



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**FACULDADE DE DIREITO**  
**PROGRAMA DE GRADUAÇÃO EM DIREITO**

**GIVAGO DOMINGUES THIMOTI**

**MESMO PROIBIDO, OLHAI POR NÓS!**

Um estudo histórico-jurídico sobre o desfile da Beija-Flor de Nilópolis de 1989 e o Cristo Redentor

Brasília  
2024

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**FACULDADE DE DIREITO**  
**PROGRAMA DE GRADUAÇÃO EM DIREITO**

GIVAGO DOMINGUES THIMOTI

**MESMO PROIBIDO, OLHAI POR NÓS!**

Um estudo histórico-jurídico sobre o desfile da Beija-Flor de Nilópolis de 1989 e o Cristo Redentor

Monografia apresentada como requisito parcial de obtenção do título de Bacharel em Direito pelo Programa de Graduação em Direito da Universidade de Brasília.  
Orientador: Professor Doutor Douglas Antônio Rocha Pinheiro.

Brasília  
2024

GIVAGO DOMINGUES THIMOTI

**MESMO PROIBIDO, OLHAI POR NÓS!**

Um estudo histórico-jurídico sobre o desfile da Beija-Flor de Nilópolis de 1989 e o Cristo Redentor

Monografia apresentada como requisito parcial de obtenção do título de Bacharel em Direito pelo Programa de Graduação em Direito da Universidade de Brasília.

Orientador: Professor Douglas Antônio Rocha Pinheiro.

Banca Examinadora

---

**Prof. Dr. Douglas Antônio Rocha Pinheiro**  
Orientador – Universidade de Brasília

---

**Profa. Dra. Máira de Deus Brito**  
Membro Externo- Universidade de Brasília

---

**Prof. Dr. Marcos Vinicius Lustosa Queiroz**  
Membro Externo– Universidade de Brasília

---

**Prof. Dr. Isaac Costa Reis**  
Suplente – Universidade de Brasília

## RESUMO

Na história recente, o maior exemplo de censura ao samba ocorreu no Carnaval de 1989, pouco mais de quatro meses depois da Promulgação da Constituição de 1988, com o embargo judicial concedido pela 13ª Vara Cível do Rio de Janeiro a partir um pedido liminar impetrado pela Arquidiocese do Rio de Janeiro. O alvo da liminar era o Cristo Mendigo, uma alegoria da G.R.E.S Beija-Flor de Nilópolis que replicava a imagem do monumento do Cristo Redentor com trapos similares aos de uma pessoa em situação de rua. O episódio veio na esteira de um longo período de repressão (Ditadura Varguista e Militar) e pode ser considerado como o primeiro caso jurídico-midiático que evidenciou um choque de direitos fundamentais; de um lado, tem-se a liberdade de expressão artística e de pensamento, enquanto do outro tem-se o direito de imagem e autoral da Igreja Católica em relação ao Cristo Redentor, seja ele considerado uma imagem sacra, seja sob a ótica de um monumento. Portanto, para demonstrar que o cerceamento do samba, enquanto uma expressão cultural essencialmente negra, tolhida e combatida pelo Estado no século XIX e XX, assim como a capoeira e o candomblé, a monografia revisitará a história do Carnaval, recontando-a dos entrudos até as escolas de samba e do Samba a partir da história de uma personagem confluyente desses dois mundos; Hilária Batista de Almeida, Tia Ciata. Posteriormente, após explanar o surgimento da Beija-Flor de Nilópolis e sua ascensão como uma das principais escolas de samba no Rio de Janeiro, será realizado um estudo sobre o enredo do desfile de 1989, "Ratos e Urubus, Larguem minha Fantasia!", contextualizando como uma crítica sócio-política característica do momento. Então, será realizado um estudo jurídico em relação aos argumentos aludidos pela Igreja Católica para fundamentar a proteção do Cristo Redentor, analisando a jurisprudência e a doutrina, buscando compreender as nuances do pedido e como este caso foi paradigmático para definir a relação entre as escolas de samba e a Arquidiocese do Rio de Janeiro no que toca Carnaval e o uso do Cristo Redentor e outras imagens sacras.

**Palavras-chave:** Direitos Fundamentais, Samba, Carnaval, Beija-Flor de Nilópolis, Arquidiocese do Rio de Janeiro.

## RESUMEN

En la historia reciente, el mayor ejemplo de censura a la samba ocurrió en el Carnaval de 1989, poco más de cuatro meses después de la promulgación de la Constitución de 1988, con el embargo judicial otorgado por el 13º Juzgado Civil de Río de Janeiro tras un amparo interpuesto por la Archidiócesis de Río de Janeiro. El objetivo del amparo era el Cristo Mendigo, una alegoría de G.R.E.S Beija-Flor de Nilópolis que replicaba la imagen del monumento del Cristo Redentor con harapos similares a los de un indigente. El episodio se produjo tras un largo período de represión (Varguista y Dictadura Militar) y puede considerarse como el primer caso jurídico-mediático que puso de relieve un choque de derechos fundamentales; Por un lado, está la libertad de expresión y pensamiento artístico, mientras que, por otro, está la imagen y los derechos de autor de la Iglesia Católica en relación con el Cristo Redentor, ya sea considerado una imagen sagrada o desde la perspectiva de un monumento. Por lo tanto. Para demostrar que la restricción de la samba, como expresión cultural esencialmente negra, obstaculizada y combatida por el Estado en los siglos XIX y XX, así como la capoeira y el candomblé, la monografía revisará la historia del Carnaval, contándola desde el carnaval hasta las escuelas de samba y Samba basada en la historia de un personaje confluyente de estos dos mundos; Hilária Batista de Almeida, Tía Ciata. Posteriormente, después de explicar el surgimiento de Beija-Flor de Nilópolis y su ascenso como una de las principales escuelas de samba de Río de Janeiro, se realizará un estudio sobre la trama del desfile de 1989, "Ratos e Urubus, Larguem minha Fantasia! ", contextualizándolo como una crítica sociopolítica propia del momento. Luego, se realizará un estudio jurídico en relación a los argumentos aludidos por la Iglesia Católica para sustentar la protección de Cristo Redentor, analizando jurisprudencia y doctrina, buscando comprender los matices de la solicitud y cómo este caso fue paradigmático para definir la relación entre las escuelas de samba y la Arquidiócesis de Río de Janeiro en torno al Carnaval y el uso del Cristo Redentor y otras imágenes sagradas.

**Palabras clave:** Derechos Fundamentales, Samba, Carnaval, Beija-Flor de Nilópolis, Arquidiócesis de Río de Janeiro.

## ABSTRACT

In recent history, the greatest example of censorship of samba occurred at Carnival in 1989, just over four months after the Promulgation of the 1988 Constitution, with the judicial embargo granted by the 13th Civil Court of Rio de Janeiro following an injunction filed by the Archdiocese of Rio de Janeiro. The target of the injunction was the Beggar Christ, an allegory by G.R.E.S Beija-Flor de Nilópolis that replicated the image of the Christ the Redeemer monument with rags similar to those of a homeless person. The episode came in the wake of a long period of repression (Varguista and Military Dictatorship) and can be considered as the first legal-media case that highlighted a clash of fundamental rights; On the one hand, there is freedom of artistic expression and thought, while on the other, there is the image and copyright rights of the Catholic Church in relation to Christ the Redeemer, whether considered a sacred image or from the perspective of a monument. Therefore. To demonstrate that the restriction of samba, as an essentially black cultural expression, hindered and fought by the State in the 19th and 20th centuries, as well as capoeira and candomblé, the monograph will revisit the history of Carnival, recounting it from carnival to schools of samba and Samba based on the story of a character confluent from these two worlds; Hilária Batista de Almeida, Tia Ciata. Later, after explaining the emergence of Beija-Flor de Nilópolis and its rise as one of the main samba schools in Rio de Janeiro, a study will be carried out on the plot of the 1989 parade, “Ratos e Urubus, Larguem minha Fantasia!”, contextualizing it as a socio-political criticism characteristic of the moment. Then, a legal study will be carried out in relation to the arguments alluded to by the Catholic Church to support the protection of Christ the Redeemer, analyzing jurisprudence and doctrine, seeking to understand the nuances of the request and how this case was paradigmatic for defining the relationship between schools of samba and the Archdiocese of Rio de Janeiro regarding Carnival and the use of Christ the Redeemer and other sacred images.

**Key-words:** Fundamental Rights, Samba, Carnival, Beija-Flor de Nilópolis, Archdiocese of Rio de Janeiro.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, e de uma forma geral, quero agradecer a todos que contribuíram para esse momento. Sei que vou cometer algumas injustiças a não nomear todos, mas sintam-se devidamente abraçados. Durante minha formação na Universidade de Brasília, aprendi uma palavra de origem bantu; *ubuntu*. A melhor definição seria: eu sou porque nós somos. Sem querer desmerecer o meu próprio esforço, mas sem o apoio, o afeto, o puxão de orelha e o cuidado de vocês, eu não teria chegado até aqui.

Obrigado, Rosinéa, minha mãe! Pela dedicação, pelo sacrifício, pelo carinho incondicional, pela leveza nos momentos mais turbulentos! Há muito de você em mim, e isso é algo do que me orgulho muito. Hoje e sempre, eu te amo!

Obrigado, Marcelo, meu pai! Por ser um exemplo de comprometimento, aos estudos, ao trabalho das 8h às 22h e a mim! Por todo o apoio que o senhor se desdobrou para me oferecer para que eu trilhasse um caminho melhor. Hoje e sempre, eu te amo!

Obrigado, Marcelle, minha irmã! Sempre olhei você como um espelho; de gana, força de vontade, de inteligência, de bom coração. Você é um dos meus maiores exemplos. Você me pediu como presente aos nossos pais e a Deus e eu ganhei a benção de ser seu irmão. Hoje e sempre, eu te amo!

Aos amigos, a família que a gente escolhe, agradeço a presença e o companheirismo de cada um de vocês em minha vida. Ao Asafe (Safinho), por ter topado editado essa monografia (e tantos outros trabalhos acadêmicos). Isso sem mencionar as vezes que me escutou. Ao Matheus pelas ideias, pelos momentos leves e por sempre lembrar de alguma atividade que talvez tivesse ficado esquecida. À Helena (a Fada), por ter sido meu par em tantos trabalhos em dupla desde Pesquisa Jurídica no 1º semestre. À Rafa, pelas fofocas, pelo alto astral e pelo seu jeitinho de ser. Ao João por sempre estar lá para tirar dúvidas. À Lu Perez, por me apoiar mesmo antes de entrar na UnB e principalmente depois de entrar. À Katarina e ao Abner, pelas aventuras e pelos desabafos.

Como filho (e sobrinho) de professor, não posso deixar de lembrar quem compõe essa banca. Agradeço ao professor Douglas, não só por ter aceitado a função de orientador de bom grado, mas por ter demonstrado muito entusiasmo durante todo o percurso e contribuído muitíssimo com essa monografia. Agradeço ao professor Marcos, por ter me dado um dos primeiros textos que utilizei como referência nesse trabalho e por ter me recebido de braços abertos no Peabiru. Agradeço à professora Maíra por ter topado compor essa banca, sem mesmo me conhecer presencialmente e por ter investido em sua tese de doutorado “O Samba é Santo: escrituras sobre a Mãe Dora de Oyá” e interpretado o Samba como um Orixá do Pertencimento. Ainda não encontrei uma definição melhor para samba do que essa.

E em especial, *in memoriam*, ao meu avô Waldevino, seu Divino. Obrigado por ter sido esse homem fora de série! Por ter me ensinado muito mais por suas ações do que pelas palavras (embora o senhor fosse muito bom elas)! Por ter me ensinado a amar me amando! Sei que está por aí assistindo, como o senhor mesmo falava: longe dos olhos, mas perto do coração!



(...)  
Não há justiça se há sofrer  
Não há justiça se há temor  
E se a gente sempre se curvar

*Kawó kabiecilè Xangô oba iná*

*Abram caminho para o rei  
Que se anuncia em um trovão  
Que bravo, escreve o que errei  
Cuspindo fogo pro chão  
Labareda pra eu me consertar  
Fogo pra me aquecer de perdão  
Não há justiça sem ceder  
Não há justiça sem amor  
E se a gente nunca se entregar*

(Música “Obá Iná”, composta por Douglas Germano)

- Uma esmola, pelo amor de Deus?! É pra eu tirar a barriga da miséria... (Um mendigo interpela os três personagens)
- O senhor vai desculpando, mas de barriga na miséria aqui já tem três! (João Grilo tenta afastar o homem)
- Tome, meu senhor! (Dona Rosinha tira um pedaço de comida, estica a mão e dá para o mendigo)... E vá com Deus!
  - E vocês vão com ele! (O mendigo agradece com um aceno de cabeça)
  - Danou-se, dona Rosinha, foi-se a comida quase toda! (João Grilo reclama)
  - Deixe, ele também é filho de Deus! (Chicó contempORIZA)
- Jesus, às vezes, se disfarça de mendigo para testar a bondade dos homens. (Rosinha afirma)

Descrição da cena do filme “O Auto da Compadecida”, de Guel Arraes, baseado na obra homônima de Ariano Suassuna

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO — Quem não seguiu o mendigo Joãosinho Beija-Flor?</b>	<b>13</b>
<b>1. FESTA PROFANA: Uma breve revisão histórica sobre o carnaval do Rio de Janeiro – Pré-Escolas de Samba até o ano de 1989</b>	<b>22</b>
1.1. Dos infames entrudos até as Grandes Sociedades Carnavalescas e os Ranchos; o Carnaval antes das Escolas de Samba	23
1.2. O Samba de Tia Ciata na Pequena África nas primeiras décadas do século XX e a era das Escolas de Samba (1909 – 1989)	34
<b>2. RATOS E URUBUS, LARGUEM MINHA FANTASIA! QUE AGONIA! DEIXEM-ME MOSTRAR MEU CARNAVAL!</b>	<b>59</b>
2.1. Um breve estudo sobre o Samba-Enredo de 1989 da G.R.E.S Beija Flor de Nilópolis	60
2.2. “Quem não seguiu o mendigo Joãosinho Beija-Flor?” A história por trás do Cristo Mendigo e o Impacto da alegoria embargada no grande público e na Arquidiocese do Rio de Janeiro70	
<b>3. LIBERDADE! LIBERDADE! ABRA AS ASAS SOBRE NÓS! E QUE A VOZ DA IGUALDADE SEJA SEMPRE A NOSSA VOZ!</b>	<b>77</b>
3.1. O Cristo Redentor da Arquidiocese do Rio de Janeiro - as repercussões do choque entre o sagrado e o profano no âmbito do direito de personalidade de imagem e do direito patrimonial autoral	78
3.2. JURISPRUDÊNCIAS SOBRE O CRISTO REDENTOR E O DIREITO DE IMAGEM - A PROBLEMÁTICA RELAÇÃO ENTRE O MONUMENTO E A VEICULAÇÃO DE SUA IMAGEM	85
3.3. Pós Ratos e Urubus: a atuação das escolas de samba, da Arquidiocese do Rio de Janeiro e da Liga Independente das Escolas de Samba em relação às imagens sacras nos desfiles	90
<b>CONCLUSÃO: MANGUEIRA E BEIJA-FLOR, VÃO TE INVENTAR MIL PECADOS, MAS EU ESTOU DO SEU LADO E DO LADO DO SAMBA TAMBÉM!</b>	<b>99</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>103</b>



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Foliões da escola de samba Vai-Vai se apresentam na segunda noite de carnaval no Sambódromo, em São Paulo, Brasil, na madrugada do dia 11 de fevereiro de 2024 - (crédito: NELSON ALMEIDA / AFP)

Figura 2: Documento do acervo do Serviço Nacional de Informações - SNI

Figura 3: Dia d' entrudo (sic) (Carnaval) (Jean-Baptiste Debret, 1823). Aquarela sobre papel; 18 cm x 23 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro

Figura 4: EFEGÊ, Jota. Ameno Resedá: o rancho que foi escola. Documentário do carnaval carioca. RJ: FUNARTE, 2009

Figura 5: Orquestra e Pastoras d'O Macaco é Outro, Revista da Semana, 1911, Biblioteca Nacional

Figura 6: Foto de Tia Ciata, contida no site do Espaço Cultural Casa da Tia Ciata

Figura 7: Rotas do Tráfico de Escravos para o Brasil

Figura 8: Elemento alegórico - Heróis da Liberdade - Império Serrano. Fonte: Arquivo O Globo

Figura 9: Cristo Redentor Mendigo, coberto por uma lona preta, segurando um cartaz escrito "Mesmo Proibido Olhai Por Nós!

Figura 10: Laíla e Joãosinho Trinta

Figura 11: Na ala seguinte, a Beija-Flor de Nilópolis faz o seu convite: "ATENÇÃO Mendigos, desocupados, pivetes, meretrizes, loucos, profetas, esfomeados e povo de rua: tirem dos lixos deste imenso país restos de luxos... Façam suas fantasias e venham participar deste grandioso *BAL MASQUÉ*". Foto: Ricardo Leoni / Agência O Globo

Figura 12: Alegoria com os dizeres "Mendigos, a Sapucaí é vossa!". Secretária de Joãosinho Trinta conta que carnavalesco encheu a escola de mendigos, pessoas que não tinham ligação com a Beija-Flor. Foto: Sebastião Marinho / Agência O Globo

Figura 13: Joãosinho Trinta, fantasiado de gari, jogando água nos espectadores

Figura 14: O Cristo Mendigo entre os seus súditos-foliões

Figura 15: O Cristo Redentor após ser descoberto no Desfile das Campeãs pelos componentes da Beija-Flor de Nilópolis

Figura 16: O Cristo Mendigo Descoberto

Figura 17: Papa João Paulo II celebrando missa no Cristo Redentor

Figura 18: "Igreja e Samba brigam na Avenida" - Capa do O Estado de São Paulo, 07/02/1989

Figura 19: Com o enredo 'Só com a ajuda do santo', a escola de samba Estação Primeira de Mangueira desfila no Sambódromo da Marquês de Sapucaí, no Rio de Janeiro (RJ) - 28/02/2017 (Rafael Moraes/VEJA.com)

Figura 20: Oxalá, o outro lado da face de Jesus Cristo

Figura 21: O calvário de um Jesus com a face de um jovem negro, no desfile da Mangueira  
— Foto: Fabio Tito/G1

Figura 22: Acervo Próprio - Samba no Buraco do Tatu

Figura 23: Um casal de mestre-sala e porta-bandeira se apresentou no evento, com o Cristo em verde e rosa ao fundo. Fotografia de: Pedro Teixeira/ Agência O Dia

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AC - Apelação Cível

AI - Ato Institucional

Art. - Artigo

DOI-CODI - Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna

G.R.C.S.E.S - Grêmio Recreativo Cultural e Social Escola de Samba

G.R.E.S - Grêmio Recreativo Escola de Samba

PL - Partido Liberal

PSOL - Partido Socialismo e Liberdade

SCDP - Divisão de Censura Diversões Públicas

SNI - Serviço Nacional de Informações

## INTRODUÇÃO — Quem não seguiu o mendigo Joãosinho Beija-Flor?

*“Não vamos deixar  
Ninguém atrapalhar  
A nossa passagem  
Não vamos deixar ninguém  
Chegar com sacanagem  
Vambora que a hora é essa  
E vamos ganhar  
Não vamos deixar  
Uns e outros melar  
Ôô êô eá!  
E a festa vai apenas  
Começar  
Ôô êô eá!  
Não vamos deixar  
Ninguém dispersar”*

*O Homem Falou – Gonzaguinha (Luiz Gonzaga Jr.)*

Em 10 de fevereiro de 2024, a escola de samba<sup>1</sup> paulistana G.R.C.S.E.S Vai-Vai de 2024 foi a responsável por abrir o desfile das escolas de samba. A agremiação do bairro de Bixiga, retornando ao Grupo Especial, apresentou o samba-enredo<sup>2</sup> “Capítulo 4, Versículo 3 - Da Rua e do Povo, o Hip-Hop: Um Manifesto Paulistano”. O enredo teria como objetivo homenagear os 40 anos do gênero do Hip-Hop enquanto um representante da arte urbana que escancara as ruas da cidade como um espaço de constante conflito na capital de São Paulo. O desfile da Vai-Vai não encantou os jurados, terminando apenas em 9º lugar no seu retorno ao Grupo Especial, deixando a vitoriosa agremiação fora do tradicional desfile das campeãs, que abarca da escola campeã até o sexto lugar. Entretanto, após o resultado, a escola de Bixiga tornou-se a grande polêmica do Carnaval paulistano.

Uma das alas da escola desagradou fortemente o Sindicato dos Delegados de Polícia de São Paulo ao retratar agentes policiais similarmente com “demônios” - as fantasias dos componentes continham chifres e uma cor alaranjada, uniformizando essas figuras com calças e camisas camufladas, coturnos, cassetetes e escudos nos quais estampavam-se a palavra “choque”. De acordo com o sindicato, a ala foi “extremamente desrespeitosa”, atuando com escárnio ante a figura dos agentes policiais (GANA, 2024):

Figura 1

---

<sup>1</sup> “Espécie de sociedade musical e recreativa que participa dos desfiles de carnaval, cantando e dançando a modalidade de samba tipificada como samba de enredo, apoiada por cenografia” (LOPES; SIMAS, 2021, p.116).

<sup>2</sup> “Modalidade samba que consiste em letra e melodia criadas a partir do resumo do tema escolhido como enredo de uma escola de samba” (LOPES; SIMAS, 2021, p. 257).



Foliões da escola de samba Vai-Vai se apresentam na segunda noite de carnaval no Sambódromo, em São Paulo, Brasil, na madrugada do dia 11 de fevereiro de 2024 - (crédito: NELSON ALMEIDA / AFP)

A repercussão da ala<sup>3</sup> foi tamanha que provocou manifestações negativas de alguns políticos paulistas. Tarcísio de Freitas (Republicanos - SP), governador do Estado, definiu a fantasia como de “péssimo gosto”, além de tecer elogios à Polícia e seus agentes, denominando-os como verdadeiros “heróis”. Enquanto isso, o deputado federal Capitão Augusto e a deputada estadual Dani Alonso, ambos do Partido Liberal (PL-SP), enviaram um ofício para o governador do Estado pedindo que a escola de samba deixasse de receber verbas públicas para o próximo Carnaval, como forma de punição. Além disso, também foi solicitado no mesmo documento um reforço nas diretrizes para a concessão de apoio financeiro e patrocínio a entidades e eventos culturais (RIBEIRO, 2024).

Por sua vez, a partir de uma nota veiculada por meio da rede social “X”, a escola de samba Vai-Vai defendeu-se das críticas do sindicato policial e dos políticos, destacando que a ala fazia uma referência ao álbum “Sobrevivendo ao Inferno” (1997) do grupo de hip-hop Racionais MC. Ainda de acordo com a agremiação paulista, a homenagem ao disco deve ser feita considerando o recorte sócio-histórico, inserindo “o álbum e os acontecimentos históricos no contexto que eles ocorreram, no enredo do desfile” (G.R.C.S.E.S VAI-VAI, 2024)<sup>4</sup>. Logo, de acordo com a agremiação carnavalesca, para

---

<sup>3</sup> “Cada uma das unidades básicas ou células organizacionais das escolas de samba, inicialmente formadas por parentes, vizinhos ou amigos. Em razão de suas funções, as alas eram outrora caracterizadas como “técnicas” ou “de componentes”. Entre as primeiras estavam a ala da bateria, a das baianas e a dos compositores.” (LOPES; SIMAS, p. 20, 2021)

<sup>4</sup> G.R.C.S.E.S VAI-VAI, “NOTA DE ESCLARECIMENTO G.R.C.S.E.S VAI-VAI”, 16/02/2024 <https://x.com/vaivaioficial/status/1758571346890494103?s=46>



homenagear apropriadamente os Racionais MCs, era necessário de maneira lúdica e livre retratar a questão da segurança pública no estado de São Paulo na década de 1990, considerando o alto índice de mortalidade de pessoas negras e periféricas em casos nos quais também estavam envolvidos agentes policiais.

Até o presente momento, não houve qualquer sinal de movimentação efetiva que indique que a Vai-Vai sofrerá alguma retaliação pela ala citada anteriormente. Ainda assim, essa polêmica está longe de ser a última vez que as escolas de samba protagonizam com outras instituições, sejam elas públicas ou privadas. Em que pese o episódio ocorrido em São Paulo, as agremiações do Rio de Janeiro também são personagens do mesmo fenômeno. Por diversas vezes, as críticas cantadas em formato de samba-enredo e representadas por meio de fantasias e alegorias<sup>5</sup> foram de encontro aos interesses e valores dos alvos de crítica. Enquanto um dos sub-gêneros do samba, o samba-enredo herdou como um de seus traços basilares a contestação.

Afinal, a “Madrinha do Samba” Beth Carvalho, com a propriedade característica de uma sambista do calibre dela, sintetizou numa frase o efeito camaleônico do samba: “Muita gente não percebe o quanto que o samba é revolucionário, porque, como ele tem um ritmo exuberante, parece que tudo é muito alegre. O samba é muito triste também, o samba denuncia. Então, eu gosto disso!” (CARVALHO, in DAMAS DO SAMBA, 2013)

Ao revisitar a biografia da artista, pode-se compreender de onde vem essa frase. Como Beth Carvalho explicou em entrevista ao jornal Metro<sup>6</sup>, quando perguntada sobre a entrada dela no mundo da música, seu pai, definido por ela como uma referência política da esquerda, foi mais um dos incontáveis perseguidos pela Ditadura Militar, instaurada em 1964. Com a cassação do cargo público do pai, a família entrou numa grave crise econômica, forçando Elizabeth a lançar-se no mundo da música como professora de violão.

Beth Carvalho, enquanto uma mulher sambista, sempre foi uma figura marcante dentro do mundo do samba. A alcunha de “Madrinha do Samba” vem do esforço da cantora em fomentar o início de carreira de grandes sambistas da geração, como Zeca Pagodinho, Jorge Aragão e Arlindo Cruz (estes últimos dois, enquanto integrantes do grupo de pagode Fundo de Quintal). O esforço da cantora ao apoiar sambistas ainda desconhecidos demonstra sua importância em consolidar o samba dentro do cenário carioca.

Contudo, sua importância vai para além do simples “amadrinhamento” de cantores. Considerando o final da década de 1970 e início da década de 1980, a “madrinha do samba”

---

<sup>5</sup> “Denominação de cada uma das figuras ou ornamentações que, movimentando-se mecanicamente ou por força humana, ilustram o enredo de uma escola de samba (Houaiss e Villar, 2001). O mesmo que carro alegórico. Trata-se manifestação artística herdada das grandes sociedades, cujos desfiles constituíram o ponto alto do carnaval de rua carioca da década de 1850 até a de 1950, quando entraram em decadência, até a extinção.” (LOPES; SIMAS, p. 22, 2021)

<sup>6</sup><https://www.metroworldnews.com.br/entretenimento/2015/10/23/beth-carvalho-comemora-50-anos.html>

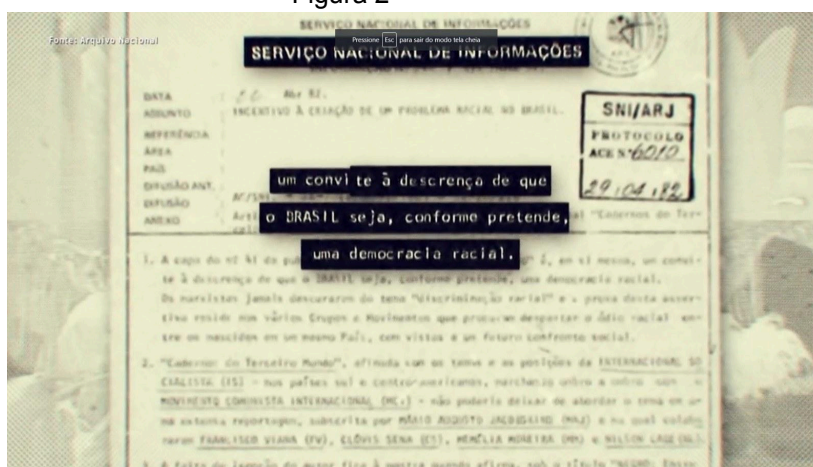
também foi um grande símbolo de resistência dos bambas contra a Ditadura Militar. Beth Carvalho, em conjunto com sambistas como por exemplo Paulinho da Viola, João Nogueira, Chico Buarque, seria uma das atrações que cantariam no Comício do Riocentro em comemoração ao Dia do Trabalhador, no ano de 1981. Segundo a própria cantora, o objetivo do atentado ao Riocentro tinha como objetivo “matar todos nós, os artistas, de maioria de música popular brasileira tava lá, mais as vinte mil pessoas que assistiam a gente.” (CARVALHO in Enredos, 2024)

A discografia de Beth Carvalho representa muito bem a polivalência existente no Samba. A cantora que consagrou sambas clássicos como “Coisinha do Pai” e “Vou festejar” é a mesma que, em 1977, gravou “Saco de Feijão”, uma composição de Francisco Santana, membro da Velha Guarda da Portela. A música, presente no álbum “Nos botequins da vida”, criticava a desvalorização do dinheiro e como isso afetava os mais pobres, além da condução econômica do país em plena Ditadura Militar:

“No tempo dos derréis e do vintém  
 Se vivia muito bem, sem haver reclamação  
 Eu ia no armazém do seu Manoel com um tostão  
 Trazia um quilo de feijão  
 Depois que inventaram o tal cruzeiro  
 Eu trago um embrulhinho na mão  
 E deixo um saco de dinheiro  
 Ai, ai, meu Deus”

A dita exuberância revolucionária do samba pode ser encontrada em diversos documentos oficiais da época da Ditadura Militar, como um ato de transgressão extremamente não desejado e combatido firmemente pelos militares, como depreende-se da imagem a seguir:

Figura 2



Seja antes, durante ou posteriormente à Ditadura Militar, uma vez por ano, a exuberância revolucionária do Samba encontra-se com um fenômeno cultural popular com uma potência similar: o Carnaval. Neste sentido, é importante trazer as palavras de um dos maiores especialistas no tema, Luiz Antônio Simas. Na entrevista ao portal de notícias “Brasil de Fato”, o historiador carioca foi perguntado sobre a importância do Carnaval na formação da identidade do povo brasileiro. Destaca-se o seguinte trecho:

“O carnaval é um exemplo desse tipo de coisa, porque o carnaval chega ao Brasil como uma festa europeia trazida pela colonização portuguesa. (...) O carnaval, portanto, vai se africanizando e, conseqüentemente, se abasileirando. Quando eu estudo a história do carnaval, mostro que houve uma disputa interna ferrenha. Num certo momento, sobretudo no pós-abolição, virada para o século 20, de um lado você tinha uma elite que queria defender um modelo de carnaval elitista, um modelo de carnaval de salão, e do outro lado estava o povo do Brasil que queria construir um modelo de carnaval ligado à sociabilidade das ruas. Quando eu falo que o carnaval inventou o Brasil possível, é porque, para mim, o Brasil possível é o Brasil da diversidade, é o Brasil da solidariedade, é o Brasil da construção de sociabilidade, é o Brasil que contesta um modelo hétero-patriarcal, normativo, branco. E esse Brasil diverso, transgressor, inventor, contestador e plural é o Brasil que se manifesta no carnaval. Por isso é que eu digo que o Brasil possível é aquele que o carnaval colocou para nós” (SIMAS, 2023).

Como pode se depreender de sua resposta ao questionamento do jornal “Brasil de Fato”, o Carnaval é um verdadeiro fenômeno social, importantíssimo dentro do contexto nacional. Para além do aspecto meramente financeiro e turístico, seja nas grandes ou pequenas cidades, por aproximadamente cinco dias, parte da sociedade quebra a rotina do cotidiano, dividindo-se em curtir a folia ou aproveitar o feriado para descansar, em casa ou em algum outro lugar de refúgio. Como será demonstrado, na história brasileira, o “pular carnaval”, para alguns membros da sociedade, foi/é/será por si só um ato transgressor e contestador, que ultrapassa o aspecto lúdico da folia. O Carnaval é a oportunidade que alguns personagens minoritários excluídos da sociedade têm, através de uma festa, para protestar em prol de suas reivindicações.

Neste sentido, no Rio de Janeiro das décadas de 1920 e 1930, a partir da junção popular dos Ranchos com alguns elementos das Sociedades Carnavalescas e o samba, surgiu nas comunidades mais carentes da cidade a figura da escola de samba. Na definição de Nei Lopes e Luiz Antônio Simas (2021), a Escola de Samba é uma “sociedade musical e

recreativa que participa dos desfiles de Carnaval, cantando e dançando o samba-enredo, apoiada por elementos cenográficos.” (LOPES; SIMAS, 2021).

No entanto, o papel das escolas de samba extrapola a mera função carnavalesca. As agremiações de samba paulistas configuraram nos meados do século XX (1949 – 1978) um espaço de sociabilidade de pessoas, cuja maioria eram pessoas negras e periféricas. Considerando que o período analisado pelo autor abarca uma fração da Ditadura Militar, as escolas de samba figuraram como um dos principais espaços para ativistas do movimento negro militarem. Neste mesmo sentido, a partir de Glacken (1996) e a teoria da geografia cultural que este desenvolveu, Fernando Nóbrega define as escolas de samba como um possível “meio de interpretação” de uma relação conturbada e desarmonizada entre os indivíduos que vivem nos subúrbios e nas favelas cariocas e o meio no qual estão inseridos (NÓBREGA, 2001; BARONETTI, 2021).

A partir disso, revisitando a história, é possível perceber algumas polêmicas e conflitos dentre os mais variados personagens sociais, diante da possibilidade da escola de samba emprestar seu espaço e sua voz enquanto uma associação narradora-cantora de um enredo em prol de uma agenda de uma comunidade. Como Nóbrega e Simas explanam, é uma missão institucional da escola de samba utilizar do seu espaço para interpretar e concretizar em seu enredo um protesto ou uma reivindicação da comunidade que ela representa. Portanto, o desfile de uma escola de samba pode ser compreendido, tanto simbólica quanto politicamente, como uma luta pelo acesso à cidade, à cidadania e à evidência dentro da sociedade (NÓBREGA, 2001; SIMAS, 2023).

Essa luta de uma comunidade mais carente por um espaço e melhores condições de vida está longe de ser pacífica. Quando se leva em consideração o Carnaval e as escolas de samba enquanto espaço de luta, pode-se perceber o conflito que as agremiações carnavalescas compram com os mais diversos atores públicos e privados da sociedade, como por exemplo, o já citado caso da Vai-Vai em 2024. Um dos objetivos do presente trabalho surge justamente desse impasse entre a liberdade de expressão artística e sua limitação, bem como da necessidade de análise social e jurídica da questão. Para tanto, será abordado o mais famigerado dentre esses conflitos, ocorrido no Rio de Janeiro em 1989, envolvendo a G.R.E.S Beija-Flor, com a sua alegoria Cristo Mendigo, e a Arquidiocese do Rio de Janeiro.

Do ponto de vista jurídico, é interessante debruçar-se sobre esse caso, pois a medida liminar em favor da Arquidiocese do Rio de Janeiro é uma das primeiras decisões judiciais que limitaram a livre expressão artística pós-promulgação da Constituição Federal de 1988. O desfile de 1989 ocorreu exatos três meses depois da promulgação da nova carta constitucional. Após um longo período ditatorial, no qual as escolas de samba e seus integrantes sofreram censuras e perseguições por parte dos militares, a expectativa geral

dos sambistas era de que poderiam gozar finalmente de uma liberdade artística, livre do receio da reprimenda militar. Embora a entrevista seja realizada logo após o final do desfile da Beija-Flor, num momento de euforia, é possível considerar as palavras do histórico carnavalesco<sup>8</sup> Joãozinho Trinta, responsável por idealizar e executar o desfile, como um recorte geral da quebra de expectativa do carnavalesco e da decepção do artista:

“Porque a decisão da Arquidiocese [sic] evidencia a visão que as pessoas ou entidades têm do carnaval. Hoje, o carnaval é muito mais que um espetáculo erótico. É uma das maiores demonstrações da arte popular brasileira. Pela única vez no ano, o povo participa. Por isso, a escola de samba é a única coisa valiosa que nos resta. A imagem de um Cristo mendigo é contundente, mas é também o reflexo da miséria humana, quando projetada para cima, quando encarnada por um ser transcendente ligado à classe Z” (RAMOS, 2020)

O desabafo do carnavalesco para a televisão aberta é uma evidência da expectativa e da decepção que havia entre os sambistas cariocas do período. Em que pese a Promulgação da Constituição Federal de 1988, com a enorme gama de direitos fundamentais protegidos dentro do escopo constitucional, a decisão da 13ª Vara Cível do Rio de Janeiro vai diretamente ao encontro dessas expectativas.

Para essa pesquisa, discorrer-se-á brevemente sobre o contexto histórico em que surgiram as escolas de samba, desde o surgimento dos Ranchos e das Sociedades Carnavalescas até o contexto do Desfile das Escolas de Samba de 1989. A revisitação histórica do Carnaval carioca, mesmo que recortada, faz-se fundamental pois objetiva a caracterização linear do Carnaval e, posteriormente, das escolas de samba, para além de algumas definições preconceituosas como um “espetáculo erótico” ou um “produto que visa a alienação social”. Além disso, explicar com o viés histórico e social as agremiações carnavalescas cariocas é importante para esmiuçar o papel das escolas de samba no contexto do Rio de Janeiro. Ao fazer isso, será possível perceber como o formato do desfile das escolas de samba é desenhado para além da diversão lúdica: é uma mensagem comunicada aos espectadores não só a partir do samba cantado, mas também a partir dos elementos visuais contidos ao longo do desfile.

