



## **ILUDINDO A VIGILÂNCIA: O SONHO CABANO NO CARNAVAL DE BELÉM DO PARÁ**

## **DELUDING SURVEILLANCE: THE CABANO DREAM IN CARNIVAL OF BELÉM DO PARÁ**

**REGINA DE FÁTIMA MENDONÇA ALVES\***

**OTACÍLIO AMARAL FILHO**

**UFPA**

### **Resumo**

O artigo, produto da pesquisa Espetáculos Culturais na Amazônia (em andamento) analisa um caso exemplar de regulamentação da cultura popular pelo Estado, ao tempo do regime militar brasileiro, no carnaval de rua de Belém do Pará. O material empírico – desenhos de alegorias, fantasias e letra do samba-enredo de uma agremiação carnavalesca da cidade, submetidos à Censura Federal – representa um testemunho que permite refletir sobre um movimento que imbrica resistência e conformismo, evidenciando a relação entre a interação comunitária de uma agremiação carnavalesca e os mecanismos de vigilância e controle do Estado. Na essência, reflete-se sobre a questão entre política e espetáculo evidenciada na disputa pela hegemonia nas manifestações da cultura popular.

**Palavras-chave:** Espetáculo. Cultura Popular. Carnaval. Vigilância.

### **Abstract**

The article, is a result of the Cultural Spectacle in the Amazon (which is in progress) research. It examines an outstanding case of popular culture regulation conducted by the State during the Brazilian military dictatorship, in the street carnival of Belém do Pará. The empirical material - Allegories drawings, costumes and lyrics of the samba-plot of a local samba school, was submitted to the Federal Censorship - it represents a testimony that allows reflection on a movement that overlaps resistance and conformity, by showing the relationship between the community interaction of a samba school, the surveillance mechanisms and state control. In theory, it reflects on the issues of politics and spectacle demonstrated in the struggle for hegemony in the manifestations of popular culture.

**Key-words;** Spectacle.Popular culture.Carnival.Surveillance.

### **Introdução**

---

\* Regina de Fátima Mendonça Alves – Professora Doutora da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal do Pará

Otacílio Amaral Filho – Professor Doutor da Faculdade de Comunicação e Programa de Pós-graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará

Em 1984 o Brasil queria ir às urnas. As manifestações de rua em favor das eleições diretas para presidente da República se espalhavam pelo país, chegando a reunir mais de um milhão de pessoas, como no Rio de Janeiro e São Paulo, e motivavam camadas sociais tão distintas como a academia e as “academias” de samba. Na primeira, a comunidade universitária queria escolher o reitor e os demais dirigentes. Nas segundas, a sátira política e os anseios nacionais estavam de volta aos enredos e à avenida, principalmente no desfile do Rio de Janeiro, o modelo para todos os outros.

As diretas não passaram no Congresso, mas, em novembro de 1984, o candidato da oposição, Tancredo Neves, derrotou Paulo Maluf no pleito indireto. No Pará, o clima de adeus à ditadura, o desejo de mudanças políticas e sociais, apareceram no desfile oficial de 1985, reforçados pela comemoração dos 150 anos da Cabanagem, a revolução que chegou ao poder no Estado e foi duramente reprimida pelo poder central. Foi ela o tema do Grêmio Recreativo Cultural e Social Acadêmicos de Samba da Pedreira, que recriou os ideais do movimento num enredo chamado “Sonho Cabano”, cantado na avenida por Fafá de Belém, a Musa das Diretas, que interpretava o hino nacional no encerramento dos comícios por todo Brasil.

A letra do samba e os desenhos submetidos à Censura formam o *corpus* que inspira esta reflexão acerca do controle e repressão exercidos sobre espetáculos populares, documentando um episódio em que a magia carnavalesca iludiu a vigilância oficial, permitindo à utopia política realizar-se na avenida.

### **A folia sob vigilância**

Enquanto o novo presidente não tomava posse, continuavam existindo e atuando mecanismos do velho regime, como o poder de censura às agremiações carnavalescas, conferido à Polícia Federal. A redemocratização e a abertura de arquivos policiais e políticos proporcionaram acesso a informações que desvelaram como atuava a censura política a diversas formas de expressão e pensamento, sendo criado, inclusive, um vasto anedotário a respeito de critérios – ou falta de – que geravam situações bizarras<sup>†</sup>.

---

<sup>†</sup> Uma contribuição recente para o estudo da ação da Censura Federal no Pará está em Ferreira (2015), embora seu enfoque não contemple manifestações populares como o carnaval.

