



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CARIRI
INSTITUTO INTERDISCIPLINAR DE SOCIEDADE, CULTURA E ARTES (IISCA)
CURSO DE JORNALISMO

MARIA ALICE MAIA DA COSTA

**QUANDO A TV MOSTRA MULHERES NO CARNAVAL: A IMAGEM FEMININA NOS
DESFILES DA IMPERATRIZ LEOPOLDINENSE (1989) E ESTAÇÃO PRIMEIRA DE
MANGUEIRA (2019)**

JUAZEIRO DO NORTE - CE

2026

MARIA ALICE MAIA DA COSTA

QUANDO A TV MOSTRA MULHERES NO CARNAVAL: A IMAGEM FEMININA NOS
DESFILES DA IMPERATRIZ LEOPOLDINENSE (1989) E ESTAÇÃO PRIMEIRA DE
MANGUEIRA (2019)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Jornalismo da Universidade
Federal do Cariri como requisito à obtenção do
título de bacharel em Jornalismo.

Orientadora: Dra. Ligia Coeli Silva Rodrigues

JUAZEIRO DO NORTE - CE

2026

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Cariri
Sistema de Bibliotecas

C837q Costa, Maria Alice Maia da.

Quando a TV mostra mulheres no carnaval: a imagem feminina nos desfiles da Imperatriz Leopoldinense (1989) e Estação Primeira de Mangueira (2019) / Maria Alice Maia da Costa. – 2026.
77 f. : il. color.

Monografia (Graduação em Jornalismo) – Instituto Interdisciplinar de Sociedade, Cultura e Artes, Curso de Jornalismo, Universidade Federal do Cariri, Juazeiro do Norte, CE, 2026.

Orientadora: Dra. Ligia Coeli Silva Rodrigues.

1. TV Globo. 2. Desfiles de Escola de Samba. 3. Carnaval - Rio de Janeiro. 4. Transmissão televisiva. 5. Mulheres na mídia. I. Rodrigues, Ligia Coeli Silva (Orient.). II. Universidade Federal do Cariri. III. Título.

CDD 070.195

QUANDO A TV MOSTRA MULHERES NO CARNAVAL: A IMAGEM FEMININA NOS
DESFILES DA IMPERATRIZ LEOPOLDINENSE (1989) E ESTAÇÃO PRIMEIRA DE
MANGUEIRA (2019)

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) na
modalidade monografia apresentado ao curso
de Jornalismo da Universidade Federal do
Cariri (UFCA), como requisito parcial para
obtenção do título de bacharel em Jornalismo.

Aprovada em 16/03/2026

BANCA EXAMINADORA



Documento assinado digitalmente

LIGIA COELI SILVA RODRIGUES

Data: 17/03/2026 16:07:17-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dra. Ligia Coeli Silva Rodrigues (UFCA)
Orientadora



Documento assinado digitalmente

JOSE JULLIAN GOMES DE SOUZA

Data: 16/03/2026 21:56:15-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Me. José Jullian Gomes de Souza (UFRN)
Avaliador



Documento assinado digitalmente

AMANDA TEIXEIRA DA SILVA

Data: 17/03/2026 13:51:47-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dra. Amanda Teixeira da Silva (UFCA)
Avaliadora

AGRADECIMENTOS – MARIA ALICE MAIA DA COSTA

Escrever sobre o carnaval da Sapucaí, foi estudar sobre uma das lembranças mais legais que tenho da infância. Deitar na cama dos meus pais (Alberto Ferreira da Costa e Cícera Márcia Silva Maia), ligar a TV, assistir o maior espetáculo da Terra e cochilar entre um samba e outro, durante toda a madrugada. Durante a escrita, eu revisei algumas vezes a memória da primeira vez que fui ao Rio, em 2013, com a família e lembrei da sensação de ver Sambódromo vazio (que estranho!). Quase toda vez que eu sentava para escrever, eu lembrava dessa viagem e tentava espremer o sentimento que senti há quase 13 anos. A eles, sou grata por terem lutado tanto para que eu conseguisse ser o que sou, por me permitirem voar e acreditarem no meu voo, e mesmo conhecendo outras cidades, o quarto deles continua sendo meu lugar preferido.

Dividir a rotina diária com minha irmã (Maria Mabel Maia da Costa), mainha, Lili e Senna (os doguinhos mais legais do mundo), me faz ter fé na vida. E eu não teria chegado até aqui se não fosse pela fé, essa fé que une espiritualidade e psicoterapia. Que brotou no meu coração nos dias mais difíceis e quando ela não estava em mim, alguém próximo me lembrava dela. A eles, eu festejo a alegria de tê-los tão perto, por me mostrarem que o amor se escolhe todos os dias e que ter fé no amor é a melhor coisa que existe.

As conversas que tive com meus amores, ao longo desses três anos e sete meses de graduação, envolveram muita confiança, oração, comida e gargalhadas — não necessariamente nessa ordem de prioridade. A eles, agradeço todo tempo guardado para mim e toda compreensão das minhas ausências. O luxo de saber que o afastamento não diminui o afeto e isso me traz um imenso sentimento de gratidão.

Ainda não me adaptei com a ruptura entre adolescência e vida adulta, talvez viver seja um eterno limbo essas duas fases, e a elas, eu agradeço pelas amizades que me fortaleceram, especialmente as femininas, que entendem os prazeres e desprazeres de ser mulher e com certeza entenderão as angústias desse trabalho.

Mesmo diante de todo o esforço, noites em claro e lágrimas, essa pesquisa miúda que tem um potencial para se tornar algo muito maior, só se deu, graças à Ligia Coeli Silva Rodrigues, que me ensinou que o Jornalismo é generoso no quarto dia de graduação e à Universidade Federal do Cariri, que foi o lar que me encorajou a ser eu mesma, em meio a tantas incertezas.

Agradeço à espiritualidade que tanto me cerca: Deus, mãezinhas, anjos e santos.

RESUMO

O trabalho busca identificar e analisar as transformações ocorridas na transmissão de dois desfiles de escolas de samba: o da Imperatriz Leopoldinense (1989) e o da Estação Primeira de Mangueira (2019). A proposta não se limita a descrever mudanças tecnológicas e os modos de construção da narrativa televisiva, mas investigar como o discurso sobre as mulheres foi formulado em cada contexto. Ao longo dessas três décadas, torna-se fundamental colocar em perspectiva esses dois momentos históricos, a fim de compreender de que maneira as transformações sociais e culturais se projetam na mediação televisiva do carnaval. O estudo foca nas representações femininas, enquadramentos discursivos e formas de tratamento direcionadas às mulheres durante as transmissões, entendendo que tais elementos revelam valores, tensões e deslocamentos presentes em cada contexto histórico. O percurso metodológico da pesquisa, pautado numa abordagem comparativa, incluiu: a) seleção e análise de sete trechos que possibilitam delinear um panorama geral dos desfiles analisados. Dentre eles, dois foram escolhidos para uma análise mais aprofundada; b) a partir disso, análise das estratégias narrativas e os posicionamentos discursivos adotados e, por fim, a c) análise comparativa entre os casos, com o objetivo de evidenciar continuidades e rupturas nesses modos de tratamento. Entre os resultados, destacamos as mudanças significativas no modo como a figura feminina no samba é construída e apresentada ao público, por meio da TV Globo. Como o cenário político e social de cada período, juntamente, com os sambas-enredos, impacta na construção da transmissão televisiva.

Palavras-chave: TV Globo; Desfiles; Carnaval; Transmissão televisiva; Mulheres.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Escola de Samba Pimpolhos da Nação, campeã em Juazeiro do Norte	17
Figura 02 – Localização dos desfiles	19
Figura 03 – Valéria Valenssa, na década de 90.	27
Figura 04 – Tabela com temas	32
Figura 05 – Tabela de termos nas transmissões	33
Figura 06 – Mapa do Sambódromo da Marquês de Sapucaí	54
Figuras 07 e 08 – Ilustração da composição de agremiações.....	55
Figura 09 – Faustão entrevista Stepan Nercessian no desfile da Imperatriz (1989)	60
Figura 10 – Demonstração de cinegrafista.....	67

LISTA DE QUADROS

Quadro 01 – Análise televisual do desfile da Imperatriz Leopoldinense (1989).....	60
Quadro 02 – Análise televisual do desfile da Estação Primeira de Mangueira (2019).....	66

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. TELEVISÃO NO BRASIL, CARNAVAL E IMAGINÁRIO	13
1.1 A formação da televisão brasileira	13
1.2 Transmissão de desfiles carnavalescos e hábitos culturais.....	16
1.3 Quais corpos eram televisionados?.....	26
2. METODOLOGIA	31
2.1 Métodos utilizados para analisar desfiles carnavalescos na TV brasileira.....	31
2.2 Abordagens comparativas em estudos de mídia	38
2.3 Da descrição do objeto e seleção do <i>corpus</i>	41
3. ANALISANDO OS DESFILES CARNAVALESCOS: 1989 e 2019	46
3.1 Dos elementos de análise no audiovisual.....	48
3.2 Do local dos desfiles	52
3.3 Descrição analítica	57
3.3.1 Imperatriz Leopoldinense (1989)	57
3.3.2 Estação Primeira de Mangueira (2019)	64
3.4 Principais diferenças identificadas.....	69
CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	75

INTRODUÇÃO

Este trabalho consiste em uma análise comparativa de dois desfiles de escolas de samba do Rio de Janeiro transmitidos pela TV Globo: o da Imperatriz Leopoldinense (1989) e o da Estação Primeira de Mangueira (2019), ambas campeãs do carnaval carioca. No intervalo de 30 anos, ocorreram transformações significativas não apenas nos modos de comunicação e na prática jornalística, mas na forma como as mulheres são descritas e televisionadas em um evento como este. O maior aprofundamento nos sambas-enredo e a crescente familiaridade dos profissionais com as escolas de samba impactaram diretamente a forma como as transmissões passaram a ser construídas e conduzidas.

O recorte adotado nesta pesquisa direciona-se à forma como o jornalismo televisivo constrói e veicula sentidos sobre abordagem das mulheres considerando os diferentes contextos históricos em que essas narrativas foram transmitidas. O objetivo geral é retomar as duas transmissões e situá-las em seus respectivos tempos, buscando analisar as mudanças no modo como os comunicadores abordaram pautas relacionadas às mulheres e como essas abordagens impactam diretamente a compreensão e a percepção do público, não apenas sobre o enredo, mas também em uma análise social. Para isso, foram selecionados os dois desfiles de escolas de samba já citados anteriormente, como objeto de análise.

Os objetivos específicos consistem em: analisar como se processaram as transformações na representação das mulheres do samba na televisão ao longo das décadas, com ênfase nas permanências e rupturas; evidenciar os recortes políticos e sociais que atravessam cada período analisado, considerando como tais contextos influenciam tanto os enredos quanto às formas de mediação televisiva; e compreender de que maneira a TV Globo precisou se adaptar às mudanças culturais, políticas e tecnológicas para manter a transmissão do carnaval como um produto central de sua programação.

No entanto, antes de considerar o contexto histórico vigente em cada transmissão, buscou-se compreender como tiveram início as transmissões de carnaval e, sobretudo, quais fatores motivaram a televisão a incorporar esse espetáculo à sua programação. A partir dessa contextualização, analisou-se também de que maneira a TV Globo, ao longo de décadas, extrapolou e explorou a imagem da mulher em sua cobertura carnavalesca, evidenciando padrões de representação que se repetiram e se consolidaram no imaginário televisivo. Assim, considerando que se trata de transmissões separadas por um intervalo de três décadas, torna-se fundamental compreender o cenário político e social de cada período, bem como de que forma

o samba-enredo dialoga com essas conjunturas, refletindo, tensionando ou ressignificando as questões em debate em cada momento histórico.

Além disso, busca-se problematizar a objetificação recorrente do corpo feminino na cobertura carnavalesca, entendendo-a como herança de um contexto histórico marcado pelo escravismo e pela sexualização racializada. Nesse sentido, a pesquisa discute como determinados enquadramentos, discursos e escolhas de câmera podem reforçar estereótipos construídos desde o período escravocrata, ao mesmo tempo em que se investigam possíveis deslocamentos e reconfigurações dessas representações ao longo do tempo.

A escolha desse recorte dialoga com a perspectiva metodológica proposta por Becker (2019), para quem a pesquisa em ciências sociais deve partir de problemas concretos, delimitando casos específicos capazes de revelar dinâmicas sociais mais amplas. Ao comparar situações distintas, porém relacionadas, e ambas no contexto televisivo, esta pesquisa pode compreender não apenas as diferenças entre os fenômenos observados, mas também os processos sociais que os atravessam e lhes conferem sentido. O percurso metodológico da pesquisa, orientado por uma abordagem comparativa, estruturou-se em três etapas: a) seleção e análise de sete trechos representativos, capazes de delinear um panorama geral dos desfiles examinados, dos quais dois foram eleitos para uma investigação mais aprofundada; b) análise das estratégias narrativas e dos posicionamentos discursivos adotados nas transmissões; e, por fim, c) realização de uma análise comparativa entre os casos, com o objetivo de evidenciar continuidades e rupturas nos modos de tratamento e nas formas de representação observadas.