No segundo capítulo, será revisitada a história da Beija-Flor de Nilópolis, desde o seu surgimento como bloco carnavalesco até a década de 1980, quando já consolidada no Grupo Especial, foi responsável por estabelecer um modelo de desfile de escolas de samba. Além disso, será analisado especificamente o desfile da G.R.E.S Beija-Flor de 1989, intitulado “Ratos e Urubus, Larguem Minha Fantasia!”, tema principal desta monografia. A

---

<sup>8</sup> “[...] Designa aquele que, na escola de samba, liderando uma equipe de trabalho, é geralmente o responsável pela execução do enredo, que nem sempre é de sua autoria. Ao carnavalesco cabe a responsabilidade pela concretização da ideia em espetáculo visual (LOPES; SIMAS, 2021, p. 55)

partir de documentos do período e de monografias sobre o evento, será realizada uma análise para compreender exatamente qual era o objetivo da escola de samba ao retratar o Cristo Redentor como um mendigo.

No último capítulo, denominado “Liberdade! Liberdade!”, será feita a análise jurídica do caso, buscando compreender os argumentos tanto da Beija-Flor quanto da Arquidiocese do Rio de Janeiro, a partir de reportagens do período dos principais veículos midiáticos. Para provocar uma reflexão jurídica acerca do caso, observar-se-á casos notórios na jurisprudência envolvendo o grande alvo de disputa entre a Arquidiocese do Rio de Janeiro e a G.R.E.S Beija-Flor; o direito de imagem do Cristo Redentor. Além disso, também será explicitado como esse caso foi de certa maneira paradigmático, estabelecendo um *modus operandi* em questões similares envolvendo as escolas de samba e imagens sacras da Igreja Católica.

Ao final, as próximas páginas mostrarão como a censura prévia da Arquidiocese do Rio de Janeiro demonstra-se injustificada tendo em vista os argumentos suscitados anteriormente. Além disso, ficará evidenciada a equivocada interferência judicial a favor da Igreja Católica, sem mencionar a compreensão errônea pelo magistrado acerca dos objetivos dos constituintes preconizados nas cláusulas pétreas. Ainda na esteira da fala de Beth Carvalho sobre o caráter revolucionário do samba e da lição de Maíra Brito (2023), que compreende o samba enquanto o Orixá do Pertencimento, a monografia revelará que, pelo menos especificamente no que tange o samba-enredo “Ratos e Urubus” e o desfile da Beija-Flor, o samba emprestou sua voz, seus batuques, sua visibilidade e sua estrutura para trazer luz à necessidade de observância do art. 3º da Constituição Federal e seus incisos, os quais classificam como objetivos fundamentais a construção de uma sociedade livre, justa e solidária, a garantia de um desenvolvimento nacional, a erradicação da pobreza e marginalização, e por fim, a luta contra as mais diversas formas de discriminação.

## 1. FESTA PROFANA: Uma breve revisão histórica sobre o carnaval do Rio de Janeiro – Pré-Escolas de Samba até o ano de 1989

*Na poesia vem rimar sem dor  
Na fantasia, vem colorir  
Que a vida tem mais cor  
Vem na magia  
Me beija nesse mar de amor  
Vem, me abraça mais  
Que eu quero é mais  
O teu coração  
Eu vou tomar um porre de felicidade  
Vou sacudir, eu vou zoar toda cidade  
Êh! Boi Ápis  
Lá no Egito, festa de Ísis  
Êh! Deus Baco, bebe sem mágoa  
Você pensa que esse vinho é água?  
É primavera!  
Na lei de Roma, a alegria é que impera  
Oh! Que beleza!  
Máscara negra lá no baile de Veneza  
Oi joga água que é de cheiro  
Confete e serpentina  
Lança perfume no cangote da menina*

(G.R.E.S União da Ilha 1989 – Festa Profana. Composição: Bujão / Franco / J. Brito)

A revisitação histórica do Carnaval carioca, mesmo que recortada, faz-se fundamental pois objetiva a caracterização linear do Carnaval e, posteriormente, das escolas de samba, para além de algumas definições preconceituosas como um “espetáculo erótico” ou um “produto que visa a alienação social”. Neste sentido, optou-se por esmiuçar a história do samba enquanto expressão cultural negra tolhida historicamente pelo próprio Estado numa tentativa de repressão do povo negro durante o Império e, posteriormente, nas primeiras décadas da República Velha. A título de exemplificação do samba como um dos meios de sobrevivência do indivíduo negro liberto no Rio de Janeiro, na virada do século XIX para o século XX, parte deste capítulo debruça-se sobre a história de Hilária Batista de Almeida, Tia Ciata.

Além disso, explicar com o viés histórico e social as agremiações carnavalescas cariocas é importante para esmiuçar o papel das escolas de samba no contexto do Rio de Janeiro. Ao fazer isso, será possível perceber como o formato do desfile das escolas de samba é desenhado para além da diversão lúdica: é uma mensagem comunicada aos espectadores não só a partir do samba cantado, mas também a partir dos elementos visuais contidos ao longo do desfile.

Um dos objetivos deste capítulo baseia-se em esmiuçar o contexto histórico em que surgiram as escolas de samba, desde o surgimento dos Ranchos e das Sociedades Carnavalescas até o contexto do Desfile das Escolas de Samba de 1989.

### **1.1. Dos infames entrudos até as Grandes Sociedades Carnavalescas e os Ranchos; o Carnaval antes das Escolas de Samba**

Mesmo antes da chegada da Família Real Portuguesa ao Brasil, o movimento popular que mais se aproximava do que compreendemos atualmente como Carnaval era o Entrudo. Ocorrido três dias antes da Quarta-feira de Cinzas, o entrudo consistia num folguedo luso-brasileiro, trazido a partir da migração dos portugueses para a maior colônia do Império português. (VARELLA, 2021)

O entrudo pode ser definido como uma espécie de jogo carnavalesco, originário da Península Ibérica e introduzido no Brasil pelos portugueses no século XVI, praticado nas principais capitanias hereditárias da época. Historiadores especialistas em Carnaval resumem o jogo do entrudo a uma “guerra-molhaceira”, ocorrida três dias antes da Quaresma, o qual consistia numa espécie de batalha entre os foliões que jogavam uns nos outros farinha, pó-de-arroz, limões-de-cheiro, água, ovos. Segundo autores da historiografia, a diferenciação entre jogo e festa se dá, pois, o primeiro pode ser realizado de forma privada, dentro de um ambiente familiar ou entre amigos, enquanto o segundo necessita de um público espectador que também participa da festa (FERNANDES, 2001; GIRON, 2002).

O entrudo tornou-se um folguedo bastante popular tanto dentro do ambiente familiar, ocorrendo no interior das residências mais abastadas das cidades (como numa espécie de baile), quanto nas ruas da cidade, entre as pessoas mais pobres e os indivíduos escravizados. A folia consistia, principalmente, numa efusão. Neste sentido, por exemplo, era possível ver escravos pela rua, jogando o entrudo vestidos com trapos usados anteriormente pelos seus senhores (GÓES, 2010)

Conforme depreende-se da da farta bibliografia sobre a festa, o entrudo de rua não era bem visto pelas altas camadas da sociedade. A visão negativa das classes mais abastadas em relação ao entrudo começa já em Portugal, especialmente nas cidades do Porto e de Lisboa. A tendência da elite portuguesa, por óbvio, respingou no desagrado da elite brasileira em relação ao entrudo (FERNANDES, 2001)

A elite considerava o entrudo e outras espécies de folguedo como rituais antigos, bestializados, similares às orgias, reduzindo-os a eventos “típicos” das classes mais pobres da sociedade. Tanto a alta camada da sociedade quanto a imprensa escrita, principal meio de comunicação da época, concordavam que era justa e necessária a repressão policial em relação aos entrudos de rua. A historiografia destaca que a imprensa escrita brasileira, ao



longo da virada do século XIX para o século XX, possuía uma forte relação com os empresários e políticos da época. Logo, em meio ao papel da imprensa enquanto espaço fomentador de debate e formador de opiniões, por vezes, a imparcialidade e a neutralidade da mídia eram postas de lado por parte dos jornalistas e literatos para a defesa dos interesses políticos e sociais dos grupos que financiavam a grande mídia da época. (NEPOMUCENO, 2016)

Nesse cenário, é possível observar um movimento da mídia escrita no sentido da construção de um discurso nostálgico e seletivo em relação aos entrudos. Nostálgico, pois, retratavam os entrudos dos salões e casas familiares mais abastados como simples brincadeiras inofensivas e prazerosas de molhadelas. Enquanto isso, a mídia focava suas seletivas críticas aos entrudos de rua e aos foliões, em sua maioria homens e mulheres negras, escravizados ou descendentes destes, definindo-os como “‘primitivo’, ‘bárbaro’, ‘perigoso’, que envergonharia os povos civilizados (sic), que representava a decadência da nação, e que precisaria ser reprimido e controlado” (NEPOMUCENO, 2016, p. 276).

Sobre a análise da participação popular de negros, libertos ou escravos, no Carnaval ao longo da década de 1880 no Rio de Janeiro e a contradição midiática em relação aos festejos carnavalescos:

É importante ressaltar que, apesar do anúncio anual do falecimento do carnaval, as páginas da Gazeta trazem uma enorme quantidade de notícias e relatos de práticas que envolvem "multidões" de foliões, anúncios de venda de fantasias, máscaras, bisnagas e cera, aluguel de instrumentos para Zé-pereira, e de sacadas na Rua do Ouvidor para os três dias de Momo.

Esta contradição (entre a "morte" e a pujança nas páginas do mesmo jornal) reflete muito bem as tensões entre os diversos carnavais e os diversos projetos para o povo e a nação que agitavam a sociedade brasileira nas últimas duas décadas da escravidão, sobretudo na Corte.

Entretanto, não eram nos editais ou nos anúncios que escravos, libertos e negros livres pobres apareciam com mais frequência no jornal durante o carnaval. O espaço onde a população de cor era mais numerosa era na coluna *Occurrencias* da rua. Ali os distúrbios, as prisões, os crimes, as "desordens" eram relatadas. Esta é uma das seções do jornal em que os foliões são nomeados e muitas vezes têm a cor de sua pele revelada. Encontrei referências a *preto*, *pardo* e *crioulo*, além da condição de escravo, que implica a ascendência africana. E na maioria dos casos o silêncio sobre a cor permanece.

É justamente nas *Occurrencias* da Rua que alguns tipos do carnaval das ruas cariocas ganham destaque e, mais do que isso, suas origens sociais são representadas com cores mais nítidas: sobretudo os Máscaras Avulsos e os Diabos (Nepomuceno, 2009) (Grifos do Autor).

A visão negativa que os entrudos tinham entre parte da sociedade também pode ser encontrada em obras clássicas, fora do campo midiático. Como exemplo, cito algumas descrições contidas junto aos quadros de Jean-Baptiste Debret (1768 – 1848), pintor francês integrante da Missão Artística Francesa. O artista passou quinze anos no Brasil tentando representar e documentar sua visão da capital do Império brasileiro, a qual havia passado

por um longo período de modernização patrocinado pela chegada da nobreza portuguesa e a Família Real:

Figura 3



Dia d' entrudo (sic) (Carnaval) (Jean-Baptiste Debret, 1823). Aquarela sobre papel; 18 cm x 23 cm, Museu Castro Maya, Rio de Janeiro

Segundo Mariane Tutui (2019):

“Mesmo se tratando de uma festa em que escravos como também senhores participavam, aos olhos do artista francês, o entrudo é descrito como algo distante da chamada “civilização” (TUTUI, 2019).

Grupos das elites brasileiras da época, buscando-se afastar desse modelo de carnaval supostamente “não-civilizado”, tomaram como modelo ideal a ser seguido os bailes de máscaras venezianos e parisienses, nos quais se ostentava o luxo da classe mais abastada por meio de suas fantasias e suas alegorias. Portanto, a partir desse ideal “civilizatório”, pautado nos traços culturais do homem branco europeu rico, especialmente o francês e o italiano, surgem as Grandes Sociedades Carnavalescas, como uma representação física dessa busca pela reaproximação estética e cultural com a Europa (FERNANDES, 2001).

Entre 1850 e 1950, agremiações como Tenentes do Diabo, Pierrôs das Cavernas, Democráticos eram hegemônicas no carnaval carioca e suas alegorias serviram para os desfiles das escolas de samba anos mais tarde. Alguns historiadores acrescentam que as sociedades carnavalescas também foram fonte de inspiração para as críticas políticas e sociais (FERNANDES, 2001; LOPES; SIMAS, 2021)

O carnaval das Sociedades Carnavalescas, já em seu início, consistia num evento bastante organizado e exclusivo. O roteiro do cortejo era definido previamente, sendo divulgado pelos jornais da cidade. As fantasias também eram definidas previamente pelos organizadores, os quais forneciam por encomenda para os foliões. A definição dos carros

alegóricos e os respectivos temas eram idealizados pelos sócios nas sedes do clube. O alto grau de investimento dos sócios, desfilando os carros pelas ruas mais célebres da cidade na época, como a Rua do Ouvidor, evidencia que o objetivo das sociedades carnavalescas ultrapassava a simples folia. Era uma mensagem das camadas mais abastadas para o restante da população; a possibilidade de um carnaval “uniforme”, “organizado”, “civilizado” e “elegante” (OLIVEIRA, 2020).

Compartilhando a opinião de parte da sociedade, entre o entrudo e as sociedades carnavalescas, a mídia da época colocou-se ao lado dessas, apoiando-as, como se observa a partir do artigo de opinião do jornal “A Imprensa”:

Na escolha dos dois gêneros de divertimentos entre nós adotados hoje para a época extravagante do carnaval, o masque e o entrudo, sem dúvida que, para o verdadeiro critério, deve o primeiro ter em todo o caso a primazia, e ser o segundo para sempre abolido e reprovado, por **anti-higiênico, imoral e absurdo**, pois além de dispendioso e incômodo, é ele sempre fértil dos mais tristes resultados, de que todos os dias se apontam novas vítimas, muitas das quais ainda hoje gemem entregues aos mais cruéis padecimentos, ou prematuramente descansam no âmago das sepulturas (A Imprensa, 6 fev. 1853) (Grifo próprio).

O literato e dramaturgo José de Alencar foi um dos fundadores da primeira grande sociedade carnavalesca: Congresso das Sumidades Carnavalescas. A fundação ocorreu em janeiro de 1855 e, um mês após o seu surgimento, a agremiação promoveu o seu primeiro desfile. O próprio Alencar fez a propaganda do primeiro desfile no jornal Correio Mercantil, em 14 de fevereiro de 1855:

Muitas coisas se preparam este ano para os três dias de carnaval. Uma sociedade criada o ano passado e que conta já perto de oitenta sócios, todos pessoas de boa companhia, deve fazer no domingo a sua grande promenade pelas ruas da cidade. **A riqueza e luxo dos trajos, uma banda de música, as flores, o aspecto original desses grupos alegres, não de tornar interessante esse passeio dos máscaras, o primeiro que se realizará nesta corte com toda a ordem e regularidade. Quando se concluir a obra da Rua do Cano, poderemos então imitar, ainda mesmo de longe, as belas tardes de corso em Roma.** Entretanto a sociedade terá já este ano uma boa lembrança. Na tarde de segunda-feira, em vez do passeio pelas ruas da cidade, os máscaras se reunirão no Passeio Público e aí passarão a tarde como se passa uma tarde de carnaval na Itália, distribuindo flores, confete e instigando os conhecidos e amigos. Naturalmente, logo que a autoridade competente souber disto, ordenará que a banda de música que costuma tocar aos domingos guarde-se para a segunda e que, em vez de uma, sejam duas ou três. Confesso que esta idéia me sorri. Uma espécie de baile mascarado, às últimas horas do dia, à fresca da tarde, num belo e vasto terraço, com todo o desafogo deve ser encantador (Correio Mercantil, 14 de fevereiro de 1855) (Grifo Próprio).

Para alguns jornalistas da época, o modelo de carnaval realizado por José de Alencar e os demais fundadores iriam impor o derradeiro fim aos entrudos:

O Congresso das Summidades Carnavalescas fez o seu passeio no domingo à tarde pelas principais ruas desta cidade, e em todas elas tiveram uma brilhante recepção, muito principalmente do belo sexo que os acolheram com flores e buquets dignos desse belo congresso, que ricamente trajando lindos costumes, apresentaram no país uma novidade já digna dele. Na terça feira à tarde o nosso Passeio Publico foi o rendez-vous de tudo quanto teve bom gosto. A concorrência de povo, de máscaras, de música, e de lindas moças tornaram a tarde lindíssima (Periódico dos Pobres, 24 fev. 1855).

Contudo, os entrudos resistiram bravamente aos ataques da mídia, apesar dos esforços da mídia intelectual em sua pretensa “missão civilizadora” de ditar o jeito correto de pular o Carnaval. Essa disputa pelo direito de afirmar como pular o carnaval pode parecer superficial numa análise rápida. Ao debruçar-se sobre a rivalidade entre os entrudos e as sociedades carnavalescas, é importante ter-se em mente o que de fato significa essa disputa. Para tal:

Transformar a vida social em vida pública, fazer a festa, é uma atividade disputadíssima em toda sociedade, um território pelo qual distintos grupos sociais lutam para desfrutar. Festa é coisa de quem tem muito a fazer, daqueles que desejam controlar ou pelo menos influenciar na promoção da identidade de um grupo social. (...). Nos palcos, estádios, praças e ruas, a festa é sempre uma arena onde se desenrola uma ação coletiva especial, na qual uma comunidade dispersa, heterogênea e dividida se expressa com um grande sentido de unidade e comunhão (FERNANDES, 2001, p. 3).

Com a proximidade do fim do Império e a ascensão dos ideais republicanos a partir da promulgação da Constituição de 1889, as próprias Sociedades Carnavalescas começaram a substituir a simples replicação de personagens e epopeias clássicas europeias para tecer críticas. Agremiações como “Os Democráticos” passaram a empregar em seus desfiles temas sociais e políticos contemporâneos, colocando-se contra o Império, os políticos da Corte e, até mesmo, contra a escravidão (FERNANDES, 2001).

Neste mesmo sentido, a historiografia esmiuça melhor como se davam essas críticas sociais realizadas pelas Sociedades Carnavalescas. Os desfiles ocorriam nas principais ruas da capital do Império e, posteriormente, da República, como por exemplo, a Rua do Ouvidor e o Largo de D. Manuel. Durante o trajeto do desfile, num ponto pré-determinado pela organização, ocorriam os “pufes”, uma espécie de mensagem da Sociedade Carnavalesca diretamente voltada para o público espectador. José Tinhorão explica que esses pufes historicamente consistiam em versos escritos por literatos, os quais a partir de uma encenação carnavalesca, objetivavam parodiar atos oficiais, tais como discursos, falas, conclamações das Cortes reais (TINHORÃO, 2000).

Logo, nas Sociedades Carnavalescas, os pufes eram o momento no qual a agremiação parava seu desfile para voltar-se ao público, por meio de seu carro-crítica, tecia jocosas críticas sociopolíticas ou provocações nas quais diminuía uma eventual sociedade carnavalesca rival ou, até mesmo, exaltavam a própria sociedade carnavalesca. Os pufes eram o ápice do desfile, momento responsável por provocar o furor do público. Além disso, o desfile não era composto somente pelos sócios da agremiação. Com o objetivo de apresentar novidades ano após ano, atraindo o olhar atento do público e a fama, as agremiações passaram a se apresentar com artistas, como atores, cenógrafos e, até mesmo, dançarinas burlescas e meretrizes conhecidas (OLIVEIRA, 2020).

Entretanto, a crítica aos entrudos e às celebrações populares continuaram a ser um tema frequente também das Sociedades Carnavalescas. Néelson Fernandes vai além, destacando que as Sociedades Carnavalescas ironizam por vezes até mesmo as necessidades das populações mais carentes do Rio de Janeiro, lembrando o desfile da Democráticos de 1889, a qual aliou-se à campanha anti-cortiços, estampando um conhecido cortiço da época em um de seus carros alegóricos (OLIVEIRA, 2020; FERNANDES, 2001).

A junção de todos esses aspectos citados foram fundamentais para que as Sociedades Carnavalescas tivessem sucesso em sua missão de estabelecer-se como um “veículo estratégico indispensável para o alcance da modernização” (FERNANDES, 2001, p. 20) opondo-se firmemente aos entrudos. Os desfiles das sociedades carnavalescas transformaram-se num evento extremamente desejável tanto pelo prestígio do evento quanto pela economia que se movimentava ao redor, beneficiando em especial o comércio de hotelaria e gastronomia (OLIVEIRA, 2020).

A desejabilidade das sociedades carnavalescas pode ser observada na camada mais pobre da sociedade, mesmo que estivesse excluída. Alguns historiadores destacam em sua análise sobre as sociedades carnavalescas, escravos, homens negros libertos, mestiços e brancos pobres não abandonaram os entrudos e demais folguedos, como por exemplo o zé-pereira<sup>9</sup> e os cucumbis<sup>10</sup>. Acontece que esses indivíduos excluídos da folia das sociedades carnavalescas, enquanto sujeitos celebrantes, também queriam festejar como a elite, colocando seus elementos culturais próprios na folia erudita (OLIVEIRA, 2020; MOURA, 2022).

Afinal, como Joãozinho Trinta, importante personagem aqui trabalhado, sintetizou mais de um século depois do surgimento das sociedades carnavalescas, “quem

---

<sup>9</sup> “Tratava-se de grupos de homens jovens que saíam desfilando pelas ruas durante todo o Carnaval ao mesmo tempo em que tocavam instrumentos de percussão simples, como zabumba e tambores, mas que agradavam aos ouvidos dos foliões, que os seguiam animados.” (SANTOS, 2022, p.17)

<sup>10</sup> “Os cucumbis — em quimbundo, língua banto, puberdade — eram folguedos que aparecem no Rio de Janeiro imperial, ainda ligados a ritos de iniciação correntes outrora na África, pouco se diferenciando de ticumbis, contos e de outras formas de designação de desfiles presentes no Carnaval negro carioca desde o final do século XIX.” (MOURA, 2022, p.181)

gosta de miséria é intelectual, pobre gosta mesmo de luxo e riqueza” (FARIAS, 2012). Neste sentido, retomando a teoria da circularidade cultural do historiador Carlo Ginzburg sobre a relação imbricada da cultura erudita e da cultura popular e aplicando-a dentro do tenso contexto social carioca, Arthur de Oliveira explica:

As camadas populares não apenas se interessavam em contemplar o carnaval das grandes sociedades. Logo, os segmentos menos favorecidos trataram de brincar a seu modo durante a passagem dos préstitos, de modo que até mesmo costumes africanos se fizeram presentes naquelas ocasiões. Essa participação do populacho fez acender um sinal vermelho nos defensores do carnaval idealizado. Por outro lado, nos dias em que as grandes sociedades não desfilavam, grupos subalternos faziam seus próprios desfiles, em parte mimetizando o estilo carnavalesco considerado civilizado (Oliveira, 2020, p. 91-92).

Essa relação simbiótica, retroativa e por vezes conflituosa entre cultura popular e cultura erudita desenvolve-se dentro do efervescente contexto sócio-político do Rio de Janeiro do final do século XIX, período no qual ocorreu a abolição da escravatura e adoção do regime republicano. Os sujeitos celebrantes excluídos das festas das elites cariocas assistiram a esses fenômenos e, de maneira semelhante, desejaram festejar. Na virada do século XIX para o século XX, podem ser observados no Rio de Janeiro outras espécies de folia carnavalesca. Também podem ser observados os cordões e os blocos carnavalescos. Todas essas espécies de folias carnavalescas eram negativamente consideradas, assim como o entrudo. O festejo popular que escapava desse preconceito midiático e policial eram os ranchos carnavalescos.

Os ranchos carnavalescos eram uma espécie de sociedade carnavalesca que também serviu de base inspiradora para as escolas de samba. Eram menores e bem mais humildes quando comparadas às grandes sociedades carnavalescas. Os ranchos podem ser encaixados como a terceira via entre os entrudos e as sociedades carnavalescas, sendo composta por indivíduos das classes média e baixa, com as mais variadas profissões, como cronistas, pequenos comerciantes, jornalistas, músicos, artesãos, tias baianas. A base aparentemente organizada dos ranchos conquistou a simpatia da imprensa e da polícia, especialmente quando comparados com a balburdia-foliã dos entrudos e outras celebrações carnavalescas, como os cordões e os blocos (ANDRADE *et al.*, 2005; GONÇALVES, 2006; (LOPES; SIMAS, 2021).

Parte da base do rancho carnavalesco está no rancho de reis, uma tradição baiana recriada na Pequena África, região central do Rio de Janeiro próxima ao porto da então capital da República, a qual mantinha uma formação similar às dos ranchos do ciclo natalino. O rancho de reis desfilava com figuras tais como cabrochas, velhos, reis,

caramurus e capoeiras vestidos de diabo, ao som de instrumentos como flauta, violão, pandeiro e ganzá (ANDRADE *et al*, 2005).

O desenvolvimento e a sofisticação dos ranchos podem ser sintetizados na forma do Ameno Resedá, fundado em 1907. Portanto, a partir deste modelo, observa-se uma “verdadeira ópera ambulante com coro e orquestra”, que reunia artistas e intelectuais da burguesia os quais empenhavam-se em reinterpretar as tradições populares em códigos mais modernos para que fosse aplicado numa procissão pomposa, alegórica e musicada lentamente (MOURA, 2022):

Figura 4



EFEGÊ, Jota. Ameno Resedá: o rancho que foi escola. Documentário do carnaval carioca. RJ: FUNARTE, 2009<sup>11</sup>.

Os ranchos carnavalescos gozavam de uma simpatia da mídia e, principalmente, da polícia por conta de uma semelhança que compartilhavam com as sociedades carnavalescas, como a organização e a exclusividade de seus bailes. Esse fenômeno ocorre justificado e legitimado a partir da pretensa ideia de evolucionismo social. O nível de organização do festejo carnavalesco refletia a qualidade moral. As manifestações mais livres e desordeiras eram classificadas como de mentalidade “colonial” de seus integrantes, ao passo que as mais ordeiras e “belas” eram classificadas como de “mentalidade” republicana (BARBOSA, 1978; GONÇALVES, 2006).

<sup>11</sup> <http://www.pensario.uff.br/audio/1907-foi-criado-rancho-ameno-reseda>

Os bailes dos ranchos geralmente aconteciam seguindo o que ocorria com as sociedades carnavalescas, adaptando-se ao limitado recurso financeiro. Utilizando-se do próprio espaço ou locais alugados, os ranchos carnavalescos mais populares vendiam ingressos para seus eventos tanto para os sócios, participantes mais assíduos dos grêmios, quanto para frequentadores eventuais. Além disso, os ranchos se sujeitavam ao crivo das autoridades públicas, promovendo atividades internas e externas, tais como ensaios, competições e premiações, fornecendo indícios de “boa índole institucional”, construindo a imagem de sujeitos bem comportados (GONÇALVES, 2006)

Neste sentido, os ranchos carnavalescos podem ser compreendidos como uma espécie de terceira via entre as formas populares de festejo carnavalesco, como o entrudo, e as grandes sociedades carnavalescas. Sobre isso, Renata Gonçalves explica:

Os ranchos carnavalescos foram os primeiros grupos a se apresentar no carnaval com músicas próprias. Foram eles os primeiros a incluir o enredo, o cortejo linear e a formalizar uma estrutura de ensaios e desfiles que serviria, segundo alguns autores, de modelo para as escolas de samba. Assim, esse modelo, além de assinalar uma diferenciação moral, sugeria parâmetros de definições artísticas e estéticas, seguindo um padrão próprio e criativo de organização associativa e organização de desfile. Inseriam-se, portanto, dentro de uma visão mais modernizante da cultura popular (GONÇALVES, 2006 p. 76).

Aqui, é importante retomar Nepomuceno (2013) para destacar o papel dos cidadãos excluídos dentro dos ranchos carnavalescos. Isso porque, conforme o autor encontrou em suas pesquisas, ao analisar o banco de dados com os pedidos de licença de funcionamento endereçados à polícia no período de 1900 até 1914, há poucas referências raciais em títulos de grupos. Ao passo que a corrente majoritária dos pesquisadores indica como possíveis motivos para isso a ausência de identidade negra na cidade do Rio de Janeiro e/ou a pouca importância dada pelos cariocas a questões raciais nos anos iniciais da República, alguns autores assumem uma postura minoritária, focando seus estudos especialmente naqueles grupos que assumiram explicitamente alguma identidade racial (NEPOMUCENO, 2013)

Dentre alguns grupos carnavalescos, cumpre destacar o clube “Liga Africana”. A partir dos pedidos de licenças anuais de funcionamento os anos de 1912, 1913 e 1914, Nepomuceno destaca duas características do clube: primeiro, o nome pode ser interpretado como uma busca por identidade, o que contraria o que a corrente majoritária acredita, evidenciando um possível apagamento histórico de uma autoafirmação da identidade negra no Rio de Janeiro e um movimento de resposta “tensionadora” diante da evidente questão racial latente na virada do século XIX para o século XX e suas primeiras décadas. Neste sentido, destacam-se o presidente do Clube Liga Africana e o endereço no



qual está registrado como sede do clube; respectivamente, João Martins, também conhecido como João Alabá de Omulu, pai de santo responsabilizado pelo terreiro localizado na Rua Barão de São Félix, n. 174 (NEPOMUCENO, 2013)

Embora não seja caracterizada como um rancho carnavalesco, depreende-se que o Clube Liga Africana é um dos primeiros exemplos práticos de como a população negra buscou expandir suas alternativas de atuação no espaço público por meio da criação de associações negras vinculadas à Cultura, tais como agremiações recreativas, carnavalescas ou não, terreiros de candomblé (e posteriormente de umbanda) e “fiéis” da Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito (uma tradicional igreja de negros e pardos desde o período colonial). Essas associações negras são um exemplo que ilustra não só a capacidade, mas também a necessidade de articulação entre si dos indivíduos negros para exercerem sua cidadania em meio a uma vida extremamente regradada, excludente e, por vezes, cruel (NEPOMUCENO, 2013)

Outro grupo carnavalesco também é citado por Éric Nepomuceno (2013): o Rancho Carnavalesco “Macaco é Outro!”, cuja sede localizava-se na Rua Visconde de Itaúna, n. 117. “Macaco é Outro” ficou marcado por uma posição antirracista, com tons satíricos em seus cortejos (NEPOMUCENO, 2013):



Figura 5 - Orquestra e Pastoras d'O Macaco é Outro, Revista da Semana, 1911, Biblioteca Nacional

O nome “Macaco é outro” provavelmente foi utilizado no sentido comum de uma expressão popular no Rio de Janeiro da época. Ao contrário do que se deduz num primeiro momento, mais de um século depois, a expressão era usada com o objetivo de “negar uma acusação, denunciar uma mentira ou uma calúnia” (NEPOMUCENO, 2006, p. 126). Ao

debruçar sobre a documentação enviada para a polícia, como a cópia do estatuto do grupo, e a foto apresentada anteriormente e publicada na Revista da Semana, de 1911, é possível perceber que se tratava de um grupo composto por foliões negros, que sempre tentavam se mostrar como trabalhadores. Por isso, tanto na foto quanto nos documentos, é possível identificar “indícios” de boa índole; bem trajados, com os endereços de trabalho listados junto dos nomes completos e quais funções desempenhavam (NEPOMUCENO, 2016). Sobre a atuação do rancho carnavalesco “Macaco é Outro”:

Estes carnavalescos não estavam numa posição muito superior ou afastada dos demais. Eram trabalhadores negros que lutavam para ampliar seus espaços de autonomia e valorização. Suas associações conquistaram posição de destaque entre as centenas ou milhares de grupos populares coesos. Sua ação coletiva, festiva e social, conquistou sim o reconhecimento perante a população do Rio de Janeiro, ampliando suas formas de exercício de cidadania, e possibilitando que pessoas com menos recursos financeiros experimentassem esse movimento no interior da agremiação carnavalesca (Nepomuceno, 2016).

Sobre o associativismo negro no Rio de Janeiro, embora a historiografia, por algum tempo, limitou os estudos aos grupos de São Paulo, é possível autor traçar um paralelo entre os grupos negros cariocas e paulistas. As duas últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX evidenciam desafios para os negros. Em tese, a Abolição proporcionou a equiparação jurídica entre os indivíduos, ao passo que a República, por meio da constitucionalização de prerrogativas fundamentais. Na prática, o que se observa é o descompasso dos dispositivos normativos do ordenamento brasileiro com a sociedade que busca regular e, por vezes, o descompasso legal entre as próprias normas (DOMINGUES, 2014). Neste sentido:

Para os negros, a Abolição termina por revelar, no transcurso dos anos, que a liberdade concedida não significava uma redefinição total de suas posições no país, e que ainda havia muito a conquistar. Alguns se desesperam esmagados pela impressão de que, apesar da carta de alforria, nada tinha mudado, de que haviam sido enganados (MOURA, 2022, p.110).

Nesse contexto, o associativismo negro carioca, por meio dos grupos citados anteriormente e outros, ainda não revelados pela historiografia, surge “como um importante espaço de construção de identidades e de luta por direitos, empoderamento e igualdade” (DOMINGUES, 2014, p. 265). Portanto, é possível depreender do exposto pela historiografia, que da disputa pelo direito de festejar o carnaval entre as sociedades carnavalescas e os ranchos carnavalescos, aqueles indivíduos excluídos por essas modalidades de grupos buscam por espaços onde possam exercer sua cidadania, além de promover o festejo carnaval. (DOMINGUES, 2014)

Dos mais variados exemplos que a historiografia conseguiu registrar, destaca-se o rancho “Macaco é Outro”. Não por acaso. Afinal, o endereço do rancho citado remete à famosa casa da Tia Ciata, cujo nome de registro é Hilária Batista de Almeida, localizada na Praça Onze, na região que também ficou conhecida como a Pequena África. Como será demonstrado em seguida, o samba se desenvolve enquanto gênero musical e também como um meio cultural de agregação e promoção da cidadania para a comunidade negra carioca na casa da Tia Ciata.

### **1.2. O Samba de Tia Ciata na Pequena África nas primeiras décadas do século XX e a era das Escolas de Samba (1909 – 1989)**

Para caracterizar a escola de samba como ela é conhecida atualmente, faz-se necessário introduzir e apresentar agora o principal elemento musical: o samba. Debruçar-se sobre um dos mais populares gêneros musicais do Brasil é, invariavelmente, revisitar a história das pessoas negras no nosso país. Contudo, realizar um estudo sobre o samba sem voltar na espiralidade do Tempo e considerá-lo como um produto cultural apartado de sua forte carga histórica é incorrer num anacronismo revisionista e reducionista (MARTINS, 2021).

Neste sentido, será preciso fazer um recorte histórico e geográfico, numa tentativa de manter o trabalho de conclusão de curso resumido ao mesmo tempo que mantém a coesão com o tema que se propõe a ser esmiuçado, analisado e discutido da melhor maneira possível. O recorte histórico e geográfico será pontual com o seguinte objetivo. Situando numa pretensa linha do tempo Hilária Batista de Almeida, uma mãe de santo popularmente conhecida como Tia Ciata, busca-se compreender: I) quem era Hilária Batista; II) o contexto político, social e cultural no qual essa mulher negra está inserida e, por fim; III) como e por que essa mãe de santa baiana, utilizando-se de seus quitutes, do fundo de seu quintal e de seu terreiro, ficou conhecida como uma das principais fomentadoras no Rio de Janeiro de um processo social que culminou no samba e na escola de samba:

Figura 6

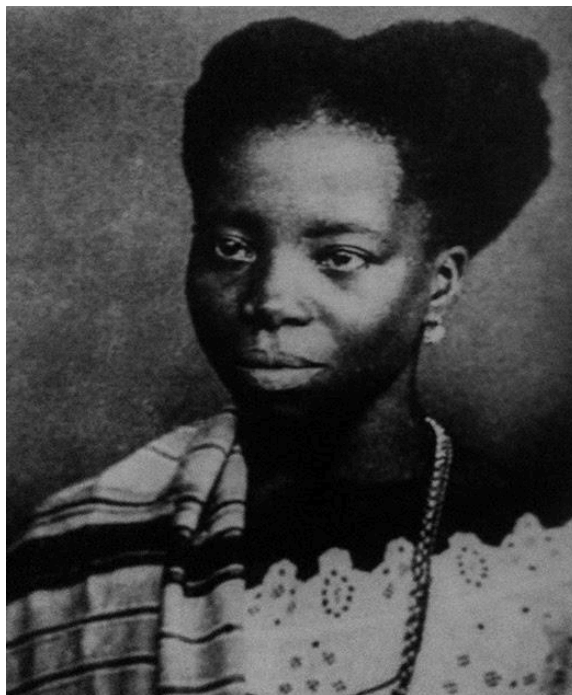


Foto de Tia Ciata, contida no site do Espaço Cultural Casa da Tia Ciata<sup>12</sup>

A escolha de Tia Ciata como uma das personagens dessa monografia não é por mero acaso. Afinal, em diversos momentos na história do samba carioca é possível perceber sua presença como uma potente figura matriarcal que fomentou o samba dentre tantas outras tias baianas de seu tempo, sua importância para o desenvolvimento do gênero musical é reconhecida por exemplo nos imortais sambas-enredo “Mãe Baiana Mãe”<sup>13</sup>, da G.R.E.S Império Serrano de 1983 e “Áfricas: do Berço Real à Corte Brasileira”, da G.R.E.S Beija-Flor de Nilópolis<sup>14</sup> (BRITO, 2023).

Por isso, a presente monografia analisará histórica, breve e especificamente a Salvador da primeira metade do século XIX. Aponta que no início do século XIX, sete anos antes da proibição do tráfico negreiro pela Inglaterra, a principal via de saída do continente africano se dava pela Costa da Mina (também conhecida como Costa dos Escravos), região que corresponde atualmente aos países de Gana, Togo, Benin e Nigéria. Os principais destinos concentravam-se no estado do Grão-Pará, a região sudeste e sul do Brasil e o nordeste da América Portuguesa, em especial os portos da Bahia e de Pernambuco (SILVA, 2010; SANTOS, 2021).

