é o fundador da IURD e dono da Rede Record, um conglomerado que disputa a vice-liderança em audiência – e verbas publicitárias – e já conseguiu emplacar o primeiro lugar em muitos momentos, além de fazer uma disputa direta para “roubar” os profissionais da Globo, tanto no jornalismo quanto na dramaturgia. Nesse sentido, fazer uma cobertura destacando os pontos mais críticos do enredo se torna conveniente aos apresentadores-jornalistas, uma vez que têm a liberdade para falar concedida pelos interesses da empresa para qual trabalham.

As expressões culturais do carnaval vêm sendo desvalidadas por Crivella não apenas com medidas econômicas como cortes de verbas, mas também na publicidade de seu governo. Em 2019, após a polêmica apresentada pela Mangueira, a Globo se recusou a transmitir um comercial do governo do Rio de Janeiro que defendia os cortes no investimento do carnaval, anunciando os valores investidos e indicando que o investimento deveria partir da iniciativa privada. A Rede Globo, como única detentora do direito de transmitir o evento, entendeu que a peça publicitária insinuava que ela se beneficiava dos valores repassados pela prefeitura às escolas de samba.

> A Globo foi incluída no plano de mídia da campanha, junto com a Record, SBT, Band e RedeTV!, mas se recusou a exibir a publicidade. “A TV Globo não vai veicular o filme citado da forma como foi recebido. A emissora não está recusando a veiculação de uma campanha da Prefeitura do Rio sobre o carnaval, mas a veiculação de um comercial que faz incorreta imputação à Globo”, diz a emissora em nota enviada ao blog (STYCER, 2019, documento eletrônico).

Esses conflitos de interesses, que vieram antes do desfile da Mangueira e se arrastam até o momento, influenciaram decididamente na cobertura de 2018, que teve seus pontos polêmicos muito mais explicitados pelos apresentadores do que no caso das críticas feitas à Paraíso do Tuiuti, como veremos a seguir.

Apesar da Mangueira conter menos críticas políticas em seu samba enredo do que a Tuituti, a cobertura da segunda escola analisada aqui teve um momento que deixou claro a diferença entre a cobertura de críticas políticas. Esse momento se deu com a chegada do penúltimo carro da escola, denominado “Pouco me Importa o Brilho e a Renda”. O carro era composto por figuras históricas do carnaval, como Isabelita dos Patins, famosa *drag queen* brasileira. Mas o que mais chamava a atenção na

alegoria foi a crítica explícita direcionada a Marcelo Crivella. Um enorme letreiro continha a mensagem “Prefeito, pecado é não brincar de carnaval!”, e pendurado neste letreiro, estava um boneco do prefeito, com uma placa no pescoço, que continha a mensagem “pega no ganzá”. Para este momento do desfile, os apresentadores, tanto jornalistas quanto comentaristas, procuraram contextualizar a crítica e dar o devido destaque a ela:

> - [Alex] [voz grave] E tem mais um recado para o prefeito ali: “prefeito, pecado é não brincar no Carnaval”.
>
> - [Fátima] E a imagem do prefeito da cidade, Marcelo Crivella...[pequena pausa] Ali é uma referência a uma tradição da quaresma, do sábado de aleluia, em que as pessoas malham o Judas. E aí o carnavalesco coloca a imagem ali como se fosse de alguém. As pessoas escolhem, normalmente, uma imagem de alguém que, naquele ano, é identificado por aquela comunidade como alguém que deveria ser o Judas do dia.
>
> - [Milton] E no pescoço do boneco a placa “pega no ganzá”, que foi a música que ele cantou na Liga das Escolas de Samba para pedir votos [nas eleições de 2016].

Figura 6 - Alegoria “Não me Importa o Brilho e a Renda”, que tinha como principal destaque Marcelo Crivella como um boneco de judas.

Fonte: captura de tela do vídeo do desfile da Estação Primeira de Mangueira na GloboPlay.

Alex Escobar – que tanto se omitiu e recorreu à fuga no desfile da Tuiuti – aqui é o primeiro a falar, já anunciando que este carro traz “**mais um recado para o prefeito”,** fazendo referência a outra paráfrase no desfile que trouxe mensagem direta ao político[23]. Nesta fala, Escobar tem um tom mais grave na voz para enfatizar a importância do fato e dar a ideia de que ali existe mais uma menção crítica que a Mangueira faz a Marcelo Crivella. Na sequência, Fátima completa e também explica o comparativo com um boneco de Judas, trazendo contexto à cobertura. O

[23] No quarto carro da agremiação, denominado “Somos a Voz do Povo”, havia uma silhueta de braços abertos, coberta por um plástico preto, segurando um cartaz com a frase “Olhai por nós! O prefeito não sabe o que faz.” Possivelmente, uma réplica do emblemático “Cristo Mendigo”, um dos destaques do polêmico desfile contestador da Beija-Flor em 1989, sob o enredo “Ratos e Urubus, Larguem a minha Fantasia”. A semelhança entre o cristo e o elemento no carro da Mangueira (inclusive a repetição da frase “Olhai por nós”) não foi mencionada pelos apresentadores-jornalistas ou pelos comentaristas.

comentarista Milton traz sua contribuição para o contexto da alegoria com uma fala que explica a placa que está pendurada no pescoço do boneco: tanto os apresentadores-jornalistas quanto o comentarista trabalharam em equipe para ressaltar a importância do que se via e dar os contextos para que a informação fosse bem aclarada.