O trabalho é dividido em três capítulos, sendo o primeiro de contextualização histórica sobre o carnaval, a televisão e quais corpos eram escolhidos para serem televisionados, o segundo é de caráter metodológico, abordando as metodologias estudadas por autores que estudam sobre o carnaval e o terceiro dedicado à análise de dois trechos, construída através de uma tabela descritiva, que auxiliou na análise dos dados, e posteriormente com a apresentação dos resultados e discussões. O Capítulo “Televisão no Brasil, carnaval e imaginário” situa o(a) leitor(a) tanto no contexto carnavalesco quanto no universo televisivo. Para isso, abordou-se o processo de inserção da televisão nos lares brasileiros e a partir desse movimento, analisou-se como se estruturaram as transmissões dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro. Nesse percurso, tornou-se igualmente necessário compreender quais corpos eram privilegiados — e de que maneira — na cobertura carnavalesca da TV Globo, evidenciando critérios de visibilidade e representação.

No capítulo dois, foram abordados a análise de três estudos que tinham como eixo central o carnaval, a Sapucaí e transmissão televisiva, a fim de fundamentar teoricamente a análise. A partir desse referencial, estruturou-se um desenho metodológico voltado à investigação de sete dimensões do jornalismo televisivo: imagem, texto, repórter, comentarista, apresentador, narrador e som. Com base nesses elementos, procedeu-se à análise comparativa dos dois trechos selecionados. Por fim, o terceiro capítulo é dedicado à análise das transmissões não apenas com o propósito de identificar as transformações ocorridas ao longo do tempo, mas sobretudo, de compreender de que maneira se modificaram ou se mantiveram, as formas de abordagem das mulheres no samba. O carnaval, por se tratar de um espaço cultural historicamente atravessado por contradições, ao mesmo tempo em que se afirma como manifestação artística e identitária, também foi marcado por enquadramentos midiáticos que erotizam e objetificam corpos femininos, muitas vezes desconsiderando suas trajetórias, protagonismos e dimensões políticas.

Nesse sentido, a pesquisa busca evidenciar como o jornalismo televisivo pode atuar tanto na reprodução quanto na problematização desses estereótipos. Ao selecionar imagens, construir narrativas, definir enquadramentos e conduzir entrevistas, a cobertura jornalística não apenas relata o carnaval, mas produz sentidos sobre ele. Assim, reforça-se a importância de um jornalismo comprometido com a ética, com a equidade de gênero e com o respeito às mulheres, capaz de deslocar o foco da objetificação para o reconhecimento de suas contribuições artísticas, culturais e históricas no samba.

1. TELEVISÃO, CARNAVAL E IMAGINÁRIO

1.1 A formação da televisão brasileira

A constituição da televisão brasileira como um dos principais eixos do sistema midiático nacional exige uma abordagem que considere suas relações estruturais, políticas, econômicas e sociais. Como afirma Mattos (2005, p. 115), “é indispensável que os estudos e análises para construir a história da TV estejam conduzidos sem dissociá-la do sistema brasileiro de comunicação do qual é parte”. Ou seja, compreender a televisão implica analisá-la como engrenagem de um conjunto maior, marcado por disputas de poder, interesses empresariais e heranças históricas que moldaram a organização midiática desde as primeiras décadas do século XX. Nesse sentido, a televisão não surge como uma ruptura isolada, mas como continuidade e aprofundamento de lógicas já presentes no rádio e na imprensa, que estruturaram o mercado comunicacional brasileiro.

Apesar da televisão só ter sido inaugurada no Brasil no ano de 1950, a história registra que, em junho de 1939, durante a Feira de Amostras do Rio de Janeiro, um público privilegiado pôde ouvir e ver Marília Baptista, Francisco Alves, Herivelto Martins, Dalva de Oliveira e outros artistas, mostrando através de um aparelho [...]. Aquela foi a primeira demonstração pública da televisão realizada no Brasil (Mattos, 2010, p. 196).

A citação de Mattos (2010) revela que, embora a inauguração oficial da televisão no Brasil tenha ocorrido apenas em 1950, suas primeiras aparições no cenário nacional remontam à década de 1930, evidenciando um processo de experimentação tecnológica anterior à consolidação do meio. Esse que episódio aconteceu na Era Vargas (1930 - 1945), ainda que limitado e experimental, constitui um marco simbólico na trajetória da televisão brasileira, pois revelou as potencialidades do novo dispositivo e antecipou sua futura inserção no sistema comunicacional.

Esse processo de continuidade é visível na própria transformação do rádio, que antecede a chegada da televisão e estabelece parte das bases para sua consolidação. A fase inicial dos rádio-clubes, marcados pela participação comunitária e pelo caráter amador, foi substituída por estruturas empresariais centralizadas, articuladas com os interesses de grupos econômicos e políticos já consolidados no controle da mídia impressa. A história política brasileira é atravessada pelos meios de comunicação, como por exemplo a criação da “A Hora do Brasil”, programa de rádio criado no governo Vargas em 1938, que tinha como intuito propagar notícias positivas do seu governo.

Segundo Jambeiro (2002, p. 49), “Morrem então os rádios-clubes, que são substituídos por empresas, muitas delas de propriedade dos mesmos grupos econômicos e políticos que controlavam os meios impressos”. Essa mudança reforçou a centralização midiática e preparou o terreno para que a televisão, ao ser implantada, ficasse sob domínio dos mesmos atores hegemônicos, reproduzindo relações de poder que já caracterizavam o sistema comunicacional brasileiro. O formato de comunicação foi alterado, mas o conteúdo e quem comandava se mantiveram. Isso se dá através da consolidação de estruturas empresariais que substituíram os antigos rádio-clubes e passaram a operar segundo interesses privados e alinhados às elites políticas e econômicas, aprofundando a lógica de concentração descrita por Jambeiro (2002) e estabelecendo bases para um modelo televisivo marcado pela continuidade desses mesmos grupos no controle dos fluxos informacionais.

A consolidação da televisão enquanto meio dominante nas décadas seguintes também está profundamente ligada às inovações tecnológicas e às estratégias de programação adotadas. Entre elas, o uso do videotape (VT) representou um marco decisivo ao permitir maior autonomia na produção e exibição de conteúdos, além de possibilitar a implantação de um modelo de programação horizontal.

O uso do VT possibilitou não somente as novelas diárias como também a implantação de uma estratégia de programação horizontal. A veiculação de um mesmo programa em vários dias da semana criou o hábito de assistir televisão rotineiramente, prendendo a atenção do telespectador e substituindo o tipo de programação em voga até então, de caráter vertical, com programas diferentes todos os dias (Mattos, 2002, p. 87).

Essa mudança não apenas reorganizou a grade televisiva, mas alterou práticas culturais e hábitos sociais, transformando a televisão em elemento central da vida cotidiana brasileira. Dessa forma, a trajetória histórica da televisão no Brasil revela a articulação entre avanços tecnológicos, estratégias empresariais e contextos políticos, compondo um processo de expansão que se insere no quadro mais amplo do sistema nacional de comunicação. A análise da TV brasileira, portanto, não pode ser desvinculada das dinâmicas estruturais que moldaram seu surgimento e desenvolvimento, reforçando a importância de abordagens comparativas e sistêmicas para compreender seu papel na sociedade. Como aponta Williams (2016, p.59), “[...] muita coisa pode ser alterada por seleção ou edição, mas claro que isso procede também o relato de qualquer observador. Pode-se argumentar, com certa razão, que a sensação televisual de ‘ver os acontecimentos por si próprio’ é, por vezes, e talvez sempre, enganosa”.

A reflexão de Williams (2016) acerca da “sensação televisual de ver os acontecimentos por si próprio” destaca um dos aspectos mais problemáticos e, ao mesmo tempo, fundamentais da televisão enquanto dispositivo mediador da realidade: sua capacidade de produzir a ilusão de transparência. Embora o espectador frequentemente perceba as imagens televisivas como um acesso direto e imediato ao real, essa experiência é atravessada por escolhas técnicas, editoriais e narrativas que moldam os eventos antes de chegarem ao público. Como aponta o autor, a seleção e a edição são procedimentos que alteram, reorganizam ou enfatizam elementos específicos, produzindo sentidos que não se confundem com a simples observação dos fatos. Assim, a televisão não reproduz o real, mas o reconfigura, construindo versões possíveis dos acontecimentos.

Nesse contexto, compreender a televisão como linguagem implica reconhecer que nenhum conteúdo chega ao telespectador sem mediação. A própria presença da câmera já transforma a situação registrada, afetando comportamentos, enquadramentos e ritmos. Além disso, as decisões tomadas no processo de pós-produção, cortes, trilhas sonoras, hierarquização de cenas, entrevistas selecionadas, moldam a narrativa final, influenciando diretamente a interpretação do público. Essa dimensão construtiva é intensificada pela natureza fragmentada e contínua da programação televisiva, que articula diversos acontecimentos em fluxos informacionais aparentemente naturais, mas cuidadosamente planejados. Desse modo, a televisão opera não apenas como veículo, mas como agente produtor de significados.

A ilusão de veracidade televisiva, mencionada por Williams, é fortalecida ainda por dispositivos discursivos específicos, como a estética do “ao vivo”, o uso de repórteres em campo e a linguagem jornalística que se pretende objetiva. Esses elementos reforçam a sensação de testemunho direto, ainda que os eventos estejam sendo apresentados a partir de perspectivas recortadas e, por vezes, dramatizadas. O telespectador, ao se sentir presente no acontecimento, tende a reduzir a consciência crítica sobre o caráter construído da narrativa, tomando a imagem como evidência incontestável. Entretanto, a televisão frequentemente organiza seus relatos segundo interesses editoriais, pressões comerciais e convenções profissionais, o que faz com que o “ver por si próprio” seja, como alerta o autor, uma experiência potencialmente ilusória.

Portanto, a análise da televisão exige que se desfaça a crença na neutralidade das imagens e se reconheça sua natureza profundamente mediada. A partir da observação de Williams, torna-se evidente que a televisão não apenas mostra, mas também interpreta, reorganiza e transforma os acontecimentos. A TV acaba não se tornando um reflexo da realidade vivida pelo povo, e sim, algo estratégico, pensado e elaborado para atingir o público de determinada maneira, tensionando para seguir certos conceitos e inclusive, valores.

1.2 Transmissão de desfiles carnavalescos e hábitos culturais

A primeira transmissão televisiva dos desfiles de escola de samba do Rio de Janeiro aconteceu pela TV Continental, através de *flashes* — um formato televisivo usado para informar rapidamente sobre algo com imagens de um evento ou fato ainda em andamento — no ano de 1960. O carnaval passou a circular em um espaço simbólico ampliado, extrapolando os limites territoriais do Rio de Janeiro para assumir dimensão nacional. Essa difusão televisiva, ocorrida já em um contexto de crescente tensão política que culminaria na ditadura militar (1964 – 1985), marca o início de um processo no qual os meios de comunicação tornam-se parte fundamental da disputa por narrativas e representações públicas. Uma das principais características que marca esse período das transmissões de desfiles carnavalescos é a ausência de cores nas imagens exibidas pela televisão. Além disso, essas transmissões eram feitas de uma territorialidade específica: o Rio de Janeiro. Compreendemos que este é um dos territórios onde o carnaval se manifesta no Brasil, estando conscientes de outras manifestações culturais. Isso nos leva, inclusive, a pensar na ideia de como o Carnaval do Rio de Janeiro foi colocado como sinônimo de Carnaval “do Brasil”, construindo e projetando a ideia de um imaginário.

Inclusive, deve-se refletir sobre as diversas manifestações que celebram o carnaval, como no Nordeste brasileiro: os bonecos de Olinda, o Galo da Madrugada em Recife e os trios elétricos em Salvador. Os desfiles e o carnaval que acontece no Rio de Janeiro, são apenas um dos tipos de manifesto que através das transmissões televisivas conseguiram destaque e ganharam repercussão que se coloca como sinônimo de “Carnaval do Brasil”. Essa imagem não está somente no território brasileiro, como também no cenário mundial, os estrangeiros adotaram a mesma ideia porque diante da reprodução dos desfiles, é possível visualizar a festa. Já em relação aos carnavais que acontecem fora do eixo carioca, a transmissão ainda hoje permanece frágil.

De onde a autora fala, da própria territorialidade de quem escreve esse TCC, também há carnaval. Embora não seja o foco analítico deste trabalho fazer a análise, vale mencionar que no Cariri cearense o carnaval se manifesta através da mistura com o folclore brasileiro — como maracatu — e também, em algumas cidades como Juazeiro do Norte e Várzea Alegre, no Ceará, há desfiles de escolas de sambas. Esses desfiles reforçam como a identidade do carnaval transmitido em TV aberta, como na emissora Globo, contribui para uma formação de referências estéticas e simbólicas no sentido carnavalesco, assim, funcionando como uma

influência direta na maneira como essas manifestações são pensadas, estruturadas e apresentadas na região.