O tráfico negreiro era um negócio lucrativo. Muitos colonos brasileiros, habitantes próximos dos portos-receptáculos de africanos escravizados, passaram a se

---

<sup>12</sup> <https://www.tiaciata.org.br/tia-ciata/biografia>

<sup>13</sup> “Baiana mãe Baiana/ É belo o teu pedestal/ Eu te adoro e adorando imploro/ Teu carinho maternal/ Tia Ciata, mãe amor/ O teu seio o samba alimentou”

<sup>14</sup> Gamboa, a Pequena África de Obá/ Da Pedra do Sal, viu despontar a Cidade do Samba/ Então dobre o rum pra Ciata d'Oxum, imortal/ Soberana do meu carnaval, na princesa nilopolitana.



ouvisse algum barulho embaixo. O termômetro do navio marcava, à sombra, quase 32 graus Celsius. O calor e o cheiro eram tão fortes que o depósito dos escravos só pôde ser examinado depois que todos foram levados para o convés. Eles estavam completamente nus e morrendo de sede; alguns, principalmente entre as crianças, nem conseguiam ficar de pé; e muitas mulheres estavam grávidas (SANTOS, 2021) (WALSH, 1831)

A alimentação dos escravos consistia em farinha de mandioca, peixe ou carne seca, e feijão já que estes eram os menos suscetíveis de estragarem durante a travessia. Para beber, água salobra, produzida a partir da mistura de água doce e salgada. Aliada às péssimas condições nutritivas, a precariedade das condições de higiene provocava a morte de um terço dos indivíduos por doenças que se alastravam nesses navios (SANTOS, 2021). Os portos das principais cidades montados ao longo da costa brasileira eram os pontos de chegada dos navios. Ali, os escravizados sobreviventes da travessia do Atlântico eram examinados brevemente por um médico. Aqueles que estivessem aptos para o serviço laboral já eram vendidos rapidamente. Por outro lado, aqueles que não estivessem aptos para serem comercializados eram colocados pelos traficantes num galpão, numa espécie de quarentena. Escorbuto, outras infecções decorrentes das péssimas condições do navio tumbeiro e das punições impostas pelos capatazes, dentre outras mazelas que assolavam o negro escravizado, como o *banzo*<sup>17</sup> vitimavam alguns dos escravos ainda dentro desse período de quarentena (SANTOS, 2021)

O processo de desumanização promovido pela escravidão, iniciada com o roubo de sua liberdade e continuada pelo desmantelamento dos laços familiares, pelo apagamento de seus costumes e línguas, pela travessia forçada do negro africano pela Calunga Grande, terminava com um ritual simbólico e violento. A partir do momento que o indivíduo escravizado era arrebatado pelo seu novo senhor, ele era batizado, recebendo um nome cristão e, por vezes, o sobrenome da família que o pagou, outras, o sobrenome fazia referência à costa africana de origem (SANTOS, 2021).

No século XVII, com a substituição do açúcar pelo ouro como produto-desejo dos colonizadores, os portos do Rio de Janeiro, Parati e de Santos passaram a receber mais indivíduos escravizados do que os portos de Salvador e Recife, substituindo estes como principais pontos de desembarque. Os negros eram trazidos mormente da região conhecida como África Centro-Occidental, região africana que corresponde atualmente à Angola, ao Congo e ao Gabão. O mercado de escravos procurava africanos dessa área específica por conta do conhecimento que as tribos detinham sobre mineração (SANTOS, 2021).

---

<sup>17</sup> "[...] um estado de desassossego na alma, convulsionadas por uma exterioridade de terror, morte, escravidão, tortura. É a síntese profunda de uma existência moída em dor por uma estrutura social, política e econômica aterrorizada. O banzo constrói o ser negro(a) macambúzio(a), um casmurro em zanga, que sente todo o terror da existência nesse chão suspenso e cheio de interdições que o colocaram." NUNES, D. Portal Geledés. [www.geledes.org.br](http://www.geledes.org.br), 2019. Disponível em: [www.geledes.org.br/banzo-um-estado-de-espirito-negro](http://www.geledes.org.br/banzo-um-estado-de-espirito-negro). Acesso em: 23 de ago. 2024.

Além disso, a corrida pelo ouro promoveu um crescimento desordenado na região centro-sul do Brasil. Ao longo da Estrada Real e das diversas vilas mineradoras construídas ao longo de Minas Gerais e Rio de Janeiro, é possível perceber a produção e o escoamento de gêneros alimentícios, responsáveis por garantir a subsistência da sociedade mineradora. Dessa forma, percebe-se a dependência de mão de obra escrava na produção agrícola, o que provocou um forte fluxo de escravos também para as lavouras da região (SANTOS, 2021).

Mesmo diante da escassez de ouro e diamantes no Sudeste, a capital da colônia foi deslocada de Salvador para o Rio de Janeiro em 1763. No final do século XVIII e início do XIX, o café começa a despontar como um produto carro-chefe para a exportação, em detrimento do insuficiente açúcar. No decorrer do séc. XIX também pode ser observado o nascimento tímido de um processo de industrialização, também focado na região sudeste. O deslocamento do eixo político-administrativo foi mais um fator crítico para a já efervescente capital baiana. No início do século XIX, pode-se dizer que Salvador é uma ex-capital em rebuliço, que tenta crescer e se desenvolver em meio aos percalços da perda do *status* do centro político-administrativo da colônia e da relevância de seu principal produto agrícola, ao passo que busca a manutenção de dois traços fundamentais para a elite soteropolitana: a forte relação oligárquica entre a Coroa Portuguesa e a elite no poder e mão de obra escrava, pedra-base da economia e da sociedade baiana. (MOURA, 2022)

Sobre a mão de obra escrava e a manutenção desta por parte dos senhores, é necessário fazer um comentário. A historiografia evidencia o óbvio; onde pode ser observada a violência opressora promovida pelo senhor e o processo de escravização, observa-se também que esse processo não é aceito pacificamente pelo escravizado. Nesse caso em especial, o africano das suas mais variadas origens e seus descendentes. A historiadora cita como formas de resistência o “corpo mole” (ou seja, uma tentativa de ludibriar o senhor e o capataz inventando alguma doença que impedia a realização plena da tarefa), o estrago proposital de ferramentas e máquinas de trabalho, serviço doméstico mal realizado, as fugas das senzalas, dos portos ou nas viagens a pé que faziam entre o desembarque na costa até o destino final. Além disso, é possível citar também a formação de quilombos, comunidades de negros escravizados fugidos onde estes indivíduos, como mecanismo de resistência, refaziam suas vidas e, por fim, as revoltas (SANTOS, 2021).

A Bahia foi palco das principais revoltas negras no Brasil. A Conjuração Baiana, ocorrida em 1798, foi um movimento popular que teve influências da Inconfidência Mineira (1789) e da então contemporânea Independência do Haiti. Logo, de viés republicano e abolicionista, o movimento anuncia para a Coroa Portuguesa e para parte da elite soteropolitana que forças antagônicas, tanto em relação à Coroa e à elite aliada dos colonos, quanto entre si, já que a Conjuração reunia homens brancos livres e homens

negros escravizados, estavam prontas para disputar o poder na região e quebrar a oligarquia da região (CHAUVIN, 2019).

Em que pese a Conjuração Baiana seja dura e rapidamente reprimida pelo governo baiano, o clima de insatisfação paira nas ruas, vielas e no porto de Salvador. Se a Independência do Brasil acalma parcialmente os ânimos de parte da população, para os negros escravizados, sejam eles africanos ou brasileiros descendentes, nada mudou; sequer o senhor. A manutenção do *status quo* do negro escravizado não foi bem aceita.

Vários autores, apontam para diversas pequenas rebeliões negras em Salvador ao longo da primeira metade do século XIX como uma forma de resistência negra, mesmo que descentralizada e sufocada. A historiografia cita uma revolta haussá (uma minoria “barulhenta” entre os escravizados baianos, identificada com o Islã) em 1809, que após ser reprimida por conta de saques de igrejas católicas e a destruição de imagens sacras, espalhou-se para o Recôncavo Baiano com a fuga de revoltosos para os engenhos da região. As autoridades baianas reagiam, juntamente dos donos dos engenhos e senhores de escravos, opondo-se com relativa facilidade às lâminas com balas (MOURA, 2022; GRANATO, 2021).

De dentro da senzala, a capoeira surge como uma resistência física do negro em relação à opressão senhorial sofrida. Os capoeiristas enxergavam na modalidade uma forma de articular uma defesa coletiva do negro. A capoeira e suas maltas foram expressamente proibidas pelo Estado, como pode ser observado por exemplo no Código Penal de 1890:

**Art. 402. Fazer nas ruas e praças publicas exercicios de agilidade e destreza corporal conhecidos pela denominação capoeiragem;** andar em correrias, com armas ou instrumentos capazes de produzir uma lesão corporal, **provocando tumultos ou desordens**, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal:

Pena - de prisão cellular por dous a seis mezes.

Paragrapho unico. E' considerado **circumstancia agravante pertencer o capoeira a alguma banda ou malta**. Aos chefes, ou cabeças, se imporá a pena em dobro.

Art. 403. No caso de reincidencia, será applicada ao capoeira, no gráo maximo, a pena do art. 400.

Paragrapho unico. Si for estrangeiro, será deportado depois de cumprida a pena.

Art. 404. Si nesses exercicios de capoeiragem perpetrar homicidio, praticar alguma lesão corporal, ultrajar o pudor publico e particular, perturbar a ordem, a tranquilidade ou segurança publica, ou for encontrado com armas, incorrerá cumulativamente nas penas comminadas para taes crimes (BRASIL, 1890) (grifos aditados).

A Revolta dos Malês, de 1835, é uma das grandes revoltas populares do século XIX, referente ao período regencial. O cenário nacional pós-Independência era turbulento e propício para revoltas: competição inter-regional, divisão nas classes dirigentes, conflitos ideológicos entre republicanos/monarquistas e conservadores/liberais e



federalistas/centralistas. Ocorrida na madrugada do dia 25 de janeiro de 1835, em meio aos festejos da Nossa Senhora da Guia, africanos muçulmanos (conhecidos como malês) escravizados enfrentaram soldados imperiais num conflito sangrento. De acordo com o historiador João José Reis, aproximadamente 70 (setenta) escravos foram mortos no confronto e outros 500 (quinhentos) foram punidos com penas de açoite, deportação e morte. As causas do levante malê elencadas por Reis são a busca pelo fim da escravidão e a equiparação do negro ao *status* de cidadão, sem as constantes agressões e humilhações, além da liberdade religiosa, um sentimento antilusitano proveniente da Independência do Brasil em relação à Portugal (REIS, 1986).

A historiografia aponta a relevância da Revolta dos Malês a partir de dois fatos: em tempos nos quais as notícias propagadas pela mídia demoravam para chegar de uma ponta do país para a outra, a repercussão do levante foi nacional, sendo veiculado no Rio de Janeiro um relatório do chefe de polícia de Salvador. Além disso, a resposta das classes dirigentes ao levante foi um tanto quanto paradigmática e exemplar; assim como a Revolução Haitiana, temia-se que o levante dos escravos muçulmanos servisse como um fomento para novas revoltas. Portanto as autoridades públicas tornaram-se extremamente vigilantes em relação às pessoas negras, editando leis restritivas (REIS, 1986).

Neste sentido, é importante notar um fenômeno cultural similar ao ocorrido no Rio de Janeiro em Salvador. A proibição do entrudo ocorrida em 1853 vem na esteira de uma série de medidas austeras contra a comunidade negra, numa clara resposta politicamente fomentada pela elite branca soteropolitana à série de pequenas e grandes revoltas negras, tais como por exemplo a Conjuração Baiana (1798), a Revolução e Independência do Haiti (1798 – 1805) e a Revolta dos Malês (1835) (MOURA, 2022).

Por exemplo, pode ser citada a Postura nº. 86, de 1856, que exigia tanto de escravos como de alforriados e libertos atestados de boa conduta e índole para que pudessem circular de noite. Esses atestados consistiam em bilhetes que poderiam ser feitos pelo senhor do indivíduo escravizado ou, no caso do negro libertado, por qualquer cidadão, de acordo com a lógica branca senhorial. Caso fosse apanhado andando à noite sem esse atestado, o escravizado receberia 4 dias de prisão ou uma multa de mil réis. Para o negro libertado, as penas eram maiores; multa de 3 mil réis e/ou prisão de 8 dias (SAMPAIO, 2016). A diferença de punição entre o negro escravizado e o negro libertado chama a atenção. Uma possível resposta pode ser fornecida por Moura (2022), quando reflete sobre as leis draconianas de Salvador e sua relação com os negros libertos:

A lei considerava o forro a partir de duas preocupações que se tornavam por vezes contraditórias: o abastecimento de uma mão de obra mais qualificada e a segurança da sociedade por eles ameaçada. As restrições econômicas e policiais à presença do negro em geral em Salvador indicavam que,

mesmo depois de libertos, o país legal os queria mantidos numa situação de subordinação e controle (MOURA, 2022, p. 51).

Essa ideia reverbera na Postura Nº.14, do ano seguinte. Tanto africanos livres quanto os libertos eram proibidos de comercializar gêneros de primeira necessidade, víveres e minúcias, sob a pena de multa avaliada em até 30 mil réis. Além disso, destaca-se também os altos impostos que incidiam nos produtos os quais os negros podiam vender. O objetivo é claro: “afastar os libertos de comércios, ofícios, artesanato ou qualquer produção independente, para mantê-los nas lavouras ou forçá-los a sair do país” (SAMPAIO, 2016, p. 316). Ainda diante dessas séries de proibições com o objetivo de manter o negro, seja ele liberto ou não, com o *status* social inferior e subordinado, diversos autores destacam que alguns homens e mulheres negras conseguiram burlar o sistema, ascendendo socialmente, mesmo com alguma restrição. Claro, como ressalta João Reis (1986), é preciso tomar cuidado para não superdimensionar o sucesso de alguns poucos negros em relação à situação geral da população negra nos grandes centros urbanos (REIS, 1986; SAMPAIO, 2016).

Hilária Batista de Almeida nasce um ano depois da proibição do entrudo em Salvador, em 1854, na cidade de Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano (MOURA, 2022). A vida de Tia Ciata no Recôncavo Baiano e em Salvador ainda se encontra um tanto quanto nebulosa. Afinal, muita coisa da vida de Hilária Batista chegou até a contemporaneidade a partir do boca-a-boca, formada a partir da memória coletiva entre as gerações. É sabido, por exemplo, que Hilária Batista participou da fundação da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, na Bahia. A confraria religiosa, composta majoritariamente por mulheres negras, foi reunida inicialmente com três finalidades, segundo o sociólogo Roger Bastide: “a compra de alforria; um lugar de *status* e formação de certo grupo de liderança; e, por fim, assegurar uma sepultura e um enterro digno para si e para as pessoas de origem africana habituados ao culto aos ancestrais” (BASTIDE, 1971, p. 167; SANTOS, 2021; MOURA, 2022).

Ainda em Santo Amaro, Ciata já frequentava os terreiros de Candomblé. A historiografia salienta por diversas vezes o papel do Candomblé na vida do negro no século XIX em Salvador. Os membros negros candomblecistas, ao se considerarem pertencentes a uma família de santo, que de certa forma substituiu a linhagem biológica da África, exercem sua personalidade de tal forma a retomar seus valores ligados ao “inconsciente coletivo africano” (MOURA, 2022).

Santo Amaro passa pelo mesmo fenômeno demográfico da capital baiana; grande maioria dos habitantes eram negros, entre escravizados e libertos, alguns mestiços e uma minoria branca. Aos dezesseis anos, Hilária Batista mudou-se de Santo Amaro para

Salvador. A justificativa para a ida de Hilária Batista para Salvador não tem muita certeza por parte dos historiadores. Alguns argumentam que o principal motivo para essa migração foi a perseguição política sofrida pelos candomblecistas em Santo Amaro. Outros, creditam à busca por melhores condições de vida que motivou a ida para Salvador, o que também motiva a troca pela capital baiana para o Rio de Janeiro anos mais tarde. Ainda assim, graças ao trabalho de alguns historiadores, tem-se bastante conhecimento sobre a biografia dela a partir da chegada dela com uma filha no Rio de Janeiro, em 1876, aos vinte e dois anos (MOURA, 2022; SANTOS, 2022).

Hilária já trabalhava como quitandeira nos cantos<sup>18</sup> da capital baiana, antes de chegar ao Rio de Janeiro. Sua especialidade eram os doces. Quitanda (ou kitanda) é uma expressão cuja origem remonta à região Centro-Occidental da África e referia-se aos locais de vendas montados nas ruas, comandado por mulheres, que trabalhavam em especial com itens alimentícios dos mais variados, fumo, aguardente, alguns utensílios domésticos e até mesmo artigos religiosos. As quitandas, tanto em Luanda quanto em Salvador e no Rio de Janeiro, constituem um espaço físico de disputa política e simbólica, no qual as protagonistas, mulheres negras, empreendiam seus esforços buscando sua sobrevivência e a de sua família (CARVALHO, 2022; MOURA, 2022; PANTOJA, 2001)

Portanto, em 1876, Hilária Batista de Almeida segue o fluxo da diáspora negra interna brasileira com sua filha Isabel e Norberto da Rocha Guimarães, seu primeiro marido, saindo de Salvador, uma das capitais do Nordeste que sofriam com a queda da economia açucareira, para o Rio de Janeiro, o efervescente centro administrativo do Império (MOURA, 2022).

Como alguns baianos, Hilária se instala numa espécie de cortiço que recepcionava alguns viajantes vindos da Bahia que chegavam ao porto. Pouco depois, ela rompe o primeiro matrimônio e se casa com João Batista. Junto a ele, Ciata sempre morou na zona portuária do Rio de Janeiro. Fora dos terreiros, vestindo “saia rodada, pano da costa e turbante, ornamentada com seus fios de contas e pulseiras” (MOURA, 2022, p. 197). Especialista em toda a cozinha nagô, Tia Ciata trabalhou de forma autônoma como doceira, vendendo seus quitutes na esquina da Uruguaiana com a Sete de Setembro e, posteriormente, no Largo da Carioca (MOURA, 2022).

---

<sup>18</sup> “Os cantos eram determinados lugares nas cidades em que os escravos de ganho e trabalhadores livres ficavam oferecendo seus serviços. Era comum que um canto fosse dedicado a um determinado tipo de trabalho (uma junta profissional), como o canto dos sapateiros, o canto dos barbeiros e assim por diante.” (SANTOS, 2021)

Filha de Oxum<sup>19</sup>, num primeiro momento, Hilária torna-se uma *iyá kekerê* (mãe pequena) no terreiro do Pai João Alabá. Sua função consistia em auxiliar na preparação das refeições conforme o ritual pedia que viriam a ser utilizadas como sacrifícios para os orixás, além de orientar as iaôs e as iniciadas, prescrevendo banhos de ervas para elas, ensinando as danças de orixás dentre outros procedimentos ritualísticos. Neste ponto, é importante frisar que a presença e a importância feminina são características comuns dentro do culto do Candomblé, já que elas desempenham um papel fundamental num primeiro momento na reorganização da comunidade Ketu no Brasil e posteriormente, na organização da vida social e religiosa do negro liberto ou escravizado (MOURA, 2022).

Tia Ciata e o seu marido João Batista moraram em vários endereços, mas sempre na região da Pequena África. Expressão cunhada por Heitor dos Prazeres, compreendia a região portuária do Rio de Janeiro, um dos portos que mais recebeu africanos escravizados na história da América Latina. Atualmente, essa região corresponde aos bairros da Saúde, da Gamboa e do Santo Cristo, no centro do Rio de Janeiro. A região envolvia o Cais do Valongo, o Cemitério dos Pretos Novos. Pouco depois da desativação do cais, em decorrência do fim do tráfico negreiro em 1850, é observada uma tentativa de apagamento da memória e dos horrores da escravidão; o cais é rebatizado em homenagem à Imperatriz Leopoldina. Ao redor, com o passar dos tempos, as primeiras favelas do Rio de Janeiro começaram a se constituir; o Morro da Providência e o Morro da Conceição (MOURA, 2022; SANTOS, 2021).

Do efervescente contexto sócio-político do Rio de Janeiro do início do século XX, observa-se o movimento do “bota abaixo”, um projeto de modernização executado pelo então prefeito da cidade, Pereira Passos (1902-1906), o qual buscava remodelar o perfil urbano e social do então Distrito Federal. A partir do ideal higienista e um discurso cientificista, o objetivo do Estado era embelezar e colocar o Rio de Janeiro ao lado de “cidades-vitrines” como Londres e Paris, ao mesmo tempo que promoveria uma limpeza sanitária contra doenças que assolaram a população como por exemplo a varíola e a febre amarela; o “Bota Abaixo” constituiu-se pela derrubada dos antigos casarões, cortiços e ruelas que marcavam a estética da cidade até então (SILVA, 2014)

Um dos grandes alvos de Pereira Passos foi a região da Pequena África, especificamente, a área mais próxima da Zona Portuária, tendo como principal alvo os morros Castelo, Senado e Santo Antônio. A maioria desses moradores buscaram refúgio, num primeiro momento, no bairro da Cidade Nova (SILVA, 2014). Neste sentido, importante citar as próprias palavras do prefeito, segundo Silva (2014) e Menezes (1996):

---

<sup>19</sup> “Orixá que carrega o nome do rio em território Nagô (atual Nigéria), relacionada ao poder, beleza, sabedoria e perspicácia feminina, à gestação e maternidade, ao cuidado materno às crianças pequenas, à valorização dos saberes ancestrais. No Candomblé, está ligada ao elemento natural das águas doces” (ANJOS, p. 15, 2016)

“Comecei por impedir a venda pelas ruas de vísceras de reses, expostas em tabuleiros, cercados pelo vôo contínuo de insetos, o que constituía espetáculo repugnante. Aboli a prática rústica de ordenharem vacas leiteiras na via pública; que iam cobrindo com seus dejetos, cenas estas que ninguém, certamente, achará dignas de uma cidade civilizada. (...) Tenho procurado pôr termo à praga dos vendedores ambulantes de loteria, que por toda parte perseguiram a população (...) dando à cidade, o aspecto de uma tavolagem. Muito me preocupei com a extinção da mendicidade pública, (...) punindo os falsos mendigos e eximindo os verdadeiros à contingência de exporem pelas ruas suas infelicidades” (PEREIRA PASSOS, apud MENEZES, 1996, p. 40) (SILVA, p.20 - 25, 2014).

O movimento “Bota Abaixo” é um violento golpe na população negra e pobre que não somente vivia ali, mas também trabalhava e divertia-se na região. Apesar do movimento higienista patrocinado por Pereira Passos que forçou parte dos indivíduos a buscarem refúgios nos subúrbios, favelas e outras regiões desvalorizadas, os habitantes da região continuaram a se desenvolver, seja na Pequena África, seja em seus novos locais de moradia. Portanto, dessa região da Cidade Nova foi apresentado para o negro “alternativas concretas no meio popular carioca de consciência de suas circunstâncias e solidariedade entre seus pares, de vida religiosa, de trabalho e vizinhança, de alguma felicidade e expressão artística (...)” (MOURA, 2022, p. 211). Dentre tantas alternativas, uma destaca-se entre elas: o samba. (SILVA, 2014; MOURA, 2022)

Uma de suas características principais torna o samba de difícil definição. Ele é multi-facetado, abarcando diversas espécies de sub-gêneros. Não obstante, a partir de uma revisão histórica e etimológica do vocábulo, Lopes e Simas (2021) ensinam que no Brasil colonial e imperial várias danças de origem africana, dentre elas a umbigada<sup>20</sup>, eram sintetizadas genericamente como “batuque” ou “samba” pelos colonos e, posteriormente, pelos brancos. Especificamente, “o samba da tradição carioca” ou “samba de partido-alto” (LOPES; SIMAS, 2021, p. 252) é uma mistura entre o samba de roda baiano observado principalmente em Santo Amaro no Recôncavo Baiano com a cantoria do calango. Ele se desenvolve nos primeiros anos do século XX, dentro do ambiente urbano carioca (LOPES; SIMAS, 2021)

Dentre as sociedades influenciadas pelos portugueses, cumpre destacar o fato que a praça enquanto principal unidade urbana é um dos principais pontos das cidades para acontecimentos econômicos, políticos e festivos. Neste sentido, na virada do século XIX para o século XX, ali na Praça Onze, os sambas na casa da Tia Ciata eram um dos mais

---

<sup>20</sup> “Figuração coreográfica distintiva de várias danças tradicionais afro-brasileiras, como simples passo ou como gesto de escolha do solista substituto. Édison Carneiro (1961: 46, 47 aponta como ambiente inicial dessas danças os atuais estados de Maranhão, Bahia e São Paulo, estendido ao Rio de Janeiro somente no fim do século XIX. A umbigada, chamada no idioma quimbundo *sêmba* (cf. Matta, 1893: 142) ou *disemba* (cf. Maia, 1964: 633), é uma constante nas danças dos povos banhos ocidentais, de Angola e arredores.”

conhecidos pela comunidade da região, tornando-se um ponto de encontro e comunicação, entre os cariocas, os baianos, reunindo grupos de operário, pequenos funcionários, estivadores, policiais, capoeiras, malandros, jornalistas e alguns indivíduos das elites (MOURA, 2022; SODRÉ, 1998).

Filho de Tia Perciliana, contemporânea e amiga de Tia Ciata, João da Baiana conta um pouco sobre como eram as festas; celebradas tanto em dias especiais, quanto para comemorar algum acontecimento e até mesmo num dia aleatório para alegrar um ou outro conhecido, as celebrações eram regadas muita comida e bebida, samba e batucada. Duravam alguns dias, sempre com comida e bebida suficientes para os convidados. A maioria dos participantes eram pretos “de origem”, descendentes de negros embora brancos também pudessem participar. O requisito fundamental, segundo João da Baiana, era ser bom no sapateado; “(...) só a elite. Quem ia pro samba, já sabia que era da nata” (PEREIRA, 2001).

Roberto Moura (2022) destrincha sinteticamente como era o samba na casa de Tia Ciata, localizada perto da Praça Onze, na Visconde de Itaúna, n.º 117, citando alguns dos membros da elite que frequentavam os eventos:

Na sala, durante o baile tocavam-se os sambas de partido<sup>21</sup> entre os mais velhos, e mesmo música instrumental quando apareciam músicos profissionais, muitos deles filhos dos baianos que frequentavam a casa. No terreiro, o samba-raiado<sup>22</sup>, e às vezes, as rodas de batuque entre os mais moços. No samba se batia pandeiro, tamborim, agogô, surdo, instrumentos tradicionais confeccionados pelos músicos, ou apropriavam-se do que estivesse disponível, pratos, panelas, raladores, latas, caixas, valorizados pelas mãos rítmicas do negro. As grandes figuras do mundo musical carioca, Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, surgem ainda crianças naquelas rodas, onde aprendem as tradições musicais baianas a que depois dariam uma forma nova, carioca, tanto cantada como instrumental (MOURA, 2022, p. 202).

Segundo relatos, Tia Ciata participava ativamente das rodas de samba. Partideira, entoava com autoridade os refrões no meio dos artistas. Por vezes, dançava o que aprendeu quando menina em Santo Amaro nos sambas de roda, “sambando miudinho”, arrastando os pés e mostrando toda sua consciência corporal em meio aos batuques. Isso tudo sem deixar de cuidar das comidas nas panelas, requentando-as sempre que necessário (MOURA, 2022). As reuniões promovidas pelos batuques, fruto da mistura entre

---

<sup>21</sup>Samba de partido, “samba de partido-alto: antiga qualificação do samba instrumental, tido como de alta qualidade, de gente categorizada. O elemento “partido”, no caso, tem o sentido de “grupo, facção, grei, grêmio”. A expressão designa também a espécie de samba cantado em forma de desafio por dois ou mais solistas e que se compõe de um refrão e de partes soladas.” (LOPES; SIMAS, p. 262, 2016)

<sup>22</sup>Variante do samba-de-roda, sempre acompanhado por palmas e ruídos estridentes, provocados pelo atrito entre facas de metal e pratos de louça (MARCONDES, 1998)

samba e terreiro, não eram bem-vistas pelas autoridades policiais e brancas (SODRÉ, 1998). O sambista, por exemplo, geralmente era enquadrado no crime de vadiagem, previsto no art. 399 do Código Penal de 1890:

Art. 399. Deixar de exercitar profissão, officio, ou qualquer mister em que ganhe a vida, não possuindo meios de subsistencia e domicilio certo em que habite; prover a subsistencia por meio de occupação prohibida por lei, ou manifestamente offensiva da moral e dos bons costumes:

Pena - de prisão cellular por quinze a trinta dias.

§ 1º Pela mesma sentença que condemnar o infractor como vadio, ou vagabundo, será elle obrigado a assignar termo de tomar occupação dentro de 15 dias, contados do cumprimento da pena.

§ 2º Os maiores de 14 annos serão recolhidos a estabelecimentos disciplinaes industriaes, onde poderão ser conservados até á idade de 21 annos (BRASIL, 1890).

De acordo com historiadores, especialmente durante o período da Primeira República, a contravenção penal prevista no artigo 399 era um dos principais instrumentos legais de repressão policial às manifestações culturais afrodescendentes, tais como o samba, o candomblé e a capoeira (LOPES; SIMAS, 2021; SODRÉ, 1998; SILVA, 2014; CHALOUB, 1986).

A historiografia aponta um desafio que se apresentava ao legislador da época: a complexa situação do negro, agora liberto, e que não podia ser mais subjugado ao sistema violento de repressão e controle social da escravidão. A “solução” dos legisladores, que enxergavam nos libertos os “vícios da escravidão”, quais sejam a preguiça, a má vontade, a recusa pelo trabalho braçal, a delinquência, a mendicância e a vagabundagem, consistia em combater essas “características” por meio de leis com o fito de controlar (SILVA, 2014).

Do Código Penal de 1890 é possível perceber a preocupação do legislador em controlar tais “vícios”, criminalizando explicitamente a mendicância (arts. 391 a 398), a vadiagem (arts 399 a 401). Neste diapasão, historiadores afirmam ainda que muitos sambistas eram espancados e detidos com fundamentação no art. 399. Corroborando com o exposto pelos autores, Moura (2022) cita um episódio ocorrido com o João da Baiana que teve seu pandeiro destruído por policiais truculentos quando abordado no caminho de uma roda de samba que aconteceria no quintal da casa de um influente político da época (MOURA, 2022; LOPES; SIMAS, 2021; SILVA, 2014).

Ainda assim, os sambas que aconteciam na Casa de Tia Ciata gozaram de um relativo privilégio que outras rodas de sambas, que começavam a se espalhar pelo Rio de Janeiro, não possuíam por dois aspectos. A historiografia especula a partir de uma história que Ciata supostamente teria auxiliado, nos primeiros anos do século XX, o presidente Wenceslau Brás com uma ferida em sua perna que não cicatrizava. A partir da recomendação de um orixá, o qual teria de certa forma dado sua benção para a desconfiada

mãe pequena, Tia Ciata passou uma espécie de unguento que o presidente usou para sarar o machucado<sup>23</sup>. Em troca, agradecido, o político ofereceu alguma coisa: Ciata pediu que o marido recebesse um emprego no serviço público. João foi alocado no gabinete da chefia de Polícia do Rio de Janeiro (MOURA, 2022).

A troca de Tia Ciata com o Presidente Wenceslau Brás proporcionou não somente uma considerável mudança no status econômico da família, mas também proporcionou uma espécie de salvaguarda; por algum acaso, quando a polícia batia na porta de casa procurando acabar com o samba, o fato do marido de Tia Ciata ser um funcionário do gabinete da própria polícia freava os avanços das tropas. Além disso, alguns soldados eram destacados para fazer a segurança do local. Entretanto, a proteção dos sambas da casa da Tia Ciata não necessariamente esticava-se para outros eventos similares. Neste sentido, alguns historiadores citam um documento de 1918, assinado pelo chefe de Polícia Aureliano Leal, cujo conteúdo proibia a realização do samba na Festa da Penha, já que o divertimento era causa de discórdias e conflitos (LOPES; SIMAS, 2021; MOURA, 2022).

O samba associado às religiões de matriz africana e dividido e perseguido pela polícia como diversão de vagabundo, torna-se um elemento fundamental para a formação do arquétipo imaginativo do carioca entre o fim do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Em tempos de Carnaval, Ciata e sua família saíam no rancho Rosa Branca e no seu sujo, o “Macaco é Outro”, uma espécie de rancho mais informal. Os cortejos dos ranchos somente eram possíveis graças à solidariedade coletiva dos integrantes do grupo, que participavam da confecção das roupas, dos ornamentos e dos instrumentos de percussão (MOURA, 2022).

Assim, pode depreender-se que Tia Ciata era uma mulher negra “de grande iniciativa e energia”, “festeira”, “solidária” que vive numa sociedade racista, excludente e patriarcal, cuja força braçal baseava-se principalmente na utilização de mão de obra escrava negra. Hilária Batista e tantos outros indivíduos escravizados ou libertos fizeram a partir do candomblé, da capoeira, dos batuques, dos sambas, dos quilombos e outros meios para sobreviver nessa realidade:

“A própria sobrevivência do indivíduo escravizado dependia de sua repersonalização, da aceitação relativa das novas regras do jogo, mesmo para que pudesse agir no sentido de modificá-las, ou pelo menos de criar alternativas para si e para os seus, dentro das possibilidades existentes. Homens de diversas procedências ajuntados nas senzalas ou nos cantos da

---

<sup>23</sup> “(...) Aí minha prima, uma tal de Ziza, cambona, ela recebeu orixá, primeiro para saber se podia curá-lo, o orixá disse: “Isso não é problema, cura facilmente, não vai acontecer nada, pode deixar”. Então foi ele que ordenou. Então ela estabeleceu: ‘são dessas ervas que eu faço medicamento pra ele se curar, dentro de três dias tá fechado, ele não precisa botar mais nada’. Então mandou lavar com água e sabão e botar aquela coisa em pó, torrar aquilo e botar, ficou curado” (MOURA, 2022, p. 195).



cidade, irmanados pela cor da pele e pela situação comum, teriam que redefinir suas tradições inseridos nessa sociedade paralela do mundo ocidental-cristão.” (MOURA, 2022, p. 27).

Tia Ciata morreu aos 70 anos, em 1924. Embora não tenha presenciado o surgimento das Escolas de Samba, sua marca e de outras tias baianas contemporâneas podem ser observadas na base das agremiações carnavalescas até hoje nas escolas de Samba. Os exemplos dessa influência podem ser observados tanto na existência das alas das baianas nos desfiles, como em personalidades históricas envolvidas nas feijoadas, eventos tradicionais das quadras, como a Tia Surica, presidente de honra da Velha Guarda da Portela. (BRITO, 2023)

Assim como os ranchos carnavalescos, as escolas de samba surgem como um meio do indivíduo negro periférico exercer culturalmente sua cidadania em meio ao Poder Regulatório do Estado republicano e seu constante intento em controlar e disciplinar as manifestações culturais das camadas populares. Para garantir que os festejos das escolas de samba não esbarrariam no ordenamento regulatório do Estado, é possível perceber que o então novo estilo de agremiação carnavalesca toma para si a estrutura rígida e disciplinada dos ranchos carnavalescos (MUSSA; SIMAS, 2023). Neste sentido, é imperioso destacar Gonçalves, que afirma similarmente:

As escolas de samba contemporâneas, desse ponto de vista, em muito se assemelham aos ranchos da primeira metade do século. Absorvem e expressam as relações sociais na cidade de forma similar, mais do que gostariam os “saudosistas” ou os “românticos” que preferem anunciar “a beleza do morto” (Certeau, 1989) (GONÇALVES, 2006, p. 77).

Toda essa herança carnavalesca, a miscelânea de características das Sociedades, dos Ranchos, dos Blocos e Cordões, é reconhecida ao longo do tempo pelas escolas de Samba por meio de seus desfiles. Um exemplo disso que pode ser citado é o histórico (e também vice-campeão, assim como o “Ratos e Urubus”) samba-enredo da G.R.E.S Portela, “Gosto que me enrosco”, de 1995:

“Praça Onze, berço das nossas fantasias/  
Deixa Falar<sup>24</sup> deixou no peito a nostalgia/  
Dos ranchos, blocos e cordões/

---

<sup>24</sup> As novas agremiações que foram surgindo dessa fusão entre a desordem dos blocos e a disciplina dos ranchos receberam os nomes de escolas de samba. Consagrou-se a versão de que a utilização do termo escola teria sido criada por Ismael Silva. Inspirado na escola de formação de normalistas que funcionava no Estácio de Sá, Ismael teria dado a denominação de escola de samba a agremiação Deixa Falar, oriunda do bairro. A versão, sustentada por inúmeros depoimentos do próprio Ismael, é de difícil aceitação. O Deixa Falar do Estácio não foi exatamente uma escola de samba, mas sim um bloco que virou rancho, conforme a leitura de jornais cariocas do início dos anos 30 pode indicar.” (MUSSA; SIMAS, p. 14, 2023)

Dos mascarados nos salões/  
(...)  
Dos bondes ficou a saudade/  
Ah, que saudade do luxo das Sociedades.”

O primeiro concurso ocorreu em 1929, organizado pelo pai de santo Zé Espinguela. O concurso foi realizado e apoiado pelo jornal *A Vanguarda* em 20 de janeiro, contando com as participações de conjuntos carnavalescos de Oswaldo Cruz<sup>25</sup> (que anos mais tarde daria origem à G.R.E.S Portela), Mangueira<sup>26</sup> e Estácio de Sá. A campeã foi o conjunto de Oswaldo Cruz, com “A tristeza me persegue”, composta por Heitor dos Prazeres (MUSSA; SIMAS, 2023).