Essas formações discursivas trazem os sentidos de “comodidade” e “participação” ao explicarem bem a ideia que o enredo quer passar – crítica ao desvalor que o prefeito do Rio de Janeiro faz sobre um dos elementos mais representativos da cultura brasileira, o carnaval. Com isso, é possível perceber a diferença na cobertura em relação ao “Vampiro Neoliberalista” da Paraíso do Tuiuti. Também direcionada a um político, justamente o presidente, o mais importante dentro da hierarquia política nacional, os apresentadores-jornalistas fugiram de explicações ou apontamentos sobre quem o vampiro representava, mesmo tendo um forte acontecimento amparado por diversos critérios de noticiabilidade envolvidos no momento. No caso da Mangueira, era cômodo explicitar a crítica, já que estava direcionada a um político ligado a uma emissora concorrente da Rede Globo. Nesse caso, os jornalistas sabiam que não sofreriam retaliações, já que estavam amparados pela Globo. Além disso, os comentários e contextualizações aprofundados não acarretariam problemas para a empresa – pelo contrário – estavam destacando os pontos mais tensos do desfile para criticarem, no fundo, a Rede Record, concorrente da emissora.

> Curiosamente, quando passou mais tarde pela avenida, no desfile da Mangueira, um carro com críticas ao prefeito Marcelo Crivella — “prefeito, pecado é não brincar o Carnaval”, dizia o letreiro –, a narração da Globo [comparando com o desfile da Tuiuti] não só leu o que estava escrito, como deu um close no boneco de Judas com o rosto de Crivella. Ficou tudo bem explícito e explicado (GLOBO..., 2018a, documento eletrônico).

5.3 BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS

Depois de um desfile repleto de constrangimento (Paraíso do Tuiuti) e um desfile em que motivos econômicos possibilitaram a exaltação das críticas políticas (Mangueira), chegamos ao último desfile analisado, que foi transmitido pelos apresentadores com o devido contexto que uma cobertura exige. Contudo, também

há um porquê que possibilitou aos apresentadores-jornalistas explorarem sem medo este enredo: a crítica política generalizada que a Beija-Flor trouxe à Sapucaí. A escola se propôs a comparar o Brasil à criatura feita pelo Dr. Frankestein – criado com pedaços humanos, abandonado, sem amor, largado ao léu – e utilizou o contexto político do país como metáfora. Contudo, foi um desfile que não se aprofundou em suas críticas políticas, apenas ficou no clichê que já conhecemos: tudo é culpa de uma corrupção geral, sem nomes, sem protagonistas.

> Assim, a Beija-Flor não trouxe o debate político para a Sapucaí, ela despolitizou o debate com samba emocionante que arrastou a multidão pelo sentimento sem dar racionalidade aos verdadeiros problemas que nos afligem. Como a Globo fez em 2015, alimentando milhares de canarinhos com camisa da CBF tão bem retratados na ala de outra escola: a Paraíso do Tuiuti. A Beija-Flor fez a crítica social que a direita gosta: falsas causas para explicar graves consequências, solução individual quando a transformação só será possível com organização, mobilização e luta coletiva e muito sensacionalismo com grandes doses de dramaturgia da novela das 8 (FRÔ, 2018, documento eletrônico).

Entre a crítica feroz ao desmonte da economia e das instituições políticas nacionais presentes na Tuiuti, e a crítica pontual a um opositor dos interesses da Globo na Mangueira, a Beija-Flor ofereceu um enredo de crítica genérica ideal para tentar amenizar os excessos nos desempenhos dos apresentadores-jornalistas nas duas escolas anteriores.

> Nesta Carnaval de 2018[...] a Beija-Flor, se destacou pela apresentação com um enredo que poderia ser escrito por um editor do Globo, com alegorias que remetem à corrupção. Ratos correndo com malas de dinheiro, o prédio da Petrobras em ruína, crianças abandonadas, miséria. Como se todas essas mazelas fosse resultado da corrupção política exclusivamente. É o roteiro da Lava Jato (CARVALHO, 2018, documento eletrônico).

É preciso lembrar, também, que o desfile da Beija-Flor aconteceu na segunda noite, após a enxurrada de críticas sobre o desempenho omisso da transmissão em relação a Paraíso da Tuiuti.

A primeira formação discursiva que destaco nesse desfile acontece no momento de transmissão da ala “Imposto dos Infernos”: os personagens estavam caracterizados com representações de demônios sobre os ombros e carregavam no peito pepitas douradas, representando a exploração do ouro. Fátima Bernardes ressaltou que o imposto é cobrado desde a época do ciclo do ouro, sendo arrecadado até 20% do metal extraído. Ao que Alex comenta:

- [Alex] E o Brasil continua com uma carga tributária das maiores do mundo.

Figura 7- Ala "Imposto dos Infernos".

Fonte: captura de tela do vídeo do desfile da Beija-Flor de Nilópolis na GloboPlay.