Figura 01: Escola de Samba Pimpolhos da Nação, campeã em Juazeiro do Norte



Fonte: Josimar Segundo (2023)

Retomando as reflexões sobre a transmissão de desfiles carnavalescos, a transmissão de imagens em cores só chegou ao Brasil em fevereiro de 1972, o que significa que, durante toda a década de 1960, o público dependia exclusivamente das transmissões em preto e branco para acompanhar os desfiles. Essa limitação tecnológica afetava diretamente a experiência do espectador: assistir a um desfile sem cores significava perder grande parte da compreensão e da riqueza visual do evento. As tonalidades vibrantes das fantasias, alegorias e adereços, elementos que até hoje são um dos maiores diferenciais do carnaval, simplesmente não podiam ser percebidas. Assim, a dimensão estética, tão fundamental para valorizar o trabalho das escolas de samba e a atmosfera festiva da celebração, ficava reduzida, tornando a transmissão muito menos impactante do que a vivência ao vivo nas arquibancadas.

No caso da TV Globo, emissora que é objeto de interesse desta pesquisa, a cobertura do Carnaval do Rio de Janeiro teve início em 1966. Contudo, apenas em 1970 o desfile passou a ser transmitido de forma integral, já que, até então, a emissora exibia somente flashes jornalísticos que mostravam trechos das apresentações. Mesmo com essa evolução na

transmissão, o grande marco tecnológico veio somente em 1973, quando a TV Globo exibiu pela primeira vez o desfile utilizando o sistema de transmissão em cores, tornando-se a primeira TV a transmitir o “carnaval colorido”, recurso que ampliou significativamente a experiência visual do público e aproximou ainda mais os telespectadores do brilho característico do carnaval carioca. Nesse período, os desfiles aconteciam na avenida Presidente Antônio Carlos e todas as escolas desfilavam um dia só.

Somente em 1984, com a construção do Sambódromo da Marquês de Sapucaí, o desfile pôde ser transmitido ao vivo em cadeia nacional de televisão. Naquele mesmo ano, os desfiles, que antes aconteciam sempre na mesma noite, foram divididos em dois dias. Devido a essa nova divisão, a TV Globo alegou que não teria condições técnicas de transmitir o espetáculo, que foi assumido pela TV Manchete com exclusividade, atraindo a maior parte da audiência. A partir de 1985, a TV Globo assumiu as transmissões oficiais, padrão que se manteve até o presente ano de 2018 (Oliozi, 2019, p. 46).

A consolidação da transmissão televisiva dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro passou por transformações significativas ao longo das décadas, culminando em marcos estruturais e tecnológicos que redefiniram a relação entre o evento e o público nacional. Somente em 1984, com a inauguração do Sambódromo da Marquês de Sapucaí, projetado para atender às demandas crescentes do carnaval carioca, foi possível realizar a transmissão ao vivo dos desfiles em cadeia nacional de televisão. A nova estrutura permanente ofereceu condições técnicas e logísticas mais adequadas, permitindo uma cobertura contínua e de maior qualidade.

Nesse mesmo ano, outra mudança relevante foi implementada: a divisão dos desfiles, que até então ocorriam em uma única noite, passou a contemplar dois dias de apresentações. A partir de 1985, no entanto, a dinâmica de exibição sofreu nova alteração. A TV Globo retomou e assumiu definitivamente as transmissões oficiais do Carnaval do Rio de Janeiro, estabelecendo um padrão de cobertura caracterizado por altos investimentos tecnológicos, ampliações no tempo de exibição e profissionalização da narrativa televisionada do espetáculo. Essa configuração se manteve de forma contínua até o ano de 2018, consolidando a emissora como principal referência na difusão televisiva do carnaval carioca em âmbito nacional.

A TV Globo não apenas se tornou referência, como também contribuiu para que os telespectadores tivessem a oportunidade de acessar o carnaval de outras formas. Trazendo detalhes, curiosidades e comentários, tópicos que ajudam na percepção dos desfiles. Dessa forma, fez com que o evento, que tinha suas manifestações marcadamente nos morros e favelas, ganhassem espaço não apenas se limitando ao Rio de Janeiro, mas no Brasil como um todo.

O carnaval surge como festa que tem por origem histórica um caráter de libertação; que chega ao Brasil como brincadeira popular, praticada pelas

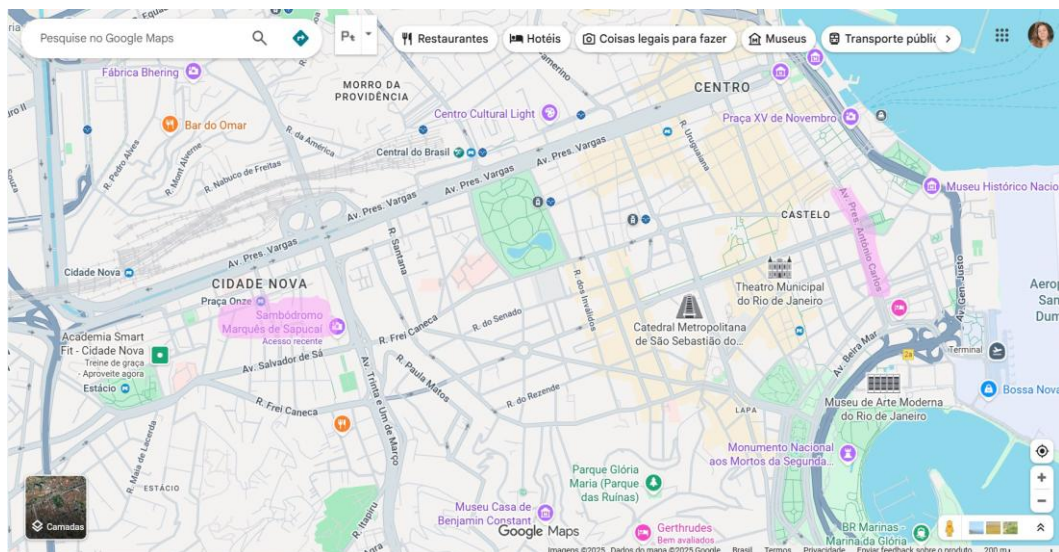
camadas mais pobres, servindo de expressão cultural para o povo; que é incorporada pelas elites e higienizada como forma de corso e bailes de máscara; que retorna ao povo nos morros, renovada pelo samba, desembocando nas escolas; e novamente cai nas graças da elite, servindo como grande espetáculo técnico e movimentando muito dinheiro (Pereira, 2018, p. 39).

A configuração histórica do carnaval no Brasil revela um movimento cíclico de apropriação e ressignificação, marcado por disputas simbólicas entre diferentes grupos sociais. Quando chega ao Brasil, consolida-se como uma brincadeira popular, sobretudo entre as camadas mais pobres, que encontravam nessa celebração um espaço privilegiado de expressão cultural e sociabilidade. Nesse período, o carnaval funcionava como território de construção identitária, articulado às culturas afro-brasileiras e à vida comunitária urbana, causando uma certa mistura de costumes africanos com o que foi trazido pelos europeus.

Antes de destacar as diversas formas de brincar o carnaval que o brasileiro criou no decorrer dos séculos, é preciso esclarecer uma coisa: não há evolucionismo, no sentido civilizatório do termo, entre elas. Cada uma das manifestações, grupos e ambientes de que vamos falar teve sua capilaridade e seu momento de prevalência, sem danos para a convivência mútua – exceto para aqueles foliões que demarcavam de forma segregadora o seu espaço de classe (Diniz, 2008, p.16).

Entretanto, com o avanço do século XIX e início do XX, observa-se um processo de apropriação elitista da festa. As elites urbanas, visando civilizar e controlar os modos de celebração populares, passam a transformar o carnaval em corso (carros de luxo abertos andando pelas ruas da cidade), bailes de máscara e outras formas de “limpar” o divertimento. Essa tentativa de ordenamento moral e estético revela uma lógica de poder que busca domesticar o caráter transgressor da festa, afastando dela elementos associados à negritude, à pobreza e à espontaneidade das ruas. Ou seja, quando se tornou popular, acessível e representativo, a elite se apossa novamente com as transmissões e com os atores que gerenciam os desfiles.

Figura 02: Destacado em lilás estão marcadas a localização atual dos desfiles e a anterior



Fonte: Google Maps (2025).

No contexto de transmissões do Carnaval, é necessário entender também o papel cultural em que a televisão está inserida. Analisar a TV não apenas como um eletrodoméstico, mas sim como um indivíduo presente nas casas do povo brasileiro. Dessa forma, o modo que ela ocupa pode ditar as relações, os costumes e inclusive, moldar opiniões, atribuindo uma grande relevância no contexto social. Ao transmitir um desfile de escola de samba, as pessoas que ali compõem o cenário de apresentador, comentarista ou repórter, tem o poder de alterar a perspectiva de vários telespectadores com base no que está sendo dito, e também, influenciar no entendimento de cada indivíduo.

Para a sociologia, cultura corresponde ao conjunto de ideias, valores, hábitos, objetos materiais, regras e tradições que caracterizam uma sociedade. Esse conceito engloba todas as dimensões que surgem das interações sociais entre os indivíduos e expressa o modo como vivem. Todos os componentes culturais são fruto da ação humana e pertencem a uma coletividade ou grupo específico. A cultura manifesta a maneira como as pessoas se comportam, interpretam o mundo, se comunicam e organizam seu cotidiano. No entanto, existem muitos Brasis dentro do Brasil ainda hoje silenciados pelos veículos de televisão. A princípio, o rádio e a TV popularizaram São Paulo e Rio de Janeiro como resultado absoluto do que seria o Brasil, porque era nesses lugares que os atores hegemônicos se faziam presentes. Mesmo mascarando essa ideia, os mesmos sotaques e costumes ditaram o que seria “neutro” e aceitável.

A ‘identidade nacional’, portanto, ou a visão que os brasileiros têm de si mesmos e do país, passou a ser mediada fortemente pelo ponto de vista das duas maiores metrópoles. Consolidou-se a ideia de um centro dinâmico, avançado e cosmopolita – o eixo Rio-São Paulo – em contraste com uma periferia atrasada, conservadora e provinciana (Borelli; Priolli, 2000, p. 19).

A construção da identidade nacional brasileira, especialmente ao longo do século XX, foi profundamente influenciada pelos meios de comunicação de massa, em particular o rádio e a televisão. Ainda que esses veículos tenham desempenhado um papel fundamental na integração territorial e simbólica do país, sua atuação também implicou processos significativos de silenciamento e invisibilização de diversas realidades socioculturais. Como resultado da concentração geográfica e econômica dos pólos de produção midiática, consolidou-se uma representação do Brasil ancorada majoritariamente nas experiências e perspectivas de São Paulo e Rio de Janeiro, regiões onde se encontravam os grupos hegemônicos que controlavam os meios de comunicação. Essa centralização fez com que sotaques, costumes e modos de vida dessas metrópoles fossem naturalizados como “neutros”, transformando-se em padrões normativos para o restante da população.

Esse fenômeno gerou consequências profundas para a maneira como os brasileiros passaram a se perceber enquanto coletivo. A mediação televisiva da realidade nacional, ao privilegiar determinados espaços e sujeitos, produziu uma narrativa homogênea que frequentemente ignorou ou distorceu a diversidade interna do país. Assim, muitos ‘Brasis’ com expressões culturais, identidades regionais, práticas comunitárias e modos de vida plurais foram silenciados ou colocados a papéis estereotipados. A televisão, nesse sentido, atuou não apenas como transmissora de conteúdos, mas como instância produtora de sentidos, contribuindo para a manutenção de uma hierarquia simbólica que privilegiava o eixo Rio-São Paulo em detrimento das múltiplas periferias regionais.

Como afirmam Borelli e Priolli (2000), consolidou-se no imaginário coletivo “identidade nacional”, representada pelo Rio de Janeiro e São Paulo, e todo o resto do país tendo a imagem definida como atrasada e tradicionalista. Vale ressaltar que a miscigenação ocorrida em todo território brasileiro, é resultado de uma opressão racial e sexual, que muitas vezes, é romantizada através de uma história que foi centralizada, sobretudo de estupros cometidos por portugueses contra mulheres indígenas e escravizadas (Cavalcanti, 2021). E através dessa miscigenação, tem-se um imaginário do corpo da mulher brasileira e dos lugares representam o Brasil.

De tal forma que não apenas simplificou a complexidade cultural do país, mas também fortaleceu desigualdades históricas, influenciando políticas públicas, padrões estéticos e expectativas sociais. A percepção do que seria o “Brasil verdadeiro” passou a ser construída a partir de um olhar parcial, embora apresentado como totalizante, reforçando assim a centralidade das metrópoles na definição do que é legítimo ou representativo.