A inserção de um cortejo no concurso ocorreu tão somente no carnaval de 1932, patrocinado pelo jornal *Mundo Sportivo* e idealizado pelo jornalista Mário Filho. Das 19 agremiações que desfilaram em meio a uma Praça Onze povoada por espectadores, quatro foram premiadas pelo júri: a Mangueira, campeã do desfile, Vai Como Pode, que representava Oswaldo Cruz, Para O Ano Sai Melhor e Unidos da Tijuca (MUSSA; SIMAS, 2023). Os dois próximos anos são marcantes para as escolas de samba. Em 1933, o concurso foi promovido pelo Jornal *O Globo*, que instituiu um regulamento com os quesitos que deveriam ser utilizados pela comissão julgadora como parâmetros para notas: poesia do samba, enredo, originalidade e conjunto. Além disso, esse ano também ficou marcado pela primeira vez que se observa a aplicação de verbas públicas nos desfiles e a inserção destes no programa oficial da folia (MUSSA; SIMAS, 2023).

A década de 1930 é fundamental para as escolas de sambas cariocas pois nesse período elas começam a ocupar um espaço de relevância dentro da folia carnavalesca no Rio de Janeiro. Como prova dessa conquista, Fernandes elenca alguns fatos: os integrantes das escolas, especialmente os compositores, passam a frequentar os

---

<sup>25</sup> “Bairro da zona suburbana carioca, na jurisdição da 15ª Região Administrativa (Madureira). Teve origem e se desenvolveu nos domínios da antiga Freguesia de Irajá, sendo originalmente integrante, em parte, de terras da Fazenda do Campinho. Na primeira década do século XX, com a reforma urbana do centro do Rio, numerosas famílias pobres, majoritariamente negras, vieram somar-se às já radicadas na localidade. Por esse tempo, mais precisamente em 1917, com a morte do médico e sanitaria Oswaldo Cruz, personagem também inserido no projeto de modernização do Rio, a estação e o bairro receberam seu nome.” (LOPES; SIMAS, p. 204, 2021)

<sup>26</sup> “Localidade na zona norte carioca, entre os bairros de São Cristóvão, Vila Isabel e Maracanã. Sua denominação oficial é morro do Telégrafo, mas a denominação “Mangueira” surgiu com a estação ferroviária da Estrada de Ferro Melhoramentos do Brasil, inaugurada em 1893. A estação foi assim chamada por extensão, pois era o nome de uma antiga fábrica de chapéus. A ocupação (...) acentua-se durante a reforma urbana do prefeito Pereira Passos, na primeira década do século XX; e no caso específico da Mangueira, com a demolição de casas de cômodos nas vizinhanças da Quinta da Boa Vista (Goldwaser, 1975: 33, rodapé), e a chegada, na década de 1920, de uma leva de migrantes provenientes do morro de Santo Antônio, no centro da cidade, onde ocorrera um grande incêndio. Formam-se aí os cordões e blocos carnavalescos que acabam por se aglutinar no Bloco dos Arengueiros - fundado por Cartola, Carlos Cachaca, Saturnino Gonçalves e outros -, do qual a primeira escola de samba (G.R.E.S Estação Primeira de Mangueira) foi uma espécie de prolongamento (LOPES; SIMAS, p. 181, 2021).

salões oficiais, estabelecendo redes de contato. Conseqüentemente, com o estabelecimento dessa espécie de *networking*, os galpões das escolas de samba passam a ser visitados por personalidades brasileiras e estrangeiras tidas como cultas, como por exemplo o jornalista Rubem Braga. Por fim, a partir da década de 1930 é possível verificar que sambistas de escolas de samba, tais como Cartola, Paulo da Portela, Pixinguinha, Heitor dos Prazeres, João da Baiana, Donga, dentre outros começam a conquistar visibilidade e reconhecimento entre o público, tornando-se personalidades da vida cultural e política da cidade (Fernandes, 2001).

No ano seguinte, numa clara aproximação entre as agremiações carnavalescas e o Poder Público, tem-se a fundação da “União das Escolas de Samba”, cujo objetivos, segundo Mussa e Simas, eram claros: transformar as escolas de samba em ambientes onde seriam cultivados “a verdadeira música nacional”, reproduzindo a brasilidades e alçar as escolas de samba ao mesmo patamar das Sociedades Carnavalescas e dos Ranchos Carnavalescos (MUSSA; SIMAS, 2023). Como Mussa e Simas apontam, o Poder Executivo também tinha seu interesse na legitimação das escolas de samba:

[...] a prefeitura sancionou a presença das escolas de samba no carnaval carioca, reconheceu a União das Escolas de Samba como sua única representante e prometeu auxiliar financeiramente as agremiações. Para ter direito às verbas públicas, as escolas de samba deveriam se legalizar na polícia do Distrito Federal. (...) As escolas buscavam o apoio do Poder Público como um caminho para a legitimação e aceitação de suas comunidades; o Poder Público, por sua vez, via na oficialização dos desfiles uma maneira de desfilas e controlar as camadas populares urbanas em alguns de seus redutos mais significativos (MUSSA; SIMAS, 2023, p. 18).

O Rio de Janeiro, nesse momento histórico, caminha para o início do Estado Novo, com a deflagração da ditadura Vargasista, uma aliança autoritária da burocracia cívico-militar e a burguesia industrial, o qual tinha como grande missão industrializar o país mantendo a sociedade em uma pretensa harmonia (FAUSTO, 2006).

A historiografia aponta que, já ali nos primórdios das Escolas de Samba, as agremiações já não gozavam de plena liberdade para cantar e desfilas seus sambas-enredo como bem entendessem. Já em 1937, identificando o processo de aceitação das escolas de samba pelas classes mais populares, o Estado Novo, por intermédio do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) — órgão criado com o objetivo de concretizar o ideal nacional-desenvolvimentista em torno da imagem de Getúlio Vargas e as realizações de seu governo — influencia compositores, “incentivando-os” a versarem sobre a exaltação ao trabalho e o louvor ufanista da natureza brasileira, em detrimento da romantização da malandragem (CRUZ, 2010; LOPES; SIMAS, 2021).

Neste sentido, observa-se um choque ideológico do samba em relação ao mito do malandro entre Wilson Baptista, que exalta o malandro descendente do antigo capoeira carioca, um arquétipo que reuniria na mesma persona o vadio, o valente e o bamba<sup>27</sup>, e Noel Rosa, o qual preferia exaltar o lado artístico do sambista. Ao “atacar” a valentia do malandro daquele (valentia essa muitas vezes associada ao crime), Rosa e outros sambistas percebiam que o gênero seria mais aceito pelo pessoal “do asfalto”. Tal tendência é seguida pelas escolas de samba (MUSSA; SIMAS, 2023).

Ainda na década de 1930, é fundamental ressaltar a ocorrência de dois fatos que ilustram, respectivamente, a arbitrariedade policial e a repressão do Estado Novo em cima das escolas de samba: em 1937, um delegado de polícia chamado Dulcídio Gonçalves interdito o desfile, impedindo que 16 escolas passassem pela Praça Onze. Já em 1938, a partir de uma determinação da União das Escolas de Samba, as escolas de samba devem realizar seus desfiles observando os seguintes aspectos: temas nacionalistas com representação nas alegorias, adereços, sambas-enredo, ala das baianas, mestre-sala e porta-bandeiras<sup>28</sup>. (CABRAL, 1996; CRUZ, 2010)

Neste mesmo sentido, Mussa e Simas (2023) explanam que a influência do poder público é reforçada por toda a década de 1940. É um período no qual as agremiações carnavalescas atuam como um meio de exaltação aos valores varguistas; portanto, os enredos ufanistas e os sambas servem como instrumentos civilizadores da massa. Entretanto, a utilização do samba, um gênero com um forte ritmo de bases africanas, para a difusão ideológica do estado varguista incorre numa contradição ressaltada pelos autores, os quais tomaram como base a fala do radialista Silvio Moreaux para sintetizar a ideia da época:

Há muita coisa interessante para ser abordada, como há também muita maneira inteligente de livrar o nosso povo das ideias africanistas que lhe são impingidas pelos maestrecos e poetas que lhe impingem temáticas africanas (MUSSA; SIMAS, 2023, p. 53).

Cruz (2010) observa que:

[...] uma das condições para que o samba e as escolas de samba fossem elevados à condição de símbolos de uma “identidade nacional”, era sua depuração de elementos que atestassem suas marcas de origem – negra, popular e, muitas vezes, rebelde –, caminhando no sentido inverso de

<sup>27</sup> “Qualificativo do sambista virtuoso e, outrora, destemido. Do quimbundo *mbamba*, “proeminente” (LOPES; SIMAS, 2021, p. 31).

<sup>28</sup> “Casal de dançarinos que na escola de samba é encarregado de conduzir o pavilhão que a simboliza. A instituição tem origem nos antigos ranchos carnavalescos (...) A denominação ‘mestre-sala’ parece vir dos salões, pois tem a mesma significação de ‘mestre de cerimônias’. Já a contraparte feminina foi primeiro denominada ‘porta-estandarte’, só depois ganhando a denominação atual.” (LOPES; SIMAS, p. 185 - 186, 2021)

outros grupos e danças, como por exemplo, o jongo, a chegança e o cateretê cada vez mais “restritos” ao regionalismo (CRUZ, 2010, p. 49).

Sobre os temas ufanistas, em 1947, os enredos das agremiações carnavalescas deveriam ter em seu escopo, necessária e explicitamente, motivações nacionais, caracterizando completamente a função pedagógica das escolas de samba, responsáveis por promover no Carnaval o ideal do nacionalismo. Fora dos desfiles, é possível perceber uma aproximação de indivíduos das comunidades mais carentes do Rio de Janeiro, as quais cresciam paulatinamente tanto em termos de quantidade quanto em termos populacionais, com partidos políticos de esquerda ou de direita. Esse movimento, conseqüentemente, esticou-se também para as escolas de samba. (CRUZ; 2010; MUSSA e SIMAS, 2023)

Desta aproximação, alguns historiadores afirmam que a Portela foi a primeira escola que promoveu esse encontro entre sambistas e integrantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Na década de 1940 e 1950 o intercâmbio se intensifica, com alguns conhecidos intelectuais do Partido Comunista passando a frequentar as quadras e os barracões. Ainda de acordo com a autora, a relação dos sambistas cariocas e membros de partidos surge em virtude dos movimentos sindicais terem surgido, segundo a historiografia, dentro da zona portuária, em meio aos comícios e greves que aconteciam pelas péssimas condições de trabalho no porto. Alguns anos mais tarde, essa ligação foi utilizada pela Ditadura Militar para monitorar de perto as escolas de samba e alguns de seus integrantes. (FERNANDES, 2001; CRUZ, 2010)

Na década de 1950 começam a amadurecer os primeiros sambas-enredo com temática afro-brasileira. Pioneira neste sentido, o Salgueiro desfila em 1954 com “Romaria à Bahia”, onde a escola estabelece o estado como um dos berços do samba-carioca. No ano seguinte, com “Epopéia do Samba”, a escola, mesmo que timidamente segundo os autores, faz alusão a criminalização e perseguição promovida pelas tentativas de embranquecimento ideológico que o samba sofreu antes de ser alçado como um dos gêneros musicais que identificavam o Brasil. Já em 1957, importante destacar o samba-enredo “Navio Negreiro”, numa homenagem ao literato Castro Alves, que sintetiza o tráfico de escravizados ao som de batuques melódicos e fúnebres, já sinalizando que as temáticas afro-brasileiras ganhariam cada vez mais espaço nas escolas de samba (MUSSA; SIMAS, 2023).

Neste sentido, o Salgueiro, por meio do trabalho Fernando Pamplona<sup>29</sup> e Arlindo Rodrigues, influenciados pela intelectualidade negra com quem conviviam, em 1960 comandam o desfile antológico “Quilombo dos Palmares”, um samba-enredo que traça um

---

<sup>29</sup> De acordo com Lopes e Simas, o professor da Escola Nacional de Belas-Artes promoveu uma transformação na estética do Carnaval e na hierarquia funcional, profissionalizando o processo de desenvolvimento do desfile, inspirando uma escola de carnavalescos, dentre eles, Joãosinho Trinta (LOPES; SIMAS, 2021)

paralelo trágico entre Tróia e Palmares: é a primeira vez que uma escola de samba, de forma escancarada e ostensiva, desfila um samba-enredo de temática afro-brasileira, valorizando o papel do negro pela liberdade e colocando em cheque a perspectiva contada pelos senhores dos escravos e por parte da historiografia e, colocando-se assim, dentro dos movimentos culturais do carioca. No ano seguinte, o Salgueiro homenageia o artista Aleijadinho (1738 - 1814); já no biênio 63-64, os temas dos sambas-enredo são Chica da Silva (1732 - 1796) e Chico Rei respectivamente (MUSSA; LOPES, 2023; CRUZ, 2010).

A virada em termos de temática nos sambas-enredo anunciada na década de 1950 pode ser observada com maior clareza nos primeiros anos da década seguinte, até o Golpe Militar de 1964 que marca uma freada brusca na incipiente efervescência cultural de temáticas mais livres, com a tendência especialmente voltada para a história afro-brasileira. Registros da historiografia sobre a repressão da Ditadura Militar em cima das escolas de samba e os sambistas são esporádicos, um tanto quanto raros. Numa analogia, os registros sobre a Ditadura seriam como um enorme *iceberg*, com a ponta de gelo escancarada para fora da linha d'água representando o que se sabe sobre o período a partir dos documentos e/ou outros registros do período e uma parte submersa, tudo aquilo que aconteceu e não se sabe exatamente como aconteceu (CRUZ, 2010).

Ainda assim, alguns historiadores conseguiram resgatar algumas histórias dos encontros entre as escolas de samba, os sambistas e a Ditadura Militar. Ao contrário dos períodos anteriores, as agremiações carnavalescas já haviam conquistado o *status* de elemento de identidade nacional, sendo divulgadas nacionalmente, com os seus desfiles sendo televisionados. Dessa maneira, os objetivos do regime militar consistiam em (tentar) manter sob o seu controle a linguagem e os rituais, além de enfrentar e perseguir os inimigos políticos do Estado que porventura atuassem dentro dos barracões das Escolas de Samba. Portanto, a partir dos aparatos estatais já existentes e de novos, como por exemplo o Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) e o Serviço Nacional de Informações (SNI), estabelece uma rede de vigilância sobre as escolas de samba (CRUZ, 2010).

Afinal, a documentação, ainda que limitada, produzida pelos regime ditatorial evidencia que eles enxergavam as escolas de samba como espaços nos quais as ideias genericamente categorizadas como “comunistas” poderiam se proliferar, haja vista a proximidade de alguns integrantes das escolas de samba com “inimigos” do regime, tais como participantes do movimento estudantil e membros de partidos políticos de esquerda (CRUZ, 2010).

Nos acervos do Arquivo Público do Rio de Janeiro e do Arquivo Nacional no Distrito Federal, tem-se as seguintes tabelas referentes aos documentos produzidos pelo

órgãos de investigação da ditadura militar e as agremiações carnavalescas e pessoas ligadas ao mundo do samba investigadas (CRUZ, 2010):

Tabela 1: Distribuição dos documentos encontrados no Acervo do APERJ e AN/ DF

TEMAS	Nº DOCUMENTOS
Acadêmicos Grande Rio	1
Acadêmicos do Salgueiro	7
Carnaval	3
Escola de Samba	1
Independente de Padre Miguel	1
Imperatriz	1
Império Serrano	0
Mangueira	3
Portela	3
Unidos da Tijuca	3
Unidos de Padre Miguel	1
Unidos de Vila Isabel	2
Riotur	1
Samba Enredo	0
Sambódramo	2
Pessoas	28
TOTAL	57

Tabela 2: Investigados

Investigados	Função	Fichas Sintéticas	Prontuários *	Dossiês	Nº de Doc.
Arlindo Rodrigues	Carnavalesco/ Figurista	4	1	-	5
Fernando Pamplona	Carnavalesco	4	-	-	4
Martinho da Vila	Compositor	3	-	-	3
Nelson de Andrade	Presidente da Portela	12	1	-	13
Silas de Oliveira	Compositor	2	1	-	3
TOTAL	-	25	3	-	28

Tabelas extraídas de Cruz (2010)

Em 1967, a historiografia registra o primeiro encontro problemático, envolvendo o G.R.E.S Salgueiro (a escola de samba com mais documentos referentes a uma agremiação carnavalesca) e o carnavalesco Fernando Pamplona. O enredo escolhido pela

escola de samba foi “História da Liberdade”. Aqui, cumpre trazer as palavras de Faria (2011) sobre a escolha do Salgueiro em abordar o tema “liberdade”:

Era de fato, uma demonstração de coragem por parte da agremiação. (...) O que chama nossa atenção é o fato de perceber o pioneirismo do Salgueiro permitindo pela via carnavalesca oferecer uma abordagem nova, ácida e mais próxima da humanização dos personagens históricos, sobretudo, os de origem popular, numa nova forma de contar a história brasileira (FARIA, 2011, p. 12-13).

Durante todos os meses anteriores ao desfile, militares marcaram presença no barracão do Salgueiro, seja fisicamente para averiguar se o carnavalesco promoveria algum discurso de esquerda, seja por meio de pequenas sabotagens, como por exemplo ocasionais quedas de energia. Neste sentido, importante registrar as palavras de Pamplona, numa entrevista para o jornalista Sérgio Cabral:

“Lançamos o enredo na “Casa Grande” [quadra] e enfrentamos alguns problemas com a polícia política. Chegaram até a cortar a luz do Salgueiro. A situação ficou tão ruim, que reuni a escola para comunicar que estávamos sofrendo uma perseguição política. Avisei que a qualquer momento poderia ser preso. Se eu fosse preso, Jordano seria o meu substituto. Se o Jordano fosse preso também, o substituto seria o Laíla. E se prendessem Laíla, a escola desfilaria com esparadrapos na boca, só um surdo tocando. Seria um desfile para cair do grupo principal. “Vocês topam?”, perguntei. Houve alguma hesitação, até que alguém falou que topava. Todo mundo topou. No dia do desfile, vários diretores levaram esparadrapos para ser usados em qualquer emergência.” (PAMPLONA; CABRAL, 1996) (CRUZ, 2010, p. 108-109).

A historiografia aponta que o Ato Institucional N°5 foi o instrumento normativo utilizado pelos militares para endurecer o regime, promovendo o “golpe dentro do golpe”. Em 1969, dois meses após a edição do AI N° 5, o G.R.E.S Império Serrano desfilou pela Candelária com o marcante samba-enredo “Heróis da Liberdade”. A escola de samba de Madureira, ávida pelo título, apostou na tradição da escola em abordar temas históricos (CRUZ, 2010; MUSSA e SIMAS, 2023). A ousadia estava presente em falar sobre Liberdade num período tão regrado em termos de direitos e liberdades individuais:

“Passava noite, vinha dia  
O sangue do negro corria  
Dia a dia  
De lamento em lamento  
De agonia em agonia  
Ele pedia  
O fim da tirania  
(...)  
Ao longe, soldados e tambores  
Alunos e professores  
Acompanhados de clarim



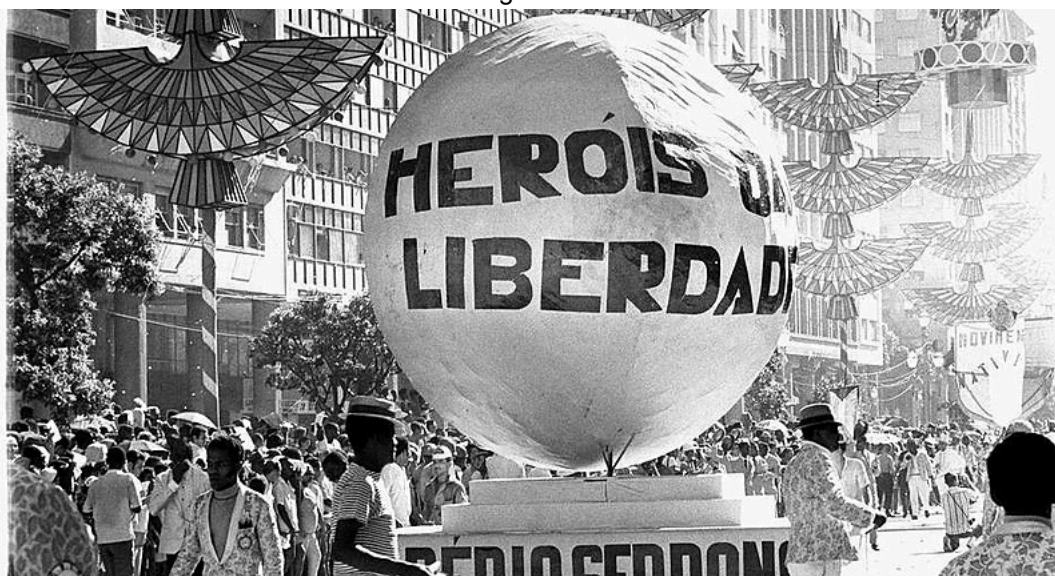
Cantavam assim:  
Já raiou a liberdade  
A liberdade já raiou  
Essa brisa que a juventude afaga  
Esta chama que o ódio não apaga  
Pelo universo é a evolução  
Em sua legítima razão” (Compositores: Mano Décio, Manoel Ferreira e Silas de Oliveira)

Da leitura da letra composta por Silas de Oliveira, Mano Décio e Manoel Ferreira, é possível perceber diversas referências a personagens pouco citados na história brasileira pela luta pelas liberdades individuais; soldados, enquanto a força-motriz do Exército formada majoritariamente por homens negros e pobres que de fato travavam as batalhas, alunos e professores, clarim, que representa o papel questionador e formador de opinião da imprensa (MUSSA; SIMAS, 2023).

A afronta da canção está justamente na forma que retratam a liberdade em seus versos. Primeiramente, abordam a história nacional de forma um tanto sequencial: da opressão do indivíduo negro escravizado (“Passava noite/ vinha dia/ O sangue do negro corria/ dia a dia/ de lamento em lamento/ de agonia em agonia/ ele pedia o fim da tirania), passam a falar sobre a Inconfidência Mineira (lá em Vila Rica/junto ao Largo da Bica) e depois a Independência, com a citação direta e mesmo ritmo do refrão do Hino da Independência (Já raiou a liberdade/A liberdade já raiou). Conforme os autores, as próximas estrofes, somadas à falta de uma expressa referência em relação à liberdade, poderia ser interpretada como uma menção concreta a momentos históricos posteriores, como por exemplo a Proclamação da República, ou à contemporaneidade (MUSSA; SIMAS, 2023).

A historiografia demonstra que a ambiguidade de trechos do samba motivou a convocação de Silas de Oliveira e Mano Décio ao departamento de censura para explicações referente ao sentido da música. Algumas fontes históricas apontam que os autores teriam realizado uma troca na letra do samba-enredo; originalmente, o trecho da música seria “pelo universo é a revolução / em sua legítima razão”. Em decorrência dessas alusões, a música possui um caráter subversivo que obteve o crivo dos censores, mas não escapou da repressão da ditadura. Neste sentido, alguns historiadores destacam como a imprensa carioca da época demonstrou surpresa pela aprovação do samba-enredo perante a Divisão de Censura Diversões Públicas (SCDP). Por sua vez, Mussa e Simas citam que um avião da Força Aérea do Brasil sobrevoou o desfile do Império Serrano, numa tentativa de atrapalhar que o samba fosse ouvido pelos espectadores (DELPHINO; SILVA, 2021; MUSSA; SIMAS, 2023):

Figura 8



Elemento alegórico - Heróis da Liberdade - Império Serrano. Fonte: Arquivo O Globo

Mesmo com esses empecilhos, o Império Serrano desfilou pela Candelária, exibindo suas alas que faziam menções a diversos heróis nacionais e acontecimentos históricos do Brasil, como por exemplo Zumbi dos Palmares, Filipe dos Santos, Maurício de Nassau, Tiradentes e a Inconfidência Mineira, assim como a Inconfidência Baiana. O desfile ficou em quarto lugar, mas conquistou seu espaço na história dos Sambas-Enredos, sendo regravado por diversos intérpretes do gênero posteriormente, como por exemplo, Martinho da Vila, Roberto Ribeiro e Maria Rita (DELPHINO; SILVA, 2021).

A década de 1970 é marcada por uma grande transformação econômica nas escolas de samba. Neste período, percebe-se um *boom* em relação à entrada de investimento por parte dos bicheiros, também denominados por alguns autores como “mecenas”, os quais alavancaram os desfiles das principais agremiações carnavalescas, tornando o desfile mais profissional, as fantasias maiores e mais luxuosas e as alegorias mais tecnológicas, dentre outras melhorias, transformando-as em “super-escolas”. A relação entre os contraventores do jogo do bicho e as escolas de samba teriam se iniciado, com o Natal da Portela (1905 - 1975) e a Portela, ainda na década de 1950. As agremiações carnavalescas recebem o financiamento e se tornam um ponto o qual permitia escoar as verbas ilícitas, ao passo que emprestam aos mecenas o seu nome e, conseqüentemente, a fidelidade da comunidade e um status e respeitabilidade social que normalmente não teriam (CRUZ, 2010; LOPES; SIMAS, 2021).

Na década de 1970, também é possível observar algumas características que aproximam “as super-escolas” da contemporaneidade; sambas-enredo com ritmos mais intensos e rápidos, refrões de fácil memorização, enquanto as passistas-destaques das

escolas de samba passam a expor seus corpos. Além disso, também percebe-se algumas novas regras, como a limitação do tempo que uma escola deveria desfilar, as quais facilitam a transmissão. No que tange a temática dos sambas-enredo, similarmente ao Estado Novo de Getúlio Vargas percebe-se a opção de algumas escolas de samba por abordarem temas desenvolvimentistas e ufanistas, que exaltassem o amor à pátria. Escolas como Mangueira (“Modernos Bandeirantes”, 1971), Grande Rio (“A outra força do Brasil”, 1972), Beija-Flor (“Educação para o desenvolvimento”, 1973) e Tupi (“Brasil, glórias e integração” e “Riquezas áureas da nossa bandeira”, respectivamente em 1975 e 1976), dentre outras, desfilaram pela Avenida Presidente Vargas com apresentações aproximadas da agenda do regime militar, sem contudo, alcançar grandes resultados. (MUSSA; SIMAS, 2023; CRUZ, 2010)

Avançando para o fim do presente capítulo, a década de 1980 ficou marcada pela consolidação do modelo luxuoso das escolas de carnaval, o abandono gradual das temáticas pró-Regime Militar, consequência dos resultados ruins e da abertura lenta e gradual e a consolidação de temáticas voltadas para o povo negro. Do período, destaca-se a criação da Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA), fundada em 1984 e presidida pelo bicheiro Castor de Andrade, patrono da Mocidade Independente de Padre Miguel (CRUZ, 2010).

Em consonância com a explanação de Cruz (2010) e com o exposto ao longo deste capítulo tanto por outros autores como a partir de uma revisitação da história do Carnaval carioca e a ascensão das escolas de samba, é seguro dizer que as escolas, desde sua origem em 1930, aprenderam a operacionalizar e executar seus desfiles a partir da censura. Afinal, cerceamento no âmbito do carnaval, no período delimitado nessa monografia, sempre se fez presente por meio da intervenção estatal nos barracões, no momento da confecção das fantasias e alegorias, nas instituições que organizavam o concurso das agremiações carnavalescas, dos regulamentos, os quais proibiam ou orientavam determinados temas, da censura direta nas letras e nos enredos, e a vigilância constante, direta ou indireta, nos sambistas, carnavalescos e nas instituições (CRUZ, 2010).

## 2. RATOS E URUBUS, LARGUEM MINHA FANTASIA! QUE AGONIA! DEIXEM-ME MOSTRAR MEU CARNAVAL!

*Leba laro, ô, ô, ô  
Ebo lebará, laiá, laiá, ô  
Leba laro, ô, ô, ô  
Ebo lebará, laiá, laiá, ô*

*Reluziu, é ouro ou lata  
Formou a grande confusão  
Qual areia na farofa  
É o luxo e a pobreza  
No meu mundo de ilusão*

*Xepa, de lá pra cá xepei  
Sou na vida um mendigo  
Da folia eu sou rei  
Sai do lixo a nobreza  
Euforia que consome  
Se ficar o rato pega  
Se cair urubu come*

*Vibra meu povo  
Embala o corpo  
A loucura é geral!  
Larguem minha fantasia, que agonia  
Deixem-me mostrar meu Carnaval!<sup>30</sup>*

Neste capítulo, será abordado o surgimento da G.R.E.S Beija-Flor enquanto escola de samba, no início da década de 1950. Após sua contextualização, será contada a trajetória da agremiação até 1989, apresentando pormenorizadamente o contexto geral da década de 1980, desde como se deu a relação entre as escolas de samba, os sambistas e o final da Ditadura Militar, com a abertura política lenta, gradual e segura, resvalando na relação entre as agremiações carnavalescas e o os contraventores do jogo do bicho.

Será esmiuçado, então, o histórico desfile intitulado “Ratos e Urubus, Larguem Minha Fantasia!”, tema principal desta monografia. A partir de documentos do período e de monografias sobre o cortejo, será realizada uma análise do enredo e de partes do desfile para compreender exatamente qual era o objetivo da escola de samba e do carnavalesco Joãozinho Trinta ao retratar o Cristo Redentor, um dos monumentos símbolos do Rio de Janeiro e da Igreja Católica como um mendigo.

---

<sup>30</sup> RATOS e Urubus, Larguem Minha Fantasia!. Intérprete: Neguinho da Beija-Flor. Compositores: Betinho / Glyvaldo / Osmar / Zé Maria. In: OS SAMBAS DA BEIJA-FLOR. RIO DE JANEIRO: Escola de samba, 2005. faixa 1 (4 min). Disponível em: <https://open.spotify.com/track/1WSdey2hyajBGG0Ab4X9e1?si=tSFOWG5dSRWPNU4tgFQjnw>. Acesso em: 17 jun. 2024.

## 2.1. Um breve estudo sobre o Samba-Enredo de 1989 da G.R.E.S Beija Flor de Nilópolis

Figura 9:



Cristo Redentor Mendigo, coberto por uma lona preta, segurando um cartaz escrito “Mesmo Proibido Olhai Por Nós!”<sup>31</sup>

A Beija-Flor surge em 1948 como um bloco carnavalesco, sediado em Nilópolis, um ano após sua emancipação enquanto município em relação à Nova Iguaçu. O nome de “Princesinha da Baixada”, um de seus inúmeros apelidos, é uma referência a um rancho carnavalesco homônimo de Valença, uma das principais cidades cafeeiras do Vale do Paraíba, no interior do Rio de Janeiro. A região recebeu bastante mão de obra escravizada a partir do século XIX, ficando conhecida como um reduto negro da região (MUSSA; SIMAS, 2023).

Cinco anos após sua fundação, a Beija-Flor se reorganiza e transforma-se numa escola de samba, desfilando pela primeira vez em 1954 sob o novo formato. Já em 1955, a Beija-Flor figura pela primeira vez entre as principais escolas de samba, conquistando o 6º lugar. Até 1963, a agremiação carnavalesca de Nilópolis não teria conquistado grandes colocações, com exceção de 1962, quando ficaram com o vice-campeonato. Porém, os resultados pioraram e, com o tempo, a G.R.E.S Beija-Flor caiu do grupo especial para o grupo 2 e, posteriormente, para o grupo 3 (ALBUQUERQUE, 2018).

Na década de 1960 e parte da década de 1970 a Beija-Flor, assim como boa parte das escolas de samba, sujeitou-se a desfilarem com temas que harmonizavam parcialmente

<sup>31</sup> <https://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=jorge04>.

com a ditadura militar de 1964, preferindo tecer sambas-enredos exaltando o Brasil e os feitos econômicos do Regime Ditatorial (MUSSA; SIMAS, 2023).

Neste sentido, é possível observar, por exemplo, que a G.R.E.S Beija-Flor desfilou pela Praça Onze em 1966 com um samba-enredo acerca dos “Fatos que culminaram com a Independência do Brasil”; em 1967, versando sobre a Queda da Monarquia no grupo 3, um dos grupos de acesso ao grupo especial; e em 1968 com um samba exaltando o romancista José de Alencar. Já em 1973, a escola de Nilópolis cantou sobre “Educação para o desenvolvimento” e conquistou o acesso para o grupo 1, conhecido atualmente como Grupo Especial, no qual as principais agremiações carnavalescas desfilam. Em 1975, a G.R.E.S Beija-Flor trouxe como tema “O Grande Decênio”, uma clara homenagem aos 10 anos da instauração da Ditadura Militar (MUSSA; SIMAS, 2023; LOPES; SIMAS, 2021).

Como exemplo do modo em que se davam as canções na época e a abordagem de temas desenvolvimentistas, de exaltação nacional e celebração do crescimento brasileiro (também conhecido como “O Milagre Brasileiro”) destaca-se o samba-enredo de 1974, concebido nos primeiros meses do Governo Geisel, buscando retratar como seria o Brasil dos anos 2000 (MUSSA; SIMAS, 2023):

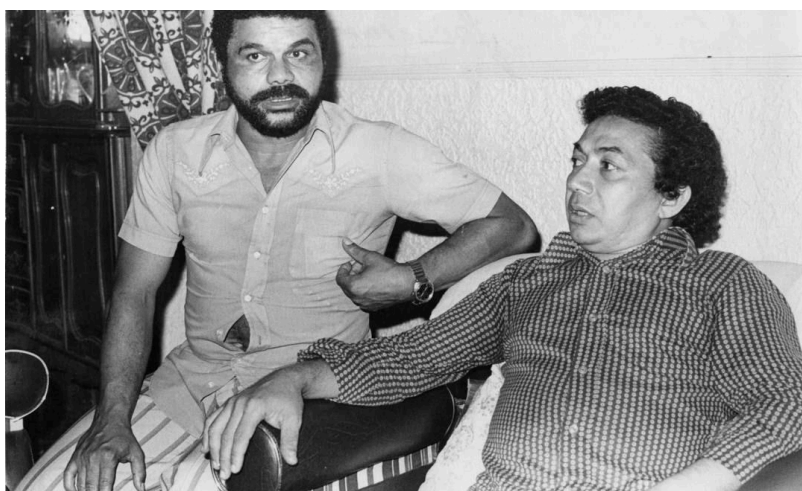
“É estrada cortando  
A mata em pleno sertão  
É petróleo jorrando  
Com afluência do chão  
(...)  
*Quem viver verá  
Nossa terra diferente  
A ordem do progresso  
Empurra o Brasil pra frente*  
Com a miscigenação de várias raças  
Somos um país promissor  
O homem e a máquina alcançarão  
Obras de emérito valor  
Na arte na ciência e cultura  
Nossa terra será forte sem igual” (Grifos próprios) (Compositores: Walter de Oliveira; João Rosa)

Do fragmento de “Brasil ano dois mil”, é possível perceber alusões, por exemplo, às construções de rodovias (“é estrada cortando a mata em pleno sertão”) tais como a Transamazônica e a Transpantaneira, ao petróleo, uma das bases da economia da época e, por isso, um dos principais símbolos da Ditadura Militar e ao processo de industrialização (“o homem e a máquina alcançarão obras de emérito valor”) (BEZERRA, 2010).

A transformação da Beija-Flor aconteceu em 1976. Os temas pró-Ditadura Militar (também denominados “chapa-branca”) são escanteados pela escola. Saídos da Acadêmicos do Sagueiro, a dupla Joãozinho Trinta e Laíla, respectivamente, o maior

carnavalesco e o maior diretor de Carnaval da história da Beija-Flor de Nilópolis, são dois dos principais responsáveis por trazerem os primeiros títulos para a Beija-Flor, encadeando de cara um tricampeonato: em 1976, o samba-enredo “Sonhar com rei dá Leão”, que homenageava o jogo do bicho; em 1977, com “Vovó e o Rei da saturnália na corte egípciana” e, por fim; 1978 com “A criação do mundo na tradição Nagô”. Graças a essa sequência de títulos, a principal escola da Baixada Fluminense assegurou seu lugar entre as 4 quatro principais escolas de samba, quebrando a hegemonia da G.R.E.S Estação Primeira de Mangueira, G.R.E.S Acadêmicos do Salgueiro, G.R.E.S Portela e G.R.E.S Império Serrano (MUSSA; SIMAS, 2023).

Figura 10



Laíla e Joãosinho Trinta

Contudo, essa guinada da Beija-Flor de Nilópolis ao panteão das escolas de samba foi patrocinada pelo bicheiro e patrono Anísio Abraão-David, importante empresário que detém, além do domínio do jogo do bicho na região, grandes posses no município de Nilópolis e redondezas. A tríplice coroa entre 1976 e 1978 tornou a Beija-Flor a escola que mais ganhou visibilidade e status durante o regime militar (CRUZ, 2010).

A chegada da família Abraão-David na escola nilopolitana data de meados da década de 1960, na pessoa de Nelson Abraão-David, braço direito e irmão de Anísio que na época ainda estava ligado ao bloco Centenário, uma agremiação carnavalesca também da região. Segundo autores, Nelson, assim como toda a família Abraão-David, possuía uma forte relação com Nilópolis; mesmo depois de enriquecido com o envolvimento dele com o jogo do bicho, podia ser visto nas principais avenidas do município interagindo com as pessoas, por vezes dando dinheiro para a população. Nelson casou-se com Marlene Sennas, filha de um dos fundadores da Beija-Flor de Nilópolis e um importante político da região, José Sennas. Dessas relações familiares, começou a ser construída confiança entre os componentes da escola e Nelson, do qual este, de certa forma, se estabelece como um



articulador entre a escola de samba e o jogo do bicho, garantindo o básico para o funcionamento da agremiação. (BEZERRA, 2009; ALBUQUERQUE, 2018).