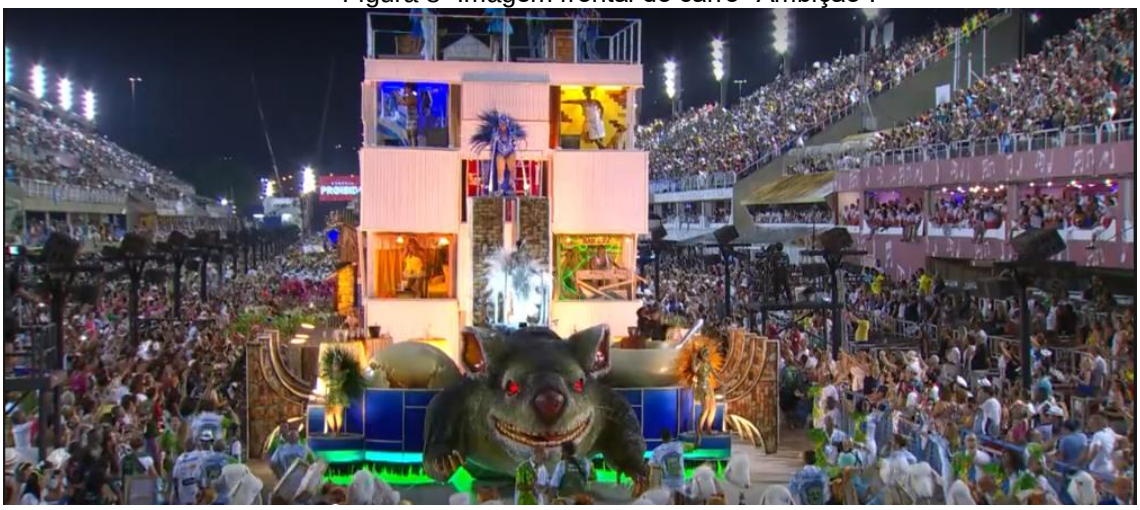
É importante destacar que o comentário de Alex acontece depois que a ala já passou pelas câmeras. No momento de sua fala sobre a alta carga tributária do Brasil, temos já outra ala diante das câmeras, mas isso não inibe o jornalista de fazer o comentário fora de contexto. Alex Escobar traz um dado verídico sobre o contexto dos impostos no Brasil ao dizer que **"o Brasil continua com uma carga tributária das maiores do mundo".** O país, de fato, é uma das nações com as maiores cargas tributárias, o que afeta a economia a e vida diária dos brasileiros (VELLOSO, 2018). Aqui, Escobar está participando como jornalista, trazendo um dado que contribui para o entendimento do telespectador. Com isso, é possível percebermos a diferença de comprometimento jornalístico em relação ao desfile da Paraíso do Tuiuti, quando houve fuga em momentos que necessitavam da contextualização do jornalismo: as carteiras de trabalho fazendo alusão à reforma trabalhista, por exemplo.

> Uma das formas de *escravidão moderna,* a Tuiuti explicitou de maneira absolutamente cristalina: a perda dos direitos trabalhistas no Brasil, fruto de um golpe promovido por patos e paneleiros. A presidi-la, o vampiro com faixa presidencial. Estava tudo lá, para quem quisesse ver. A Globo não viu — ou fez que não viu. Já o enredo da Beija Flor, *Monstro é aquele que não sabe amar*, baseado na figura de Frankenstein, requeria explicações que a Globo deu desde o início do desfile, com ênfase em argumentos que às vezes refletiam muito mais as prioridades dos próprios comentadores (GLOBO..., 2018b, documento eletrônico).

Outro momento importante dessa cobertura acontece no surgimento do carro "Ambição". Este carro trazia uma réplica do prédio da Petrobras, com personagens caracterizados como políticos em seu entorno, segurando elementos como pizzas e cartazes, pedindo votos. Em determinado momento, o prédio acabava se transformando em uma favela, com traficantes e pessoas dançando funk. Para esse momento do desfile, os apresentadores-jornalistas comentam da seguinte forma:

> - [Fátima] Na frente do carro, então, a politicagem, e aí, o prédio da Petrobrás vai se transformando numa favela.
>
> - [Alex] Que é a consequência dessa corrupção.

Figura 8- Imagem frontal do carro "Ambição".



Fonte: captura de tela do vídeo do desfile da Beija-Flor de Nilópolis na GloboPlay.

Figura 9 - A representação de políticos corruptos no carro "Ambição".

Fonte: captura de tela do vídeo do desfile da Beija-Flor de Nilópolis na GloboPlay.

Figura 10 - a outra face do carro "Ambição", que se transformava em uma favela.

Fonte: captura de tela do vídeo do desfile da Beija-Flor de Nilópolis na GloboPlay.

A sequência discursiva trazida neste trecho resgata referências ideológicas acessadas pelo interdiscurso. A Operação Lava Jato iniciou em março de 2015 para apurar um suposto esquema de corrupção na Petrobras – e a partir desse ponto inicial, acabou por investigar mais esquemas envolvendo outras empresas e interferindo na vida política e social do país. A marca Petrobras passou a circular na mídia e nas redes sociais vinculado ao sentido de corrupção, e isto se manteve com o desenrolar da investigação, que perdura até hoje. Está impregnado no imaginário deste momento a associação desses sentidos quando a estatal surge nos discursos. “E é porque há essa ligação que as filiações históricas podem-se organizar em memórias, e as

relações sociais em redes significantes (PÊCHUX[24], 1990, p. 54 *apud* ORLANDI, 1998, p. 11). Aqui vemos um esforço dos apresentadores-jornalistas em trazer o mínimo de contexto para a transmissão.

Fátima, ao citar a Petrobras, usando também a palavra politicagem, outro termo carregado de sentidos ideológicos, e explicar que o carro alegórico sofre uma transformação, tornando-se uma favela, é complementada por Escobar, que diz que a favela é a consequência da corrupção. Este momento do discurso revela um sentido de comodidade em justificar assuntos profundos, ligando-os. Os problemas da sociedade e do mundo são complexos. Corrupção e o fenômeno das favelas envolvem inúmeros contextos, fatores e origens. Escobar apenas escolhe justificar um pelo outro, com a comodidade de um discurso que “se justifica”.