Dessa forma, a análise crítica dos meios de comunicação revela que a televisão brasileira, longe de ser um espelho neutro da realidade nacional, contribuiu ativamente para a construção de um imaginário nacional hierarquizado, inclusive sobre aquilo que se pode conceber sobre corpos femininos. Isso porque: a dança, o figurino, o modo de desfilar pela avenida, apesar de ser todo coreografado, atravessa o corpo de uma mulher e isso é televisionado. O fato de existir a objetificação desses corpos, é resultado de uma exploração que sempre existiu, e agora, além de estar sendo transmitido é comentado, em sua maioria, por homens.

A sensualidade marcada nos movimentos corporais e o vestuário, que caracteriza a construção da persona passista como os biquínis enfeitados com lantejoulas, sandálias de saltos altos e o esplendor (um adereço geralmente pregado nas costas encrustado de materiais brilhosos e de penas), são fatores que influenciaram na construção do imaginário social em relação às mulheres que dançam o samba (Pereira, 2018. p. 5).

Reconhecer essa dimensão é fundamental para compreender tanto os limites quanto os impactos culturais das narrativas televisivas, bem como para avançar em debates sobre democratização midiática, representatividade e pluralidade cultural. Somente a partir do reconhecimento dos múltiplos “Brasis” historicamente invisibilizados é possível pensar um projeto comunicacional que respeite e valorize a diversidade que constitui a nação brasileira.

A televisão e a cultura são duas realidades quase que inseparáveis. É que ela (televisão) tornou possível o acesso de milhares de pessoas a atividades culturais que de outra forma seria impossível. Aquilo que antigamente era um monopólio das elites, hoje, através da televisão, está ao alcance de todos. (Conceição; Furtado, 2003, p. 03).

A afirmação de que a televisão e a cultura constituem realidades quase inseparáveis evidencia o impacto profundo que esse meio de comunicação exerceu sobre a dinâmica sociocultural contemporânea. Desde sua consolidação como tecnologia de massa, a televisão tornou-se não apenas um dispositivo técnico, mas um agente estruturante da mediação cultural. Por meio dela, práticas, valores e expressões artísticas passaram a circular com amplitude inédita, atravessando fronteiras geográficas e sociais. Portanto, a televisão deixou de ser um simples canal informativo para assumir o papel de disseminadora e, em muitos casos, formadora de repertórios culturais, influenciando percepções estéticas, modos de vida e referências simbólicas.

Nesse sentido, a televisão democratizou o acesso à cultura ao aproximar públicos historicamente excluídos de bens simbólicos antes restritos às elites. Atividades como concertos musicais, peças teatrais, debates intelectuais e manifestações culturais diversas passaram a compor a rotina de milhões de espectadores. Tendo em vista que nem todos tinham acesso ao eletrodoméstico em si, mas era através dele que as vizinhanças se reuniam para assistir um programa específico ou um evento, como a Copa do Mundo. O que antes exigia deslocamento físico, capital econômico ou inserção social específica, transformou-se em uma experiência cotidiana disponível na sala de estar. Essa ampliação do acesso consolidou a televisão como um espaço privilegiado de contato com expressões culturais plurais, rompendo barreiras socioeconômicas que, durante séculos, limitaram o povo brasileiro a usufruir.

Ao mesmo tempo, esse processo de democratização não ocorreu de maneira neutra. A televisão, enquanto indústria cultural, opera sob lógicas de mercado e interesses econômicos que moldam a seleção, produção e circulação dos conteúdos. Desse modo, ainda que amplie o acesso, ela também redefine as formas de consumo cultural, muitas vezes simplificando ou adaptando manifestações tradicionais para torná-las mais palatáveis ao grande público. Dessa forma, a cultura exibida na televisão é, simultaneamente, uma janela de acesso e um produto mediado por critérios de audiência, viabilidade comercial e ideologias dominantes. Esse duplo caráter reforça a importância de analisar criticamente a relação entre televisão e cultura para compreender como se configuram as hierarquias simbólicas na sociedade.

Dessa maneira, tornando acessível aquilo que antes era um monopólio das elites, a televisão reconfigurou o panorama cultural contemporâneo, ampliando a participação social na circulação de saberes e práticas culturais. No entanto, essa abertura deve ser entendida como parte de um processo histórico complexo, marcado tanto pela inclusão quanto pela padronização dos conteúdos. De modo que, a televisão ocupa um lugar ambíguo: ao mesmo tempo em que viabiliza o acesso democrático à cultura, também reproduz estruturas de poder e estratégias de mercado que influenciam a forma como os indivíduos percebem, consomem e se relacionam com o mundo cultural. Os grandes atores e empresários acabam ditando o que é cultura. Compreender essa ambivalência é fundamental para aprofundar a reflexão sobre o papel dos meios de comunicação na construção da cultura contemporânea.

Mattos (2002, p. 34) aponta que “os meios de comunicação de massa se transformaram no veículo através do qual o regime poderia persuadir, impor e difundir seus posicionamentos, além de ser a forma de manter o status quo após o golpe”. Durante a ditadura, a televisão consolidou-se como um dos principais instrumentos de mediação entre Estado e sociedade. Como Mattos afirma, inserida nesse ambiente, durante o regime militar, a cobertura do carnaval não pode ser compreendida apenas como entretenimento, mas como prática discursiva

atravessada por interesses políticos, econômicos e culturais. A transmissão dos desfiles tornava-se, assim, parte de uma estratégia comunicativa mais ampla, responsável por modelar percepções, reforçar consensos e selecionar quais aspectos do carnaval e, por extensão, da cultura brasileira deveriam ser evidenciados ao público.

Com o passar das décadas, a TV Globo assumiu a centralidade na transmissão dos desfiles, consolidando-se como a principal narradora oficial não somente do carnaval televisivo, mas do que a sociedade brasileira, de modo geral, concebeu o que era “assistir TV”. A partir dessa posição hegemônica, o canal não apenas veicula imagens, mas constrói sentidos, enquadra interpretações e contribui de maneira decisiva para aquilo que se tornaria a memória coletiva sobre o evento. A estética das transmissões, os comentários especializados, a escolha das câmeras e até o ritmo narrativo se transformam em dispositivos de mediação cultural que fixam determinadas leituras do carnaval, frequentemente alinhadas a lógicas comerciais e a uma ideia de identidade nacional igualmente mediada pela indústria cultural.

Desse modo, compreender a transmissão televisiva do carnaval implica reconhecer que ela opera em múltiplas camadas: como espetáculo, como produto mercadológico e como prática discursiva historicamente situada. Desde os primeiros flashes da TV Continental até a consolidação da Globo como autoridade narrativa, o carnaval televisivo revela a capacidade da mídia de articular entretenimento e controle simbólico, configurando-se como espaço onde se negociam visibilidades, se constroem memórias e se perpetuam ou contestam estruturas sociais herdadas de períodos de forte concentração de poder político e comunicacional.

A ditadura militar contribuiu para o impulso no desenvolvimento da TV no Brasil, ao criar vários órgãos estatais que lidavam com a produção cultural, ao formular leis e decretos, ao congelar as taxas dos serviços de telecomunicação, ao dar isenção das taxas de importação para compra de equipamento, ao proporcionar uma construção de uma estrutura nacional de telecomunicações em redes e ao fazer uma política de crédito facilitado (Leal, 2009, p.8).

A consolidação da televisão no Brasil durante o período da ditadura militar não pode ser compreendida sem considerar o conjunto de políticas estatais implementadas para estruturar e expandir o setor. Segundo Leal (2009, p. 8) “[...] em 1968 era possível adquirir um televisor em até 36 vezes com juros muito baixos”, então de certa forma, o regime contribuiu significativamente para o desenvolvimento da TV ao criar órgãos estatais voltados à gestão da produção cultural. Esses mecanismos configuraram uma política pública ampla e estratégica, que não apenas modernizou o parque tecnológico das emissoras, mas também fortaleceu a capacidade de difusão de conteúdos alinhados aos interesses do governo.

Dentro desse contexto, a construção de uma infraestrutura nacional de telecomunicações em rede foi decisiva para a transformação da televisão em um meio de alcance efetivamente nacional. A integração territorial proporcionada pela expansão das redes permitiu que o Estado centralizasse a circulação de informações, reduzindo assimetrias regionais e reforçando narrativas oficiais. A uniformização dos conteúdos, especialmente aqueles vinculados à propaganda governamental e ao modelo cultural defendido pelo regime, tornou-se mais eficaz à medida que as emissoras passaram a operar dentro de uma lógica regulada.

Assim, o desenvolvimento acelerado da televisão durante a ditadura militar deve ser entendido simultaneamente como um projeto técnico, político e cultural. Ao mesmo tempo em que promoveu avanços estruturais, que deixariam legados duradouros para o sistema de telecomunicações, o regime utilizou esses mesmos instrumentos para controlar fluxos comunicacionais e padronizar mensagens. A partir dessa perspectiva, evidencia-se que a expansão da TV no Brasil não foi um processo neutro, mas um fenômeno histórico permeado por disputas de poder, estratégias de legitimação e pela construção de uma cultura televisiva moldada sob forte intervenção estatal. Como havia sido dito anteriormente, atores hegemônicos e empresários à época construíram e consolidaram a TV com base em seus desejos.

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

A análise da recepção midiática exige compreender que, embora existam elementos estruturais comuns nos diferentes contextos em que os sujeitos consomem conteúdos, os atributos sociais que cada indivíduo carrega para esses ambientes são múltiplos e heterogêneos. Como argumenta Thompson (1998), a quase-interação mediada amplia o alcance das mensagens, tornando-as disponíveis a um número indefinido de receptores distribuídos em espaços e temporalidades diversas.

Nesse cenário, os significados produzidos não podem ser tomados como homogêneos, uma vez que a pluralidade de experiências sociais como; classe, gênero, território, valores culturais e trajetórias de vida, atua diretamente na forma como cada pessoa interpreta aquilo que recebe. De tal modo que a diversidade da recepção mediada supera, de maneira significativa, a encontrada nas interações face a face, justamente porque envolve uma audiência dispersa e marcada por vivências distintas.

Retomando para o universo do carnaval, torna-se evidente que a televisão, apesar de criar um contexto próprio de mediação, não anula o repertório sociocultural de seus espectadores. Como aponta Thompson (1998), os contextos sociais de pertença dos indivíduos determinam, inevitavelmente, modos particulares de recepção. Dessa forma, ao transmitir os desfiles carnavalescos, a TV não apenas produz um enquadramento específico daquele evento festivo, mas também se insere em uma dinâmica mais ampla de circulação cultural, na qual cada telespectador opera leituras alinhadas às suas vivências, expectativas e identidades.

Nesse processo, a televisão atua simultaneamente como mediadora e como agente de reconhecimento, permitindo que diferentes grupos se vejam (ou deixem de se ver) representados naquele espaço-tempo televisivo. A interação entre o espetáculo midiático e as experiências dos sujeitos gera novos sentidos sobre o carnaval, ampliando sua função para além da celebração estética. Ele se torna palco de disputas simbólicas, afirmações identitárias e ressignificações da cultura popular brasileira e africana. Dessa maneira, as práticas de recepção não são passivas, mas configuram um processo ativo de negociação de sentidos.

1.3 Quais corpos eram televisionados?

É nesse ambiente entre a mediação televisiva e a pluralidade social dos receptores que emergem novas experiências culturais, sociais e políticas. A televisão, ao difundir os desfiles carnavalescos, contribui para reconfigurar percepções tanto sobre o carnaval quanto sobre o próprio Brasil, reafirmando-o como um território culturalmente diverso e politicamente complexo. Assim, compreender a recepção do carnaval implica reconhecer que a mídia não apenas transmite um evento, mas participa ativamente da construção e reconstrução contínua dos significados a ele atribuídos pela sociedade.

Os desfiles das escolas de samba, neste contexto, assumem um papel de letramento racial essencial em um país cuja 55% da população é negra (pretos e pardos). Esse processo se desenvolve sobretudo por meio da circulação de narrativas, símbolos e estéticas que evocam ancestralidades africanas, denunciam desigualdades históricas e celebram identidades negras, permitindo que o público amplie seu repertório cultural e ressignifique formas de pertencimento racial.

Isso faz com que o carnaval ultrapasse a dimensão do entretenimento e se transforme em um espaço pedagógico e político, no qual memórias coletivas são reforçadas e debates sobre raça e cidadania ganham visibilidade diante de uma audiência. Em cada ala, fantasia, carro alegórico ou verso de samba-enredo, há uma construção simbólica que contribui para o fortalecimento da autoestima negra e para a formação crítica de milhões de brasileiros que, muitas vezes, não tiveram acesso a esse tipo de explanação em outros meios de comunicação

ou até mesmo na educação escolar.