A década de 1970 é marcada pela ascensão da cúpula do jogo do bicho, um movimento de organização no qual os principais contraventores dividiram o território do Rio de Janeiro entre si, a partir de suas zonas de influência. E é a partir de 1972 que Anísio Abraão-David começa a ter uma maior atuação dentro G.R.E.S Beija-Flor, quando o contraventor torna-se presidente da agremiação, patrocinando um significativo aporte financeiro (ALBUQUERQUE, 2018; NATAL, 2018). A atuação da Beija-Flor nesse período foi tão marcante que, já patrocinada pelo contraventor Anísio Abraão David, transformou os desfiles de escola de samba, estabelecendo um padrão. Neste sentido, importante citar Cruz (2010), que explica:

Assim, a década de 1970 viu nascer as escolas de samba como uma “grande ópera”, televisionada, assistida das elevadas arquibancadas, e por isso, “exigiam” alegorias monumentais, fantasias luxuosas que caracterizou o novo “padrão” de se “fazer carnaval”, de se “fazer escola” - o “carnaval espetáculo” das “super-escolas” ou “Escolas de Samba S.A”. Este é o “estilo beija-flor” de gigantismo, luxo, exuberância, que foi e ainda é criticado por estudiosos do carnaval, intelectuais, sambistas, etc. (CRUZ, 2010, p. 42).

Entre elogios e críticas, segue um resumo sucinto sobre a gestão da família Abraão-David, entre 1973 e 2018: no período, a escola não retornou para desfilar nos desfile das campeãs apenas 4 vezes<sup>32</sup>, quando conquistou o sétimo lugar (1974, 1975, 1993, 2013). A média de colocação da escola foi entre a 2ª e a 3ª colocação, sendo 14 títulos somados ao longo de 45 anos. As críticas ao “modelo” Beija-Flor recaem principalmente sobre o desvirtuamento da escola de samba, desde a profissionalização dos componentes da escola, passando pela origem ilícita do dinheiro, até o “uso ostensivo imoral do luxo”, sendo este último um dos principais motivos fomentadores para a resposta de Joãozinho Trinta concretizado no samba-enredo “Ratos e Urubus, Larguem Minha Fantasia” (MONTES, 1996; BEZERRA, 2009; ALBUQUERQUE, 2018).

A década de 1980 é marcada pela abertura lenta e gradual da democracia. Com o esfacelamento dos aparatos de censura da Ditadura Militar, os sambas-enredo paulatinamente abandonam os enredos pacificados com os projetos ideológicos do regime. Neste sentido, por exemplo, em 1980, um ano após a Lei da Anistia (Lei Nº 6.683/1979), a Unidos de Vila Isabel desfila com o emblemático “Sonho de um Sonho” pela Marquês de Sapucaí, baseado no poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade. Já em 1981, a

---

<sup>32</sup> “Depois da apuração dos votos e da definição da grande Campeã do Carnaval do Rio de Janeiro na Quarta-Feira de Cinzas, as seis melhores escolas do Grupo Especial voltam ao Sambódromo no sábado seguinte, para o Desfile das Campeãs. As apresentações têm início às 21h e as escolas desfilam em ordem de colocação decrescente, culminando com a campeã.” fragmento do texto contido em <https://www.rio-carnaval.com/guia/os-desfiles/o-desfile-das-campeas>



Unidos da Tijuca desfila com o samba-enredo “Macobeba - o que dá pra rir, dá pra chorar”, numa clara crítica à situação econômica do país e das multinacionais (Enredos, 2024). Sobre isso, explica o jornalista Anderson Baltar, em entrevista ao documentário “Enredos da Liberdade”:

Um momento de conquista, você vai saindo de um momento de trevas, e vai Tateando, vai até onde é possível, e a gente vai vendo que, na medida que o tempo vai passando, as escolas vão saindo do casulo (BALTAR, *in* ENREDOS, 2024).

Desta maneira, é possível perceber o retorno de sambas-enredos mais voltados para temáticas da negritude, naquele movimento iniciado pela “Revolução Salgueirense” no início da década de 1960, como por exemplo “Mãe Baiana Mãe”, de 1983, do Império Serrano, no qual a escola homenageia a figura da mãe de santo dentro do contexto das comunidades negras e o samba-enredo campeão do mesmo ano, “A Grande Constelação das Estrelas Negras”, da Beija-Flor de Nilópolis, que contou com a participação de personalidades negras da época, como Pelé, o ator Grande Otelo e a partideira Clementina de Jesus (CAMPOS, 2014).

Em 1984, um movimento das mais influentes e ricas escolas de samba culmina na criação da LIESA, a Liga Independente das Escolas de Samba. O surgimento da entidade empresarial foi fundamental para a rentabilidade dos desfiles das agremiações, assegurando o caráter midiático e turístico do evento. Além disso, a construção do Sambódromo da Marquês de Sapucaí marca, de vez, os desfiles das escolas de samba como um evento característico do Rio de Janeiro (BEZERRA, 2015).

Com a abertura lenta e gradual já concluída, o ano de 1988 é um anúncio do movimento que seria observado nas escolas de samba no ano seguinte. A Unidos da Vila Isabel desfila para o seu primeiro título com o antológico “Kizomba: a festa da raça”, um samba-enredo que exalta as origens afro-brasileiras e a influência da cultura negra no Brasil. Já a Mangueira, vice-campeã, atravessou a Sapucaí com “100 anos de Liberdade: realidade ou ilusão?”, num samba-enredo intrigante e provocativo que questionava as condições sociais do negro depois Abolição da Escravidão, com a promulgação da Lei Áurea, indagando se, após o centenário da Abolição, o negro realmente era livre (CAMPOS, 2014).

No carnaval de 1989, 4 meses após a promulgação da Constituição Federal em outubro de 1988, algumas das 18 escolas de samba do Grupo Especial optaram por sambas-enredo de cunho político ou histórico. O Salgueiro, seguindo a tendência iniciada por Pamplona na década de 1960, sambou pela Sapucaí “Templo Negro em tempo de Consciência Negra”. A Unidos de Vila Isabel desfilou com “Direito é Direito”, celebrando os 200 anos da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão. A Imperatriz Leopoldinense,

campeã do desfile, atravessou a avenida com “Liberdade, Liberdade, Abre as asas sobre nós!”, em alusão ao centenário da Proclamação da República.

A Beija-Flor de Nilópolis seguiu a tendência das demais escolas de samba com o ousado “Ratos e Urubus, Larguem Minha Fantasia”. As críticas ao modelo “Escolas de Samba S/A”, as quais podem ser observadas inclusive em sambas-enredo, como por exemplo “Bum Bum Paticumbum Prugurundum”<sup>33</sup> de 1982, do Império Serrano, em relação à exuberância das fantasias, carros alegóricos cada vez mais complexos e tecnológicos, a profissionalização do Carnaval, dentre outras críticas já citadas anteriormente, provocaram Joãozinho Trinta, um dos maiores responsáveis por esse movimento, que respondeu com um samba-enredo político e crítico, voltado para colocar em evidência os marginalizados pela sociedade. Alguns estudiosos divergem um tanto sobre a fonte de inspiração de Joãozinho Trinta para o enredo. De acordo com o relato de uma assistente do carnavalesco, numa tarde de folga da escola de samba numa turnê por Londres, Joãozinho Trinta teria avistado uma mulher em situação de rua a qual, segundo Trinta, estaria extremamente elegante, em que pese o estado de suas roupas. (CRUZ, 2010; MOTTA, 2014)

A partir do exemplo subjetivo, com pitadas de fantasia, de uma mendiga elegante em Londres a qual serviu de inspiração para Joãozinho Trinta e do objetivo desfile contramajoritário da tendência estética das escolas de samba na época, especialistas em sintetizam o enredo de Joãozinho Trinta “Ratos e Urubus, Larguem Minha Fantasia” em três partes: uma introdução que compara os desfiles de escolas de sambas às grandes óperas, classificando estes como “óperas de rua”. Contudo, já na introdução Trinta escancara sua intenção, quase como num movimento de *mea culpa* do carnavalesco, ao incorporar o lixo enquanto técnica de confecção dos elementos alegóricos, num movimento visualmente contrastante com o luxo que os desfiles da Beija-Flor de Nilópolis ficaram marcados (CUNHA JÚNIOR, 2006; LIMA, 2011).

Já o desenvolvimento exprime o protesto do enredo, “o compromisso do narrador com as alfinetadas do povo brasileiro” (CUNHA JÚNIOR, 2006, p. 23), numa tentativa de retratar as mazelas do país por intermédio das alegorias do Carnaval. Ao analisar o lado crítico-social e de denúncia política do enredo, é possível perceber alguns dos pontos de protesto do desfile: desonestidade, desrespeito, inflação, opressão social, desigualdade social e seus reflexos nos cidadãos marginalizados, como miséria, fome abuso de drogas e prostituição; sucateamento da cultura e da tradição; corrupção, politicagem; criminalidade e violência em consequência da prepotência do poder (CUNHA JÚNIOR, 2006; LIMA, 2011).

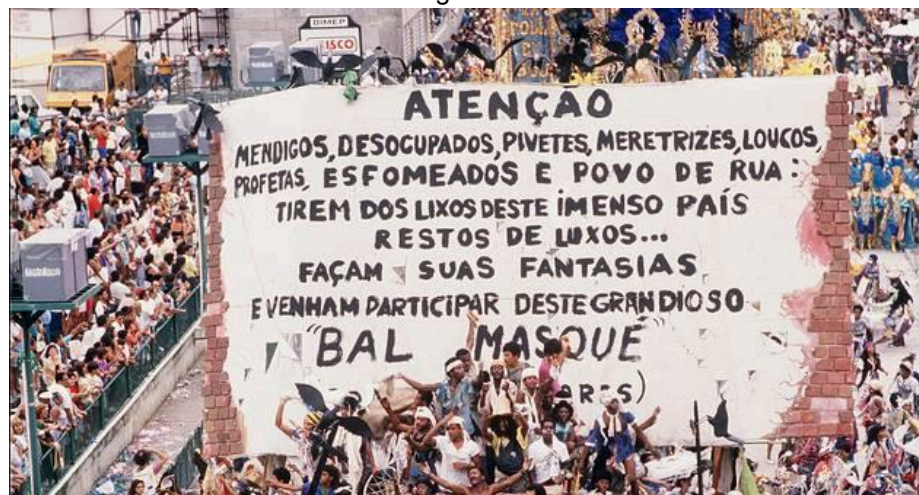
---

<sup>33</sup> "Vem meu amor, manda a tristeza embora/É carnaval é folia neste dia ninguém chora/ Super escolas de samba S/A, super alegorias/ Escondendo gente bamba, que covardia/ Bum bum paticumbum prugurundum/ Nosso samba minha gente é isso aí/ Bum bum paticumbum prugurundum/ Contagiando a Marquês de Sapucaí" Composição: Aluísio Machado / Beto Sem Braço

Segundo especialistas, o enredo se desenrola num pêndulo entre o luxo e o lixo. Desta maneira, a partir das inversões que caracterizam o Carnaval como uma festa de contestação dos papéis sociais e exposição das contradições observadas na sociedade, na ala seguinte ao Cristo Redentor vestido de mendigo, a agremiação carnavalesca convida os marginalizados, sintetizados pelo enredo na figura “povo de rua<sup>34</sup>” para o baile de máscara, no qual os foliões-brincantes extraem do lixo restos para as confecções de suas fantasias (CUNHA JÚNIOR, 2006; LIMA, 2011). Neste diapasão, é importante ressaltar o seguinte trecho do enredo:

(...) Uma multidão de pedintes, famintos, pivetes, meretrizes, bêbados, loucos, entidades de rua é representada pelos grupos TÁ NA RUA, RAÍZES DA LIBERDADE, FEITIÇO E MAGIA e SENZALA. Estes últimos grupos já rodeiam o segundo carro, que representa uma enorme lixeira ao lado de um paredão onde está escrito o seguinte convite: ATENÇÃO: Mendigos, desocupados, pivetes, meretrizes, loucos, esfomeados e povo de rua. Tirem dos Lixos os restos de Luxos! Façam suas fantasias! Venham participar de um GRANDE BAILE DE MÁSCARAS! A MARQUÊS DE SAPUCAÍ É VOSSA!” (Trecho do Enredo de “Ratos e Urubus, Larguem Minha Fantasia!”, G.R.E.S BEIJA-FLOR<sup>35</sup>) (Grifos próprios)

Figura 11

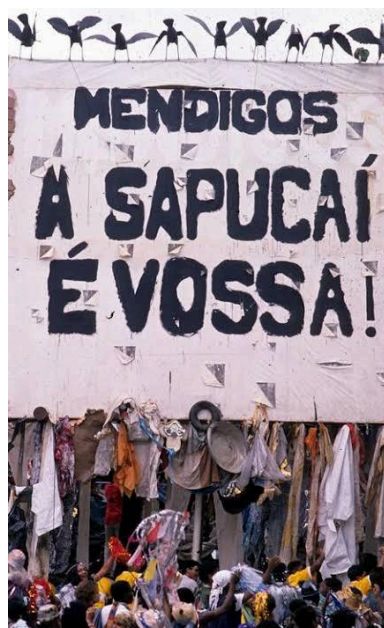


Na ala seguinte, a Beija-Flor de Nilópolis faz o seu convite: "ATENÇÃO Mendigos, desocupados, pivetes, meretrizes, loucos, profetas, esfomeados e povo de rua: tirem dos lixos deste imenso país restos de luxos... Façam suas fantasias e venham participar deste grandioso *BAL MASQUÊ*". Foto: Ricardo Leoni / Agência O Globo

<sup>34</sup> “[...] (expressão muito presente no candomblé e no espiritismo), englobam toda sorte de indivíduo marginalizado: abandonados, escorraçados, esquecidos, mendigos, famintos, desocupados, loucos, pivetes, meretrizes, travestis, desempregados, desequilibrados, espancados, humilhados, emporcalhados, malandros, ludibriados, esquecidos, pedintes, esfomeados, bêbados” (CUNHA JÚNIOR, 2006, p. 72) .

<sup>35</sup> <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/1989/>

Figura 12



- Alegoria com os dizeres "Mendigos, a Sapucaí é vossa!". Secretária de Joãosinho Trinta conta que carnavalesco encheu a escola de mendigos, pessoas que não tinham ligação com a Beija-Flor. Foto: Sebastião Marinho / Agência O Globo

A figura do mendigo, assim como a de outros personagens sociais marginalizados pela sociedade, é recorrente em todo o desfile, presente desde o carro alegórico, no qual foi juntado o monumento do Cristo Redentor aos farrapos que caracterizam uma pessoa em situação de rua até o refrão do samba-enredo "Ratos e Urubus, Larguem Minha Fantasia". Esse, inclusive, é apontado por alguns especialistas como um dos motivos para o título de 1989 não ter ido para Nilópolis, já que supostamente um dos jurados teria considerado o refrão do samba-enredo, "Leba Laro, ô, ô, ô/ Ebo Lebará, Laiá, Laiá, ô"<sup>36</sup>, um "atentado à língua portuguesa" (LIMA, 2011).

A saudação a Exú, Orixá das Encruzilhadas e de todos os caminhos das Entidades de rua, não é à toa. Conforme depreende-se da leitura do próprio enredo<sup>37</sup> e da leitura de alguns textos<sup>38</sup>, Exú é uma entidade das religiões de matriz africana extremamente

---

<sup>36</sup> "Betinho pediu ajuda à sua cunhada umbandista para saber mais sobre o assunto, e ela recomendou uma conversa com seu pai de santo: "Eu já tinha uma ideia porque toquei atabaque em centro de macumba mas nunca cheguei a ser ogã. Ogã precisa ser feito [iniciado no culto]. Perguntei ao Pai Lula como se chamava a rainha do povo de rua e ele me disse 'leba'. Me disse que 'larô' é a saudação às pombajiras, e 'ebó' é a comida delas e dos exus. E que a cidade da rainha do povo de rua é Lebara. Juntei tudo e fiz o refrão", diz Betinho." (MELLO, p. 99, 2018)

<sup>37</sup> "Isto é uma saudação às ENTIDADES DE RUA. E elas chegam de VERMELHO E PRETO, espalhando suas energias. Bom dia para quem é de bom dia, Boa noite para quem é de boa noite, porque agora todos são da folia: LEBA- LARO OO OO / EBO - LEBARÁ LAIA LAIA O" - Trecho do Enredo da Beija-Flor "Ratos e Urubus, Larguem Minha Fantasia!", G.R.E.S BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS, 1989)

<sup>38</sup> "Exu ajuda um mendigo a enriquecer, p.81 - 82" (PRANDI, 2001).

reverenciada pelos seus praticantes com uma forte ligação com o “Povo da Rua”, dentre os quais se destacam os mendigos (BEIJA-FLOR, 1989; PRANDI, 2021; MUSSA; SIMAS, 2023).

A escolha da agremiação carnavalesca de Nilópolis por abordar pessoas em situação de rua foi ousada. Afinal, ainda na época, a mendicância, antes prevista no Código Penal de 1890 de modo reprimido (BRASIL, 1890), tinha o *status* de contravenção penal, prevista no art. 60 do Decreto-Lei N° 3.688 de 1941 (BRASIL, 1941). Neste sentido, seguem os mencionados artigos:

Art. 396. Andar mendigando:

1º Nos lugares, em que existem estabelecimentos públicos para os mendigos, ou havendo pessoa, que se ofereça a sustentá-los.

2º Quando os que mendigarem estiverem em termos de trabalhar, ainda que nos lugares não hajam os ditos estabelecimentos.

3º Quando fingirem chagas, ou outras enfermidades.

4º Quando mesmo inválidos mendigarem em reunião de quatro, ou mais, não sendo pai, e filhos, e não se incluindo também no número dos quatro as mulheres, que acompanharem seus maridos, e os moços, que guiarem os cegos.

Penas - de prisão simples, ou com trabalho, segundo o estado das forças do mendigo, por oito dias a um mez (BRASIL, 1890)

Art. 60. Mendigar, por ociosidade ou cupidez:

Pena - prisão simples, de quinze dias a três meses.

Parágrafo único. Aumenta-se a pena de um sexto a um terço, se a contravenção é praticada:

a) de modo vexatório, ameaçador ou fraudulento.

b) mediante simulação de moléstia ou deformidade;

c) em companhia de alienado ou de menor de dezoito anos (BRASIL, 1941)

Logo, diante de um contexto social de invisibilização e criminalização de pessoas em situação de rua, o enredo da Beija-Flor inova ao colocar pessoas em situação de rua em evidência, como o principal personagem da narrativa que o desfile se propõe a contar, em pleno Carnaval, um dos principais eventos midiáticos do Brasil, explorando “a força dramática da figura do mendigo, o extremo da pobreza” (MELLO, 2018, p. 103).

A necessidade de um samba-enredo como o “Ratos e Urubus”, o qual aborda pessoas em situação de rua e suas dificuldades, seria tristemente evidenciado 4 anos depois, na Chacina da Candelária, um dos crimes que mais chocaram o Brasil na década de 1990. Na madrugada do dia 23 de julho de 1993, três policiais militares e um ex-agente da corporação desceram de dois carros e atiraram em mais de 40 jovens em situação de rua, que dormiam na frente da Igreja da Candelária, no centro do Rio de Janeiro. A motivação do crime seria uma rusga que um dos policiais militares teria tido com uma das vítimas (ALVES *et al*, 2023).

Considerando o samba-enredo “Ratos e Urubus” como uma denúncia política, faz-se mister ressaltar também que, ao longo da Sapucaí, as alas da Beija-Flor foram divididas de tal forma que cada uma delas retrataria “personagens” os quais contribuem para o estado de “lixo” que o Brasil se encontrava. A conclusão do enredo vem recapitulando os “lixos dos luxos”: o luxo da Igreja, representado no Carro da Tenebrosa, no qual a Beija-Flor de Nilópolis retratou os 4 cavaleiros do Apocalipse – Peste, Guerra, Morte e Fome. O Carro dos Loucos retratou os efeitos provocados pelo lixo da guerra nas sociedades, enquanto o Carro da Sauna Romana simbolizava a libertinagem e a devassidão sexual. O Carro da Imprensa buscou expressar o lixo da Mídia<sup>39</sup>. A crítica à mídia recai na forma como a imprensa retrata a realidade, preferindo as relações comerciais e veiculando a violência de forma frívola, com o intuito de conquistar a guerra pela audiência (SOUSA, 2000; CUNHA JÚNIOR, 2006; LIMA, 2011).

O Carro do Oba-Oba no Planalto simbolizou o lixo da política, seja a política por trás do futebol, seja a política financeira denunciando as negociatas e os escândalos políticos por trás dos bastidores do poder. Já o Carro dos Brinquedos criticava a substituição dos brinquedos lúdicos infantis por aqueles que faziam alusão à agressão e à violência. Os dois últimos carros destoam do tom negativo do desfile. O Carro da Xepa, representando a sobra da feira mais acessível financeiramente que alimenta os mendigos enquanto o Carro do Chafariz da Cinelândia, responsável por finalizar o desfile, purificava o povo da rua. Fechando o desfile, um carro de bombeiros real espalhava água para todo lado. Joãozinho Trinta, em meio a membros da diretoria da Beija-Flor de Nilópolis, segurava a mangueira que refrescou o público da Sapucaí<sup>40</sup> (SOUSA, 2000; CUNHA JÚNIOR, 2006; LIMA, 2011):

---

<sup>39</sup> “A Beija-Flor saúda a Imprensa escrita, falada e televisada. Saúda o Povo e pede passagem: É o respeito por todos os órgãos da Imprensa, por todos aqueles que são honestos nas suas profissões: Mas a notícia também vira lixo. E, pelas ruas, perambulam os apanhadores de papel. Com os pedaços de jornais, revistas e letras eles elaboram suas fantasias para virem brincar no “BAL MASQUE”, Colombinas, Arlequins e Pierrots. A Comédia dell Arte, em preto, branco e laranja. Encerrando este setor um Carro Alegórico com Gôndolas, ratos, pierrots, televisões, pierretes, máquinas, colombinas, rádios e máscaras. É o Universo da Comunicação na Folia do Carnaval!” (BEIJA-FLOR, 1989)

<sup>40</sup> “Lavam suas almas que são puras. Lavam as sujeiras da cidade que carregam na poeira do corpo (CUNHA JÚNIOR, 2006, p. 128).”

Figura 13



Joãosinho Trinta, fantasiado de gari, jogando água nos espectadores.

Encaminhando-se para o fim deste subitem, feita a breve recapitulação da história da Beija-Flor de Nilópolis desde seu surgimento como bloco carnavalesco na década de 1950, num primeiro momento, e posteriormente como escola de samba, até a contextualização da agremiação carnavalesca dentro da década de 1980 como a sensação enquanto modelo de escola de samba e a sucinta análise do enredo “Ratos e Urubus”, passa-se para um breve estudo sobre o Cristo Mendigo de Joãosinho Trinta e o seu impacto na mídia, no grande público e na Arquidiocese do Rio de Janeiro.

## **2.2. “Quem não seguiu o mendigo Joãosinho Beija-Flor?” A história por trás do Cristo Mendigo e o Impacto da alegoria embargada no grande público e na Arquidiocese do Rio de Janeiro**

O Cristo Mendigo de Joãosinho Trinta marcou a história dos desfiles de escolas de samba, tornando-se parte do imaginário daqueles que acompanham os dois dias de cortejo das escolas de samba do Grupo Especial do Rio de Janeiro, sendo referenciado posteriormente em músicas<sup>41</sup>, em outros desfiles, como por exemplo no desfile da Grande Rio, em 2010 e da própria Beija-Flor em 2012<sup>42</sup>, quando a escola passou pela Sapucaí com o enredo sobre Maranhão, terra natal do carnavalesco, falecido meses antes do desfile (G1, 2012). Vale a pena ressaltar Lima (2011), que destaca que a alegoria, para além de uma representação de um carnaval político:

---

<sup>41</sup> “Quem não seguiu o mendigo Joãosinho Beija-Flor?” RECONVEXO. Intérprete: Maria Bethânia. Compositor: Caetano Emmanuel Veloso. *In*: OMC, Maria Bethânia Viana Teles Veloso. Amor Festa Devoção Ao Vivo. Intérprete: Maria Bethânia. [S. l.]: Biscoito Fino, 2010. faixa 36 (5 min). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/1ddeP7G76wscmc0RH5sjVA>. Acesso em: 4 ago. 2024.

<sup>42</sup><https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2012/noticia/2012/02/beija-flor-resgata-cristo-mendigo-p-ara-reverenciar-joaosinho-trinta.html>



[...] é obra coletiva. A questão da autoria do Cristo Mendigo solicita um pensamento dialético. O Cristo de Joãozinho Trinta mal consegue ser de Joãozinho Trinta: se, por um lado, o Cristo Mendigo foi fruto de uma mãe amorosa, o carnavalesco; por outro, Dom Eugênio Salles, arcebispo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro, pode ser assumido como seu pai que, numa crise de depressão pré-parto, tentou eliminar o feto ainda na barriga da mãe. [...] A mãe, ao contrário, assim como todo o público do sambódromo, abraçou os braços abertos da alegoria (LIMA, 2011, p. 349).

Neste diapasão, além da interferência judicial, provocada pela Arquidiocese do Rio de Janeiro, a imprensa (a partir de uma articulação entre alguns dos principais veículos midiáticos da época e a agremiação carnavalesca) teve um papel fundamental na disputa entre a Beija-Flor de Nilópolis e a Cúria. A cobertura atenta por parte de jornais, rádios e televisões, desde uma semana antes, quando o imbróglio começou, contribuiu para a criação de um ambiente empático favorável para a escola de samba. No desfile das campeãs, a Beija-Flor não deixou de lembrar a participação da imprensa e a recepção popular favorável. Logo após a comissão de frente, numa ala composta por foliões e pessoas em situação de rua, uma faixa branca esticada trazia os agradecimentos da agremiação carnavalesca: “AO POVÃO E À IMPRENSA, OS AGRADECIMENTOS DA BEIJA-FLOR!” (MELLO, 2018).

Ainda sobre a autoria, faz-se necessário apresentar uma pequena ressalva em relação a ela. A historiografia e a mídia registram que o Cristo Mendigo, coberto por uma lona preta e segurando um cartaz escrito “Mesmo Proibido, Olhai por Nós!” não teria sido de autoria única do carnavalesco Joãozinho Trinta. Laíla, diretor de carnaval da Beija-Flor da época, não escondia o desgosto por ser, de certa maneira, esquecido a respeito de sua participação na confecção da Beija-Flor (LIMA, 2011).

Na versão de Laíla, o diretor estaria junto do presidente-bicheiro da Beija-Flor de Nilópolis, Anísio Abraão-David, quando os dois teriam recebido uma ligação de um funcionário do Barracão da Beija-Flor informando que uma liminar havia sido entregue por um oficial de justiça, proibindo a exibição da alegoria. Ao presidente, Laíla teria sugerido cobrir o Cristo Mendigo com uma lona preta, e colocar uma frase: “mesmo proibido, olhai por nós”. De acordo com Laíla, o presidente teria sugerido colocar Joãozinho Trinta acorrentado ao Cristo. Num primeiro momento, Joãozinho não esboçou nenhuma reação. Posteriormente, pediu para chamarem a imprensa e, com a chegada dos jornalistas, teria anunciado a ideia de Laíla como se fosse dele próprio (LIMA, 2011, p. 350 - 351).

Feita a justíssima ressalva em relação à autoria, e que de certa maneira atesta que o Cristo Mendigo é uma obra coletiva, fruto da relação de diversos personagens, destaca-se que o Cristo Mendigo é uma obra também fragmentada. Historiadores explicam que sua análise sobre a alegoria deve ser realizada a partir de uma trindade: (i) a ideia de



uma réplica do Cristo Redentor; (ii) o Cristo Mendigo enquanto alegoria e réplica em si do monumento e alvo da Liminar impetrada pela Arquidiocese do Rio de Janeiro, vestido por trapos brancos e, por fim (iii) o Cristo Mendigo Proibido, coberto por lona preta após a proibição da exibição da alegoria e descoberto pelos foliões ao final do desfile das campeãs (LIMA, 2011).

Portanto, para falar sobre o Cristo Mendigo Proibido (iii), é preciso destacar a intenção do Joãozinho Trinta em utilizar o principal monumento do Rio de Janeiro vestido por trapos como uma pessoa em situação de rua (ii). A partir da utilização da imagem do Cristo Redentor associado às imagens arquetípicas do lixo, da sujeira, dos dejetos, ressalta-se um fragmento do enredo da Beija-Flor capaz de elucidar a motivação do carnavalesco (LIMA, 2011):

**“O carro de abertura vem mostrando o acúmulo desta miséria expresso no lixo físico e humano em torno da enorme e significativa figura de um Cristo Mendigo. Isto é a própria imagem do Rio de Janeiro e do Brasil.”** (Trecho do Enredo de “Ratos e Urubus, Larguem Minha Fantasia!”, G.R.E.S BEIJA-FLOR<sup>43</sup>) (Grifos próprios).

O Cristo Mendigo de Joãozinho Trinta era um protesto para “alfinetá-lo (o Brasil, o gigante que de tanto levar porrada, adormeceu) para que começasse a ter reações”<sup>44</sup>. A partir do símbolo maior da cidade do Rio de Janeiro e em meio aos primeiros anos de democracia e vigência da Constituição, com a expressa previsão de liberdade de expressão, a Beija-Flor evidencia os problemas do Brasil, tais como a pobreza, a desigualdade social, a violência e a crise moral, atrelando ao Cristo Redentor a imagem do mendigo, “escorraçado”, “abandonado” e “esquecido” (CUNHA JÚNIOR, 2006). Neste sentido, Lima explica:

No desfile das escolas de samba, a alegoria do Cristo Mendigo ocupou o espaço aberto da alegoria cuja ideia de criação não estava lá. Esse espaço vazio deixado pela proibição desdobra os sentidos de uma alegoria que se originou como cópia do original, o Cristo Redentor. Tudo funcionou como se o carro do Cristo Redentor finalmente aceitasse o chamado do Carro Convite para liderar a Ala de Mendigos do desfile de Ratos e Urubus, larguem a minha Fantasia! Como Cristo Mendigo proibido, a alegoria finalmente se adequou à massa carnavalesca de miseráveis, seu séquito (LIMA, 2011, p. 385).

Portanto, é possível concluir que “Ratos e Urubus” é um desfile cujo protesto de Joãozinho trinta foi “comprado” pelos componentes da escola, os quais cantaram e sambaram o samba-enredo pela Apoteose com muita energia e vibração, o que contribuiu

---

<sup>43</sup> <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/1989/>

<sup>44</sup> <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/beija-flor-de-nilopolis/1989/>

bastante. De acordo com o jornalista, motivos não faltavam para essa sinergia entre os foliões da Beija-Flor de Nilópolis e o carnavalesco. Com a inflação oficial de 70,28% do último ano do Governo Sarney, efeito concreto da economia desenfreada da Ditadura Militar, um dos principais fatores de crítica da população brasileira na época, parecia motivar os componentes a “vomitem” sua indignação num carnaval de catarse (MELLO, 2018):

Figura 14



O Cristo Mendigo entre os seus súditos-foliões

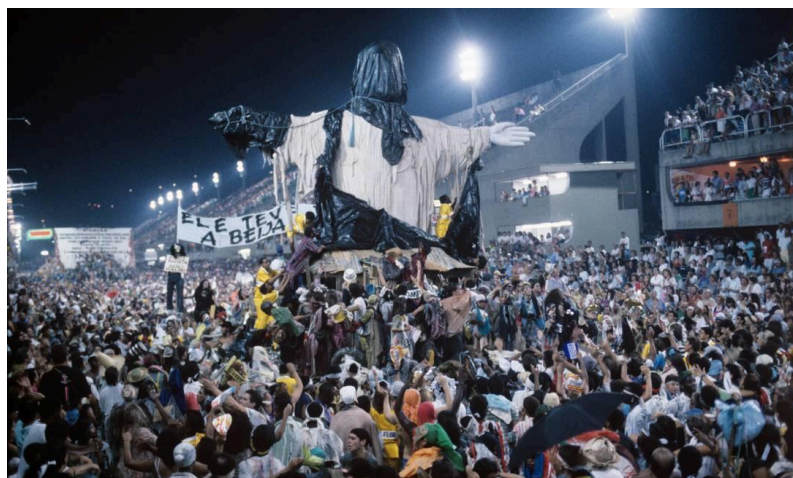
Na cobertura ao vivo do Desfile das Campeãs, realizada pela TV Manchete, Fernando Pamplona, à época na função de comentarista, emociona-se no momento que os próprios componentes da Beija-Flor de Nilópolis, empolgados com o desempenho da escola, começam a despir a lona preta do Cristo Mendigo (para o desespero do presidente Anísio Abraão David, temeroso por alguma retaliação judicial). A fala de Pamplona é perfeita para exemplificar o impacto do desfile da Beija-Flor e do trabalho de Joãozinho Trinta:

Este é um momento glorioso! Glorioso! Glorioso, gente! O povo aplaude. E tem coragem. Estão tirando o negro de cima do Cristo (o plástico negro). Acompanhem, pelo amor de Deus! Acompanhem o povo em êxtase! Vocês jamais vão ter um espetáculo tão bonito, gente! Entra agora a polícia! Entra agora essa justiça fajuta! Entra agora, entra agora no meio do povo se tiverem coragem! Impeçam o que o povo vê, o que o povo está gostando. Impeçam, se tiverem coragem! Que desonestidade proibirem uma beleza dessas!<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> BEIJA-FLOR 1989/RATOS E URUBUS, LARGUEM A MINHA FANTASIA. [S. l.]: TV MANCHETE, 1989. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BJp5xMEcwsU>. Acesso em: 11 ago. 2024.

Figura 15



O Cristo Redentor após ser descoberto no Desfile das Campeãs pelos componentes da Beija-Flor de Nilópolis

O Jornal O Globo, no dia 08 de fevereiro de 1989, estampou no segundo caderno do jornal uma foto de Joãosinho Trinta, chamando o carnavalesco de “O Gari do Lixo”. Já na página 4, “O Globo” informou o veredicto do júri do Estandarte de Ouro “Premiada a Ousadia da Beija-Flor”, que destacou a sinergia entre carnavalesco e componentes da escola como fundamentais para a conquista do prêmio. Já em 09 de fevereiro, com o resultado do carnaval de 1989 definido nos critérios de empate consagrando a G.R.E.S Imperatriz Leopoldinense como campeã, o Globo estampou “Imperatriz é campeã no desempate” e “Para a Beija-Flor, 2º lugar com sabor de 1º” (O Globo, p. 14).

Rumo à conclusão deste capítulo e, por conseguinte, para a análise jurídica do caso, depreende-se que segundo autores o Cristo Mendigo de Joãosinho Trinta é uma obra coletiva e fragmentada de protesto político e, que como Mello (2018) sintetiza, a partir da mencionada capa que reconhece a ousadia da Beija-Flor:

[...] a derrota só contribuiu para transformar “Ratos e urubus” num marco histórico. O maior exemplo de que um júri orientado para punir falhas não tem parâmetro para premiar a genialidade e do abismo entre a emoção e os critérios de julgamento (MELLO, 2018, p. 109-110).

Neste capítulo foi contada a história do surgimento da Beija-Flor de Nilópolis, primeiramente como bloco carnavalesco e num momento posterior como escola de samba até o processo de sua guinada ao panteão das maiores agremiações de samba do Rio de Janeiro. Além disso, também foi esmiuçado o papel da dupla Joãosinho Trinta e Laíla e do bicheiro Anísio Abraão-David nesse processo de transformar a Beija-Flor em um modelo de

sucesso de produção de carnaval, elevando o nível das demais escolas de samba e modificando por completo os desfiles.

Ademais, também foi explicitado o contexto no qual se desenrolou as escolas de samba na década de 1980 e como os desfiles ocorreram em meio ao processo de abertura lenta e gradual da democracia, com sambas-enredo cada vez menos alinhados com as ideologias da Ditadura Militar e mais livres e preocupados em retratar temáticas negras, históricas e de protesto à então conjectura do país.

Especialmente considerando o enredo "Ratos e Urubus, Larguem Minha Fantasia" , depreende-se que a alegoria do Cristo Mendigo é o símbolo principal de um desfile extremamente crítico. Para além de uma gráfica resposta à desaprovação do modelo exuberante de Joãozinho Trinta, o Cristo Mendigo é a concretização dialética lixo-luxo de todo o protesto sócio-político idealizado pelo carnavalesco<sup>46</sup>, atrelando a imagem de um dos principais cartões-postais do Rio de Janeiro, e conseqüentemente do Brasil, a uma figura corriqueira e invisibilizada das pessoas em situação de rua e toda a gama de infortúnios a que esse estrato da sociedade está submetido (CUNHA JÚNIOR, 2006; LIMA, 2011).