> Mais adiante, a interpretação dada por um comentarista global ao carro alegórico que trazia o prédio da Petrobrás foi de que as favelas seriam “consequência dessa corrupção”. Ora, talvez a explicação dada pela própria Tuiuti faça muito mais sentido: os descendentes de negros libertos, abandonados depois da escravidão, é que formam o grande contingente populacional das favelas, hoje submetidos a novas formas de escravidão. E, se a corrupção é um grande flagelo, o que dizer da imensa desigualdade de renda? Mas, é Carnaval! Cobrar explicações sociológicas da Globo sobre cada fantasia ou carro alegórico seria um absurdo (GLOBO...2018b, documento eletrônico).

Os apresentadores-jornalistas não deixaram de fazer um esforço para trazer contexto ao desfile da Beija-Flor. A mesma dedicação foi percebida também no desfile da Mangueira. Diferente da Paraíso do Tuiuti, a cobertura das duas últimas escolas não teve momentos de constrangimento ou fuga, se qualificando como uma cobertura com maior qualidade e aprofundamento.

> Sob a aspecto midiático, foi interessante constatar como a Rede Globo, detentora exclusiva dos direitos de transmissão do carnaval carioca, repercutiu os desfiles de Mangueira e Tuiuti, de acordo com os seus direcionamentos político-ideológicos. Enquanto a causa proposta pela verde e rosa foi apoiada pela Globo, a questão levantada pela Tuiuti gerou um grande incômodo à emissora da família Marinho (LADEIRA, 2018, documento eletrônico).
>
> O telespectador que assistiu ao desfile da Beija Flor, na madrugada desta segunda-feira, embalado por um belíssimo samba, notou que os encarregados de descrevê-lo na TV Globo fizeram com a escola de Nilópolis o que deixaram de fazer no domingo, com a Paraíso do Tuiuti, a grande vencedora do Tamborim de Ouro do jornal O Dia (GLOBO...2018b, documento eletrônico).

[24] PÊCHEUX, Michel. O discurso. Estrutura ou acontecimento. São Paulo: Pontes,1990.

As diferenças nas coberturas de cada desfile (fuga na Paraíso do Tuiuti e participação evidente na Mangueira e Beija-Flor) foram motivadas por conflitos de interesses envolvendo concorrência e alinhamento ideológico, como destaquei nesta análise. Prejudicaram o entendimento dos desfiles, deixando evidente o descompromisso com o interesse público. As nuances entre fuga e participação em diferentes momentos críticos deixaram a Paraíso do Tuiuti à margem da censura.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trajeto percorrido ao longo desta pesquisa serviu de suporte para que fosse possível identificar os sentidos produzidos pelos apresentadores na transmissão de carnaval do Rio de Janeiro, em relação às escolas que investiram em enredos com fortes críticas políticas e sociais no ano de 2018: Tuiuti, Mangueira e Beija-flor. O desafio foi perceber e explicar como as escolhas discursivas dos apresentadores-jornalistas construíram diferentes sentidos para apontar as sutilezas com que narraram as imagens que traziam significados contestadores para o sambódromo. Esse movimento foi elaborado para contextualizar também os interesses por trás das práticas jornalísticas na tentativa de delimitar os sentidos construídos pela transmissão, nem sempre levando em conta os contextos em que os temas políticos estavam inseridos.

Primeiro, é preciso reafirmar que há diferenças de competências e importâncias entre os apresentadores-jornalistas e os comentaristas. É incontestável que ambos se completam, mas também é irrefutável considerar que a carga de responsabilidade sobre os jornalistas é bem maior. Uma séria de “certificações” é acionada cada vez que ouvimos seus nomes e vemos sua imagem: a credibilidade decalcada do campo jornalístico, espinha dorsal da profissão; a reputação da empresa para qual trabalham; a trajetória profissional que confunde a pessoa com a própria profissão.

Com a análise dos discursos desses agentes da cobertura, pude depreender que cada escola teve seus momentos de omissão ou intensificação das críticas políticas, motivados pelas intenções da Rede Globo, além da subjetividade dos próprios jornalistas, calcada nas formações ideológicas e do imaginário.

A Paraíso do Tuiuti apresentou um desfile com uma crítica profunda e endereçada às elites. Provavelmente sabiam que os Manifestoches e o Temer Vampirão acertariam também os apresentadores do desfile e, consequentemente, a emissora responsável, e estavam cientes do impacto que causariam na mídia. A repercussão da Tuiuti foi tão grande, que ofuscou a vitória da Beija-flor: mesmo não tendo ganhado, a escola saiu como a grande vencedora do Carnaval, repercutindo não só nas coberturas jornalísticas e nas mídias, mas de forma intensa nas mídias sociais, visto que o público abraçou as críticas e reivindicou seu reconhecimento. Conseguiram o

que o pesado e necessário enredo queria propor: questionar e apontar as elites que contribuem com seu poder político, simbólico e estrutural para perpetuar estereótipos e incentivar medidas que prejudicam a luta por igualdade social e políticas públicas mais eficazes. A consequência dessa visão política de mundo é que o atraso das medidas progressistas recai sobre mulheres e homens negros, discriminados desde a escravidão, e se estende nos dias de hoje a todos que não têm acesso ao poder: trabalhadores, desempregados e minorias.