No caso das agremiações carnavalescas, havia a obrigatoriedade de apresentar previamente ao Serviço de Censura de Diversões Públicas da Polícia Federal uma sinopse do tema que seria levado ao desfile, com desenhos das fantasias e alegorias, além da letra do samba-enredo. Se não havia problema, o material era devolvido à escola com um carimbo de liberação rubricado pelo censor responsável pelo exame.

A vigilância sobre brincantes e agremiações do carnaval não era um fato novo nem uma criação do regime militar instaurado em 1964. Esse controle, exercido em diferentes épocas e diferentes sociedades, por diferentes instituições, pode ser considerado uma estrutura histórica de longa duração (Sahlins, 1990) na crônica das manifestações carnavalescas. Moraes (1958) registra que a partir de 1888 as antigas sociedades carnavalescas foram obrigadas “a se apresentar à polícia, levando as descrições de seus préstitos, o trajeto traçado que iriam percorrer” (p.223). Era uma preocupação da autoridade evitar brigas, comuns nos encontros entre os foliões, mas, como frisa a autora, havia “uma verdadeira preparação bélica da polícia em todos os carnavais” e “sem a autorização do Chefe de Polícia não podiam aparecer críticas, principalmente ao governo” (p.223).

A vigilância policial do século XIX se tornaria muito mais eficaz na chamada Era Vargas. Em 1937, quando se tornou ditador após fechar o Congresso, Getúlio Vargas editou um decreto determinando que as escolas de samba criassem enredos com caráter histórico, didático e patriótico. Em 1940, Vargas<sup>‡</sup> criou o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) para censurar e controlar os opositores políticos, inclusive através de benesses que atraíram vários sambistas ao programa ideológico do Estado Novo, como mostra Matos (1982). Nas atribuições do DIP, assinala a autora, manifestavam-se claramente o paternalismo e a repressão que marcavam as relações entre Getúlio e as massas:“(…) fazer censura ao teatro, cinema, radiodifusão, imprensa, além de censurar, organizar e patrocinar festas populares com intuito patriótico, educativo ou de propaganda turística” (MATTOS, 1982, p.89-90).

A tentativa de normatizar as festas populares pode ser lida como mais um ponto de contato entre o ideário do governo Vargas e o fascismo italiano<sup>§</sup>. Nos princípios da Obra Nacional Dopolavoro, instituição criada pelo *duce* italiano Mussolini em 1925, eram

---

<sup>‡</sup> Getúlio Vargas liderou a revolução de 1930, assumindo o poder. De 1937 a 1945, governou como ditador. Foi deposto e voltou em 1950, eleito por voto popular. Em 1954, enfrentando grave crise política e econômica, suicidou-se.

<sup>§</sup> No qual também se aponta a inspiração da legislação trabalhista criada pelo governo Vargas.

*enquadradas e disciplinadas* “orientando para uma única finalidade, as manifestações artísticas, esportivas e culturais que surgem no povo como uma necessidade espiritual, coordenando-as, incrementando-as e desenvolvendo-as” (A Obra Nacional “Dopolavoro”, 1938, p.8).

A cultura popular sempre lidou com os processos de interdição na sua relação com o estado e com a sociedade. Podemos pensar que na origem, este processo se dá em torno de um modelo de sociabilidade que se define também por uma posição de classe e de forma mais específica como disputa no espaço público como forma de representação e de deliberação.

O modo de acomodação social pelo conformismo, ou seja, a aceitação das condições estabelecidas no contrato social mais próximo do grupo que lida imediatamente com a ação social dos indivíduos e a resistência aos processos de interdição utilizando os materiais da cultura como forma de enfrentamento caracterizam em boa medida os processos da dinâmica cultural para enfrentar momentos de crise e de inovação próprios dos processos de socialização.

No caso do carnaval, a sociabilidade se efetiva por um modelo aberto da manifestação de rua que se concretiza numa agremiação carnavalesca cujas regras são estabelecidas a partir de subjetividades com origem no humor, na brincadeira, na alegria. Mas que se constitui também em enfrentamento, na medida em que busca estabelecer suas próprias regras com base na cultura como forma de emancipação social e em detrimento do controle do Estado que se impõe na regulação social.

Exemplos desse enfrentamento através do riso são citados por Moraes (1958), que narra episódios de desobediência às interdições oficiais ao carnaval, no Rio de Janeiro. Em 1909, por exemplo, quando a polícia proibiu que os foliões se fantasiassem de índios, os brincantes reagiram cantando uma marchinha: *Eu vou beber/Eu vou me embriagar/ Eu vou sair de índio/Pra polícia me pegar* (MORAES, 1958, p. 227).