Dessa maneira, o que é possível observar é que as críticas da Beija-Flor representadas na alegoria do Cristo Mendigo não são direcionadas diretamente à Igreja Católica, mas sim à sociedade de uma forma geral. E como será demonstrado a seguir, a Arquidiocese do Rio de Janeiro tomou como uma afronta a utilização do Cristo Redentor, uma imagem sacra, como carro abre-alas no Carnaval, um evento pagão. Como será demonstrado a seguir, o choque entre o sagrado e o profano possui algumas nuances jurídicas e, até hoje, é alvo recorrente de discussão entre o público, o Estado, a Arquidiocese do Rio de Janeiro, as escolas de samba e a Liga Independente das Escolas de Samba (LIESA):

---

<sup>46</sup> Eu quis fazer uma denúncia porque, quando cheguei ao Rio de Janeiro, em 1951, Copacabana era um local de encantamento. E, de repente, estava suja, uma feira de peixe, me revoltei ao ver tanta família dormindo debaixo dos viadutos. [Irrônico] E se os críticos diziam que eu não retratava a realidade brasileira... (...) Sempre respondi que ser pobre num Brasil tão farto, tão rico, é que é irreal. Os ratos e urubus eram os que me criticavam. (...) Incomodava porque eu sabia o que era miséria. Lá no morro, percebi a chegada do tóxico, da violência, das crianças abandonadas. Nitidamente, a causa da decadência do Rio de Janeiro tinha sido o êxodo provocado pelo abandono do campo, criando esses bolsões de miséria que são as favelas, as palafitas, as baixadas (TRINTA in petta, 1998, p. 33) (FILIPPO; LIMA, 2012, p.131)

Figura 16



O Cristo Mendigo Descoberto



### 3. LIBERDADE! LIBERDADE! ABRA AS ASAS SOBRE NÓS! E QUE A VOZ DA IGUALDADE SEJA SEMPRE A NOSSA VOZ!

*Na noite quinze reluzente  
Com a bravura, finalmente  
O marechal que proclamou  
Foi presidente  
Liberdade, liberdade!  
Abra as asas sobre nós!  
E que a voz da igualdade  
Seja sempre a nossa voz<sup>47</sup>*

Figura 17



Papa João Paulo II celebrando missa no Cristo Redentor<sup>48</sup>

No último capítulo da monografia, será feita a análise jurídica do caso, buscando compreender especialmente os argumentos da Arquidiocese do Rio de Janeiro em relação ao Cristo Redentor. Busca-se realizar um estudo sobre o provimento da medida liminar a partir das notícias da época e da legislação vigente, tendo em vista a impossibilidade de acesso à decisão em si. Para provocar uma reflexão jurídica acerca do caso, observar-se-á casos notórios na jurisprudência envolvendo o grande alvo de disputa entre a Arquidiocese do Rio de Janeiro e a G.R.E.S Beija-Flor; o Cristo Redentor.

Além disso, com o intuito de encaminhar uma conclusão sobre as nuances histórico-jurídicas do entrevero, também será explicitado como esse caso foi de certa maneira paradigmático, estabelecendo posteriormente um *modus operandi* em questões

<sup>47</sup> LIBERDADE, Liberdade! Abra as asas sobre nós!. Intérprete: Dominginhos da Estácio. Compositores: Jurandir / Niltinho Tristeza / Preto Jóia / Vicentinho. In: OS SAMBAS da Imperatriz. Rio de Janeiro: Escola de Samba, 2006.14. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/2XISx33jLIXsqv4CkYxnGW?si=h4QDB7fwQp2eHyAnvITWQA&context=spotify%3Aalbum%3A3upIFVLLo0xAnaLEO5FIIM>. Acesso em: 17 jun. 2024.

<sup>48</sup> <https://www.vaticannews.va/pt/mundo/news/2021-10/cristo-redentor-90-anos-de-um-simbolo.html>

similares envolvendo as escolas de samba, a Igreja Católica e a representação do Cristo Redentor no que tange o direito de imagem de figuras sacras e como a jurisprudência aponta para uma mudança hermenêutica, especialmente no que tange o monumento.

### **3.1. O Cristo Redentor da Arquidiocese do Rio de Janeiro - as repercussões do choque entre o sagrado e o profano no âmbito do direito de personalidade de imagem e do direito patrimonial autoral**

Para iniciar o presente subitem e estabelecer historicamente a relação entre a Arquidiocese do Rio de Janeiro e o Cristo Redentor, de tal maneira a compreender o ímpeto e o esforço da Cúria carioca em proteger o monumento e sua titularidade em relação a este, faz-se necessário revisitar o histórico da construção, desde a fase do projeto até atualmente.

Desde sua origem, o Cristo Redentor possui uma forte ligação com a Arquidiocese do Rio de Janeiro; afinal, a construção do projeto perpassa diretamente pela iniciativa conjunta da instituição e do Governo Federal em construir uma estátua que representasse seus interesses e objetivos. Enquanto para esse, o monumento seria um dos novos maiores símbolos da capital federal, marco maior do processo de modernização pelo qual passava o Rio de Janeiro, para a Igreja Católica o Cristo Redentor seria como um aceno da instituição a liberdade religiosa, já que esta, segundo Giumbelli (2010):

[...] serviu para afirmar os direitos à construção de um monumento como o Cristo Redentor, símbolo das pretensões eclesiásticas de se erigir como representante da nação, e também para instaurar certo regime jurídico para as instituições religiosas no Brasil, regime inclinado a uma abertura ao pluralismo (GIUMBELLI, 2010, p. 77).

Além disso, em termos de estética arquitetônica, o Cristo Redentor representa um avanço moderno na seara tecnológica, artística e religiosa. Sobre o último aspecto, simbolicamente, o monumento também traduz uma tentativa da Igreja Católica de acompanhar a contemporaneidade, numa adaptação necessária a um cenário republicano no qual a Igreja perde terreno político com a implementação da laicidade no início da República, colocando e afirmando-se como uma instituição histórica que acompanharia os novos tempos republicanos, numa mobilização que busca inserir e solidificar a Igreja Católica no papel central da religião na era republicana (GIUMBELLI, 2010; PEREIRA, 2021).

O gênese da ideia de um monumento religioso cravado no cume do morro do Corcovado surgiu em 1859, com o Padre Pierre Marie Bos, sacerdote francês e então capelão do Colégio da Imaculada Conceição. Embora a ideia tenha agradado a Princesa

Isabel, somente no início do século XX, com o Cardeal-Arcebispo do Rio de Janeiro, Dom Sebastião Leme, o projeto começa a sair do papel. De estética *Art Decó*<sup>49</sup>, a historiografia e a arquitetura destacam que a estrutura é construída em concreto armado, uma técnica que utiliza-se de suportes e moldes responsáveis por amoldar o concreto. A adaptação do prédio ao formato desejado ocorre a partir de vigas de sustentação, vergalhões de diferentes espessuras e redes metálicas (GIUMBELLI, 2010; PIERRE, 2021).

O projeto é de coautoria do brasileiro Heitor da Silva Costa, engenheiro e arquiteto vencedor do concurso nacional, ocorrido em 1921, do escultor Maximilien Paul Landowski, então expoente do *Art Decó* e do engenheiro francês Albert Caquot. Paul Landowski, responsável pelo projeto final, nunca chegou a pisar no Rio de Janeiro; o escultor francês fazia os moldes das mãos e da cabeça na França e as peças vinham para o Brasil. A primeira parte do projeto era a construção do corpo de Cristo, um bloco de concreto, reforçado por lajes diagonais responsáveis por reforçar a estrutura de mais ou menos 13 andares. Posteriormente, foram construídos os braços, numa estrutura similar às marquises. A túnica é composta por redes ou mantas metálicas, as quais acompanharam os arames e, enfim, foi aplicado o concreto (PIERRE, 2021).

De acordo com o Santuário do Cristo Redentor<sup>50</sup>, as construções iniciaram-se em 1926, após o terreno ser objeto de cessão de uso por parte da União em favor da Arquidiocese do Rio de Janeiro por meio de uma carta de aforamento<sup>51</sup>. O monumento foi inaugurado no ano de 1931, numa cerimônia que envolveu o prefeito Ernesto Passos e o presidente Getúlio Vargas, dentre outras personalidades influentes da época, composta tanto por intelectuais católicos como políticos alinhados com a situação. A presença dessas pessoas pode ser interpretada como uma tentativa da Igreja estabelecer contatos com a população por meio do então governo provisório de Getúlio Vargas, em meio ao processo de “recatolização” implementado pela Igreja (PEREIRA, 2021).

---

<sup>49</sup> "(...) Ao se aplicar o conceito à arquitetura *Art Déco*, é possível reconhecer a existência de componentes de linguagem facilmente identificáveis em parcela significativa dos exemplares ao redor do mundo. Mesmo admitido-se as variações regionais, determinados estilemas foram incorporados à estética Déco a ponto de virem a se constituir em marcas registradas de um pretense "estilo" que, em realidade, nunca existiu. Entre os estilemas mais representativos do *Art Déco*, podem ser destacados: a axialidade; a manutenção do ornamento; a aplicação de temas ornamentais antropo, zôo e fitomorfos; a morfologia escalonada; e a presença de luz e brilho nas composições (...)" (CAMPOS, p. 42, 2003)

<sup>50</sup> <https://santuariocristoredentor.com.br/produtos-licenciados>

<sup>51</sup> “Enfiteuse, também denominada **aforamento** ou emprazamento, é o negócio jurídico pelo qual o proprietário (senhorio) transfere ao adquirente (enfiteuta), em caráter perpétuo, o domínio útil, a posse direta, o uso, o gozo e o direito de disposição sobre bem imóvel, mediante o pagamento de renda anual (foro). (...) A enfiteuse administrativa (ou especial) é constituída sobre imóveis dominiais da União (como os terrenos de marinha e acrescidos), nos termos de lei especial (Decreto-Lei nº 9.760/1946 e Lei nº 9.636/1998), como preceitua o § 2º, art. 2.038, do Código Civil de 2002.” (Grifo Próprio) (COSTA, p. 9, 2014)



Em que pese a laicidade do Estado, a Igreja Católica movimentou-se para garantir seu espaço de atuação dentro da esfera pública junto ao Estado. Neste sentido:

Considera-se, ainda, que a festa da inauguração possuiu, sim, certa tonalidade política. A “união” das autoridades religiosas e governamentais que ali se encontravam retrata o propósito que o Estado nutria em dialogar com a Igreja, para que assim o incipiente “novo governo” de Getúlio Vargas administrasse o país sob o apoio e o zelo da Igreja Católica. Isso significava para muitos outros grupos de crenças não católicas o descompromisso do Estado com a laicidade e o desrespeito do Chefe de Nação em relação a alguns dispositivos da primeira Constituição Republicana — a qual ainda perdurava como Carta Magna do Brasil. Em razão disso, entende-se que, devido à laicidade instaurada na primeira fase do período republicano, a Igreja Católica visou rearticular novas ações e estratégias para recuperar o seu papel dentro do cenário político nacional, o que ficou perceptível nos discursos apresentados pelos documentos aqui anteriormente examinados (PEREIRA, 2021, p. 420).

Dessa maneira, é possível concluir que o Cristo Redentor, sob a ótica da Igreja Católica, dentro do contexto desta monografia representada principalmente pela Arquidiocese do Rio de Janeiro, extrapola a mera definição de monumento. Considerando o simbolismo do Cristo Redentor, depreende-se que a Igreja Católica tem para si o Cristo como uma forma de (re) afirmar seu espaço enquanto uma instituição social histórica e muito influente, especialmente quando se leva em conta o papel da Igreja dentro do Brasil, desde sua origem (PEREIRA, 2021).

Como mencionado anteriormente nesta monografia, a alegoria do Cristo Redentor e o enredo-protesto com menções à indevida exploração da fé por parte de algumas das igrejas dos mais variados dogmas, apostas da Beija-Flor, conquistaram a antipatia da Arquidiocese do Rio de Janeiro, comandada na época pelo arcebispo Dom Eugênio Salles. Tal fato pode ser depreendido por algumas das notícias da época, como por exemplo:

Figura 18



“Igreja e Samba brigam na Avenida” - Capa do O Estado de São Paulo, 07/02/1989<sup>52</sup>

Da leitura de alguns trechos do jornal acima, Dom Eugênio Salles já havia classificado o Carnaval como “degradação moral”. Já o padre Fernando Bifan destacou a função de veneração, razão pela qual as imagens religiosas são retratadas, completando que “as pessoas no carnaval não estão a fim disso. “Carnaval hoje é o mesmo que bacanal”. Em que pese a posição veemente contrária exposta pelos mais variados membros da Igreja Católica, a Arquidiocese até buscou contato num primeiro momento com a Beija-Flor de Nilópolis, por meio de uma carta de sua assessoria de imprensa para o presidente da agremiação carnavalesca Anísio Abraão David numa tentativa de impedir a exibição e a veiculação dessas imagens ao Carnaval. Contudo, com o desenrolar dos dias seguintes demonstra, a tentativa da Igreja Católica não logrou êxito (MELLO, 2018).

Beija-Flor de Nilópolis, G.R.E.S Unidos de Vila Isabel e G.R.E.S Tradição tiveram alegorias que faziam menções a imagens sacras embargadas judicialmente pela Cúria; a alegoria da Vila fazia uma releitura da obra "Pietà" de Michelângelo, enquanto a obra da Tradição homenageava o padroeiro da cidade do Rio de Janeiro, São Sebastião (que dá nome à Arquidiocese do Rio de Janeiro) (RAMOS, 2016). Nesta esteira, focando-se principalmente no Cristo Mendigo, Lima (2011) classifica a tentativa de embargo judicial por parte da Arquidiocese do Rio de Janeiro como um “fiasco retroativo”:

<sup>52</sup> <https://www.estadao.com.br/brasil/arquivo/quem-nao-seguiu-o-mendigo-joaozinho-beija-flor/>.

Quando o corpo fica quase totalmente exposto é revelado um último segredo que, paradoxalmente, de segredo nada tem: a cópia do Cristo Redentor – aquilo que se encontra embaixo da cobertura preta – é um monumento que pode ser visto de quase toda a cidade do Rio de Janeiro, inclusive do sambódromo. O segredo do Cristo Mendigo se tornou segredo somente porque a alegoria foi proibida. Logo, foi a própria Igreja que instalou o segredo no Cristo Mendigo por sua criação do evento raro em que a proibição gerou o segredo, e não o contrário (LIMA, 2011, p. 374).

De fato, a repercussão do embargo judicial ao Cristo Mendigo provocado pela Arquidiocese do Rio de Janeiro respingou negativamente na Igreja Católica ao mesmo tempo que, como dito anteriormente, aumentou a curiosidade das pessoas em torno da alegoria e do desfile da Beija-Flor. Ademais, em que pese o vice-campeonato da escola de samba, “Ratos e Urubus” ganhou o status de “o maior desfile de uma escola de samba de todos os tempos” (MELLO, 2018).

Aqui, é preciso retomar Giumbelli (2010) e sua tentativa de interpretação da relação entre o monumento e a Igreja Católica, o qual ressalta as iniciativas católicas em reafirmar o caráter religioso do Cristo Redentor, numa espécie de *mea culpa*, da Arquidiocese do Rio de Janeiro diante do desvirtuamento dogmático que ocorreu desde a fundação do monumento. Neste sentido, para além do embate entre a Cúria carioca e a Beija-Flor de Nilópolis, é possível perceber episódios de conflitos envolvendo peças publicitárias, como uma tentativa da Igreja Católica em recuperar e reafirmar sua esfera de atuação perante o espaço público. Neste ponto, faz-se necessário ventilar alguns dos principais argumentos que podem ter sido utilizados pela equipe jurídica da Arquidiocese do Rio de Janeiro para embargar o Cristo Mendigo de Joãozinho Trinta. Primeiramente, será abordado o direito de à imagem. (GIUMBELLI, 2010)

Tartuce (2022) divide didaticamente os direitos da personalidade em cinco grandes esferas; *vida e integridade físico-psíquica*, *nome da pessoa natural ou jurídica*, *honra* enquanto o valor moral íntimo do ser humano e a consideração social da pessoa perante os outros, envolvendo, dessa maneira, tanto o aspecto subjetivo quanto o objetivo, *intimidade* e, *imagem*, a qual pode ser classificado em imagem-retrato (reprodução corpórea da imagem ou da fisionomia de alguém), e em imagem-atributo, ou seja, a repercussão social da imagem. O direito à imagem e todas as suas derivações são tutelados pelo *caput* do art. 20 do Código Civil<sup>53</sup>. Da leitura da norma, segundo o autor, depreende-se que (i) a regra geral para a utilização da imagem de uma pessoa, seja ela natural ou jurídica,

---

<sup>53</sup> "Art. 20. Salvo se autorizadas, ou se necessárias à administração da justiça ou à manutenção da ordem pública, a divulgação de escritos, a transmissão da palavra, ou a publicação, a exposição ou a utilização da imagem de uma pessoa poderão ser proibidas, a seu requerimento e sem prejuízo da indenização que couber, se lhe atingirem a honra, a boa fama ou a respeitabilidade, ou se se destinarem a fins comerciais"

depende da autorização desta e (ii) a autorização para a utilização, a exposição, a divulgação de imagens e afins pode ser suprimida quando estas forem essenciais para a administração da justa ou for de interesse à ordem pública (TARTUCE, 2022)

Parte da crítica da doutrina civilista em relação ao instituto do direito de imagem previsto no Código Civil de 2002 classificando a autorização da pessoa como "uma restrição muito rígida" e "privilégio excessivo à vontade do retratado" (TARTUCE, p.120, 2022). Ainda neste sentido, o autor destaca que a incidência do art. 20 do CC/2002 tem sido utilizado de tal forma a censurar notadamente obras biográficas, as quais despertam o interesse coletivo da sociedade. Corroborando a importância dada pelo Código Civil à vontade do retratado, é importante ressaltar que o direito à imagem pertence à pessoa, cabendo tão somente à ela a publicação ou a comercialização da imagem. Nos casos que forem possíveis observar um atentado à honra, boa fama e a respeitabilidade do retratado, admite-se a indenização por danos sofridos (AMARAL, 2018; TARTUCE, 2022).

Contudo, considerando o erro anacrônico-histórico de tecer uma análise jurídica sobre um ato-fato com normas de um ordenamento superveniente, faz-se necessário elucidar a compreensão do direito à imagem sob a égide do Código Civil de 1916 e da então recentíssima Constituição Federal para verificar se as questões levantadas por Flávio Tartuce já eram pontos de crítica a época do entrevero entre a Arquidiocese e a G.R.E.S Beija-Flor de Nilópolis (TARTUCE, 2022).

Grande parte da doutrina destaca que o Código Civil de 1916 possui em seu escopo uma forte influência *individualista* no seu regramento. Classificado "código de sua época", fruto "de uma sociedade colonial" e "as forças sociais imperantes" (AMARAL, 2018, p. 227) que, portanto, absorveu os princípios do Liberalismo, pacificando o interesse da burguesia mercantil a qual defendia uma liberdade de ação e aplacando os receios da burguesia agrária. Neste sentido, o individualismo garantia o direito de propriedade típico da estrutura político-social de um regime capitalista colonial (AMARAL, 2018; BEZERRA, 2020).

Por sua vez, considerando a influência individualista e patrimonialista, Bezerra (2020) afirma que o CC/1916 não possui qualquer previsão legal expressa sobre direitos da personalidade. Diferentemente do CC/2002, a personalidade não era, portanto, um preceito fundamental norteador das normas jurídicas, mas sim um atributo do indivíduo, uma condição na qual:

está ligada a noção de capacidade jurídica e voltada para a prática dos atos civis, não como uma proteção, mas apenas como uma condição para que o indivíduo participe da ordem jurídica privada como um sujeito, de sorte que nem sempre as noções de "homem", "pessoa" e "sujeito" estavam associadas (BEZERRA, 2020, p. 26).

Dentro do contexto dessa concepção individualista, ao mesmo tempo que é possível observar um movimento de reconhecimento dos direitos da personalidade dentro do Brasil, cristalizadas na Constituição de Weimar (1919), a inserção destes no ordenamento civilista brasileiro encontrou muita resistência, de tal maneira que a noção de direitos da personalidade tal como é concebida atualmente fica de fora. Ainda assim, Bezerra (2020) ensina que o direito de proteção à imagem não foi totalmente ignorado pelo CC/1916. Neste sentido:

Art. 666. Não se considera ofensa aos direitos de autor:

(...)

X - A reprodução de retratos ou bustos de encomenda particular, quando feita pelo proprietário dos objetos encomendados. A pessoa representada e seus sucessores imediatamente podem opor-se à reprodução ou pública exposição do retrato ou busto (Grifo Próprio) (BRASIL. Lei nº 3.071, de 1 de janeiro de 1916. Código Civil dos Estados Unidos do Brasil. [S. l.], 1 jan. 1916. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/L3071.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L3071.htm). Acesso em: 17 ago. 2024.

Ainda sob esse contexto de direito de imagem, é fundamental citar a Lei nº 5.988 de 1973, legislação responsável por inaugurar dentro do contexto normativo pátrio o direito autoral, ao regular os direitos desta espécie. Posteriormente, essa lei autoral veio a ser revogada pela Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Juristas destacam que coube à Constituição Federal proteger efetiva e expressamente o direito à imagem enquanto um direito individual fundamental (BEZERRA, 2020). Caracterizada por Canotilho (1994), Moraes (2023) e uma parte considerável da doutrina constitucionalista, como "dirigente"<sup>54</sup> ou "analítica", em seu extenso artigo 5º prevê nos incisos V e X o direito à imagem nos seguintes termos:

Art. 5º - Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

[...]

V - é assegurado o **direito** de resposta, proporcional ao agravo, além da indenização por dano material, moral ou **à imagem**;

[...]

X - são invioláveis a intimidade, a vida privada, a honra e **a imagem das pessoas**, assegurado o direito a indenização pelo dano material ou moral decorrente de sua violação;

As inovações advindas do texto constitucional em relação ao direito à imagem podem ser sintetizadas em três fatos: (i) percebe-se pela primeira vez a expressa, clara e

---

<sup>54</sup> "(...) diferentemente das constituições analíticas, que examinam e regulamentam todos os assuntos que entendam relevante à formação, destinação e funcionamento do Estado (...)" (MORAES, p.63, 2023)

inequívoca proteção à imagem enquanto um bem jurídico tutelado pela Constituição, (ii) elencando este bem jurídico à categoria de um *direito fundamental individual* e de uma *cláusula pétrea*, impassíveis de alteração e, por fim, (iii) reconhecendo a dupla faceta que a imagem possui, quais sejam, retrato e atributo (BEZERRA, 2020). Neste sentido:

Assim, enquanto o inciso V apresenta a imagem como uma projeção social, denominada imagem-atributo, o inciso X se refere a uma expressão física, denominada de imagem-retrato. Neste sentido, esta (imagem-retrato) consiste na manifestação externa da pessoa, ao passo que aquela (imagem-atributo) consiste na representação das características pelas quais uma pessoa pode vir a ser identificada na sociedade (CASTRO, 2002) (BEZERRA, 2020, p. 129).

Aplicando esses conceitos ao caso concreto, depreende-se que a Arquidiocese do Rio de Janeiro, dentro dos direitos de personalidade previstos dentro da Constituição Federal e solidificados pelas legislações infraconstitucionais, busca realizar o controle restrito rígido apresentado da imagem-retrato, o Cristo Redentor como um monumento e um símbolo católico, tendo em vista as repercussões que as representações e as associações possam ter na sociedade e, em especial, nos seus fiéis. Sobre o jogo entre o sagrado e o profano e o afã da Igreja Católica em controlar de que maneira as imagens religiosas são veiculadas, cita-se Lima (2011), que afirma:

As alegorias são atiradas num mundo em que valores profanos ativam o jogo que possibilita a emergência de outros significados. Quando expostas na avenida do samba, as imagens de Nossa Senhora Aparecida ou do Cristo Redentor são restituídas ao mundo dos homens. Quando a representação de uma imagem cristã é censurada a fim de que o significado religioso não seja profanado, o que está em jogo é o valor de exposição das imagens carnavalescas (LIMA, 2011, p. 99).

Portanto, realizada a apresentação jurídico-conceitual do direito de personalidade de imagem e como a Arquidiocese do Rio de Janeiro, enquanto uma instituição religiosa e também titular dos direitos patrimoniais envolvendo o Cristo Redentor, de fato possui o direito subjetivo de determinar a extensão do que pode ou não ser relacionado ao monumento, faz-se necessário compreender como a jurisprudência interpreta a relação desta disputada estátua com a veiculação de sua imagem.

### **3.2. JURISPRUDÊNCIAS SOBRE O CRISTO REDENTOR E O DIREITO DE IMAGEM - A PROBLEMÁTICA RELAÇÃO ENTRE O MONUMENTO E A VEICULAÇÃO DE SUA IMAGEM**

Feita a digressão sobre os principais argumentos da Arquidiocese do Rio de Janeiro para a restrição da utilização das imagens sacras, na qual ficou constatada que a base da fundamentação das demandas judiciais envolvendo o Cristo Redentor reside no direito de imagem e no direito patrimonial que a Cúria carioca detém sobre o monumento enquanto autora e mantenedora, previstos na Constituição Federal, no Código Civil de 2002 e na Lei nº 9.610 de 1998. A Arquidiocese do Rio de Janeiro coloca-se como “dona” do Cristo Redentor, como depreende-se de um trecho do *website* do Santuário, na parte que fala sobre "licenciamento de produtos":

Antes de mais nada, precisamos esclarecer uma dúvida que muitas pessoas e empresários têm em relação à propriedade intelectual do Cristo Redentor. Afinal de contas, a quem pertence o Cristo Redentor? Ele tem um dono? **A resposta a essa pergunta é sim! O Cristo Redentor pertence à Arquidiocese de São Sebastião do Rio de Janeiro**<sup>55</sup> (Grifos do autor) (SANTUÁRIO DO CRISTO REDENTOR).

Num primeiro momento, é possível observar que a jurisprudência é um tanto pacífica em relação ao domínio do direito de imagem do Cristo Redentor. Neste sentido, importante citar a ação de obrigação de não fazer n.0103897-94.2007.8.26.0100<sup>56</sup>, movido pela família do artista francês Paul Landowski em face da loja de joias H. Stern na 8ª Vara Cível do Tribunal de Justiça de São Paulo. Segue a ementa do referido processo:

DIREITOS AUTORAIS. REPRODUÇÃO COMERCIAL DA OBRA 'CRISTO REDENTOR' POR JOALHERIA. PEDIDO PARA ABSTENÇÃO DA CONDUTA E CONDENAÇÃO AO PAGAMENTO DE INDENIZAÇÃO. Ajuizamento por entidade representativa dos sucessores do escultor Paul Landowski. Ilegitimidade ativa. **Confissão do próprio artista quanto à cessão dos direitos patrimoniais de autor sobre a obra. Renúncia, ademais, que pelas próprias circunstâncias da contratação e construção era presumível.** Inércia dos sucessores diante da reprodução comum e reiterada da obra que levaria, de qualquer forma, à rejeição do pedido pela 'supressio' ou 'verwirkung'. Caso, contudo, em que mantida a extinção do feito por ilegitimidade ativa da autora. Honorários de sucumbência que, conquanto módicos, se mostram adequados à hipótese dos autos. Ausência, por derradeiro, de má-fé na conduta da autora. extinção mantida. Recursos de Apelação Principal e Adesivo Improvidos (Grifos Próprios) (Brasil. Tribunal De Justiça De São Paulo. 6a Câmara De Direito Privado. Acórdão Ac-0103897-94.2007.8.26.0100. Relator: Vito Gugliemi).

Como depreende-se da leitura da ementa do acórdão, o Tribunal de Justiça de São Paulo considerou que, embora o artista Paul Landowski seja um dos artistas intelectuais da obra, a partir da confissão do próprio artista francês que alega ter cedido os direitos

<sup>55</sup> SANTUÁRIO DO CRISTO REDENTOR (Rio de Janeiro). Licenciamento de produtos. *In*: SANTUÁRIO DO CRISTO REDENTOR (Rio de Janeiro). Santuário do Cristo Redentor. [S. l.], 2024. Disponível em: <https://santuariocristoredentor.com.br/produtos-licenciados>. Acesso em: 19 ago. 2024

<sup>56</sup> <https://www.migalhas.com.br/quentes/152873/h-stern-pode-usar-imagem-do-cristo-redentor-em-joia>

patrimoniais, assim como Heitor da Silva Costa, referentes ao Cristo Redentor para a Arquidiocese do Rio de Janeiro<sup>57</sup> e da renúncia típica desse tipo de contratação e construção, quem de fato possui o direito subjetivo em relação ao monumento do Cristo Redentor é a Arquidiocese do Rio de Janeiro.

Aqui, faz-se necessário realizar uma pausa para compreender, tanto do ponto de vista legislativo quanto doutrinário, a compreensão em relação ao direito autoral suscitado pela ementa do processo n. 0103897-94.2007.8.26.0100. "Autor" é definido legalmente pelo *caput* do art. 11 da Lei n° 9.610 de 1998 e o parágrafo único nos seguintes termos: "Autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica. A proteção concedida ao autor poderá aplicar-se às pessoas jurídicas nos casos previstos nesta lei" (BRASIL, 1998).

Como suscitado anteriormente, a alegoria do Cristo Mendigo é uma obra coletiva. Paralelamente, do ponto de vista jurídico, o Cristo Redentor também é uma obra coletiva, conforme o art. 5º, inciso VIII, alínea "h"<sup>58</sup>, considerando que o monumento foi construído a partir de um contrato firmado entre a Arquidiocese do Rio de Janeiro, com patrimônio advindo da doação de fiéis, cujo projeto foi idealizado por Heitor da Silva Costa e Paul Lindowski (LIMA, 2011; PIERRE, 2021). Especificamente, em relação aos Direitos Autorais, percebe-se que a doutrina os divide em direitos morais e direitos patrimoniais. Em relação a estes últimos, é possível perceber que o objetivo do legislador era resguardar ao criador ou ao titular dos direitos da obra as vantagens econômicas da exploração e/ou divulgação (DIAS 2016; PEREIRA, 2016).

Dentre eles, dos direitos patrimoniais, nota-se duas faculdades. A primeira é política, qual seja a impossibilidade de utilização da obra por terceiros que não possuem autorização para tal. Já a faculdade patrimonial define-se a partir da possibilidade de exploração pelo titular em utilizar-se da obra autoral, por meio do licenciamento, ou para cedê-la a um titular, seja por meio de uma cessão definitiva ou temporária de direitos,

---

<sup>57</sup> "E, no caso dos autos, o próprio artista Paul Landowski, em vida, como decorrem das afirmações de seu diário (fls. 561/576, cuja tradução juramentada se encontra as fls. 577/582), expressamente afirma haver cedido os "direitos de reprodução" da obra. In verbis: "[ele, o arquiteto Heitor da Silva Costa] convenceu-me a abrir mão de meus direitos de reprodução, dizendo tratar-se de uma obra religiosa, da qual haveria poucas reproduções". A cessão, pois, dos direitos patrimoniais, no caso, foi expressa." (BRASIL. TRIBUNAL DE JUSTIÇA DE SÃO PAULO. 6ª CÂMARA DE DIREITO PRIVADO. ACÓRDÃO AC-0103897-94.2007.8.26.0100. RELATOR: VITO GUGLIEMI)

<sup>58</sup> "Art. 5º Para os efeitos desta Lei, considera-se: [...] obra [...] h) coletiva - a criada por iniciativa, organização e responsabilidade de uma pessoa física ou jurídica, que a publica sob seu nome ou marca e que é constituída pela participação de diferentes autores, cujas contribuições se fundem numa criação autônoma" (BRASIL, 1998).



condicionada ou não<sup>59</sup>. Neste sentido, percebe-se da leitura do art. 28<sup>60</sup> uma semelhança das possibilidades que o autor detém em relação a sua obra com as faculdades previstas no *caput* do art. 1.228<sup>61</sup>, referentes ao proprietário em relação à coisa; usar, gozar e dispor da coisa (DIAS, 2016; PEREIRA, 2016).

Por se tratar de uma obra sob encomenda, que via de regra não permite a transferência automática dos direitos patrimoniais da obra, percebe-se que a cessão de direitos definitiva pelos autores, no caso do Cristo Redentor, permitiu à Arquidiocese do Rio de Janeiro que fosse a proprietária de fato do monumento (DIAS, 2016; PEREIRA, 2016).

Ao passo que o direito patrimonial do Cristo Redentor é absoluto, o entendimento em relação ao direito de imagem do monumento pode ser relativizado. Isso ocorre porque, embora a Cúria carioca detenha esse domínio sobre a imagem do monumento, a figura do Cristo Redentor tornou-se um símbolo do Rio de Janeiro, estando para além do caráter religioso, mas também como uma marca da cidade fluminense, integrando parte do patrimônio histórico-cultural (ALVES; BOECKEL, 2023). Neste sentido, a 9ª Câmara Cível do TJ-RJ<sup>62</sup> se utilizou deste argumento como *ratio decidendi* para reverter a decisão de 1ª instância favorável à Arquidiocese do Rio de Janeiro, a qual vedava o uso da imagem do Cristo Redentor nas propagandas do grupo empresarial "Assim Saúde". Nesta perspectiva:

DIREITOS AUTORAIS. OBRA EM LOGRADOURO PÚBLICO. REPRODUÇÃO SEM AUTORIZAÇÃO. EXCEÇÃO LEGAL. SÍMBOLOS DA CIDADE. AUTONOMIA. EXPLORAÇÃO ECONÔMICA DIRETA. AUSÊNCIA. PROVIMENTO. Recurso contra sentença em demanda na qual pretende a autora, Mitra Arquiepiscopal do Rio de Janeiro, a condenação da sociedade ré a se abster do uso da imagem do Monumento do Santuário do Cristo Redentor em todos os meios de comunicação e propaganda por ela utilizados, em seus produtos de divulgação ou campanha de qualquer natureza, sem prejuízo da condenação ao pagamento de verba compensatória moral e indenização pelos danos materiais. **Reprodução meramente ilustrativa da obra situada em qualquer espaço público comum, franqueado ao usufruto da população, dispensa autorização**

---

<sup>59</sup> Art. 49. Os direitos de autor poderão ser total ou parcialmente transferidos a terceiros, por ele ou por seus sucessores, a título universal ou singular, pessoalmente ou por meio de representantes com poderes especiais, por meio de licenciamento, concessão, cessão ou por outros meios admitidos em Direito, obedecidas as seguintes limitações: I - a transmissão total compreende todos os direitos de autor, salvo os de natureza moral e os expressamente excluídos por lei; II - somente se admitirá transmissão total e definitiva dos direitos mediante estipulação contratual escrita; III - na hipótese de não haver estipulação contratual escrita, o prazo máximo será de cinco anos; IV - a cessão será válida unicamente para o país em que se firmou o contrato, salvo estipulação em contrário; V - a cessão só se operará para modalidades de utilização já existentes à data do contrato; VI - não havendo especificações quanto à modalidade de utilização, o contrato será interpretado restritivamente, entendendo-se como limitada apenas a uma que seja aquela indispensável ao cumprimento da finalidade do contrato. (BRASIL, 1998)

<sup>60</sup> "Cabe ao autor o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica" (BRASIL, 1998)

<sup>61</sup> O proprietário tem a faculdade de usar, gozar e dispor da coisa, e o direito de reavê-la do poder de quem quer que injustamente a possua ou detenha. (BRASIL, 2002)

<sup>62</sup> <https://www.conjur.com.br/2018-abr-18/empresa-nao-aval-usar-imagem-cristo-redentor/>

**prévia do detentor dos direitos patrimoniais sobre a obra, nos termos do artigo 48 da Lei nº 9.610/98.** Obra em questão que possui autonomia com relação àquele que detém os direitos patrimoniais, pois constitui um dos principais símbolos da Cidade, fazendo parte do acervo cultural, histórico e paisagístico desta. Material publicitário do qual não se entrevê potencialidade para incrementar a atividade empresarial pela só vinculação da imagem da sociedade ao monumento em si, revelando em verdade um apelo ao bairrismo, já que as referências apontam para a Cidade do Rio de Janeiro. Ausência de exploração econômica direta, como a venda de cartões postais retratando unicamente o monumento ou a reprodução deste em escultura de tamanho reduzido, capaz de configurar a lesão ao direito patrimonial. (TJ-RJ - APL: 01938693220148190001 RIO DE JANEIRO CAPITAL 6 VARA CÍVEL, Relator: ADOLPHO CORREA DE ANDRADE MELLO JUNIOR, Data de Julgamento: 10/04/2018, NONA CÂMARA CÍVEL, Data de Publicação: 13/04/2018).

Da ementa da apelação cível 0193869-32.2014.819.0001, movida pela empresa Assim Saúde em face da Mitra Arquiepiscopal, depreende-se que o relator considera o Cristo Redentor não somente como um símbolo religioso, mas também um símbolo turístico da cidade do Rio de Janeiro, é possível traçar um paralelo entre o Cristo e outros monumentos, como por exemplo, o Bondinho do Pão de Açúcar.

Em dezembro de 2023, a empresa que administra o Parque Bondinho do Pão de Açúcar enviou uma nota extrajudicial para uma empresa particular de ensino digital pedindo a remoção da foto, aduzindo que a empresa, com a associação ao Bondinho, estaria obtendo “vantagem comercial indevida”, com o ‘aproveitamento parasitário e enriquecimento sem causa’, além de praticar ato de ‘concorrência desleal’ e atividade publicitária de ‘emboscada” (ALVES; BOECKEL, p. [1], 2023). Segundo Yasmim Arrighi<sup>63</sup> (ALVES; BOECKEL, 2023), a notificação extrajudicial carece de fundamentos legais. Mesmo que o Bondinho fosse tutelado juridicamente pela Lei nº 9.610 de 1998, a base legal para desconfigurar o argumento trazido pela administradora do Pão de Açúcar tem fundamento no art. 48 da Lei nº 9.610/98, que, ao alterar e atualizar a legislação pátria sobre os direitos autorais, prevê:

"Art. 48. As obras situadas permanentemente em logradouros públicos podem ser representadas livremente, por meio de pinturas, desenhos, fotografias e procedimentos audiovisuais."