Uma das poderosas elites a serem atingidas com a responsabilidade social sobre essa problemática é a Rede Globo. Os jornalistas deixaram transparecer sentidos de constrangimento, fuga e generalidade ao tentarem transmitir as informações destacadas pelo enredo. Quando seus apresentadores-jornalistas a) recorreram à generalidade em assuntos como escravidão (o não-aprofundamento no abre-alas da Paraíso do Tuiuti nos comentários de Alex Escobar), b) preferiram a fuga nos momentos em que somente a contextualização do jornalista poderia aclarar e reforçar os sentidos das imagens transmitidas (o desvio de sentidos para outros pontos da transmissão, mesmo quando os comentaristas construíam discursos com deixas para um contexto mais aprofundado), c) e não souberam lidar com o constrangimento diante de críticas a movimentos e políticos privilegiados nas coberturas jornalísticas da emissora (os patos da Fiesp em torno da destituição de Dilma Rousseff e a omissão quanto a quem se direcionava o destaque do Vampiro Neoliberalista) deixaram claro a ideologia professada, que privilegia poderes que defendem interesses econômicos alinhados aos interesses da emissora, deixando de lado o compromisso com a objetividade jornalística e o interesse público.

Não ignoro que, na instância do capitalismo em que vivemos, com forte competitividade e desenvolvimento globalizado, o caráter empresarial das organizações jornalísticas se intensifica – e o fortalecimento do jornalismo de massas, com esse viés industrial, talvez ainda precise disso para sobreviver. Contudo, esses fatores não deveriam ser maiores do que o compromisso com a verdade, o esteio que garante a finalidade do jornalismo como um bem social: seu caráter denunciador e independente dos outros poderes. Se essa consciência se dissolver, não há espaço para um jornalismo efetivo.

A respeito dos desfiles da Estação Primeira de Mangueira e Beija-Flor de Nilópolis, ambas tiveram seus enredos respeitados pelos apresentadores-jornalistas, que

trouxeram maior riqueza de detalhes, contexto e destacaram os pontos de teor político mais complexos. Os motivos eram bem específicos e determinados: no caso da Mangueira, a crítica se direcionava às medidas do prefeito do Rio de Janeiro, Marcelo Crivella, político ligado à igreja evangélica, que mantém relações familiares e ideológicas estreitas com a Rede Record. Com isso, o direcionamento dos apresentadores se baseou em evidenciar as críticas ao governante, trazendo sentidos de participação – o discurso anticorrupção é construído entre a Mangueira e a Globo em copresença – e comodidade – acatar o senso comum é cômodo quando não exige uma postura política de enfrentamento – em seus discursos, para estar atingindo, simbolicamente, uma das principais concorrentes da Rede Globo. A postura fica evidente principalmente pela mudança no comportamento de Alex Escobar, que tinha ficado marcado por fugas, constrangimentos e generalidades no desfile da Tuiuti. Na Mangueira, o jornalista participa apontando para as críticas, reforçando suas repetições e endossando as contestações, amparado pela credibilidade conferida pelo jornalismo. Fátima Bernardes, que no primeiro desfile usou termos generalistas para explicar alegorias com fortes sentidos críticos, aqui, oferece informações para explicar os contextos em que as críticas estavam inseridas.

No caso da Beija-Flor de Nilópolis, a Rede Globo encontrou um prato cheio e se esbaldou nas críticas políticas e sociais generalistas com soluções descabidas que o enredo da escola propusera. Neste desfile fica ainda mais evidente o sentido de participação no discurso dos apresentadores-jornalistas, com frases que acrescentavam e endossavam as problemáticas que o enredo evidenciava (Escobar reforçando a crítica aos impostos ao dizer que o Brasil continua tendo as maiores taxas de cobranças), e com escolhas discursivas que resgatavam fortes significados através da ideologia (Fátima utilizando a palavra “politicagem” no carro que trazia uma réplica do prédio da Petrobras). Por que a escolha de destacar críticas vazias e não direcionadas, que sugeriam soluções como sentimentos pessoais (amor, compaixão) para opressões estruturais que levam a crimes como genocídio e feminicídio, e a escolha de ofuscar as críticas da Tuiuti embasadas em contexto histórico e em medidas governamentais sérias como a reforma trabalhista? A resposta não é simples: é preciso lembrar que muito do que podia e não podia ser dito jornalisticamente foi determinado pelos interesses da Rede Globo, que convergiam com as críticas de senso comum do enredo da Beija-Flor, visões de mundo que são

mais “palatáveis” quando comparadas à crítica social e política específicas da Tuiuti. Nos seus telejornais, a Globo foi acusada por diversos segmentos sociais de não fazer uma cobertura objetiva em um dos momentos mais complexos da recente história do país: endossou a ação da Lava-Jato quando deu espaços maiores para os acusadores da operação e espaço restrito aos acusados; criminalizou a política e deu visibilidade aos interesses das classes dominantes; fez uma extensa cobertura dos protestos dos “paneleiros” nos bairros mais ricos das capitais, com ênfase em ideias antidemocráticas como a volta da monarquia e fechamento de entidades políticas.

Dessa forma, a objetividade jornalística definida como conjunto de normas e regras utilizadas na observação da realidade, que objetivam a produção de uma semelhança estrutural entre realidade social e realidade midiática (SPONHOLZ, 2003), torna-se seletiva nas coberturas dos desfiles de carnaval da Rede Globo, quando a temática toca em críticas de cunho político e social. Assim, a transmissão segue as normas de critérios que não priorizam o compromisso com a verdade no jornalismo, o que desvaloriza também a produção cultural do carnaval e sua legítima contribuição histórica sobre a conjuntura atual. Priva o telespectador de informações essenciais que acrescentariam conhecimento para o cidadão fazer sua interpretação, além de atenuar questões importantes da política e das causas sociais; e reverbera em consequências que podem ameaçar o funcionamento democrático da sociedade.