Há também, nesse contexto, a ideia de comercializar e crescer em cima de uma narrativa que, durante séculos no Brasil, foi massacrada, escravizada, brutalmente assassinada, demonizada e escanteada. Diante do preconceito e do repúdio a tudo que envolvesse as religiões de matrizes africanas, os costumes e suas tradições. O próprio samba que surgiu na “Pequena África” - bairros da região central do Rio de Janeiro - no início do século XX, foi durante décadas taxado como algo ligado à população negra e periférica, por isso foi escanteado. No entanto, à medida que a indústria cultural se apropria dessas histórias, emerge uma tensão entre valorização e exploração, entre a celebração da cultura negra e sua mercantilização por grandes veículos de mídia e patrocinadores.

O samba-enredo “Macumbembé, Samborembá: Sonhei Que um Sambista Sonhou a África”, da Vila Isabel para o Carnaval de 2026, canta: “Macumba é samba e o samba é macumba / Pode até fazer quizumba / Só não pode é separar”. A letra reforça, de forma contundente, que as raízes do samba são inseparáveis da influência da cultura afro-brasileira e de suas práticas religiosas. Assim, evidencia-se como essas matrizes espirituais, historicamente marginalizadas, continuam a orientar e a inspirar a estética, a identidade e a força simbólica do samba que desfila na Sapucaí.

Os sambas-enredos são uma das formas encontradas de se manifestar contra ou a favor de algo, mas certamente, constituem um ato político, pois carregam posicionamentos, críticas sociais e disputas de memória que dialogam com o respectivo presente. A TV não é ingênua em transmitir algo apenas porque acredita na sua potência culturalmente, pelo contrário, ela pode selecionar, moldar e difundir essas narrativas de acordo com interesses comerciais, estéticos e ideológicos, influenciando a forma como o público compreende e consome essas representações. Ainda assim, mesmo dentro dessas dinâmicas, os desfiles conseguem abrir brechas para afirmações identitárias e discursos de resistência que ecoam além da avenida.

Figura 03 - Valéria Valenssa, na década de 90, em uma das vinhetas do carnaval da Globo



Fonte: Memória Globo Globeleza (2025).

Logo após cinco anos de transmissão efetiva da TV Globo, em 1990, a modelo Valéria Valenssa surgiu pela primeira vez nas telas anunciando a vinheta de carnaval com o slogan “A Globo faz escola no carnaval, deita e rola”, marcando o início de uma nova estética para as chamadas da emissora. A criação, idealizada pelo designer alemão Hans Donner, rapidamente se destacou pelo impacto visual e pela associação direta ao universo carnavalesco.

No ano seguinte, esse formato ganhou identidade própria e passou a ser conhecido como Globeleza, acompanhando a estreia da música *Samba da Globo*, composta por Jorge Aragão e Franco Lattari e interpretada por Quinho (mais conhecido como Quinho do Salgueiro, por ter sido intérprete da escola), o que reforçou ainda mais a força da marca. Já em 1993, Valéria Valenssa protagonizou a vinheta sozinha e foi oficialmente consagrada como a Globeleza, consolidando sua imagem como um dos símbolos mais reconhecidos do carnaval televisivo brasileiro.

A TV Globo se apossou não só da cultura negra, como também do corpo da mulher negra, fazendo com que se tornasse o reflexo da brasileira para o mundo. Era através da exposição do corpo de Valéria que o carnaval era anunciado, por meados de janeiro de todo ano até o fim do evento. E isso foi normalizado por quase 30 anos até que em 2016, Djamila Ribeiro e Stephanie Ribeiro publicaram no blog “Agora que são elas”, no jornal Folha de S. Paulo, um texto intitulado “A Mulata Globeleza: Um Manifesto”, que contribuiu para mudar a perspectiva dessa comercialização.

A mulher negra exposta como Globeleza segue, inclusive, um padrão de seleção estética próxima ao feito pelos senhores de engenho ao escolher as mulheres escravizadas que queriam perto de si. As escravas consideradas “bonitas” eram escolhidas para trabalhar na casa-grande. Da mesma forma, eram selecionadas as futuras vítimas de assédio, intimidação e estupro. Mulheres negras submetidas ao jugo “dos donos” (Um Manifesto, 2016, p. 01).

A representação da mulher negra no posto de Globeleza revela a persistência de um imaginário racial e sexual historicamente construído no Brasil. Conforme argumentam Djamila Ribeiro e Stephanie Ribeiro (2016), a exposição desse corpo feminino segue um padrão de seleção estética que remete às práticas escravocratas dos senhores de engenho, os quais escolhiam determinadas mulheres negras escravizadas para ocupar posições na casa-grande. Os senhores de engenhos se tornaram empresários atores de emissoras e a casa-grande se tornou a televisão, só que dessa vez, milhões de brasileiros assistiam e aplaudiam, muito embora acreditassem na narrativa de que eles estavam valorizando a cultura negra e afro-brasileira.

Assim como à época, “aceitavam ser escolhidas” porque de todos os caminhos, esse era “o mais favorável”. Essas mulheres eram classificadas como “bonitas” segundo critérios raciais e coloniais, reforçavam a disponibilidade de seus corpos ao olhar e ao domínio dos homens brancos. Desse modo, a seleção não tinha apenas uma função laboratorial, mas operava também como mecanismo de controle, erotização e violência, uma vez que essas mesmas mulheres eram frequentemente as primeiras vítimas de sexualização, assédio e estupro. Ao evocar essa continuidade histórica, o texto de Djamila Ribeiro e Stephanie Ribeiro (2016) evidencia que a figura da Globeleza, apresentada anualmente como símbolo de alegria, sensualidade e celebração carnavalesca, é atravessada por estruturas coloniais de poder que reduzem a mulher negra a um estereótipo hipersexualizado. A suposta valorização de seu corpo, exibido de maneira quase nua e de forma repetida, não se traduz em reconhecimento de subjetividade, autonomia e cidadania. Pelo contrário, cria expectativas sociais que limitam a mulher negra a papéis erotizados reforçando desigualdades raciais e de gênero.

Nesse sentido, a crítica das autoras aponta para a necessidade de compreender que o espetáculo carnavalesco, ao naturalizar a exposição do corpo da mulher negra como objeto de consumo visual, reatualiza mecanismos de dominação herdados do período escravocrata. A Globeleza torna-se, assim, símbolo de uma tradição que, embora mascarada pela linguagem da festa e da cultura popular, mantém a lógica de seleção, controle e exploração dos corpos negros femininos. Refletir sobre essa permanência histórica é fundamental para desnaturalizar tais práticas e reivindicar formas de representação que não perpetuem a violência simbólica e material contra mulheres negras na mídia e na sociedade brasileira.

No ano subsequente a esse Manifesto, a Rede Globo adotou um reposicionamento de sua marca para o período carnavalesco. A tradicional vinheta, historicamente centrada na figura

de uma mulher negra seminua, foi substituída por uma proposta mais plural, composta por homens e mulheres utilizando vestimentas que remetiam à diversidade cultural do carnaval brasileiro. A mudança gerou ampla repercussão na mídia, levando jornalistas e críticos a questionarem a emissora sobre a decisão de romper com o modelo que vinha sendo reproduzido desde 1990. Essa nova identidade visual permaneceu em exibição até 2020, com a chegada da pandemia de Covid-19, em 2021 não houve gravação de uma nova vinheta com a presença da tradicional musa Globeleza. Em vez disso, a emissora optou por montar peças audiovisuais a partir de trechos das transmissões de desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro e de São Paulo, preenchendo o espaço tradicionalmente ocupado pela Globeleza. (Souza e Pinheiro, 2023, p. 02).

Já em 2022, a estética da vinheta anterior foi mantida, mas com uma inovação significativa: pela primeira vez, a trilha sonora recebeu interpretação feminina, na voz da cantora e compositora Teresa Cristina. No ano seguinte, em 2023, a Globo lançou o programa “Glô na Rua”, destinado a apresentar os carnavais de rua das capitais brasileiras. A chamada do programa recuperava a sonoridade clássica da Globeleza e utilizava imagens que remetiam à antiga vinheta, além da logomarca característica. Contudo, a figura simbólica que por décadas personificou a Globeleza não voltou a aparecer na campanha de divulgação desse novo formato. (Souza; Pinheiro, 2023, p. 03).

Era comum que as escravas de pele mais clara, com traços mais próximos do que a branquitude propaga como belo, assumissem esses postos de serviço. Os corpos dessas mulheres não eram vistos como propriedade delas, serviam apenas para ser explorados em trabalhos servis exaustivos além de servir como depósito constante de abuso sexual, humilhação, vexação e violência emocional (Um Manifesto, 2016, p. 01)

Com esses escritos, os(as) espectadores(as) podem refletir sobre o poder da transmissão televisiva do carnaval, não apenas durante os desfiles, mas também durante toda a campanha em prol do “carnaval da Globo” que durante décadas explorou os corpos das mulheres negras. Com isso, em cima de uma ideia de “valorização das raízes” brasileiras, conseguiu se fortalecer e apenas reforçou a triste visão sobre 354 anos (1534 a 1888) de escravidão negra no Brasil, demonstrando que esse período não acabou em 1888, foi simplesmente alterando a performance de como ele iria se manifestar.

A partir de ações como essas, podemos refletir sobre como a TV Globo tem um certo domínio por ter os direitos de transmissão, ao transmitir o carnaval não apenas durante os desfiles, mas também durante toda a campanha em prol do “carnaval da Globo” que durante décadas explorou os corpos das mulheres negras. Com isso, em cima de uma ideia de “valorização das raízes” brasileiras, conseguiu se fortalecer e apenas reforçou a triste visão

sobre 354 anos (1534 a 1888) de escravidão negra no Brasil, demonstrando que esse período não acabou em 1888, foi simplesmente alterando a performance de como ele iria se manifestar.

2. METODOLOGIA

A televisão e os produtos televisivos têm sido estudados a partir de várias abordagens metodológicas, desde a análise de conteúdo (temas mais frequentes, enquadramentos e a ordem das notícias); até a análise da materialidade audiovisual (elementos de composição planos de câmera, iluminação, trilha sonora, grafismos e a relação entre o que o locutor diz e o que a imagem mostra); *newsmaking* (que é o fluxo produtivo da informação e rotinas de trabalho) e em situações mais específicas, a Análise Televisual Convergente (ATC). Embora a televisão seja um objeto de estudo com metodologias consideravelmente estabelecidas para sua análise, o processo de identificação e categorização de etapas de pesquisa deste trabalho demandou a realização de uma revisão bibliográfica específica, que considerasse a questão cultural que emerge do tipo de conteúdo analisado: os desfiles de escola de samba. Essa etapa foi voltada especificamente à busca por métodos e instrumentos de pesquisa aplicados a estudos com objetos semelhantes. O intuito foi aprimorar a definição dos procedimentos metodológicos adotados sobre TV, carnaval e desfiles. A seguir, será apresentado um breve levantamento de produções acadêmicas — entre artigos e dissertações — que estudam e abordam a cobertura e transmissão televisiva dos desfiles de escolas de samba.

2.1 Métodos utilizados para analisar desfiles carnavalescos na TV brasileira

A jornalista brasileira Ana Carolina Oliozi (2019) adotou uma metodologia baseada na análise de conteúdo temática, conforme proposta por Laurence Bardin (1977), aplicada ao estudo de transmissões ao vivo de desfiles de escolas de samba na TV aberta. Vale ressaltar que Oliozi (2019) analisou as transmissões dos desfiles de escolas de samba do Rio de Janeiro, da TV Globo (privada) e da TV Brasil (pública). O trabalho parte da sistematização dos dados em diferentes tabelas, cada uma com uma função analítica específica, permitindo observar tanto os discursos quanto os aspectos técnicos e narrativos das transmissões. Para isso, a pesquisadora descreve que:

[...] da escola de samba Mangueira em 2016, elegemos os termos Maria Bethânia/Bethânia, uma referência à artista homenageada no enredo daquele ano; Leandro/carnavalesco, as referências ao carnavalesco da escola; Oyá/Iansã e Candomblé, também referências ao enredo da escola. Esses termos foram escolhidos por se tratarem de temas que estão necessariamente ligados às escolas de samba nos desfiles em questão. Esses núcleos trazem sentidos e valores que, portanto, são inerentes ou estão minimamente

presentes em qualquer discurso ou processo de construção de sentido acerca das escolas de samba (Oliozi, 2019, p. 96)

Inicialmente, a autora utiliza a análise temática para identificar “núcleos de sentido” presentes na comunicação de massa. Para isso, elabora uma primeira tabela com termos norteadores escolhidos a partir de cada transmissão analisada, como nomes de artistas homenageados, carnavalescos e referências religiosas ligadas aos enredos. Esses termos funcionam como unidades de registro, isto é, elementos significativos que revelam valores, crenças e sentidos associados às escolas de samba e aos desfiles. A tabela também mostra as a inclusão dos discursos sobre mulher/feminino/mulheres na transmissão da TV Globo, que é uma instituição privada, isso evidencia a diferença dos discursos entre cada uma sobre o mesmo desfile.

Figura 04: tabela com as escolhas dos temas que serão analisados quantitativamente.