Simmel (2006, p.59-65), define a sociabilidade como uma forma de sociação lúdica, em outras palavras, como um momento cuja concretude é semelhante à obra de arte na sua relação com a realidade. Ali, naquele momento de sociação, o “grande problema, ou mesmo o maior problema da sociedade, chega a uma solução possível” em que nada se deve buscar “senão a satisfação desse instante, quando muito a sua lembrança”. A essência da sociabilidade é a sua natureza democrática, porque afirma a liberdade na coexistência com a liberdade do outro, substancia que dá corpo ao conteúdo e forma da existência social.

Rodrigues (2008, p.235-240) apresenta uma sociabilidade festiva baseada nas práticas cotidianas da comunidade ocupando o espaço do bairro que liga os sujeitos no cotidiano em que predominam as festas religiosas, carnavalescas e juninas quando analisa o carnaval no bairro do Jurunas, em Belém.

Gramsci ao definir a hegemonia estabelece um enfrentamento de forças entre o que é hegemônico como exercício do poder social e o contra hegemônico como fluxo desta. Portanto é de se esperar que nesta relação que analisamos aqui tendo o carnaval como exemplo possamos enxergar esta tensão entre as duas forças sociais se materializando no processo cultural. De certa forma a cultura executa o movimento de enfrentamento como próprio desta relação, como uma coisa bem diversa, como afirma o autor. “É organização, disciplina do próprio eu interior, é tomada de posse da própria personalidade, é conquista de consciência superior pela qual se consegue compreender o próprio valor histórico, a própria função na vida, os próprios direitos e os próprios deveres. (GRAMSCI, 2010, p. 53) ”.

Por outro lado, a hegemonia é o exercício do consenso, e a cultura funciona a partir desta lógica como um catalizador pois vai buscar o consenso para poder se manter no espaço público como representação do grupo social em que se formam estas sociabilidades. Williams (*apud* LIMA, 1994) retrabalhando o conceito de hegemonia de Gramsci afirma que “a hegemonia é todo um conjunto de práticas e expectativas sobre a totalidade da vida: nosso senso e alocação de energia, nossa percepção de nós mesmos e nosso mundo”. Mas que mundo é este que representamos? Que sociabilidade é esta que se forma a partir da rua e da movimentação criada pela cultura? Sabe-se que há uma questão implícita que envolve o capital social que os grupos arregimentam nesta ação e que dá corpo ao mundo representado. Esta movimentação da cultura dá forma, numa ordem que se organiza a partir de iniciativas gregárias, às representações sociais.

O carnaval por sua vez, em sua natureza espetacular, procura mostrar, trazer para a avenida de forma dramática e cômica a cena que escolheu. A produção dos *espetáculos* na contemporaneidade diferente do campo de produção da arte seja ela erudita ou popular, está ligada a ideia da cultura como pública. Geertz (1978, p. 22) diz que “a cultura é pública porque o significado o é”. Por isso mesmo, podemos pensar no espetáculo não apenas como um artifício para atrair o grande público, mas como parte importante da organização societária ao longo da história humana na forma de estesia reguladora de acontecimentos sociais e

culturais. A espetacularização se presta a mostrar por um certo enquadramento a vida nesta perspectiva de um mundo representado.

Podemos falar em um embate entre heteronomia e autonomia, tendo de um lado a ordem que se forma pela lógica do capital como experiência da pós-modernidade, que reconfigura as manifestações da cultura popular como festas ou festivais e como rituais de consumo. E por outro lado a autonomia na sua forma radical, não hegemônica que configura suas próprias condições. Precisamos, portanto, observar a lógica produtiva da própria cultura popular, como fato social, que pela natureza das suas mediações produziu e deu sustentação a estas manifestações a revelia ou por estar pressionada pelo processo de dominação como resistência, como diz Marilena Chauí (1994, p.39).

### **O sonho rebelado**

A imagem central que forma o desfile é o enredo, que, expresso no samba, cria, a partir de um determinado contexto, a atmosfera que a escola quer representar e apresentar. A escola Acadêmicos da Pedreira ao escolher, em 1983, o “Sonho Cabano”, decidiu mostrar na avenida a revolta da Cabanagem, ocorrida no Pará de 1835 a 1840.