Maquiar sentidos e privar o telespectador de informações é ter que lidar com as consequências de que sua atuação como cidadão irá levar em conta o que ele apreende através do papel do jornalismo em sua vida.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Edigar de. **O carnaval carioca através da música**. 5 ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1985.

BARBOSA, Marialva. **As Cerimônias Festivas da Televisão Brasileira**: em cena o carnaval. Revista Comunicação Midiática, Bauru, n. 4, ano 5, p. 95-113, dez. 2005.

BENETTI, Marcia, LISBOA, Silvia. Jornalismo como crença verdadeira justificada. **Brazilian Journalism Research (BJR)**, v. 11, n. 2, p. 10-29, dez. 2015. Disponível em: https://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/view/664. Acesso em: 8 abr. 2019.

BENETTI, Marcia. Análise do Discurso em jornalismo: estudo de vozes e sentidos. *In:* LAGO, Cláudia, BENETTI, Marcia. **Metodologia de pesquisa em jornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 107-122.

BERGER, Christa. A reestruturação da política em tempos midiáticos. **Intexto**, Porto Alegre: UFRGS, v. 1, n. 1, p. 1-11, jan./jun. 1997. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/3298/3944. Acesso em: 8 abr. 2019.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A Construção social da realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. 35 ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

BEYER, Esther. Carnaval: uma perspectiva antropológica. **Em Pauta**: revista do Curso de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, v. 3, n. 4, p. 3-16, dez. 1991.

BUCCI, Eugênio. **Brasil em Tempo de TV**. 3 ed. São Paulo: Boitempo, 2000.

BULCÃO, Renata. O carnaval carioca e a construção de uma identidade brasileira. **Textos Escolhidos de Cultura e Artes Populares**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p.143-153, nov. 2011. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/viewFile/10426/8194. Acesso em: 12 mar. 2019.

CARNAVAL NA GLOBO. **Memória Globo**, 2013. Disponível em: http://memoriaglobo.globo.com/mostras/carnaval-na-globo/carnaval-na-globo/carnaval-na-globo-memorias-do-carnaval.htm. Acesso em: 23 mar. 2019.

CARVALHO, Joaquim de. Globo apoia a Beija-Flor, mas Tuiuti tem a força do povo: algo soa familiar? Por Joaquim de Carvalho. **Diário do Centro do Mundo**, 13 fev. 2018. Disponível em: https://www.diariodocentrodomundo.com.br/globo-apoia-beija-flormas-tuiuti-tem-forca-do-povo-algo-soa-familiar-por-joaquim-de-carvalho. Aceso em: 29 maio 2019.

CARVALHO, Pedro Leonardo gomes de. **Política e os meios de Comunicação**: o reflexo do poder do governo no carnaval carioca. Trabalho de conclusão (Bacharelado em Jornalismo) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Rio de Janeiro, 2013.

CATTANI, Helena Cancela. **O uso do samba de enredo como ferramenta didática auxiliar no ensino de história**: o carnaval do ano 2000. 2008. Trabalho de conclusão (Graduação em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval carioca**: dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval, ritual e arte**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

CHARAUDEAU, Patrick. A televisão é capaz de informar? **MATRIZes**, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 13-23, maio/ago. 2016.

COMITÊ Gestor Da Internet No Brasil. **TIC Domicílios 2017**. São Paulo, 2018. Disponível em: https://www.cgi.br/media/docs/publicacoes/2/tic_dom_2017_livro_eletronico.pdf. Acesso em: 18 fev. 2019.

DINIZ, André. **Almanaque do samba**: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir. 3 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

FECHINE, Yvana. Performance dos apresentadores dos telejornais: a construção do éthos. **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 36, p. 69-76, ago. 2008.

FECHINE, Yvana. **Televisão e presença**: uma abordagem semiótica da transmissão direta. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.

FECHINE, Yvana. Tendências, usos e efeitos da transmissão direta no telejornal. In: DUARTE, Elizabeth; CASTRO, Maria Lília (org.). **Televisão**: entre a academia e o mercado. Porto Alegre: Sulina, 2006.

FEDERAÇÃO das Indústrias do Estado de São Paulo**. Campanha da FIESP "não vou pagar o pato" é contra aumento e a criação de impostos** [2015]. Disponível em: https://www.fiesp.com.br/imprensa/campanha-da-fiesp-nao-vou-pagar-o-pato-e-contra-aumento-e-a-criacao-de-impostos/. Acesso em: 3 jun. 2019.

FRÔ, Maria. Qual a política que a Beija-Flor trouxe para a Sapucaí? **Blog da Maria Frô/Revista Fórum, 16 fev. 2018. Disponível em:** https://www.revistaforum.com.br/bmariafro-qual-a-politica-que-a-beija-flor-trouxe-para-a-sapucai/. Acesso em: 1 jun. 2019.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Ao som do samba**: uma leitura do Carnaval carioca. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2009.

GLOBO esconde os paneleiros que ela mesmo incentivou, denunciados pela Paraíso do Tuiuti; veja você mesmo o vídeo. **Viomundo**, 12 fev. 2018a. Disponível em: https://www.viomundo.com.br/denuncias/globo-esconde-os-paneleiros-que-ela-mesmo-incentivou-denunciados-pela-paraiso-do-tuiuti.html. Acesso em: 6 jun. 2019.

GLOBO foi ao rato da Beija Flor, mas não ao tucano da Tuiuti. **Viomundo**, 13 fev. 2018b. Disponível em: https://www.viomundo.com.br/politica/globo-foi-ao-rato-da-beija-flor-mas-nao-ao-tucano-da-tuiuti.html. Acesso em: 1 jun. 2019.