Outro caso digno de nota referente a um conflito envolvendo a Arquidiocese do Rio de Janeiro e o Cristo Redentor tange a gestão do Santuário. O monumento encontra-se inserido dentro do Parque Nacional da Tijuca, gerido atualmente pelo Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBio), autarquia em regime especial vinculada ao Ministério do Meio Ambiente. Enquanto Padre Omar, reitor responsável pela administração

---

<sup>63</sup><https://arrighiadvogados.com.br/yasmin-arrighi-esclarece-polemica-sobre-uso-de-imagem-do-pao-de-acucar-em-entrevista-ao-g1/>

do Cristo Redentor, alegou por meio de uma nota de repúdio que a comunidade religiosa sofreu diversas restrições de acesso ao Cristo Redentor por parte do ICMBio, a autarquia afirmou que a dificuldade de acesso aduzida pelo Santuário pode ser uma consequência ocasional da necessidade de conferir, por questão de segurança, os veículos de todos os frequentadores que buscam entrar no Parque Nacional (PIERRE, 2021).

Na esteira dessa questão, o ICMBio, a Arquidiocese do Rio de Janeiro e alguns lojistas que possuíam pontos comerciais na escadaria do Cristo Redentor, travaram uma batalha judicial por estes pontos. De um lado, têm-se os lojistas e a Arquidiocese que pleiteavam que era direito subjetivo da Igreja ceder a concessão de espaços, enquanto a União Federal contestou. Com o entendimento favorável à União Federal, após a reintegração de posse, os lojistas saíram da região para dar lugar às empresas que venceram um chamamento público aberto pela autarquia federal em janeiro de 2021 (SATRIANO, 2021).

O imbróglio entre União, representada pelo Ministério do Meio Ambiente, e Arquidiocese do Rio de Janeiro foi encerrado por meio de um Acordo de Convivência<sup>64</sup>. Além deste acordo, foi firmado um protocolo de intenções pelas instituições, com prazo de 10 anos, no qual, foi consolidado:

"(...) o interesse mútuo no ordenamento público do Parque Nacional da Tijuca, na preservação da biodiversidade local e na mitigação dos impactos ambientais. (...) a manutenção e acessibilidade ao Morro do Corcovado e ao Santuário Cristo Redentor, além da definição de estratégias para a gestão do parque, que inclui a integração entre o meio ambiente e os valores culturais, históricos e religiosos."

Demonstrada as nuances jurídicas em torno do Cristo Redentor, é seguro dizer que a Arquidiocese do Rio de Janeiro, detentora dos direitos de imagem e patrimoniais, defende com veemência o monumento. Em que pese, num primeiro momento, a Igreja Católica tenha argumentos robustos, a questão é que, aparentemente, a defesa promovida pela Cúria carioca nem sempre se coaduna com os argumentos suscitados.

### **3.3. Pós Ratos e Urubus: a atuação das escolas de samba, da Arquidiocese do Rio de Janeiro e da Liga Independente das Escolas de Samba em relação às imagens sacras nos desfiles**

---

64

<https://www.gov.br/mma/pt-br/governo-federal-celebra-acordo-no-rio-de-janeiro-para-ordenamento-publico-do-parque-nacional-da-tijuca-e-para-regularizacao-fundiaria-de-comunidades-da-mare-e-do-parque-alegria>

O Cristo Mendigo da Beija-Flor de 1989 provocou repercussões dentro do Carnaval para os anos seguintes. Para além das homenagens posteriores realizadas por outras escolas, a alegoria da escola de samba de Nilópolis e a reação da Mitra Arquiepiscopal evidenciaram o choque de direitos fundamentais que ocorre quando o sagrado e o profano se encontram.

Após 1989, num primeiro momento, as escolas de samba passaram a ter mais cuidado com a utilização de imagens religiosas. A saída encontrada por Laíla e Joãozinho Trinta foi genial, mas arriscada. Da alegoria coberta por ordem judicial, podia ter sido descontado da escola pontos importantes, os quais fariam diferença no campeonato. Como salientado anteriormente, a Beija-Flor não perdeu o título em virtude do embargo judicial do Cristo Mendigo. A interpretação errônea de um jurado em relação ao refrão, o outro que descontou do quesito evolução por ter enxergado uma dispersão dos componentes no desfile pela Sapucaí custaram o título. Ainda assim, sem incorrer num eufemismo, é possível dizer que a Beija-Flor não venceu, mas entrou para a História (MELLO, 2018).

Tanto a Beija-Flor quanto as demais escolas de samba não aumentaram a incidência de figuras religiosas em seus sambas-enredo, numa tentativa de imitar e tentar reproduzir o mesmo sucesso do Cristo Mendigo. Era arriscado demais. Contudo, não se abstiveram de utilizar figuras sacras quando entendessem necessárias, o que provocou embates com a Igreja Católica, que por sua vez, não cedia em sua posição firme. Por exemplo, pode ser citado como casos de interferência da Arquidiocese do Rio de Janeiro nas escolas de samba, a substituição de uma santa por uma pomba na Grande-Rio, em 2000, já que essa, mesmo sendo um símbolo católico, poderia ser considerada como uma representante do reino animal. O próprio carnavalesco Joãozinho Trinta foi protagonista de outros momentos de tensão com a Igreja Católica, que ocasionalmente aparecia em cena para atuar no controle das imagens sacras (LIMA, 2011).

Como depreende-se, a atuação da Liga Independente das Escolas de Samba não foi imediata. Ainda assim, é possível perceber que a instituição que organiza os desfiles de escolas de samba agiu posteriormente, numa tentativa de orientar as agremiações para evitar novos casos de judicialização por parte da igreja. Neste sentido, cumpre destacar o Regulamento da LIESA, em seu título II ("Das Obrigações das Escolas de Samba e demais recomendações), art. 27, inciso XIII, que limita-se a reproduzir o artigo 208 do Código Penal Brasileiro nos seguintes termos:

Art. 27 - Recomenda-se, ainda, a cada Escola de Samba, que observe a necessidade de:

(...)

XIII - cumprir o que determina o Artigo 208 do Código Penal Brasileiro (não "...vilipendiar publicamente ato ou objeto de culto religioso." (LIGA INDEPENDENTE DAS ESCOLAS DE SAMBA, 2024)

Art. 208 - Escarnecer de alguém publicamente, por motivo de crença ou função religiosa; impedir ou perturbar cerimônia ou prática de culto religioso; vilipendiar publicamente ato ou objeto de culto religioso:  
Pena - detenção, de um mês a um ano, ou multa.  
Parágrafo único - Se há emprego de violência, a pena é aumentada de um terço, sem prejuízo da correspondente à violência.

A regulamentação por parte da LIESA não foi a única tentativa de encontrar uma solução para a questão (LIMA, 2011). Em 2007, a Lei Ordinária nº 4.483/2007 foi promulgada pela Câmara Municipal do Rio de Janeiro nos seguintes termos:

Art. 1º Fica proibida a veiculação de imagens sacras, como alegorias, em desfiles das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro.  
Parágrafo único. Entende-se como imagens sacras, referidas no **caput** deste artigo, o Crucifixo, o Ostensório, os Santos e outros Mártires.  
Art. 2º A agremiação carnavalesca que descumprir a presente Lei, além das sanções judiciais cabíveis, não terá direito a subvenção de Carnaval, oriunda da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.  
Art. 3º Caberá ao Poder Executivo a fiscalização e o fiel cumprimento desta Lei.  
Art. 4º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação (CÂMARA MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO, 2007).

Contudo, a Prefeitura do Rio de Janeiro, representada pela Procuradoria do estado, ajuizou perante o Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro, a representação por inconstitucionalidade nº 06/09, pleiteando a inconstitucionalidade total da lei municipal no 4.483/2007. Eis a ementa do julgado pelo Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro<sup>65</sup>:

"Direta de Inconstitucionalidade – Prefeito do Município do Rio de Janeiro – Lei Municipal nº 4.483/2007 – Proibição de veiculação de Imagens Sacras em desfiles de Escolas de Samba – Manifestamente inconstitucional é a lei que, olvidando a natureza laica do Estado Brasileiro, avança por regulação de matéria que a ele não compete. As manifestações religiosas não estão submetidas a regras legislativas. Confusão inaceitável entre o laico e o sagrado, este sujeito ao pensar e ao sentir dos cidadãos. Ação procedente".  
RELATOR: DES. JAIR PONTES DE ALMEIDA.

A inconstitucionalidade da lei se deu por dois motivos, um vício material e um vício formal de acordo com a decisão exposta pelo acórdão. Segundo o desembargador Jair Pontes de Almeida, o vício material ficou configurado a partir da violação dos arts. 5º, incisos VI<sup>66</sup> e IX que preconizam respectivamente a liberdade de expressão e consciência religiosa

---

65

<https://www3.tjrj.jus.br/gedcacheweb/default.aspx?UZIP=1&GEDID=00039E89EA33768527148D5A42F38F8433FC07C402364017&USER=>

<sup>66</sup> **Art. 5º** Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes: [...] **VI** - e inviolável a liberdade de consciência e de crença, sendo assegurado o livre exercício dos cultos religiosos e garantida, na

e a liberdade de expressão artística. Ademais, cumpre salientar que a decisão cita que a lei configurou em "prévia censura", a qual pode ser definida por constitucionalistas como "(...) o controle, o exame, a necessidade de permissão a que se submete, previamente e com caráter vinculativo, qualquer texto ou programa que pretende ser exibido ao público em geral" (MORAES, 2016, p. 120).

Além disso, observa-se também o defeito formal, já que o art. 3º da lei confere um ônus administrativo incompatível com os arts. 7º, art. 112, § 1º, II, "d"<sup>67</sup>, e art. 145, da Constituição Estadual. O art. 7º prevê o princípio da separação dos três poderes a partir da independência e da harmonia. Por sua vez, o art. 112 (o qual deve ser interpretado em consonância com o art. 145) prevê que é de competência exclusiva do Governador do Estado a iniciativa de leis que disponham sobre criação, estruturação e atribuições das secretarias de Estado e órgãos do respectivo Poder Executivo. Como a lei tratava de uma matéria cuja iniciativa era exclusivamente executiva, e não legislativa, ficou evidente a inconstitucionalidade da lei 4.478/2007.

Após a infrutífera tentativa de regulamentação por meio de uma lei municipal, LIESA, Igreja Católica e as escolas de samba entraram numa espécie de consenso. Tornou-se permitido utilizar imagens sacras nos desfiles, contanto que a Igreja Católica soubesse previamente e fizesse parte do processo de criação, no sentido de orientar as agremiações carnavalescas a representarem sem profanar a sacralidade da imagem retratada. Esse procedimento se desenrolou sem grandes intercorrências por 10 anos, desde o veto pelo Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro devido a inconstitucionalidade da lei. Mas, em 2017 e 2020, com a retomada de uma onda conservadora e intolerância, a Mangueira e o carnavalesco Leandro Vieira protagonizaram duas situações que quase romperam esse acordo entre as instituições (LIMA, 2011).

Primeiramente, em 2017, a Estação Primeira de Mangueira passou pela Sapucaí com o samba-enredo "Só com a Ajuda do Santo". No desfile, o tripé "Santo e Orixá" trazia Jesus Cristo e Oxalá lado a lado. Embora uma parte do público tenha gostado bastante da alegoria, a Arquidiocese do Rio de Janeiro entrou em contato com o então presidente da escola, Chiquinho da Mangueira, e da LIESA, reclamando da alegoria, alegando que membros da Igreja ficaram "desconfortáveis", já que não sabiam da existência do tripé, o qual não estava pronto no dia da vitória, indo de encontro ao acordo firmado (RJ TV, 2017).

---

forma da lei, a proteção aos locais de culto e a suas liturgias; [...] IX - é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença (BRASIL, 1988).

<sup>67</sup> **Art. 112** - A iniciativa das leis complementares e ordinárias cabe a qualquer membro ou Comissão da Assembléia Legislativa, ao Governador do Estado, ao Tribunal de Justiça, ao Ministério Público e aos cidadãos, na forma e nos casos previstos nesta Constituição. § 1º - São de iniciativa privativa do Governador do Estado as leis que [...] d) criação, estruturação e atribuições das Secretarias de Estado e órgãos do Poder Executivo.

Figura 19



Com o enredo 'Só com a ajuda do santo', a escola de samba Estação Primeira de Mangueira desfila no Sambódromo da Marquês de Sapucaí, no Rio de Janeiro (RJ) - 28/02/2017 (Rafael Moraes/VEJA.com)<sup>68</sup>

Figura 20



---

68

<https://veja.abril.com.br/cultura/pressao-da-igreja-faz-mangueira-tirar-cristo-oxala-da-avenida/mobile>.



Oxalá, o outro lado da face de Jesus Cristo<sup>69</sup>

A Arquidiocese, a Mangueira, na figura de seu presidente, e a LIESA entraram em acordo e vetaram a entrada da alegoria no Desfile das Campeãs. Entretanto, a medida das instituições não levou em conta a posição do carnavalesco Leandro Vieira, que mostrou seu descontentamento em suas redes sociais particulares<sup>70</sup> (RJ TV, 2017). Já em 2020, a Mangueira desfilou com o samba-enredo “A Verdade Vos Fará Livre”, de autoria do carnavalesco Leandro Vieira, no qual pretendia, dentre outras coisas, recontar a história de Jesus Cristo em meio a Sapucaí, imaginando a vida e a ressurreição deste no morro da Mangueira no século XXI. Aqui, faz-se necessário fazer uma menção ao enredo da Mangueira:

Se sobrevivesse às estatísticas destinadas aos pobres que nascem em comunidades, chegaria aos 33 anos para morrer da mesma forma. Teria a morte incentivada pelas velhas ideias que ainda habitam os homens. O amor irrestrito ainda assusta. A diferença jamais foi entendida. Estender a mão ao oprimido ainda causa estranheza. Seria torturado com base nas mesmas ideias.

Morto, ressuscitaria mais uma vez e, por ter voltado em Mangueira, saudaríamos a possibilidade de vermos seu sorriso amoroso novamente com o que aqui fazemos de melhor. Louvaríamos sua presença afetuosa com samba e batucada. Vestiríamos todos nossa roupa mais cara. Aquela de paetês e purpurina. De cetim com joias falsas. Desfilariamos diante dele e, em seu louvor, instauraríamos a lei que rege nossos três dias de folia. Sem pecado, irmanados e em pleno estado de graça.

[...]

Entendendo que ali ele é rebento e que todos, sem exceção, são seu rebanho; ciente de que o pecado, por vezes, é invenção para garantir medo e servidão, ele pede para que toda essa gente que brinca anuncie enquanto canta sorrindo: A VERDADE VOS FARÁ LIVRE (G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, 2020, p. 119-120).

O enredo “A Verdade Vos Fará Livre” e o desfile colecionaram polêmicas especialmente antes do desfile. Primeiramente pela presença do hoje deputado do Partido Socialismo e Liberdade (PSOL), Pastor Henrique Torres<sup>71</sup>, criticado pela comunidade evangélica por sua presença no desfile (MENDONÇA, 2020). Contudo, considerando o tema da monografia, faz-se fundamental debruçar-se sobre a grande polêmica; o carro número 4 do desfile, nomeado de “O Calvário”. Nele, Jesus Cristo retratado como um garoto negro,

---

69

<https://extra.globo.com/noticias/carnaval/tripe-de-cristo-oxala-da-mangueira-nao-desfila-por-pressao-da-igreja-21011634.html>.

<sup>70</sup> “Aí você dá um pulinho no barracão para resolver pequenos detalhes e dá de cara com ele sozinho, num espaço vazio” (RJ TV, 2017).

<sup>71</sup> “As fantasias e alegorias não ofendem ninguém. Ao contrário, provocam a reflexão que é necessária para que a gente avalie se está seguindo os ensinamentos cristãos. O que o enredo denuncia, o ódio, o preconceito, a intolerância, isso sim deveria ofender os cristãos. Jesus andou com pessoas humildes e desprezadas, discriminadas. Isso não ofende, mas chacoalha a consciência das pessoas” (VIEIRA in MENDONÇA, 2020, p. 1).



com a cabeça descolorida e cabelos cortados baixos, com o tronco do corpo expondo perfurações características de ferimentos provocados por bala, crucificado na cruz (MENDONÇA, 2020):

Figura 21



O calvário de um Jesus com a face de um jovem negro, no desfile da Mangueira — Foto: Fabio Tito/G1

A repercussão da obra da Mangueira talvez seja a maior envolvendo escolas de samba e imagens religiosas desde o episódio do Cristo Mendigo, o que provavelmente diz muito sobre o contexto sócio-político no qual se deu a repercussão. Parte da comunidade religiosa cristã mais conservadora se manifestou, mais uma vez, contrária à representação de imagens sacras. A título de exemplo, importante citar o abaixo-assinado<sup>72</sup> do Instituto Plínio Corrêa de Oliveira, que contou com mais de 90 mil assinaturas, acusando a escola de samba de "blasfêmia", "vilipêndio" e "escárnio" em nome da liberdade de expressão<sup>73</sup>. Além disso, o Instituto ainda considerou tomar a mesma atitude da Arquidiocese carioca décadas antes, de tentar embargar judicialmente o desfile da Mangueira; contudo, acabaram optando por não enveredar o mesmo caminho (COUTINHO, 2020; MENDONÇA, 2020).

Por sua vez, a Arquidiocese do Rio de Janeiro também se manifestou, por meio de sua assessoria jurídica. Em nome do "diálogo extremamente positivo com as escolas de samba, em especial, com a LIESA" (DUTRA, 2020, p.1):

72

<https://campanhas.ipco.org.br/peticoes/abaixo-assinado-nao-ao-samba-da-mangueira-que-blasfema-contra-cristo>.

73

<https://www.ipco.org.br/mangueira-ultraja-nosso-senhor-em-samba-enredo-assine-defenda-a-honra-do-redentor>.

Gostaríamos que fosse levado em conta que não existem direitos absolutos. O direito à liberdade encontra suas limitações constitucionais e legais. Isso não é diferente no que diz respeito ao direito à liberdade de expressão. Quaisquer manifestações - especialmente as públicas - devem zelar para que sejam preservadas a honra, a privacidade, a fé e a liberdade de outros. Que reste claro que não há – e nem poderia haver - qualquer intenção de exercer censura no que diz respeito à liberdade de expressão, direito consagrado em nossa constituição, às custas de muita luta ao longo da história da civilização. Pedimos um momento de reflexão para seja evitada qualquer ofensa ao sentimento religioso, valor tão caro à nossa sociedade (DUTRA, 2020, p. 2).

Por outro lado, também é possível observar manifestações a favor. Neste sentido:

"Grupos que pregam o obscurantismo, o conservadorismo radical, vão ver blasfêmia no desfile. Os verdadeiros cristãos vão perceber que o samba é um hino que poderia ser cantado nas igrejas pelos grupos jovens. A Mangueira está resgatando os valores do humanismo e contando a história de Jesus, esse homem que pode assumir outras formas. E que esse mundo tão intolerante precisa conhecer" (TESSER in MENDONÇA, 2020, p. 1).

A frase da articuladora do grupo "Católicas pelo Direito de Decidir" evidencia que a visão do Instituto do Plínio Corrêa e da Arquidiocese do Rio de Janeiro não é uníssona, mesmo em meio aos católicos (MENDONÇA, 2020). Desta maneira, em meio à mistura de arte, fé, política e as mais variadas esferas do Direito, percebe-se que a Mangueira, considerando o caso concreto, conseguiu se manter fora dos tribunais, exprimindo sua posição livremente:

Mangueira  
Samba, teu samba é uma reza  
Pela força que ele tem  
Mangueira  
Vão te inventar mil pecados  
Mas eu estou do seu lado  
E do lado do samba também (G.R.E.S Estação Primeira de Mangueira, 2020).

Portanto, encaminhando-se para o final do presente capítulo, é possível depreender que embora a Arquidiocese do Rio de Janeiro detenha esse direito subjetivo em relação ao direito de imagem de figuras sacras, o episódio do Cristo Mendigo foi paradigmático tanto para a Cúria quanto para as escolas de samba. Para a Igreja, especialmente no que tange ao Cristo Redentor, o entreviro com a Beija-Flor de Nilópolis ensinou que a judicialização não necessariamente irá garantir a proteção da imagem-atributo do seu monumento; na realidade, pode se voltar justamente contra a Igreja, prejudicando sua imagem perante a opinião pública.

Além disso, considerando a evolução jurisprudencial em relação ao Cristo, num exercício meramente especulativo, caso a Cúria carioca impetrasse uma medida liminar que vedasse a exibição de uma alegoria que fizesse menção ao Cristo Redentor (que não fosse um gritante desrespeito), alegando prejuízos ao direito de imagem e patrimonial, as chances de perder o processo seriam grandes, tendo em vista; (i) a liberdade de expressão artística prevista na Constituição Federal) e; (ii) o fato do Cristo Redentor não ser somente um símbolo religioso, mas também um monumento-chave do Rio de Janeiro e do Brasil.

Para as escolas de samba, por outro lado, a judicialização da questão também não se mostra a saída ideal. Considerando que o objetivo principal das escolas é conquistar o campeonato, qualquer ponto a menos durante o desfile pode incorrer não só num vice-campeonato, mas até mesmo uma queda para o grupo de acesso, o que acarreta conseqüentemente uma significativa perda de patrocínios e retrocessos significativos em sua infraestrutura. O diálogo entre as agremiações carnavalescas, a LIESA e Arquidiocese do Rio de Janeiro demonstra que, mesmo diante de intercorrências desde 1989 as quais desagradaram carnavalescos como o próprio Joãozinho Trinta, Rosa Magalhães, Paulo Barros e Leandro Vieira, a judicialização é a última via, uma saída não desejada por todos os envolvidos.

## CONCLUSÃO: MANGUEIRA E BEIJA-FLOR, VÃO TE INVENTAR MIL PECADOS, MAS EU ESTOU DO SEU LADO E DO LADO DO SAMBA TAMBÉM!

*Não há mal nenhum que o samba não possa curar  
Veja quanto bem meu samba tem, meu samba dá  
E dá no coco e na cintura e dá no pé  
O samba dá o jeito que a gente quiser  
Encontre o seu jeito caindo no samba*

*Quem samba não nega que o samba carrega esse dom de curar  
Esse santo remédio pode te salvar  
O samba é seita, é religião  
Minha reza, sagrada oração*

*Bem aventurados são os devotos do samba!<sup>74</sup>*

(DEVOTOS do Samba. Intérprete: Beth Carvalho, Lu Carvalho. Compositores: Rodrigo Leite, Serginho Meriti.)

Com o objetivo de encerrar a monografia, faz-se necessário retomar uma da frase de Beth Carvalho, mangueirense de coração, já suscitada anteriormente neste trabalho sobre o samba: “Muita gente não percebe o quanto que o samba é revolucionário, porque, como ele tem um ritmo exuberante, parece que tudo é muito alegre. O samba é muito triste também, o samba denuncia!” (Carvalho, in DAMAS DO SAMBA, 2013).

A fala da cantora revela com precisão a capacidade transformadora e revolucionária que o samba possui. Por mais incoerente que possa transparecer, reduzir o samba a uma mera expressão musical, tipicamente popular e produto da indústria musical, é diminuir a sua mutante essência e menosprezá-lo enquanto um meio de sobrevivência e "resistência cultural" (SODRÉ, 1998, p. 56) que o negro desenvolveu a partir das batucadas de dentro da senzala até os sambas de fundo de quintal dentro das comunidades mais carentes nos principais centros do país.

Como bem suscitado por Brito (2023):

"Samba é Orixá<sup>75</sup>, Orixá do Pertencimento. Ou seja, Samba é a Consciência do Pertencimento [...]. Samba une aquelas e aqueles que foram retiradas à

---

<sup>74</sup> DEVOTOS do Samba. Intérprete: Beth Carvalho, Lu Carvalho. Compositores: Rodrigo Leite, Serginho Meriti. In: BETH Carvalho: Ao vivo no Parque Mangueira (Deluxe). Intérprete: Beth Carvalho. [S. l.]: Som Livre, 2014. faixa 10 (3 min, 21 segundos). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/45QAxWNQRrPvQCTY9ihMX0>. Acesso em: 19 ago. 2024.

<sup>75</sup> "Em uma das conversas importantes que tive com Sérgio Magalhães, meu irmão de Santo, cantor, compositor e mestre de obras, fui indagada. “Maíra, para você, o que/quem são os Orixás?”. Uma força da natureza? Divindades? Forças ancestrais? Nenhum termo pareceu suficiente para responder à pergunta. Foi quando ele me trouxe “Consciência” como a ideia capaz de explicar o que são os Orixás. Conhecimento, Noção, Atributo que permite a uma pessoa a percepção, com certo grau de objetividade, do que se passa em torno de si (o mundo exterior) e dentro de si próprio (o mundo interior ou subjetivo). Uso os conceitos do dicionário (Aulete Digital, 2023) como apoio para o próximo raciocínio" (BRITO, 2023, p. 165).

força do seu território-casa e, mesmo depois de décadas do fim do tráfico negreiro, a necessidade de (re)lembrar o Pertencimento segue intensa" (BRITO, 2023, p. 165).

A partir deste conceito de samba como Orixá do Pertencimento, é preciso rememorar que o samba é um meio-lugar de troca social, no qual os indivíduos podem viver suas fantasias, expressar livremente suas frustrações, desejos, esquecer de seus problemas cotidianos, mesmo que por algumas breves horas. É neste sentido também que, como Beth Carvalho apontou, o samba pode ser triste, por contar as dores da vida cotidiana; mal de amor, solidão, luto, arrependimento. O samba pode ser alegre; versando reencontro, amizades, um churrasco com amigos regado a cerveja. O samba pode ser revolta entoando a plenos pulmões sobre traição, inconformismo com os problemas da sociedade, de sua comunidade (SODRÉ, 1998).

Mas também, o samba é santo<sup>76</sup>. Afinal, especialmente referenciando-se ao candomblé e, posteriormente, às novas expressões religiosas de matriz africana que surgem no Brasil ao longo do século XIX e século XX, as quais juntamente com o samba, uniram para dar voz aos lamentos, às revoltas (e por que não dizer aos alívios?) dos negros. Cita-se, a título de exemplo da lúdica linguagem mística fruto do samba e do candomblé, os sambas de fundo de quintal na casa da Tia Ciata d'Oxum, nos quais, primeiramente, festejava-se o Orixá e depois começava o pagode mais "mundano", por assim dizer. (MOURA, 2022) (BRITO, 2023):

Figura 22



Acervo Próprio - Samba no Buraco do Tatu

<sup>76</sup> "Santo aqui entendido como sagrado e fazendo referência a maneira como as pessoas chamam os Orixás" (BRITO, 2023, p. 168).

Como foi demonstrado anteriormente, a revisitação histórica aos caminhos perpassados pelos negros desde a sua chegada ao Brasil a partir da Diáspora Negra convalida o aspecto religioso do samba. No que se refere ao samba-enredo "Ratos e Urubus", a análise demonstra que a canção não fugiu dessa característica, considerando o refrão com referências à saudação a Exu. A ideia do refrão, como um dos compositores afirmou, era pedir benção a Exu (MELLO, 2018). Logo Exu, demonizado pelas religiões cristãs, Senhor das Encruzilhadas, da Comunicação, que segundo Sodré (1998):

"[...] é o Orixá que os pastores ou sacerdotes cristãos, ignorando o sistema simbólico nagô, aproximaram da concepção ocidental de *demônio* ou *diabo*. [...] No samba, a figura de Exu – frisamos, princípio do movimento que, no sistema nagô, outorga individualidade ao ser humano e lhe permite *falar* – é latente, mas poderosa. É o impulso que leva o corpo a falar" (SODRÉ, 1998, p. 68).

Por sua vez, o enredo e o desfile em si tocam numa faceta muito mais crítica e irreverente do samba, marca de alguns sambas-enredos da década de 1980. O forte caráter crítico do "Ratos e Urubus", personalizado na figura do Cristo Mendigo, a cristalização da dialética do lixo-luxo usada por Joãozinho Trinta para estampar suas impressões negativas em relação ao Brasil de 1989, se encontra com a irreverência característica do Carnaval e de seus foliões. A partir do ritmo exuberante da canção e do frenesi causado no grande público pela notícia do embargo judicial, o que se viu na Sapucaí foram os componentes embalados pela "loucura geral", "consumidos pela euforia", sujos e maltrapilhos, sambando e cantando a plenos pulmões a letra, abençoados pela alegoria coberta por uma lona preta e um cartaz "Mesmo Proibido, Olhai por Nós!" (MELLO, 2018).

Agora, tendo em vista que, dentre tantas facetas, o samba é santo, carregado de ancestralidade e com um pendor ao pertencimento, é preciso jogar luz na expressividade cultural do samba, e como ele é um poderoso instrumento que vocaliza as demandas da comunidade negra marginalizada, o que coaduna com algum dos objetivos mais caros dos constituintes; a livre manifestação do pensamento, a liberdade de expressão artística.

A Promulgação da Constituição ocorreu em 05 de outubro de 1988. De caráter dirigente, dentre as promessas constitucionais presentes em suas normas, percebe-se o desejo do constituinte em construir uma sociedade igualitária, justa e solidária, livre de todo preconceito baseado em origem, raça, sexo, cor, idade e quaisquer outras espécies de discriminação. 125 dias depois, em 07 de fevereiro de 1989, em pleno Carnaval, um período de festejos eminentemente popular, transgressor, contestador, plural, diverso, a Beija-Flor de Nilópolis, uma escola de samba enquanto instituição-exemplo de associativismo negro, atravessa a Sapucaí mostrando que o samba pode ser considerado um exemplo cultural prático do constitucionalismo negro, além de concretizar o objetivo-mor

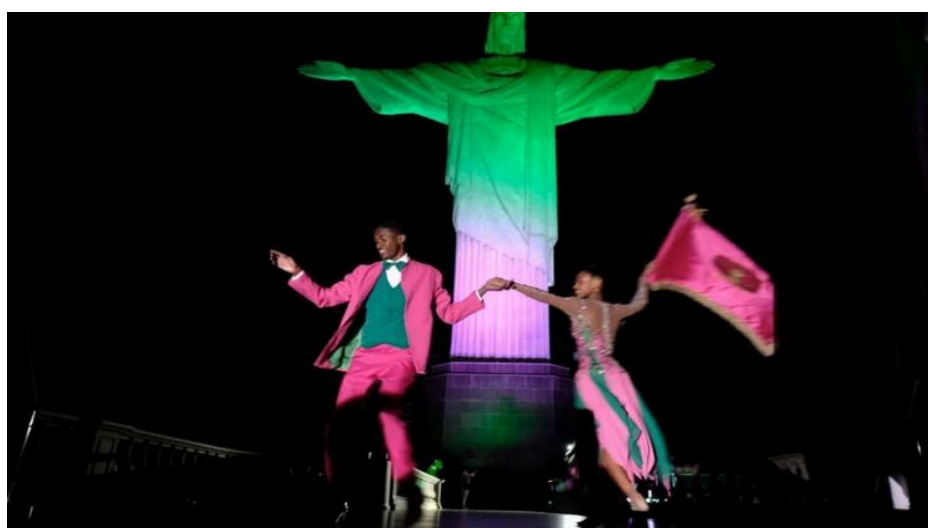
da Constituição Federal vigente. O samba-enredo, que colocou no centro de sua narrativa as pessoas em situação de rua, versou dentre outros aspectos: desigualdade social, pobreza, crise moral e violência.

A censura prévia da Arquidiocese do Rio de Janeiro, (in) justificada pelo temor super-protetor da Cúria carioca em relação ao seu direito patrimonial enquanto autora e ao seu direito de imagem-atributo e retrato relacionado ao Cristo Redentor, evidencia, além da equivocada interferência judicial a favor da Igreja Católica, uma compreensão errônea acerca da compreensão dos objetivos dos constituintes preconizados nas cláusulas pétreas, como a Igreja se afastou do pretexto moderno da construção do monumento-símbolo sacro.

Para além disso, numa tentativa de atualizar a questão aos tempos atuais, o que também se observa a partir da disputa pela utilização de imagens sacras envolvendo escolas de samba e Arquidiocese do Rio de Janeiro, é como uma parte das religiões cristãs, cada vez mais, distanciam-se dos ideais constitucionais, promovendo a desunião entre os mais variados membros da sociedade ao condenar o emprego de figuras quando atreladas a personagens não desejáveis segundo o conservadorismo de alguns integrantes, argumentando que esse emprego é depreciativo ou vexatório.

Em 1989, no choque entre o sagrado e o profano (tendo em vista que o profano possui esse caráter muito mais pelo pecado inventado do que por qualquer sacrilégio de fato), o Cristo Mendigo da Beija-Flor de Nilópolis se sobressaiu em em relação à censura prévia da Arquidiocese. Com o passar dos anos, o que é possível observar é que as agremiações carnavalescas buscaram não ceder em relação à conservadora posição da Igreja, expondo suas alegorias a partir das negociações e, por vezes, à revelia do conhecimento da instituição católica. E assim, o povo do samba vai indo, devotos bem aventurados deste Orixá do Pertencimento:

Figura 23



Um casal de mestre-sala e porta-bandeira se apresentou no evento, com o Cristo em verde e rosa ao fundo. Fotografia de: Pedro Teixeira/ Agência O Dia

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Enderson. BEIJA-FLOR DE NILÓPOLIS E NILÓPOLIS DA BEIJA-FLOR: MECANISMOS DE UMA CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA E DE PODER NA BAIXADA FLUMINENSE. **Revista dos Tamoios**, [s. l.], Julho-Dezembro 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/tamoios/article/view/36051/27144>. Acesso em: 27 jul. 2024.

ALVES, Raoni *et al.* Após 30 anos, sobrevivente da Chacina da Candelária fala sobre massacre pela 1º vez e celebra vida em família: ‘Sensação de vitória: Em entrevista ao g1, a sobrevivente, que não terá sua identidade revelada nesta reportagem, contou sobre o ataque dos policiais, que terminou com 8 jovens mortos em 1993. Atualmente, ela se diz realizada, com emprego fixo e morando com 4 dos seus cinco filhos. **G1 Rio**, Rio de Janeiro, p. -, 21 jul. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2023/07/21/apos-30-anos-sobrevivente-da-chacina-da-candelaria-fala-sobre-massacre-pela-1-vez-e-celebra-vida-em-familia-sensacao-de-vit-oria.ghtml>. Acesso em: 4 ago. 2024.

ALVES, Raoni; BOECKEL, Cristina. Entenda a polêmica e o que diz a lei sobre direitos de utilização da imagem do Pão de Açúcar: O Instituto de Tecnologia e Sociedade do Rio de Janeiro (ITS) foi notificado pelos administradores do Parque Bondinho Pão de Açúcar por conta de uma publicação na internet com uma imagem do cartão-postal. A concessionária falou em ‘mal-entendido’. **G1 Rio**, [S. l.], p. -, 14 dez. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2023/12/14/entenda-a-polemica-e-o-que-diz-a-lei-sobre-direitos-de-utilizacao-da-imagem-do-pao-de-acucar.ghtml>. Acesso em: 19 ago. 2024.

AMARAL, Francisco. **Direito Civil: Introdução**. São Paulo: Saraiva Educação, 2018. ISBN 978-85-472-3340-2.

ANDRADE, Carlos Drummond de. In: \_\_\_\_\_. **Claro enigma**. Livro vira-vira 2. Rio de Janeiro, RJ: BestBolso, 2010. p. 28-30. (Seleção Saraiva vira-vira: 2 livros em 1; ‘A rosa do povo’ & ‘Claro enigma’)

ANDRADE, MARCELO *et al.* Entre palcos, ruas e salões: processos de circularidade cultural na música dos ranchos carnavalescos do Rio de Janeiro (1890-1930). **Em Pauta**, [s. l.], v. 16, n. 26, p. 73 - 94, 2005. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/download/7485/4670/23332>. Acesso em: 31 mar. 2024.

ANJOS, JULIANE OLÍVIA. **AS JOIAS DE OXUM: AS CRIANÇAS NA HERANÇA ANCESTRAL AFRO-BRASILEIRA**. 2016. 131 p. Tese (Mestrado - Educação) - Universidade de São Paulo, [S. l.], 2016. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-29032017-114837/publico/JULIANE\\_OLIVIA\\_DOS\\_ANJOS\\_rev.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-29032017-114837/publico/JULIANE_OLIVIA_DOS_ANJOS_rev.pdf). Acesso em: 16 jun. 2024.

BARONETTI, BRUNO. **ESPAÇOS DE SOCIABILIDADE DAS POPULAÇÕES NEGRAS: AS ESCOLAS DE SAMBA E SUAS INTERSECÇÕES COM OS MOVIMENTOS ASSOCIATIVISMOS (1949 - 1978)**. 2021. 466 p. TESE (DOUTORADO - HISTÓRIA) - UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, [S. l.], 2021. Disponível em:



[https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-24062021-184504/publico/2021\\_BrunoSanchesBaronetti\\_VCorr\\_V1.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-24062021-184504/publico/2021_BrunoSanchesBaronetti_VCorr_V1.pdf). Acesso em: 22 fev. 2024.

BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpretações de civilizações*. São Paulo: Pioneira, 1971.

BEZERRA, Luiz Anselmo. O Mecenato do Jogo do Bicho e a ascensão da Beija-Flor no Carnaval carioca. **Textos escolhidos de Cultura e Arte Popular**, [s. l.], 2009. Disponível em: [http://www.tecap.uerj.br/pdf/v6/luiz\\_anselmo.pdf](http://www.tecap.uerj.br/pdf/v6/luiz_anselmo.pdf). Acesso em: 27 jul. 2024.

BEZERRA, Luiz Anselmo. A interferência militar na Baixada Fluminense e o domínio familiar em Nilópolis. Encontro Regional da ANPUH Rio - Memória e Patrimônio, [s. l.], 2010. Disponível em: [https://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276730355\\_ARQUIVO\\_ANPUH2010\\_textodacomunicacao\\_LuizAnselmoBezerra.pdf](https://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276730355_ARQUIVO_ANPUH2010_textodacomunicacao_LuizAnselmoBezerra.pdf). Acesso em: 28 jul. 2024.