No material empírico que recolhemos e definimos como *corpus* de pesquisa, está a atmosfera criada pelos compositores e pelos carnavalescos da escola de samba para mostrar um acontecimento que o título do samba enredo já diz. Ao mesmo tempo em que burlam a vigilância conseguindo a liberação da censura da ditadura militar para o enredo do desfile ao apresentar um tema histórico, trazem para a rua a discussão de uma questão tão cara para aquele momento, a liberdade, inclusive a de expressão e da cultura popular. O riso e a alegria – próprios do carnaval - compõem a alegoria da rebelião cabana no tempo presente. Esse enfrentamento simbólico da vigilância que se verifica entre o que é autorizado pela Censura Federal e o que a escola leva para o desfile de carnaval na avenida, pode ser constatado a partir do tema, os ideais da revolução da Cabanagem e como o carnavalesco trata do tema.

Para esclarecer nossa argumentação, transcrevemos a letra do samba enredo:

*O sonho rebelado iluminou/Cobriu a mata e se mirou no rio-  
mar/Rufam tambores cabanos/Glória ó Grão-Pará! Meu Pará/Choveu  
temor na riqueza dos palácios/Calou o sangue cada boca de  
canhão/Tapuios e negro a reinar/De trabuco na*

*mão/Vingança!Vingança!Vingança/Clama o brigue  
“Palhaço”/Guerreiro da liberdade/Fere o ar da servidão/Nos arraiais  
da cidade!// É festa! É festa! É festa !/Nos quilombos e roças/ Nas vielas  
e choças/Coração de Angelim//Canta Pedreira/Põe amor na  
memória/A noite é bela/ O cabano é história!//Ó, ó, ó  
imperador/Murutucu. Em Nazaré.../ Paraense quando quer/Não tem  
medo nem senhor (Imperador...)*

Bakhtin (1987) nos ensina que “o carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida festiva” (BAKHTIN,1987, p. 7), isto para afirmar também que o conteúdo essencial das festividades se evidencia numa concepção de mundo. O enredo da Escola de Samba Acadêmicos da Pedreira que aqui analisamos escolhe a Cabanagem e a transforma em um sonho, um modo de ver o mundo pelo olhar cabano. “O sonho rebelado iluminou/Cobriu a mata e se mirou no rio-mar/rufam os tambores cabanos/Gloria oh Grão-Pará! Meu Pará. ” Uma alegoria que vai buscar na rebelião de 1835, um paralelo para criticar o a ditadura militar, usando os argumentos da alegria e da liberdade como forma de protesto e contestação. “É festa, é festa, é festa/Nos quilombos e roças/ Nas vielas e choças/Coração de Angelim. ”

E em outro plano Bakhtin(1987) afirma que o carnaval vive de acordo com suas próprias leis, isto é, as leis da liberdade. “O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e sua renovação, dos quais participa o indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente (BAKHTIN, 1987, p. 6) ”.

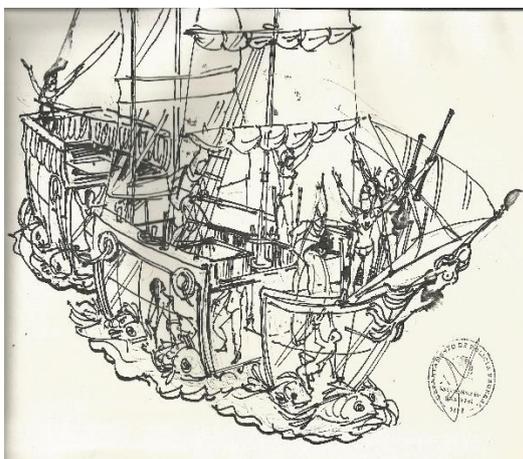
Fecha-se o enredo com uma convocação à comunidade de origem da escola e a exaltação da identidade paraense: “Canta Pedreira/Põe amor na memória/A noite é bela/O cabano é história/Ó, ó, ó imperador/Murutucu. Em Nazaré.../ Paraense quando quer/Não tem medo nem senhor”.

Ao mesmo tempo em que desafia, o enredo evidencia este mundo próprio que neste momento une o cabano da história com o brincante de 1985 enfrentando a ordem estabelecida, vencendo a censura com o discurso da liberdade e do seu próprio poder. O desfile em todo o seu conjunto é uma alegoria a liberdade, uma “segunda vida”, que se espelha na história e na memória, como uma forma de catarse. Segundo Alfredo Oliveira, um dos compositores do

samba, “o Sonho Cabano entrou na passarela da Doca. Caía uma chuva miúda. Em vez de atrapalhar, servia para disfarçar as lágrimas dos que viveram momentos penosos impostos pela ditadura militar. Celebravam a alvorada democrática cantando: “Vingança! Vingança! Vingança!” (OLIVEIRA, 2006, p. 166).