GOMES, Max. Beija-Flor quer denunciar monstros contemporâneos, diz carnavalesco. **SRzd**, 30 jul. 2017. Disponível em: http://www.srzd.com/carnaval/beija-flor-denunciar-monstros-contemporaneos/. Acesso em: 23 maio 2019.

GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro educador**: saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis: Vozes, 2017.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JUNIOR, Iosvaldyr Carvalho Bittencourt. **A Construção do Carnaval pelos Meios de Comunicação de Massa**. 1987. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Jornalismo) - Faculdade dos Meios de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1987.

KOVACH, Bill; ROSENSTIEL, Tom. **Os Elementos do Jornalismo**: o que os jornalistas devem saber e o público exigir. 2 ed. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

LADEIRA, Francisco Fernandes. A cobertura do carnaval carioca na Rede Globo. **Observatório da Imprensa**, 15 fev. 2018, 974 ed. Disponível em: http://observatoriodaimprensa.com.br/qualidade-na-tv/cobertura-do-carnaval-carioca-na-rede-globo/. Acesso em: 3 jun. 2019.

LISBOA, Silvia Saraiva de Macedo. **Jornalismo e a credibilidade percebida pelo leitor**: independência, imparcialidade, honestidade, objetividade e coerência. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/54507. Acesso em: 02 fev 2019.

MACHADO, Arlindo. Modos de pensar a televisão. **Revista Cult**, São Paulo, ed. 115, jul. 2007. Disponível em: https://revistacult.uol.com.br/home/modos-de-pensar-a-televisao. Acesso em: 09 fev. 2019.

MANGUEIRA 2018: “com dinheiro ou sem dinheiro eu brinco**”. Papo de Samba**. Disponível em: http://www.papodesamba.com.br/noticias/mangueira-2018-com-dinheiro-ou-sem-dinheiro-eu-brinco/. Acesso em: 23 maio 2019.

NASSIF, Lourdes. Jack Vasconcelos, carnavalesco da Tuiuti, dá o seu recado. **GGN**, 14 fev. 2018. Disponível em: https://jornalggn.com.br/arte-popular/jack-vasconcelos-carnavalesco-da-tuiuti-da-o-seu-recado/. Acesso em: 23 maio 2019.

O QUE seria dos protestos se não fosse a Rede Globo? **Pragmatismo Político**, 15 mar. 2015. Disponível em: https://www.pragmatismopolitico.com.br/2015/03/o-que-seria-dos-protestos-se-nao-fosse-a-rede-globo.html. Acesso em: 3 jun. 2019.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. 6 ed. Campinas: Pontes, 2005.

ORLANDI, Eni P. Paráfrase e polissemia: a fluidez nos limites do simbólico. **Rua,** Campinas, v. 4, n. 1, p. 9-19. 1998. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8640626/8177. Acesso em: 12 maio 2019.

OROZCO, Guillermo; MYLLER. Toby. A televisão além de si mesma na América Latina. **MATRIZes**, São Paulo, v. 12, n. 3, p. 59-75, set./dez. 2018.

PADIGLIONE, Cristina. Globo se redime de omissões sobre o desfile da Tuiuti com edição do 'carnaval dos protestos'. **Folha de S. Paulo**, 13 fev. 2018. Disponível em: https://telepadi.folha.uol.com.br/globo-se-redime-de-omissoes-sobre-desfile-da-tuiuti-com-uma-geral-sobre-o-carnaval-dos-protestos-no-jn/. Acesso em: 3 jun. 2019.

PADRÃO, Beatriz Moreira. **Carnaval e internet**: da rua para o ciberespaço. Cadernos da Comunicação, Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social da Prefeitura do Rio de Janeiro, 2008.

RAMOS, André Mariz. **Cobertura jornalística do carnaval**: panorama da abordagem do desfile das escolas de samba em diferentes épocas e veículos. 2013. Trabalho de conclusão (Bacharelado em Jornalismo) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.

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

SERRA, Paulo. O princípio da credibilidade na selecção da informação mediática. **BOCC – Biblioteca On-line da comunicação**, 2006. Disponível em: http://www.bocc.ubi.pt/pag/serra-paulo-credibilidade-seleccao-informacao.pdf. Acesso em: 12 fev. 2019.

SILVA, Gustavo Madeiro da. **Carnaval, mercado e diferenciação social**. Tese de mestrado. 2004. Dissertação (Mestrado em Administração) – Departamento de Ciências Administrativas, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2004.

SPONHOLZ, Liriam. Objetividade em Jornalismo: uma perspectiva da teoria do conhecimento. **Revista Famecos**, v. 10, n. 21, p. 110-120, ago. 2003. Disponível em: http://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3219/2483. Acesso em: 7 jun. 2019.

STYCER, Mauricio. Globo se recusa a exibir publicidade da Prefeitura do Rio que a critica. **Blog do Mauricio Stycer**, 11 jun. 2019. Disponível em: https://tvefamosos.uol.com.br/blog/mauriciostycer/2019/06/11/globo-se-recusa-a-exibir-comercial-da-prefeitura-do-rio-que-a-critica. Acesso em: 12 jun. 2019.

TAMBOSI, Orlando. Jornalismo e teorias da verdade. In: **Intercom, Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 30, n. 1, p. 35-48, jan./jun. 2007. Disponível em:

http://portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/279/272. Acesso em: 04 abr. 2019.

THOMPSON, John B. A interação mediada na era digital. **MATRIZes**, São Paulo, v. 12, n. 3, p. 17-44, set./dez. 2018.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Petrópolis: Vozes, 1998.