BEZERRA, Luiz Anselmo. Cidades, estados... um novo Brasil na Passarela do Samba! – patrocínio, propaganda e saber histórico no carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro (1995-2015). **Dimensões do Público: Comunidades de Sentido e narrativas políticas**, Nitérois - RJ, 2015. Disponível em: [https://www.historiaoral.org.br/resources/anais/9/1432144590\\_ARQUIVO\\_EncontroRegionaldeHistoriaOral2015-LuizAnselmoBezerra.pdf](https://www.historiaoral.org.br/resources/anais/9/1432144590_ARQUIVO_EncontroRegionaldeHistoriaOral2015-LuizAnselmoBezerra.pdf). Acesso em: 4 ago. 2024.

BEZERRA, Matheus Ferreira. **A imagem e sua projeção: Uma análise sobre a exploração da imagem no direito brasileiro**. Orientador: Prof. Dr. Luciano Dorea Martinez Carreiro. 2020. Tese (Doutorado - Direito) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/32124/1/TESE%20-%20A%20imagem%20e%20sua%20projecao%20-%20Matheus%20Ferreira%20Bezerra.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2024.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988, de 5 de outubro de 1988**. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 5 out. 1988. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicaocompilado.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm). Acesso em 17 ago. 2018.

BRASIL. **Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890**. Promulga o Código Penal. [S. l.], 1890. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-847-11-outubro-1890-503086-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 8 jul. 2024.

BRASIL. *Código Penal*. Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/del2848compilado.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848compilado.htm). Acesso em: 22 ago. 2024.

BRASIL. **Decreto-Lei Nº nº 3.688, de 3 de outubro de 1941**. Lei das Contravenções Penais. [S. l.], 3 out. 1941. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/del3688.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del3688.htm). Acesso em: 1 ago. 2024.

BRASIL. **Lei nº 3.071, de 1 de janeiro de 1916**. Código Civil dos Estados Unidos do Brasil. [S. l.], 1 jan. 1916. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/L3071.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L3071.htm). Acesso em: 17 ago. 2024.

BRASIL. **Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. [S. l.], 19 fev. 1998. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l9610.htm#:~:text=lhe%20implicarem%20descrédito%20-,Art.,desenhos%2C%20fotografias%20e%20procedimentos%20audiovisuais](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm#:~:text=lhe%20implicarem%20descrédito%20-,Art.,desenhos%2C%20fotografias%20e%20procedimentos%20audiovisuais). Acesso em: 18 ago. 2024.

BRITO, Maíra de Deus. O Samba é Santo: Escrevivências sobre a Mãe Dora de Olá. Orientador: Vanessa Maria de Castro. 2023. Tese (Doutorado - Direito) - Universidade de Brasília, Brasília, 2023. Disponível em: [http://repositorio2.unb.br/jspui/bitstream/10482/48020/1/2023\\_MairaDeDeusBrito.pdf](http://repositorio2.unb.br/jspui/bitstream/10482/48020/1/2023_MairaDeDeusBrito.pdf). Acesso em: 24 ago. 2024.

CABRAL, Sérgio. As escolas de samba do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996

CÂMARA MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. **Lei Ordinária nº 4.483, de 10 de abril de 2007**. Proíbe a veiculação de imagens sacras em desfiles de Escolas de Samba. [S. l.], 10 abr. 2007. Disponível em: <https://aplicnt.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/2ed241833abd7a5b8325787100687ecc/ede2499f8f5b01c8032576ac007278fb?OpenDocument>. Acesso em: 21 ago. 2024.

CAMPOS, Renata Bulcão Lassance. "Será que já raiou a liberdade?": Abolição e negritude nas escolas de samba do Rio de Janeiro. **Saberes e Práticas Científicas - ANPUH**, [s. l.], 2014. Disponível em: [https://www.encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/28/1400173329\\_ARQUIVO\\_Seraquejaraioualiberdade.AbolicaoenegritudenasescolasdesambadoRiodeJaneiro-RenataBulcao.pdf](https://www.encontro2014.rj.anpuh.org/resources/anais/28/1400173329_ARQUIVO_Seraquejaraioualiberdade.AbolicaoenegritudenasescolasdesambadoRiodeJaneiro-RenataBulcao.pdf). Acesso em: 28 jul. 2024.

CAMPOS, Vítor José Baptista. O Art Déco e a construção do imaginário moderno: um estudo de linguagem arquitetônica. 2003. Tese (Doutorado - Arquitetura) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-08022024-165102/publico/Campos\\_Vitor\\_Jose\\_Baptista\\_2003\\_DO.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-08022024-165102/publico/Campos_Vitor_Jose_Baptista_2003_DO.pdf). Acesso em: 18 ago. 2024.

CANOTILHO, J. J. Gomes. **Constituição dirigente e vinculação do legislador**. Coimbra: Coimbra Editora, 1994.

CARVALHO, PÂMELA. ENTRE A KITANDA E O SAMBA: MULHERES NEGRAS, SEMENTES E REINVENÇÕES. **Amarelo**, [S. l.], p. -, 4 jul. 2022. Disponível em: <https://amarelo.com.br/2022/07/cultura/entre-a-kitanda-e-o-samba-mulheres-negras-sementes-e-reinvencoes/>. Acesso em: 17 jun. 2024.

COSTA, Valestan Milhomem da. **Enfiteuse – Aforamento ou Emprazamento**. 2. ed. São Paulo: Instituto de Registro Imobiliário do Brasil - IRIB, 2014. 48 p. ISBN 978-85-99029-14-5. Disponível em: <https://www.irib.org.br/app/webroot/publicacoes/Enfiteusegs/pdf.PDF>. Acesso em: 19 ago. 2024.

COUTINHO, Márcio. "Mangueira" ultraja Nosso Senhor em samba-enredo. Proteste, defenda a Honra do Redentor! © 2024 Instituto Plínio Corrêa de Oliveira. Todos os direitos reservados  
Link original:  
<https://www.ipco.org.br/mangueira-ultraja-nosso-senhor-em-samba-enredo-assine-defenda-a-honra-do-redentor>. **Instituto Plínio Corrêa**, [S. l.], p. -, 28 fev. 2020. Disponível em: <https://www.ipco.org.br/mangueira-ultraja-nosso-senhor-em-samba-enredo-assine-defenda-a-honra-do-redentor>. Acesso em: 22 ago. 2024.

CRUZ, Tamara Paola dos Santos. **As escolas de samba sobre vigilância e censura na ditadura militar : memórias e esquecimentos**. Orientador: Dra. Laura Antunes Maciel. 2010. Tese (Mestrado em História Social) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/td/1421.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2024

CUNHA JÚNIOR, Milton Reis. **Paraísos e Infernos**: Na poética do enredo escrito de Joãozinho Trinta. Orientador: Doutor Frederico Augusto Liberalli de Góes. 2006. Tese (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.academiadosamba.com.br/monografias/MiltonCunha.pdf>. Acesso em: 3 ago. 2024.

DAMAS do Samba. Direção: Susanna Lira. Roteiro: Susanna Lira. [S. l.]: Modo Operante, 2013. Disponível em: <https://www.primevideo.com/-/pt/detail/Damas-do-Samba/0FFO9MATXQNFUWU2Y8NI6JE7WRY>. Acesso em: 19 ago. 2024

DE OLIVEIRA, Arthur. **A CONSTRUÇÃO DO CARNAVAL DAS GRANDES SOCIEDADES CARNAVALESCAS A PARTIR DA IMPRENSA DO SÉCULO XIX**. Orientador: Profª. Drª . Andrea Marzano. 2020. 120 f. Monografia (Mestre - História) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UINRIO, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://www.unirio.br/cch/escoladehistoria/pos-graduacao/ppgh/dissertacao-arthur-eduardo>. Acesso em: 21 mar. 2024.

DELPHINO, Gabriel; SILVA, Thiago Campos da. **HERÓIS DA LIBERDADE: CONCEPÇÕES DE LIBERDADE E NEGRITUDE EM SAMBAS-ENREDO DO IMPÉRIO SERRANO (1965-1985)**. 45º Encontro Anual da Anpocs: Movimentos culturais, direitos humanos e interpretações do Brasil, [s. l.], 2021. Disponível em: [https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/73983283/Trabalho\\_final\\_da\\_ANPOCS\\_DELPHINO\\_e\\_SILVA\\_1\\_-libre.pdf?1635733814=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DHEROIS\\_DA\\_LIBERDADE\\_CONCEPCOES\\_DE\\_LIBERD.pdf&Expires=1721587172&Signature=hR2f1-laGAFjKLmaf85y-bBmd5hF2UPdJVf0jBgJLq03dzxplx7J9CyoQBM2G~AheY~q9GPVb9S6RhGN76zkYbm-ZQm1zKG5F9LzUw7R~4mEigsivgDcB-KuFNQqRKgDrlyNMmZfWzA~HA6vEFpmjG81IrpV8L8SSGKoWrB5lbyMII93RK--mThgdoy4lpwjxuuT8Lgs71GeLnbM~43SRZLLxbsLgljdjqDvhHfly943dt7RPfxSozBZI20GsVA8UbpqYI5kHTDTgdJAsS1T1rQCyOupEtz5vBpiwmj-LS0sum7qGwUDdzM~KLAXal6Te-B10dZ5VL~1tNiO0PAIbQ\\_\\_&Key-Pair-Id=APK\\_AJLOHF5GGSLRBV4ZA](https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/73983283/Trabalho_final_da_ANPOCS_DELPHINO_e_SILVA_1_-libre.pdf?1635733814=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DHEROIS_DA_LIBERDADE_CONCEPCOES_DE_LIBERD.pdf&Expires=1721587172&Signature=hR2f1-laGAFjKLmaf85y-bBmd5hF2UPdJVf0jBgJLq03dzxplx7J9CyoQBM2G~AheY~q9GPVb9S6RhGN76zkYbm-ZQm1zKG5F9LzUw7R~4mEigsivgDcB-KuFNQqRKgDrlyNMmZfWzA~HA6vEFpmjG81IrpV8L8SSGKoWrB5lbyMII93RK--mThgdoy4lpwjxuuT8Lgs71GeLnbM~43SRZLLxbsLgljdjqDvhHfly943dt7RPfxSozBZI20GsVA8UbpqYI5kHTDTgdJAsS1T1rQCyOupEtz5vBpiwmj-LS0sum7qGwUDdzM~KLAXal6Te-B10dZ5VL~1tNiO0PAIbQ__&Key-Pair-Id=APK_AJLOHF5GGSLRBV4ZA). Acesso em: 21 jul. 2024.

DIAS, José Carlos Vaz; PEREIRA, Rafael Silveira. Direitos Autorais: Introdução à propriedade intelectual, direito autoral, direito de software e direito da personalidade. Acervo de Recursos Educacionais em Saúde, [s. l.], 20 set. 2016. Disponível em: [https://ares.unasus.gov.br/acervo/html/ARES/3830/3/Apostila\\_unidade%201.pdf](https://ares.unasus.gov.br/acervo/html/ARES/3830/3/Apostila_unidade%201.pdf). Acesso em: 25 ago. 2024.

DOMINGUES, Petrônio. **Cidadania por um fio: o associativismo negro no Rio de Janeiro (1888-1930)**. Revista Brasileira de História,, [s. l.], v. 34, n. 67, p. 251 - 281, Junho 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/tVPZ74sD7FXPzSjrh5BVtk/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 18 jul. 2024.

DUTRA, Claudine Milione. **[Correspondência]**. Destinatário: Jorge Castanheira. Rio de Janeiro, 23 jan. 2020. Carta. Disponível em: <http://estaticog1.globo.com/2020/01/29/Carta-para-a-Liesa.pdf>. Acesso em: 22 ago. 2024.

ENREDOS da Liberdade: O Grito do Samba pela Democracia. Direção: Luis Carlos Fontes Filho. Roteiro: Rodrigo Antonio Reduzino, Vitor Gurgel de Medeiros. Brasil: Globoplay, 2024. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/enredos-da-liberdade-o-grito-do-samba-pela-democracia/t/1vMrVqhvwv/>. Acesso em: 28 jul. 2024.

FARIA, Guilherme José Motta. Os Acadêmicos do Salgueiro: Uma escola de samba engajada. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, [s. l.], julho 2011. Disponível em: [https://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300848293\\_ARQUIVO\\_OsAcademicosdoSalgueiro.pdf](https://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300848293_ARQUIVO_OsAcademicosdoSalgueiro.pdf). Acesso em: 21 jul. 2024.

FARIAS, Edson. Personalidade artística nos negócios mundanos: a celebração do "gosto do povo" em Joãosinho Trinta. Revista Sociedade e Estado, [s. l.], p. 594-625, Setembro/Dezembro 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/rwvtJ5WHpqTnjSGJ3Wkt5wK/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 19 jul. 2024.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 12. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **Escolas de Samba: Sujeitos Celebrantes e Objetos Celebrados**: Rio de Janeiro 1928 - 1949. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001. v. 3. ISBN 85-88530-03-1.

FILIPPO, Bruno; LIMA, Fátima Costa de. Carnaval, um Território de Crise:: As forças em debate no caso do Cristo Mendigo. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 121 - 142, maio 2012. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/tecap/article/view/10308/8108>. Acesso em: 24 ago. 2024.

GANNA, Guilherme. Delegados de São Paulo emitem nota de repúdio contra a Vai-Vai: Sindicato alega que escola de samba demonizou a Polícia durante desfile. **CNN Brasil**, São Paulo, p. -, 13 fev. 2024. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/delegados-de-sao-paulo-emitem-nota-de-repudio-cont-ra-a-vai-vai/>. Acesso em: 6 mar. 2024.

GIRON, José Antônio. O etnógrafo enfarinhado: Gonçalves Dias na guerra contra o entrudo. **MÉTIS: História e Cultura**, [s. l.], v. 1, n. 1, p. 185 - 200, 2002. Disponível em: <http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/metis/article/download/1076/729>. Acesso em: 13 mar. 2024.

GIUMBELLI, Emerson. A Modernidade do Cristo Redentor. Dados: Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, v. 51, n. 1, p. 75 - 105, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/dados/a/QT4QBRVWJGNfSM7f8WD7TmC/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 18 ago. 2024.

GÓES, Fred. A imagem do carnaval brasileiro: do entrudo aos nossos dias. Revista Textos do Brasil, Brasília: Ministério das Relações Exteriores, n. 15 (Festas Populares), 2010

GONÇALVES, Renata. OS RANCHOS CARNAVALESCOS E O PRESTÍGIO DAS RUAS territoriais e sociabilidades no carnaval carioca da primeira metade do século XX. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, [s. l.], v. 3, n. 1, p. 71 - 80, 2006. Disponível em: <http://www.tecap.uerj.br/pdf/v3/goncalves.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2024.

GRANATO, Fernando. Bahia de Todos os Negros – As rebeliões escravas do século XIX. Rio de Janeiro: História Real, 2021.

**G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira. A Verdade Vos Fará Livre**. In: LIESA. *Abre-Alas - Desfile das Escolas de Samba do Grupo Especial 2020*. Rio de Janeiro: LIESA, 2020. p.

118-120. Disponível em: <https://liesa.globo.com/downloads/carnaval/abre-alas-domingo.pdf>. Acesso em: 22 ago. 2024.

**G.R.E.S Estação Primeira de Mangueira.** A Verdade vos Fará Livre. Compositores: Manu da Cuíca, Luiz Carlos Máximo. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/5AYXQIGmPdcROldykbHcgZ?si=497a47606fb24696>. 2019.

G.R.C.S.E.S VAI-VAI, "NOTA DE ESCLARECIMENTO GRCSSES VAI-VAI", 16/02/2024 <https://x.com/vaivaioficial/status/1758571346890494103?s=46>

G1. Beija-Flor resgata 'Cristo mendigo' para reverenciar Joãosinho Trinta: Escola foi campeã do carnaval do Rio em 2011. Agremiação desfilou carro que lembrava criação polêmica do carnavalesco.. G1, [s. l.], 20 fev. 2012. Disponível em: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2012/noticia/2012/02/beija-flor-resgata-cristo-mendigo-para-reverenciar-joaosinho-trinta.html>. Acesso em: 4 ago. 2024.

INSTITUTO PLÍNIO CORRÊA (São Paulo). Abaixo-Assinado: Não ao Samba da Mangueira que Blasfema contra Cristo. In: INSTITUTO PLÍNIO CORRÊA (São Paulo). **Abaixo-Assinado: Não ao Samba da Mangueira que Blasfema contra Cristo.** [S. l.], 17 jan. 2020. Disponível em: <https://campanhas.ipco.org.br/peticoes/abaixo-assinado-nao-ao-samba-da-mangueira-que-blasfema-contra-cristo>. Acesso em: 22 ago. 2024

LIGA INDEPENDENTE DAS ESCOLAS DE SAMBA (Rio de Janeiro). Regulamento. **REGULAMENTO ESPECÍFICO DOS DESFILES DAS ESCOLAS DE SAMBA DO GRUPO ESPECIAL DA LIESA,** [S. l.], 2024. Disponível em: <https://liesa.globo.com/downloads/carnaval/regulamento-2024.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2024.

LIMA, Fátima Costa de. **ALEGORIA BENJAMINIANA E ALEGORIAS PROIBIDAS NO SAMBÓDROMO CARIOCA: O CRISTO MENDIGO E A CARNAVALÍSSIMA TRINDADE.** Orientador: Professora Doutora Maria Bernardete Ramos Flores. 2011. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/95077/294449.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 3 ago. 2024.

MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia da música brasileira - erudita, folclórica e popular.* 3. ed. São Paulo: Arte Editora/Itaú Cultural/Publifolha, 1998.

MARTINS, L. M. Performance do tempo espiralar :poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021

MELLO, Marcello de. Por que perdeu?: Dez desfiles que fizeram histórias. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2018. ISBN 978-85-01-11347-4.

MENDONÇA, Alba Valéria. Com enredo sobre a vida de Cristo, carnavalesco da Mangueira enfrenta resistência de religiosos: Associação católica fez abaixo-assinado de repúdio ao samba, e Arquidiocese do Rio encabeça carta em que pede reflexão.. **G1 Rio,** [S. l.], p. -, 29 jan. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2020/noticia/2020/01/29/com-enredo-sobre-a-vida-de-cristo-carnavalesco-da-mangueira-enfrenta-resistencia-de-religiosos.ghtml>. Acesso em: 22 ago. 2024.

MONTES, Maria Lúcia. O erudito e o que é popular ou Escolas de samba: a estética negra de um espetáculo de massa. *Revista USP*, São Paulo, p. 6 - 25, 1996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/26028/27757>. Acesso em: 28 jul. 2024.

MORAES, Alexandre de. **Direito Constitucional**. 32. ed. rev. e atual. São Paulo: Atlas, 2016. ISBN 978-85-970-0569-1.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995. 260 p. Disponível em: [https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/64515116/Tia\\_Ciata\\_e\\_a\\_Pequena\\_%C3%81frica\\_no\\_Rio\\_de\\_Janeiro\\_%28Roberto\\_Moura%29-libre.pdf?1600984546=&response-content-disposition=attachment%3B+filename%3DTia\\_Ciata\\_e\\_a\\_Pequena\\_Africa\\_no\\_Rio\\_de\\_J.pdf&Expires=1712175054&Signature=LvV1zjs6LSTxaakVhcn1DCpMveKzeHXrIKIVsKUBZIOGvXfITPtSMMew9FLg697obQN5I4WReX~i2MxECQnDozyQjqVPqRGMUAMltnDH9erAPnmNwxotSTIzQirknoOHiK7Nd9-uZYNNu~W-BzSgKW4rMUdx41CD2ZcWzxfWmJ6MFN8lpE164BC3ivaOS3e7P6-dsHiVo8Pe31G4Vsocclsl2zkQUyZNRHSp6Nzh~1HLMu~OCskDDfqpEVvHg5BXHvrq95GdDNW7yw~SLIBUE1wOVzGJzlrY6XA-eVjldyrgrSU9T4UkIBEL~C7zx20CRq-wul1PRfmM2eo21cUJg\\_\\_&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA](https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/64515116/Tia_Ciata_e_a_Pequena_%C3%81frica_no_Rio_de_Janeiro_%28Roberto_Moura%29-libre.pdf?1600984546=&response-content-disposition=attachment%3B+filename%3DTia_Ciata_e_a_Pequena_Africa_no_Rio_de_J.pdf&Expires=1712175054&Signature=LvV1zjs6LSTxaakVhcn1DCpMveKzeHXrIKIVsKUBZIOGvXfITPtSMMew9FLg697obQN5I4WReX~i2MxECQnDozyQjqVPqRGMUAMltnDH9erAPnmNwxotSTIzQirknoOHiK7Nd9-uZYNNu~W-BzSgKW4rMUdx41CD2ZcWzxfWmJ6MFN8lpE164BC3ivaOS3e7P6-dsHiVo8Pe31G4Vsocclsl2zkQUyZNRHSp6Nzh~1HLMu~OCskDDfqpEVvHg5BXHvrq95GdDNW7yw~SLIBUE1wOVzGJzlrY6XA-eVjldyrgrSU9T4UkIBEL~C7zx20CRq-wul1PRfmM2eo21cUJg__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA). Acesso em: 3 abr. 2024.

MOTTA, Aydano André. Há 25 anos, lixo revolucionário da Beija-Flor reinava no Sambódromo. **Jornal O Globo**, [S. l.], p. -, 26 jan. 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/ha-25-anos-lixo-revolucionario-da-beija-flor-reinava-no-sambodromo-11406236#ixzz58tACTH75>. Acesso em: 3 ago. 2024.

MUSSA, Alberto; SIMAS, Luiz Antônio. *Samba de Enredo: História e Arte*. 2. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023. 265 p. ISBN 978-65-5802-088-2.

NATAL, Vinícius. Sobre relações de reciprocidade entre jogo do bicho e escolas de samba no carnaval carioca. **Ponto Urbe**: Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP, [s. l.], 2018. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/pdf/5873>. Acesso em: 27 jul. 2024.

NEPOMUCEMO, Éric Brasil. **Carnavais Atlânticos: CIDADANIA E CULTURA NEGRA NO PÓS- ABOLIÇÃO. RIO DE JANEIRO E PORT-OF-SPAIN, TRINIDAD (1838-1920)**. 2016. 338 p. Tese (Doutorado - História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói - RJ, 2016.

NEPOMUCEMO, Éric Brasil. Negros Carnavais – A cultura política da liberdade na Cort. *In*: ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2009, Fortaleza. **Trabalho** [...]. [S. l.: s. n.], 2009. Disponível em: [https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/31563932/ANPUH.S25.0939-libre.pdf?1392388751=&response-content-disposition=attachment%3B+filename%3DNegros\\_Carnavais\\_A\\_cultura\\_politica\\_da\\_l.pdf&Expires=1710452923&Signature=bp1ybwT0BYmYPRyzw-5~kEE3b0n5GaCTDsKfdbz69RjCHsKDJpQKLtWRCzap~KirG9SYV4r1VXp6zg04Tlul5jldqOKyLgYE9WTmtceN7riz5deEvL~wSy4fGhXDm3o7Im5b01taq1I1Be~KCnALu9Y8qnkphVsHFmVleavgTC2DNI4dtWAlzE3syKgy7Y8hP3Q2yBbUT4MrQBRIHSZP2YWfz2vuKOi-pZTIT7kpH7R4c~u3hJSIcNxp4VeGZ8UJq9squC5LaKqZkce~zXXqmrjL7pIL9Q1pLfd8nmVQHbGHxc6b0G6nsrghHS7lyl3lpEEaDrQ~kBVMqEwAtA9XYug\\_\\_&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA](https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/31563932/ANPUH.S25.0939-libre.pdf?1392388751=&response-content-disposition=attachment%3B+filename%3DNegros_Carnavais_A_cultura_politica_da_l.pdf&Expires=1710452923&Signature=bp1ybwT0BYmYPRyzw-5~kEE3b0n5GaCTDsKfdbz69RjCHsKDJpQKLtWRCzap~KirG9SYV4r1VXp6zg04Tlul5jldqOKyLgYE9WTmtceN7riz5deEvL~wSy4fGhXDm3o7Im5b01taq1I1Be~KCnALu9Y8qnkphVsHFmVleavgTC2DNI4dtWAlzE3syKgy7Y8hP3Q2yBbUT4MrQBRIHSZP2YWfz2vuKOi-pZTIT7kpH7R4c~u3hJSIcNxp4VeGZ8UJq9squC5LaKqZkce~zXXqmrjL7pIL9Q1pLfd8nmVQHbGHxc6b0G6nsrghHS7lyl3lpEEaDrQ~kBVMqEwAtA9XYug__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA). Acesso em: 14 mar. 2024.

NEPOMUCENO, Éric. “Cidadania "na ponta": participação negra nos carnavais cariocas da Primeira República (1889-1917)”. *In*: ANPUH - SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 27, Natal, Rio Grande do Norte. **Conhecimento Histórico e Diálogo Social** [...]. [S. l.: s. n.], 2013. Disponível em: [https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/36223754/1371335165\\_ARQUIVO\\_Cidarianapontafi](https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/36223754/1371335165_ARQUIVO_Cidarianapontafi)

nal-libre.pdf?1420931220=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DCidadania\_na\_ponta\_participacao\_negra\_no.pdf&Expires=1712587069&Signature=Gnh2StYu~3enlmsNV8n3r3b81pj~qMeZ~j6wv5SZaAevLWss4pRhR~Dz5Jsmu3lvq3uR7wFOxBpIWGrKQ8Wd6A7k-qcCkQwpJaz1XvxzL2e5ZnNqSKI3VZnxHlrvZ3ZtYGrz2-6szz9EvGWc7QXIAOe78dcZhh4Dw83XSg9Se1uMk6MltnkwfuprHhWjltMuRzZuD5Un41KPgFmYuLArufvuWCkn9pjHpewfgWqdazV4ZtqK7XB9gHV4SJU-UWLwMyfUQA12lqU21xDPYuKpXK-NoaVW7yMTA8fZtrTDVPeorVDpM2FVzBktOCusL2zOhhT4t2PvjTGfSTwdSzPQ\_\_&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GSLRBV4ZA. Acesso em: 8 abr. 2024.

NUNES, D. Portal Geledés. [www.geledes.org.br](http://www.geledes.org.br), 2019. Disponível em: [www.geledes.org.br/banzo-um-estado-de-espirito-negro](http://www.geledes.org.br/banzo-um-estado-de-espirito-negro)>. Acesso em: 23 de agosto 2024

PANTOJA, Selma. **A DIMENSÃO ATLÂNTICA DAS QUITANDEIRAS. Separata de: FURTADO, JÚNIA FERREIRA. DIÁLOGOS OCEÂNICOS: MINAS GERIAS E AS NOVAS ABORDAGENS PARA UMA HISTÓRIA DO IMPÉRIO ULTRAMARINO PORTUGUÊS.** MINAS GERAS: EDITORA UFMG, 2001. p. 45 - 67. ISBN 85-7041-273-8. Disponível em: [PEREIRA, Caio Murilo. A Igreja, o Estado e o Monumento: algumas considerações sobre as festividades de inauguração do Cristo Redentor no Rio de Janeiro \(1931\). \*\*Faces da História\*\*, \[S. l.\], v. 8, n. 1, p. 406–422, 2021. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/facesdahistoria/article/view/1917>. Acesso em: 19 ago. 2024.](https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/67327797/A_Dimensao_Atlantica_das_Quitadeiras001-libre.pdf?1621074606=&response-content-disposition=attachment%3B+filename%3DA_Dimensao_Atlantica_das_Quitadeiras.pdf&Expires=1718678451&Signature=gxPmHebySYBqCniiDKUt83rCFhKqGYexGjgrKR0DWgbURgiuvRL35MJJO2Xx6Wz2VI3s8M~bjTzYTqLsECBNS6Y5rbPgLeWWCmb-V6b05dCT2n-PDJGxq9PjqnAYzAdJTpShvUNVOhIgemA2WPbb8XRwyp1lcnx05cP1XCGpgB7I5rk8t6yzh2Aq7anIEptkipqdSjhdhqqPdtLe0~xqj2DpzldOX8N4cPJUeQhrFezfb3mBVDfDsnWIYNFuh-winoGTWDr-aVo73InEehHb9~9Fg8bkUIJuRAOv4ndl nb2BkFDPMPfdSG-AYg-hR8Mkb53ixy~ANa3CffPklvKBQ__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GSLRBV4ZA. Acesso em: 17 jun. 2024.</p></div><div data-bbox=)

PEREIRA, João Batista Borges. *Cor, profissões em mobilidade: P negro e o rádio de São Paulo*. São Paulo: Edusp, 2001.

PIERRE, Eduardo. Como o Cristo foi construído? Veja a resposta para essa e para outras perguntas sobre a obra: Saiba como o Redentor foi erguido no alto do Corcovado 90 anos atrás — e o que tem dentro dele. Conheça ainda os autores do monumento.. G1 Rio, [S. l.], p. -, 11 out. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2021/10/11/como-o-cristo-foi-construido.ghtml>. Acesso em: 18 ago. 2024.

PIERRE, Eduardo. Entenda a briga entre Arquidiocese do Rio e ICMBio pelo acesso ao Cristo Redentor: O que alegam os envolvidos? Quem administra o Corcovado? Veja respostas a estas e outras perguntas.. G1 Rio, [S. l.], p. -, 13 set. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2021/09/13/entenda-briga-cristo-redentor.ghtml>. Acesso em: 19 ago. 2024.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 591 p. ISBN 978-85-359-0064-4.

RAMOS, Jorge Renato. **Do Cristo Mendigo à emoção de Pamplona: a História escrita por Ratos e Urubus**. SRZD, [S. l.], p. 1, 17 maio 2020. Disponível em: <https://www.srzd.com/jorge-renato-ramos/ratos-e-urubus/>. Acesso em: 19 maio 2023.

RAMOS, Jorge Renato. Mesmo Proibido, Olhai por Nós. *Sambario*, [s. l.], ano 1, n. 4, p. -, 24 out. 2016. Disponível em: <http://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=jorge04>. Acesso em: 17 ago. 2024.

REIS, João José. *Rebelião Escrava no Brasil: A história do levante dos Malês (1835)*. São Paulo: 1985, 1986. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6878517/mod\\_resource/content/1/Joao%20Jose%20Reis%20-%20Rebeliao%20Escrava%20no%20Brasil\\_%20A%20Historia%20do%20Levante%20dos%20Males%20em%201835-Companhia%20das%20Letras%20%282004%29.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6878517/mod_resource/content/1/Joao%20Jose%20Reis%20-%20Rebeliao%20Escrava%20no%20Brasil_%20A%20Historia%20do%20Levante%20dos%20Males%20em%201835-Companhia%20das%20Letras%20%282004%29.pdf). Acesso em: 9 jun. 2024.

RIBEIRO, Bruno. Tarcísio diz que “daria nota zero” à Vai-Vai por desfile crítico à PM: Governador Tarcísio de Freitas afirmou que, se fosse jurado do Carnaval de SP, daria nota zero ao quesito fantasia para escola Vai-Vai. *Metrópoles*, [S. l.], p. -, 15 fev. 2024. Disponível em: <https://www.metropoles.com/sao-paulo/tarcisio-diz-que-daria-nota-zero-a-vai-vai-por-desfile-critico-a-pm>. Acesso em: 6 mar. 2024.

RIO DE JANEIRO. [Constituição (1989)]. *Constituição do Estado do Rio de Janeiro: Nós, Deputados Estaduais Constituintes, no pleno exercício dos poderes outorgados pelo artigo 11 do Ato das Disposições Transitórias da Constituição da República Federativa do Brasil, promulgada em 5 de outubro de 1988, reunidos em Assembléia e exercendo nossos mandatos, em perfeito acordo com a vontade política dos cidadãos deste Estado quanto à necessidade de ser construída uma ordem jurídica democrática, voltada à mais ampla defesa da liberdade e da igualdade de todos os brasileiros, e ainda no intransigente combate à opressão, à discriminação e à exploração do homem pelo homem, dentro dos limites autorizados pelos princípios constitucionais que disciplinam a Federação Brasileira, promulgamos, sob a proteção de Deus, a presente CONSTITUIÇÃO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO*. Rio de Janeiro: [s. n.], 1989. Disponível em: <https://paracambi.rj.leg.br/wp-content/uploads/2023/02/cerj.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2024.

RJ TV. Alegoria mangueirense que junta Cristo e Oxalá é vetada no Desfile das Campeãs: Presidente da escola, Chiquinho da Mangueira afirmou que tripé causou ‘desconforto’ em membros da Arquidiocese, que solicitaram a retirada do carro ao presidente da Liesa, Jorge Castanheira.. **G1**, Rio de Janeiro, p. -, 4 mar. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2017/noticia/alegoria-mangueirense-que-junta-cristo-e-oxala-e-vetada-no-desfile-das-campeas.ghtml>. Acesso em: 22 ago. 2024.

SAMPAIO, GABRIELA. INTERAÇÕES E MOBILIDADE NUMA CIDADE COSMOPOLITA. In: SOUZA, EVERGTON; MARQUES, GUIDA; SILVA, HUGO. **SALVADOR DA BAHIA - RETRATOS DE UMA CIDADE ATLÂNTICA**. Salvador - Lisboa: Editora da UFBA; CHAM, 2016. cap. AFRICANOS EM TRÂNSITO ENTRE SALVADOR E RIO DE JANEIRO NAS ÚLTIMAS DÉCADAS DO SÉCULO XIX, p. 313 - 341. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/21713>. Acesso em: 8 jun. 2024.

SANTOS , Amanda Senos. **Quando a Literatura dá Samba: uma análise sobre o Carnaval e os enredos de temática da literatura brasileira**. Orientador: Frederico Augusto Liberalli de Góes. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura - Letras - Espanhol) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, [S. l.], 2022. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/19697/1/ASSantos.pdf#page11>. Acesso em: 7 jun. 2022

SANTOS, Luliane. Relatório de projeto de intervenção pedagógica - exposição virtual e roda de conversa: as redes de Hilária Batista de Almeida — Tia Ciata (1854 - 1924) — Entre Bahia e Rio de Janeiro. 2022. 45 p. Relatório (Licenciatura - História) - Universidade da



Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira - UNILAB, SÃO FRANCISCO DO CONDE, 2022. Disponível em: [https://repositorio.unilab.edu.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/2558/2022\\_rela\\_lulianesantos%20%28tcc%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.unilab.edu.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/2558/2022_rela_lulianesantos%20%28tcc%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em: 16 jun. 2024.

SANTOS, Ynaê Lopes dos. **História da África e do Brasil Afrodescendente**. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2021. 408 p. ISBN 9788534705417.

SATRIANO, Nicolás. Lojistas do Cristo Redentor se despedem e deixam pontos comerciais nesta terça: Nos últimos anos, locais são alvo de disputa judicial que envolve os comerciantes, a Igreja Católica e o Ministério do Meio Ambiente.. G1 Rio, [S. l.], p. -, 22 jun. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2021/06/22/lojistas-do-cristo-redentor-justica.ghtml>. Acesso em: 19 ago. 2024.

SILVA, Marinélia Sousa da. Movimentos na História: Notas sobre a Historiografia da Costa dos Escravos. **Sankofa: Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana**, [s. l.], ano 3, n. 5, p. 94 - 113, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/sankofa/article/download/88769/91649/126206#:~:text=A%20regi%C3%A3o%20chamada%20de%20Costa,devido%20a%20predomin%C3%A2ncia%20do%20tr%C3%A1fico>. Acesso em: 24 maio 2024.

SILVA, Wallace Lopes. **PRAÇAS NEGRAS”: TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS NAS MARGENS DA “PEQUENA ÁFRICA” DE TIA CIATA (1890-1930)**. Orientador: Dr. Sergio Luiz de Souza Costa e Dra. Tamara Tania Cohen Egler. 2014. Tese (Mestrado em Relações Etnicorraciais) - Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: [https://dippg.cefet-rj.br/pprer/attachments/article/81/26\\_Wallace%20Lopes%20Silva.pdf](https://dippg.cefet-rj.br/pprer/attachments/article/81/26_Wallace%20Lopes%20Silva.pdf). Acesso em: 20 jul. 2024.

SIMAS, Luis Antônio. Luiz Antônio Simas sobre o carnaval do Brasil: ‘A luta e a festa são irmãs’: Em entrevista exclusiva ao Brasil de Fato, o historiador carioca reflete sobre as raízes do carnaval brasileiro. **Brasil de Fato**, [S. l.], p. -, 21 FEV. 2023. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2023/02/21/luiz-antonio-simas-sobre-o-carnaval-do-brasil-a-luta-e-a-festa-sao-irmas>. Acesso em: 22 fev. 2024.

SODRÉ, Muniz. Samba, o dono do corpo. — 2.ed — Rio de Janeiro: Mauad, 1998. ISBN 85-85756-67-5.

SOUSA, João Gustavo Martins Melo de. **Na vida, um mendigo. Na folia, um Rei**: Uma análise das imagens do desfile Ratos e Urubus, Larguem Minha Fantasia, Beija-Flor de Nilópolis. Orientador: Gilmar de Carvalho. 2000. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Comunicação Social, habilitação em jornalismo) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2000. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/50836>. Acesso em: 22 jul. 2024.

TARTUCE, Flávio. **Manual de Direito Civil**. 12. ed. rev. atual. e aum. Rio de Janeiro: Método, 2022. v. único.

TUTUI, M. P. Artes e festa: um destaque ao dia d'entrudo e à marimba nas aquarelas de Debret. **Proa: Revista de Antropologia e Arte**, Campinas, SP, v. 9, n. 1, p. 21–43, 2019. DOI: 10.20396/proa.v9i1.17259. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/17259>. Acesso em: 15 mar. 2024.

VARELLA, Guilherme Rosa. **DIREITO À FOLIA: o direito ao carnaval e a política pública do carnaval de rua na cidade de São Paulo**. Orientador: Maria Paula Dallari Bucci. 2021. 360 p. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/2/2134/tde-15082022-120150/publico/3736563DIC.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2024.