Nos desenhos de fantasias e alegorias disponíveis, destacamos três exemplos que consideramos mais ilustrativos da realização da fantasia carnavalesca sobre um tema de fundo histórico. Ao escolher um assunto marcado no imaginário coletivo paraense por violência e tragédia, a escola usou os ideais do movimento para “levar ao povo episódios de sua própria cultura com a fantasia típica do carnaval” (Sinopse da Escola Acadêmicos da Pedreira, 1985), trabalhando lúdica e plasticamente episódios como massacre de nativistas paraenses a bordo do brigue “Palhaço”, que surge na avenida como uma espécie de navio-fantasma, com uma estrutura transparente, que mistura carrascos, vítimas e passistas numa alegoria de morte e sofrimentos vencidos pelo poder do carnaval.

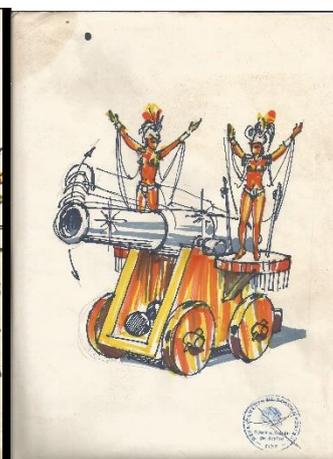
O belicismo dos canhões e dos carros que ilustram os combates cabanos é quebrado pela presença de destaques femininos que celebram a festa da carne e a vitória do sonho pela permanência da alegria na *segunda vida*, apesar da derrota sangrenta na *vida real*.<sup>\*\*</sup>



Carro do Brigue Palhaço



Carro da Cabanagem



Carro dos Canhões

### Considerações Finais

Nesse momento, se impõe uma conclusão que se funda na lógica da cultura popular e que diz respeito a um posicionamento de natureza social que só pode ser percebido na

<sup>\*\*</sup> A repressão ao movimento deixou 30 mil mortos no Pará. A Cabanagem foi praticamente ignorada nos livros escolares por muitos anos e desconhecida pelos próprios paraenses.



dinâmica cultural como movimento. De um lado a regulação que vem pelas instituições como forma hegemônica de controle que não se reduz a dominação como se pensa de imediato, mas que tem sua vertente opositora na emancipação social, forma essencial de enfrentamento, que embora esteja incluída nas ações de disputa entre hegemonia e não hegemonia caracteriza-se por um mundo outro, diferente daquele proposto na regulação social, que tem como preceito a liberdade como forma central de organização social e que por isso mesmo, desafia o Estado e suas instituições.

O desafio não aparece como uma proposta direta de enfrentamento político, mas como “concepção de mundo” que termina por construir seus contornos políticos e sociais em um modo de vida, que, ao se postar na sua plenitude não deixa de desafiar a forma de vigilância do Estado, aqui sim, atuando como elemento repressor e controlador das formas de sociação que fogem às regras de um contrato social estabelecido segundo os ditames de uma compreensão hegemônica de poder.

As manifestações da cultura popular, neste sentido, desafiam a ordem hegemônica, daí porque se entende a mão visível do Estado vigiando e controlando as suas ações como se pode verificar no caso do carnaval de rua em Belém do Pará, objeto deste artigo, e em grande parte nas negociações com os espetáculos culturais, esportivos, religiosos e as manifestações da cultura popular com elementos de controle que se respaldam no financiamento e inclusão no calendário de consumo próprios da contemporaneidade.

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade média e no Renascimento no contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.
- FERREIRA, Paulo Roberto. *A censura no Pará: a mordaza a partir de 1964*. Belém: Paka-Tatu, 2015.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1978.
- LIMA, Venício Costa. *O enredo eleitoral*. In. *Comunicação & Política. Uma revista da América Latina*. Rio de Janeiro: Cebela, agosto-novembro, 1994, Nova Série, vol.1 n° 1.
- MATOS, Cláudia Neiva de. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.



MONASTA, Atílio. *Antonio Gramsci: escritos políticos (1916-1926)* Recife: Massangana, 2010.

MORAES, Eneida de. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1958.

A Obra Nacional “*Dopolavoro*”. Roma: Società Editrice di Novissima, .

OLIVEIRA, Alfredo. *Carnaval paraense*. Belém: Secult, 2006.

RODRIGUES, Carmen Izabel. *Vem do bairro do Jurunas: sociabilidade e construção de identidades em espaço urbano*. Belém: UFPA/NAEA, 2008.

SAHLINS, Marshall. *Ilhas de história*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais da sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.