TOSTES, Octavio. De volta ao futuro. In: RODRIGUES, Ernesto (org.). **No próximo bloco**...O jornalismo brasileiro na TV e na internet. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2005.

TRAMONTE, Cristiana. **O samba Conquista Passagem**: as estratégias e a ação educativa das escolas de samba. Petrópolis: Vozes, 2001.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo**: porque as notícias são como são. 2 ed. Florianópolis: Insular, 2005.

VELLOSO, Rodrigo. Qual é o imposto de renda mais caro do mundo? **Superinteressante**, 4 jul. 2018. Disponível em: https://super.abril.com.br/mundo-estranho/qual-e-o-imposto-de-renda-mais-caro-do-mundo/. Acesso em: 1 jun. 2019.

WOLTON, Dominique. Dominique Wolton, sociólogo: ‘Quando todos falam, ninguém fala’. **Jornal O globo**, São Paulo, 20 nov. 2014. Entrevista cedida a Bolívar Torres. Disponível em: https://oglobo.globo.com/sociedade/conte-algo-que-nao-sei/dominique-wolton-sociologoquando-todos-falam-ninguem-fala-13994845. Acesso em: 02 fev. 2019.

WOLTON, Dominique. **Internet, e depois?** Uma teoria crítica das novas mídias. 2 ed. Porto Alegre: Sulina, 2007.

ANEXO A − Samba-enredo Paraíso do Tuiuti 2018: “Meu Deus, Meu Deus, Está Extinta A Escravidão?”

Irmão de olho claro ou da Guiné
Qual será o valor? Pobre artigo de mercado
Senhor eu não tenho a sua fé, e nem tenho a sua cor
Tenho sangue avermelhado
O mesmo que escorre da ferida
Mostra que a vida se lamenta por nós dois
Mas falta em seu peito um coração
Ao me dar escravidão e um prato de feijão com arroz

Eu fui mandinga, cambinda, haussá
Fui um rei egbá preso na corrente
Sofri nos braços de um capataz
Morri nos canaviais onde se planta gente
Ê calunga! Ê ê calunga!
Preto Velho me contou, Preto Velho me contou
Onde mora a sengora liberdade
Não tem ferro, nem feitor

Amparo do rosário ao negro Benedito
Um grito feito pele de tambor
Deu no noticiário, com lágrimas escrito
Um rito, uma luta, um homem de cor
E assim, quando a lei foi assinada
Uma lua atordoada assistiu fogos no céu
Áurea feito o ouro da bandeira
Fui rezar na cachoeira contra bondade cruel

Meu Deus! Meu Deus!
Se eu chorar não leve a mal
Pela luz do candeeiro
Liberte o cativeiro social

Não sou escravo de nenhum senhor
Meu Paraíso é meu bastião
Meu Tuiuti o quilombo da favela
É sentinela da libertação.

ANEXO B − Samba-enredo Estação Primeira de Mangueira 2018: “Com Dinheiro Ou Sem Dinheiro, Eu Brinco!”

Chegou a hora de mudar
Erguer a bandeira do samba
Vem a luz à consciência
Que ilumina a resistência dessa gente bamba
Pergunte aos seus ancestrais
Dos antigos carnavais, nossa raça costumeira
Outrora marginalizado já usei cetim barato
Pra desfilar na mangueira
A minha escola de vida é um botequim
Com garfo e prato eu faço meu tamborim
Firmo na palma da mão, cantando laiálaiá
Sou mestre-sala na arte de improvisar

Ôôôô somos a voz do povo embarque nesse cordão
Pra ser feliz de novo
Vem como pode no meio da multidão

Não… não liga não!
Que a minha festa é sem pudor e sem pena
Volta a emoção
Pouco me importam o brilho e a renda
Vem pode chegar…
Que a rua é nossa mas é por direito
Vem vadiar por opção, derrubar esse portão, resgatar nosso respeito
O morro desnudo e sem vaidade
Sambando na cara da sociedade
Levanta o tapete e sacode a poeira
Pois ninguém vai calar a Estação Primeira

Se faltar fantasia alegria há de sobrar
Bate na lata pro povo sambar

Eu sou Mangueira meu senhor, não me leve a mal
Pecado é não brincar o carnaval!
Eu sou Mangueira meu senhor, não me leve a mal
Pecado é não brincar o carnaval!

ANEXO C − Samba-enredo Beija-Flor de Nilópolis 2018: “Monstro É Aquele Que Não Sabe Amar. Os Filhos Abandonados Da Pátria Que Os Pariu”

Sou eu…
Espelho da lendária criatura
Um mostro…
Carente de amor e de ternura
O alvo na mira do desprezo e da segregação
Do pai que renegou a criação
Refém da intolerância dessa gente
Retalhos do meu próprio criador
Julgado pela força da ambição
Sigo carregando a minha cruz
A procura de uma luz, a salvação!

Estenda a mão meu senhor
Pois não entendo tua fé
Se ofereces com amor
Me alimento de axé
Me chamas tanto de irmão
E me abandonas ao léu
Troca um pedaço de pão
Por um pedaço de céu

Ganância veste terno e gravata
Onde a esperança sucumbiu
Vejo a liberdade aprisionada
Teu livro eu não sei ler, Brasil!
Mas o samba faz essa dor dentro do peito ir embora
Feito um arrastão de alegria e emoção o pranto rola
Meu canto é resistência
No ecoar de um tambor
Vêm ver brilhar

Mais um menino que você abandonou

Oh pátria amada, por onde andarás?
Seus filhos já não aguentam mais!
Você que não soube cuidar
Você que negou o amor
Vem aprender na Beija-Flor