ESCOLA / TRANSMISSÃO	TEMAS
MANGUEIRA 2016 TV GLOBO	Maria Bethânia/Bethânia, Leandro/carnavalesco, Oya/Iansã, Candomblé
MANGUEIRA 2016 TV BRASIL	Maria Bethânia/Bethânia, Leandro/carnavalesco, Oya/Iansã, Candomblé, Mulher/feminino/mulheres

Fonte: Oliozi (2019, p. 96)

Em seguida, a segunda tabela é dedicada à contabilização da frequência com que os termos previamente definidos (ou de expressões correlatas) aparecem nos discursos dos narradores, repórteres e comentaristas ao longo das transmissões. Essa etapa quantitativa tem como finalidade transformar os núcleos de sentido identificados na análise temática em dados mensuráveis, permitindo observar quais temas recebem maior ênfase em cada cobertura. Ao registrar sistematicamente essas ocorrências, a autora busca evidenciar não apenas a presença dos temas, mas também o peso que eles assumem na narrativa televisiva, revelando escolhas discursivas e editoriais realizadas pelas emissoras.

Além disso, essa etapa possibilita estabelecer comparações entre diferentes transmissões, seja entre emissoras distintas no mesmo ano, seja entre anos diferentes de uma

mesma rede. A frequência com que determinados termos são utilizados indica quais valores simbólicos, culturais ou religiosos são priorizados ou minimizados no discurso midiático sobre o desfile. Assim, a segunda tabela funciona como um elo entre a análise qualitativa e a quantitativa, aprofundando a compreensão sobre como os sentidos do carnaval são construídos, reforçados ou silenciados no contexto da comunicação de massa.

Figura 05: tabela com o número de vezes que cada termo foi citado nas duas transmissões.

TERMO/FREQUÊNCIA	TV GLOBO	TV BRASIL
Maria Bethânia/Bethânia	22	29
Leandro/Carnavalesco	9	10
Oya/Iansã	18	9

Fonte: Oliozi (2019, p. 96)

A terceira etapa da análise consiste na elaboração da Tabela de Categorias, na qual são sistematizados elementos estruturais da cobertura televisiva, como a composição da equipe responsável pela transmissão, o número de inserções de repórteres durante o desfile, o uso de câmera lenta, a presença de vinhetas, entrevistas em estúdio e materiais explicativos sobre as escolas ou seus enredos. Essa organização permite identificar padrões e diferenças na forma como o espetáculo é mediado pelas emissoras, possibilitando comparações tanto entre diferentes redes em um mesmo ano quanto entre anos distintos de uma mesma emissora, conforme o princípio de categorização proposto por Bardin, baseado na identificação de características comuns entre os elementos analisados.

De maneira complementar, a quarta tabela aprofunda a análise ao reunir núcleos de sentido associados a categorias específicas do desfile. Nela, são observados tanto quesitos oficialmente avaliados pelo corpo de jurados como comissão de frente e casal de mestre-sala e porta-bandeira quanto outros elementos essenciais à composição do espetáculo, como carros alegóricos e a ala das baianas. O foco recai sobre os termos, adjetivações e construções discursivas empregadas para descrever esses itens, com o objetivo de verificar convergências e divergências entre as transmissões, evidenciando diferentes modos de valoração e interpretação do desfile pelas emissoras. Incluindo também se não foi comentado.

Por fim, a quinta tabela concentra-se na análise do tempo total de transmissão e do tempo de silêncio, entendido como os intervalos superiores a dez segundos sem interferência verbal

de narradores, comentaristas ou repórteres. A autora cita a reflexão de Machado (2007), essa etapa considera que a experiência do telespectador não é construída apenas pelo que é verbalizado, mas também pelo que permanece em silêncio. Assim, os momentos de ausência de fala passam a ser compreendidos como elementos significativos da narrativa televisiva, capazes de interferir na percepção do espetáculo e na construção de sentidos sobre o desfile exibido na tela.

De modo geral, a metodologia adotada articula procedimentos qualitativos e quantitativos, combinando a análise temática de conteúdo com a organização sistemática dos dados por meio de tabelas comparativas. A dimensão qualitativa permite identificar e interpretar os núcleos de sentido presentes nos discursos dos narradores, repórteres e comentaristas, bem como compreender os valores simbólicos e culturais associados aos desfiles e às escolas de samba. Já a dimensão quantitativa, por meio da contagem de termos, do registro da frequência de categorias e da mensuração do tempo de fala e de silêncio, possibilita observar padrões, recorrências e diferenças entre as transmissões analisadas.

Essa abordagem integrada torna possível uma leitura mais ampla do objeto de estudo, ao considerar não apenas o que é dito, mas também como é dito e em que contexto ocorre a enunciação. Além disso, a metodologia favorece a comparação entre diferentes emissoras e anos, evidenciando continuidades, rupturas e escolhas editoriais na cobertura televisiva do carnaval. Dessa forma, o método contribui para compreender como a transmissão televisiva, de emissora pública e privada, enquanto produto de comunicação de massa, participa ativamente da construção de sentidos sobre o espetáculo carnavalesco e sobre as próprias escolas de samba.

O estudo fundamentado na Análise de Discurso (AD), foi o caminho metodológico utilizado pela pesquisadora jornalista Maira Miguel Pereira (2019) para entender como ocorreu os comentários feitos pelos apresentadores-jornalistas da Rede Globo (Fátima Bernardes e Alex Escobar). O trabalho observa e descreve os sentidos produzidos por eles sobre desfiles de três escolas de samba do Rio de Janeiro, do carnaval de 2018: Paraíso do Tuiuti, Estação Primeira de Mangueira e Beija-Flor de Nilópolis. A metodologia deste trabalho é de natureza qualitativa, com abordagem interpretativa, orientando-se pelas contribuições teóricas de Eni Orlandi, articuladas a autores do campo do jornalismo e da construção social da realidade. Parte-se do pressuposto de que o jornalismo não reproduz a realidade de forma neutra, mas a constrói discursivamente por meio de sujeitos atravessados por ideologias, interesses institucionais e contextos históricos específicos. Desse modo, tanto a notícia quanto a transmissão televisiva são compreendidas como construções sociais, resultantes de múltiplas mediações.

Dessa forma, o discurso jornalístico será composto por elementos que compreendem as interações entre jornalista, público e empresa; a bagagem cultural do jornalista, de acordo com fatores como classe, cultura e crenças; e os conceitos ideológicos sobre as coisas que já estão no mundo, criadas antes da formulação do discurso (Pereira, 2019, p. 40)

Ou seja, o discurso jornalístico não se constitui de maneira isolada ou puramente individual, mas é resultado de um conjunto de interações que envolvem o jornalista, o público e a empresa de comunicação. A autora acredita que a TV não é neutra, então a fala dos jornalistas afeta diretamente na interpretação do público em relação aos enredos. Essas instâncias se articulam de forma dinâmica e influenciam diretamente o modo como os acontecimentos são narrados e interpretados. O jornalista, de certo modo, acaba ocupando um lugar institucional específico, atravessado por rotinas produtivas, diretrizes editoriais e ao mesmo tempo, tem que lidar diretamente com as expectativas do público e responder às lógicas econômicas da empresa em que trabalha. Então o discurso que chega ao telespectador é consequência de negociações e condicionamentos que vão além da intenção individual do profissional.

Além disso, a produção do discurso jornalístico é profundamente marcada pela bagagem cultural do jornalista, construída a partir de fatores como classe social, formação, cultura, crenças e experiências pessoais. Esses elementos, somados aos conceitos ideológicos já existentes na sociedade, antecedem a formulação do discurso e orientam as escolhas linguísticas, os enquadramentos narrativos e os sentidos atribuídos aos fatos. Dessa maneira, o jornalista mobiliza sentidos que não são originais ou neutros, mas socialmente compartilhados e historicamente construídos, reforçando a ideia de que o discurso jornalístico se insere em um processo contínuo de produção de sentidos, atravessado por ideologia, memória e contexto social.

A autora tem como conceito central na pesquisa a Formação Discursiva (FD). “Para se identificar a FD, é preciso perceber o movimento de paráfrase, que identifica as repetições de sentidos que reafirmam o sentido dominante na qual giram todos os outros, algo que sempre remonta ao sentido primeiro” (Pereira, 2019). Diante disso, a autora explica que a polissemia é o oposto da ideia de sentido fixo, pois introduz novos significados no discurso e permite rupturas nos modos já estabelecidos de interpretar. E isso gera originalidade na fala dos apresentadores, mesmo sabendo que os sentidos e discursos já existiam.

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

Com isso, Pereira (2019) reafirma o que Orlandi (2005) disse em relação aos sentidos e a maneira como falam os apresentadores, diante do discurso nasce de uma tensão constante entre repetição e novidade. Quando falamos, nunca começamos do zero, usamos palavras, sentidos e ideias que já circulam socialmente, que já foram ditas antes por outros sujeitos. Esse é o campo do “mesmo”, da paráfrase, ou seja, da retomada de sentidos já estabilizados.

Ao mesmo tempo, porém, cada ato de fala produz um deslocamento, ainda que pequeno. Ao usar essas palavras em um novo contexto, com outra intenção, outro sujeito e outras condições de produção, o discurso introduz diferença, abrindo espaço para novos sentidos. É nesse momento que entra a polissemia, a possibilidade de múltiplos significados, e o “a se dizer”, aquilo que ainda não estava totalmente fixado. Assim, o discurso se constrói nesse esquema permanente entre o já dito e o novo, entre repetir sentidos e transformá-los. É nesse movimento que os sujeitos se constituem e os sentidos circulam, mudam e ganham significado, nunca de forma estática, mas sempre em percurso, atravessados pela história, pela ideologia e pelas relações sociais. O *corpus* da pesquisa é constituído pela cobertura dos desfiles de carnaval transmitidos pela Rede Globo no ano de 2018.

A análise concentra-se nas falas dos apresentadores-jornalistas e comentaristas durante a transmissão ao vivo, considerando não apenas o conteúdo verbal, mas também elementos da oralidade televisiva, como pausas, entonações, risadas, silêncios, uso de termos genéricos ou evasivos e sobreposição de vozes. As transcrições respeitam a liberdade da oralidade cotidiana, sem a preocupação com a norma culta da língua portuguesa, uma vez que os sentidos analisados não se limitam ao texto verbal, mas se constroem no contexto de enunciação.

O trabalho da memória no interdiscurso está ligado às formações ideológica e imaginárias. Nada do que dizemos é gratuito ou espontâneo quando ligado ao inconsciente. Cada palavra vem ancorada em uma escolha, quase sempre inconsciente, que revela quem nós somos: nossa história de vida, nossas posições políticas, nossas expectativas conosco e com os outros. E a memória está ligada ao trabalho das nossas formulações ideológicas sobre as coisas por visitar sentidos já existentes (Pereira, 2019, p. 42)

O trabalho da memória no interdiscurso evidencia que toda fala se constrói a partir de sentidos já circulantes, historicamente produzidos e atravessados por formações ideológicas e imaginárias. Sendo assim, quando o sujeito enuncia, ele o faz retomando discursos anteriores que estão inscritos em sua memória discursiva, por mais que não tenha consciência disso. Essa memória não funciona como um arquivo neutro, mas como um espaço de seleção, esquecimento e atualização de sentidos, diretamente vinculado às posições ideológicas que o sujeito ocupa na sociedade. Nesse sentido, afirmar que nada do que dizemos é gratuito ou espontâneo implica reconhecer o papel do inconsciente na produção do discurso. As escolhas lexicais, os modos de dizer, os sotaques, as gírias e até os silêncios revelam marcas da história de vida do sujeito, de suas crenças, valores e posicionamentos políticos. A memória, ao revisitar os sentidos já existentes, sustenta e atualiza formulações ideológicas sobre o mundo, fazendo com que o discurso aparente novidade, mas, na verdade, opere na tensão entre repetição e deslocamento. Como aponta Pereira (2019), é nesse movimento que o discurso se constitui: ao mesmo tempo em que retoma o já dito, reescreve esses sentidos a partir de novas condições de produção, revelando que o dizer é sempre um gesto ideológico.

O trabalho também considera o papel do interdiscurso e da memória na produção dos sentidos, entendendo que os enunciados analisados retomam sentidos historicamente construídos, vinculados a formações ideológicas e imaginárias. A ideologia, nesse contexto, é compreendida como o mecanismo que produz a evidência do sentido e o efeito da literalidade, apagando seu próprio funcionamento e fazendo com que determinados sentidos pareçam naturais ou únicos. Assim, analisa-se como o discurso jornalístico é construído através de efeitos de objetividade e neutralidade, mesmo estando atravessado por posições ideológicas.

Além disso, a pesquisa incorpora a análise do contexto sócio-histórico e político no qual a transmissão ocorreu, especialmente a conjuntura de 2018, marcada por instabilidade política, insatisfação com o governo federal e cortes orçamentários que afetaram o carnaval. Considera-se ainda o lugar institucional da Rede Globo como conglomerado de comunicação, historicamente associado a debates sobre objetividade jornalística e posicionamento político, fatores que incidem sobre as condições de produção do discurso analisado.

Desse modo, a metodologia adotada permite compreender a cobertura televisiva do carnaval como uma prática discursiva complexa, na qual os sentidos são produzidos a partir da interação entre sujeitos, ideologias, memória e contexto histórico. A Análise de Discurso se mostra, assim, um instrumento adequado para investigar não apenas o que é dito, mas também os silêncios, deslocamentos e contradições presentes na transmissão ao vivo, evidenciando os processos simbólicos que sustentam a construção da realidade pelo jornalismo televisivo.

O artigo de Marinalva Barbosa (2006) trata de uma pesquisa qualitativa, de natureza analítica e interpretativa, inserida no campo da comunicação e dos estudos da mídia. A autora se atenta a uma análise conceitual e discursiva das transmissões televisivas do Carnaval enquanto cerimônias festivas midiáticas. Metodologicamente, o trabalho articula pesquisa bibliográfica e análise de produtos midiáticos, tomando como objeto as transmissões televisivas do Carnaval no Brasil. A autora dialoga com referenciais teóricos sobre cerimônias da mídia, ritualização, acontecimento jornalístico, temporalidade e narrativa televisiva, especialmente a partir de autores como Dayan e Williams, para compreender como essas transmissões interrompem o fluxo regular da programação e instauram uma nova experiência temporal e simbólica para o público.

A cada ano repete-se a transmissão do desfile de Carnaval, a cada quatro anos repete-se a Copa do Mundo ou as Olimpíadas, mas cada um deles adquire uma especificidade: a de incluir todos os outros acontecimentos semelhantes. Volta-se sempre para o futuro, olhando necessariamente o passado [...] Não haverá mais o Carnaval de 2002 ou o de 2004, não haverá mais Copa de 1970, Olimpíadas de 1978, com sua tragédia particular (Barbosa, 2006, p. 15)

Ou seja, a transmissão do desfile de Carnaval, assim como a da Copa do Mundo ou das Olimpíadas, retorna de forma cíclica, inscrita em um calendário ritualizado que cria expectativa, reconhecimento e familiaridade no público. No entanto, essa repetição nunca se dá de maneira idêntica. Cada edição carrega marcas próprias, produzidas pelo contexto histórico, político, social e afetivo daquele momento, o que faz com que o evento se torne irrecuperável no tempo. Inclusive, em uma mesma edição de desfiles, por cada escola contar uma história e um enredo, deve existir uma interpretação individualizada.

2.2 Abordagens comparativas em estudos de mídia

As comparações existem em diferentes dimensões da experiência cotidiana, como cheiros, lugares, comidas e vivências em geral. Antes mesmo de conhecer plenamente algo novo, é comum que o sujeito busque referências já conhecidas para interpretar e atribuir sentido ao que está sendo apresentado. Dessa forma, o processo de comparação atua como um mecanismo de reconhecimento e compreensão, permitindo que o desconhecido seja assimilado a partir de parâmetros previamente construídos social e culturalmente.

Nesse contexto, as abordagens comparativas nos estudos de mídia se tornam fundamentais para analisar como diferentes produtos audiovisuais ou transmissões são

estruturados e recebidos pelo público. Ao observar as transmissões sob uma perspectiva comparativa, é possível identificar não apenas semelhanças e diferenças em aspectos técnicos e estéticos, mas também compreender as escolhas narrativas, discursivas e comunicacionais que orientam cada produção. Assim, o método comparativo contribui para evidenciar como cada transmissão se desenvolve de maneira específica, considerando elementos como ritmo, enquadramentos, presença ou ausência de mediadores, estratégias de linguagem e formas de interação com o espectador. Portanto, esse tipo de análise não se limita a apontar distinções superficiais, mas amplia a compreensão sobre os modos de construção da mediação televisiva e sobre as particularidades que definem cada experiência de recepção.

Para as pesquisadoras Eurídice Figueiredo e Anna Faedrich (2016) é possível entender que literatura comparada a princípio, está relacionada com nacionalidade, ou de certa forma com alguma especificidade que diferencia uma obra da outra. Nesse primeiro momento, o conceito de “influência” dominava as análises, entendendo-se que uma literatura era superior e irradiava seus modelos para as demais. No Brasil, evita-se falar “influência” por traduzir uma ideia de que as literaturas dos países colonizados são inferiores às dos países colonizadores. Já na Alemanha, o escritor Goethe criou o termo *Weltliteratur* (“literatura mundial”), já que ele considerava a tradução um meio de dialogar com várias culturas nacionais ou regionais.

Com o tempo, a Literatura Comparada passou a significar o estudo das relações entre literaturas de diferentes países e também entre a literatura e outras áreas do saber, como a filosofia, as artes, a história, a religião e até a ciência.

A literatura comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre, por um lado, a literatura, e, por outro, diferentes áreas do conhecimento e da crença, tais como as artes (...), a filosofia, a história, as ciências, a religião etc. Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana (Remak, 1994, p. 175).

As autoras reforçam que a Literatura Comparada é uma disciplina interdisciplinar e multicultural, que ultrapassa fronteiras nacionais e temporais. Ela permite relacionar textos literários com outras artes e ciências, explorando conexões entre literatura e cinema, filosofia, psicologia, política, sociologia e tantas outras áreas. Ao mesmo tempo, o conceito de *Weltliteratur* amplia a noção de comparatismo para um nível planetário, incluindo tanto as obras canônicas quanto as literaturas periféricas e marginalizadas.

Para entender a Comunicação Comparada, é necessário conhecer os meios e os formatos de comunicação, para a partir de então conseguir analisar comparativamente. Tanto a mídia

quanto o ambiente escolar “[...] constroem um universo simbólico estruturado por referências de apreciação da realidade” (Barros Filho, 1996, p.28), influenciando diretamente a forma como os indivíduos interpretam o mundo, atribuem sentidos aos acontecimentos e constroem suas próprias visões de sociedade. Nesse contexto, faz-se necessário entender como a composição midiática, seja ela radiofônica, televisiva e tantas outras, compõem os posicionamentos e argumentos dos indivíduos que têm acesso a ela. Assim como as escolas fazem parte dos pilares de formação argumentativa, noção de sociabilidade e aprendizado sobre a própria história, entender os formatos de comunicação é fundamental para a compreensão do que está sendo adquirido com as informações. Segundo Guareschi (2005, p.88): “[...] o mais importante é ensinar a pensar, a questionar, a interpretar e a reinterpretar a sociedade”, ou seja, conhecer os meios de comunicação e questioná-los molda a forma de compreensão dos mesmos.

No artigo que usa a Comunicação Comparada em um estudo a partir da análise dos jornais impressos *O Globo* e *Jornal do Brasil*, é sinalizada que a capacidade de comparação dos mais diversos meios de comunicação nos conduz a um caminho para a cidadania, a democracia, a melhor informação e a conseqüente transformação de nossa realidade (Waszak, Schunck e Gomes, 2009, p. 01). O objetivo do estudo é compreender essas dinâmicas dos meios de comunicação, como eles se comparam quais os elementos comuns e distintos, para avaliar seu papel social e cultural. Na análise morfológica e de conteúdo, foram utilizados os conceitos da metodologia desenvolvida por Marques de Melo (1972), que define unidades de análise voltadas à investigação comparada no campo do Jornalismo. E também o estudo foi complementado com alguns critérios utilizados para estudar a hipótese do Agendamento das notícias, segundo Hohlfeldt (1997).

Uma outra abordagem é o Jornalismo Comparado, um campo de estudo que busca compreender o funcionamento da imprensa a partir da comparação entre diferentes contextos culturais, políticos e sociais. José Marques de Melo (1972) desenvolve esse conceito com base em autores pioneiros e em suas próprias pesquisas sobre a imprensa latino-americana. Ele propõe o método comparativo como uma forma de entender o jornalismo enquanto fenômeno social e comunicacional universal, mas com manifestações particulares em cada país ou época. O autor parte dos estudos de Jacques Kayser, que propõe uma análise morfológica e de conteúdo dos jornais, identificando padrões de estrutura, temas e linguagem na imprensa de diferentes países. Sua metodologia estabelece unidades de análise, permitindo comparar como os jornais organizam o espaço informativo, quais assuntos privilegiam e que valores editoriais expressam. Ao adaptar essas ideias para a realidade latino-americana, Marques de Melo (1972) ressalta que o jornalismo deve ser analisado a partir de suas condições históricas, culturais e econômicas.

Os jornais não apenas informam, mas também refletem e moldam o imaginário coletivo, oferecendo um retrato das mentalidades, valores e conflitos sociais. É nesse sentido que podemos dizer que ao folhear nossos jornais do século XIX, podemos localizar “[...] mais do que nos livros de história e nos romances, a história do Brasil do século XIX” (Freyre, 1963, *apud* Melo, 1972, p.31).

Assim, a imprensa é uma importante para que as pesquisas em ciências humanas acessem a memória histórica das sociedades, compreendendo as formas de produção simbólica e de circulação de ideias no espaço público. Ao analisar jornais de diferentes períodos ou de distintos contextos nacionais, o pesquisador não apenas identifica recorrências temáticas, disputas discursivas e padrões editoriais, mas também reconhece como cada sociedade organiza, interpreta e legitima acontecimentos.

A abordagem comparativa se amplia ao colocar lado a lado produtos jornalísticos de diversos países ou regiões, torna-se possível perceber como estruturas de poder, tradições culturais, regimes políticos e condições econômicas moldam diferentes modos de narrar o real. Dessa forma, o jornalismo converte-se em um instrumento central para as ciências humanas, pois oferece um arquivo dinâmico onde se preservam as narrativas que orientam a formação da opinião pública, a construção de identidades coletivas e os processos de transformação social. Assim, o Jornalismo Comparado revela não apenas o que a imprensa diz, mas também o que ela silencia, quais discursos privilegia e como cada sociedade elabora simbolicamente sua própria história. É nesse sentido que José Marques de Melo (1972) consolida um campo de pesquisa que une análise empírica, reflexão teórica e valorização da imprensa latino-americana, sinalizando que comparar jornais não é apenas observar diferenças formais, mas entender as relações entre comunicação, cultura e sociedade.

A imprensa funciona como um conjunto privilegiado de representações sociais, registrando tanto os grandes eventos quanto os conflitos cotidianos, as tensões políticas e as sensibilidades culturais que nem sempre aparecem nos documentos oficiais. Depois de percorrer diferentes métodos de pesquisa relacionados às transmissões dos desfiles das escolas de samba e de explorar a perspectiva comparativa, que é um movimento metodológico que orienta este trabalho, faremos a seguir a descrição do *corpus* e detalharemos o passo a passo da construção metodológica adotada, que irá seguir uma abordagem comparativa a partir das orientações da Análise Televisual (Becker, 2019).

2.3 Da descrição do objeto e seleção do *corpus*

Para realizar um estudo comparativo com o objetivo de evidenciar mudanças e permanências no processo de transmissão de desfiles de escolas de samba na TV brasileira, este estudo selecionou um formato que, considerando as descrições feitas por Fachine (2001) é fundado tanto na performance (depende daquilo que se constrói enquanto se exibe e proporciona momentos de entretenimento) quanto na transmissão direta (cujo sentido está intrinsecamente associado à simultaneidade entre a realização do acontecimento e a sua transmissão pela TV).

Assim, analisaremos aqui: 1) a transmissão televisiva de dois desfiles de escolas de samba feitas por uma mesma emissora, a TV Globo; 2) em dois períodos diferentes, a saber: em 1989, com a Imperatriz Leopoldinense e da Estação Primeira de Mangueira, em 2019; e 3) que trataram de temas que marcaram a história do Brasil, a abolição da escravidão. A escolha por esse *corpus* se justifica na medida em que são eventos televisivos que destacaram-se de maneira expressiva por sua relevância histórica, estética e simbólica no contexto do carnaval carioca. Em seus respectivos anos, as apresentações extrapolaram o caráter competitivo da festa ao estabelecer diálogos profundos com a memória, a cultura e as tensões sociais de seus tempos, o que contribuiu decisivamente para o reconhecimento crítico e popular.

Em 1989, a Imperatriz Leopoldinense levou à Avenida o samba-enredo “Liberdade! Liberdade! Abre as asas sobre nós”, em que tinha como tema central os 100 anos da abolição da escravidão no Brasil. Inclusive, o samba enfatizava a figura da princesa Isabel como agente heroica do processo abolicionista, perspectiva evidenciada nos versos: “Pra Isabel, a heroína / Que assinou a lei divina / Negro, dançou, comemorou o fim da sina”. A transmissão realizada pela TV Globo teve duração total de uma hora e 21 minutos, enquanto o tempo efetivo do desfile foi de uma hora e nove minutos. A composição do samba-enredo foi feita através de Niltinho Tristeza, Preto Jóia, Vicentinho e Jurandir e teve como intérprete Dominginhos do Estácio.

À época, a narração do desfile era conduzida pelos jornalistas Fernando Vannucci e Léo Batista, ambas participações se davam exclusivamente por meio da narração em off, sem a exibição de sua imagem na tela. Essa escolha reforçava ainda uma herança do rádio, como na transmissão de futebol. Em contraste, os repórteres desempenhavam um papel mais dinâmico e visível, atuando diretamente nos bastidores do desfile, realizando entrevistas, acompanhando a preparação das escolas e dialogando com intérpretes e integrantes das agremiações. Esse contato direto contribuía para a construção de uma narrativa mais próxima do evento e de seus protagonistas.

Os comentários ficaram a cargo de Antonio Carlos Athayde, Luiz Lobo e Leci Brandão. A equipe de reportagem era composta por André Luiz Azevedo, Ângela Lindenberg, Carlos Dornelles, Fátima Bernardes, Fausto Silva (Faustão), Glória Maria, Sérgio Gregory e Valéria Monteiro, de modo que faziam com que as intervenções ajudassem a articular informação, espetáculo e emoção ao longo da transmissão. Já em 2019, a Estação Primeira de Mangueira desfilou com o samba-enredo “Histórias Para Ninar Gente Grande”, que propunha uma releitura crítica da história do Brasil ao trazer à cena narrativas e personagens historicamente silenciados ou pouco explorados pelos livros didáticos.

Nessa perspectiva, e em contraste com o samba anteriormente analisado, o enredo problematiza o papel atribuído à princesa Isabel no processo de abolição e afirma a liberdade como resultado da luta coletiva do povo negro e popular, como expresso nos versos: “Não veio do céu / Nem das mãos de Isabel / A liberdade é um dragão no mar de Aracati”. O samba-enredo foi composto por Tomaz Miranda, Ronie Oliveira, Márcio Bola, Mamá, Deivid Domênico e Danilo Firmino, e teve interpretação de Marquinho Art’Samba. A transmissão do desfile pela TV Globo teve duração aproximadamente de uma hora e cinco minutos, sendo cerca de uma hora correspondente ao tempo efetivo de desfile.

A equipe de cobertura era composta por dois apresentadores, Alex Escobar e Fátima Bernardes, responsáveis por conduzir a transmissão e estabelecer a ponte entre o evento e o público telespectador. Os comentários especializados ficavam a cargo de Milton Cunha e Pretinho da Serrinha, cuja atuação se destacava pela capacidade didática e interpretativa, contribuindo de maneira significativa para a compreensão dos sambas-enredo, dos elementos estéticos dos desfiles e de seus significados simbólicos e históricos.

Além disso, o trabalho dos repórteres Fábio Judice, Flávia Januzzi e Tatiana Nascimento ampliava o alcance da cobertura ao trazer informações diretamente da concentração, da dispersão e dos bastidores do Sambódromo. Suas entradas ao vivo ofereciam detalhes sobre o clima entre as escolas, o andamento dos desfiles e as expectativas das agremiações, reforçando a dimensão jornalística da transmissão e aproximando o público da experiência vivida na avenida. Esse conjunto de profissionais e funções evidencia como a transmissão televisiva se consolidou como um dispositivo central na construção de sentidos sobre o Carnaval, articulando informação, análise e entretenimento.

A análise comparativa dos dois desfiles não busca estabelecer hierarquias entre as transmissões, mas compreender como diferentes contextos históricos, políticos e comunicacionais influenciam as formas de narrar e interpretar o espetáculo carnavalesco na televisão, principalmente no contexto feminino. Para isso, faremos uso das orientações de

Becker (2019), que descreve a análise televisual como tendo “as singularidades da ambiência e/ou dos dispositivos, as características das organizações e práticas produtivas, a circulação de um programa no ambiente convergente e as interações das audiências” (Becker, 2019, p.76). Esse exercício é importante pois compreendemos que os desfiles de escola de samba podem ser “lidos” ou descritos a partir de um olhar semelhante àquele lançado aos telejornais, que:

[...] enquadram a realidade, por meio de estratégias discursivas que valorizam a sua própria mediação, se oferecem com lugares de reconhecimento da(s) verdade(s) referentes à experiência social do país e exercem expressiva influência na compreensão da realidade cotidiana (Becker, 2019, p. 71).

A transmissão televisiva do carnaval não se limita à exibição do espetáculo, pois envolve escolhas narrativas que orientam a leitura do público, então se constitui como uma prática de enquadramento da realidade. Conforme aponta Becker (2019), os telejornais operam por meio de estratégias discursivas que valorizam a própria mediação e se colocam como lugares de reconhecimento das verdades referentes à experiência social do país. No contexto do carnaval, esse enquadramento se manifesta na seleção dos elementos considerados relevantes, na ênfase conferida a determinados aspectos históricos e simbólicos dos enredos e na condução das narrativas pelos apresentadores e comentaristas. Desse modo, a transmissão não apenas informa, mas interpreta o desfile, orientando o olhar do público e atribuindo sentidos específicos às representações apresentadas pelas escolas de samba.

Nesse sentido, a influência exercida pela transmissão do carnaval na compreensão da realidade cotidiana se revela especialmente significativa quando os enredos dialogam com temas sensíveis da história social brasileira, como no caso dos desfiles escolhidos, a escravidão e a abolição. Ao assumir o papel de mediadora legitimada do espetáculo, a televisão constrói uma narrativa que articula entretenimento, informação e memória social, contribuindo para a consolidação de determinadas leituras do passado e do presente.

Tal como observa Becker (2019), ao se oferecer como instância de reconhecimento das verdades sobre a experiência social, o jornalismo televisivo exerce um papel central na produção de sentidos compartilhados, impactando a forma como o público compreende não apenas o carnaval, mas também as disputas simbólicas e políticas que atravessam a sociedade brasileira. E nesse intervalo de 30 anos, não mudou apenas a forma de fazer televisão, mas também nossa forma de enxergar o carnaval, a cultura, a dimensão da história do Brasil e dos muitos Brasis que nele existem.

De maneira complementar, o estudo se concentra na interpretação jornalística de enredos que dialogam com a temática da abolição da escravidão e também em relação a outros

contextos históricos. “Para além do estudo das intencionalidades da produção midiática, a Comunicação deve viabilizar o entendimento de conversações e controvérsias socioculturais ou de práticas cotidianas de resistência e de resiliência coletivas” (Becker, 2019, p. 70). A Imperatriz Leopoldinense (1989) e a Mangueira (2019), apresentaram narrativas que evocam a história da escravidão e da liberdade no Brasil, ainda que inseridas em conjunturas sociais e políticas profundamente diferentes.

Assim, ao revisitar as transmissões dos dois desfiles, esta pesquisa busca compreender como as narrativas televisivas se articulam aos discursos políticos, sociais e culturais vigentes em cada período. O maior aprofundamento nos sambas-enredo ao longo do tempo, bem como a crescente familiaridade dos profissionais de imprensa com o universo das escolas de samba, impactaram diretamente a forma como as transmissões passaram a ser construídas e conduzidas. Desse modo, a comparação entre os dois casos possibilita identificar continuidades e rupturas nas práticas jornalísticas e nos modos de representação da história e da memória social no carnaval televisivo.

3. ANALISANDO OS DESFILES CARNAVALESCOS: 1989 e 2019

O que diferencia a televisão de todos os meios de comunicação — rádio, impresso, digital — é o ao vivo, “a programação televisual, mesmo aquela composta por material gravado previamente à emissão, incorpora traços da transmissão ao vivo, ganhando status de tempo presente” (Gutmann, 2014, p. 74). Essa característica única referente à televisão é uma força singular na construção da realidade social, já que o espectador é levado a perceber os acontecimentos como se estivessem ocorrendo naquele exato momento, reforçando a sensação de simultaneidade e de participação direta no evento narrado. Assim, mesmo conteúdos editados ou reprisados são apresentados sob a lógica da urgência, da atualidade e do agora, o que contribui para a naturalização do discurso televisivo e para sua autoridade enquanto mediador do real.

Neste trabalho, embora o foco não esteja na análise de um telejornal, o objeto de pesquisa está no meio de comunicação televisivo, especificamente no gênero evento. A análise da transmissão dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro realizada pela TV Globo nos anos 1989 e 2019 toma por consideração a ideia de que a produção de programas voltados para eventos está diretamente relacionada à capacidade das emissoras de se apropriarem de acontecimentos que não dependem da televisão. Como aponta Aronchi (2004, p. 164), “a produção de programas sobre eventos depende das oportunidades das emissoras de aproveitar acontecimentos independentes da televisão que podem ser transformados em programas de longa duração, com boa rentabilidade comercial”. Dessa forma, a transmissão do espetáculo do Carnaval na Marquês de Sapucaí se configura como um produto altamente rentável para a emissora, ao articular entretenimento, audiência e interesses comerciais.

No caso dos telejornais, os efeitos de sentidos relacionados aos valores de interesse público e atualidade são potencializados pelas possibilidades da transmissão direta, que respondem em boa medida pela própria autenticação dos relatos noticiosos (Gutmann, 2014, p.73).

Nos telejornais, a transmissão direta funciona como um reforço simbólico daquilo que o jornalismo promete ao público: relevância social e atualidade. Quando a notícia é exibida no momento em que o fato acontece, ou sob a aparência de simultaneidade, o telejornal constrói a ideia de que está oferecendo um acesso privilegiado à realidade, quase sem mediações. Esse efeito faz com que o conteúdo seja percebido não apenas como informação, mas como testemunho, o que fortalece sua autoridade discursiva.

Além disso, o “ao vivo” cria uma lógica de urgência que valoriza o acontecimento como algo que exige atenção imediata do espectador. Essa urgência contribui para a legitimação do telejornal como espaço central de interesse público, já que os temas tratados parecem demandar acompanhamento contínuo e coletivo. O mesmo acontece com o evento — transmissão dos desfiles — por mais que esteja em outra “categoria” de TV, a atualidade não é apenas um dado temporal, mas um recurso narrativo que intensifica o envolvimento do público e sustenta a credibilidade do relato jornalístico.

Para Becker (2019) a ideia de que a imagem seria, por natureza, alienante simplifica excessivamente os processos de produção de sentido. “Nem toda imagem seria alienante e as palavras também são formas de redistribuição dos elementos da representação. A imagem não é uma exclusividade do visível, há um visível que não produz imagem e imagens que estão todas em palavras.” Isso porque tanto imagens quanto palavras participam da construção da representação do mundo e operam redistribuições simbólicas dos elementos da realidade. Nesse sentido, a linguagem verbal não é neutra nem menos mediadora do que a visual: ao narrar, descrever ou enquadrar um acontecimento, as palavras também selecionam, organizam e hierarquizam sentidos. Assim, a alienação não está no suporte seja visual ou verbal, mas nos modos de uso, nos contextos de circulação e nas relações de poder que orientam essas representações.

Por outro lado, a noção de imagem ultrapassa o campo estrito do visível, pois nem tudo o que se vê se constitui como imagem portadora de sentido, assim como há imagens que se formam exclusivamente no plano da linguagem. As palavras são capazes de produzir imagens mentais, afetivas e simbólicas, acionando o imaginário do receptor mesmo na ausência de elementos visuais concretos. Se tratando de um contexto cultural, como é o carnaval, a imagem e a palavra não se opõem, mas se casam como regimes complementares de significação, ampliando as possibilidades de leitura e interpretação do real. O que se vê pode ser cru, bruto, mas o que se sente através da imagem amplia a construção do que é o desfile.

Estamos falando de atos performáticos, que desempenham um papel central na legitimação dos programas enquanto jornalísticos e dos relatos enquanto notícias. O enquadramento da imagem, a postura corporal dos apresentadores, o tom de voz empregado e até mesmo a escolha do figurino funcionam como marcas discursivas que sinalizam ao público o regime de verdade no qual aquela narrativa se insere. Esses códigos são historicamente construídos e socialmente compartilhados, permitindo que o espectador identifique rapidamente o que está sendo apresentado como informação factual e de interesse público, ainda que esse reconhecimento seja mediado por convenções e escolhas editoriais.

Nesse sentido, como argumenta Gutmann (2014), a composição da transmissão televisiva vai muito além da imagem visível, envolvendo uma complexa engrenagem de linguagens e performances que organizam o acontecimento midiático. A televisão não apenas mostra, mas encena o real, mobilizando recursos sonoros, corporais e narrativos para produzir sentidos e afetos. Assim, compreender a transmissão televisiva exige considerar essa dimensão performática como constitutiva do discurso jornalístico, uma vez que é ela que sustenta a interação com o espectador e consolida a autoridade simbólica da televisão como mediadora da realidade.

Os sujeitos falantes encarnados em diferentes corpos atuam no texto como indicadores expressivos de determinadas performances, em tese, reconstituídas pelo espectador. De fato, só temos acesso aos eventos construídos pelos programas a partir dessas camadas de medição, conformadas pela voz, pelo gesto, pelos posicionamentos de câmera, pelo olhar, entendidos como dispositivos de performatização (Gutmann, 2014, p.75).

Conforme Gutmann (2014), os sujeitos que falam na televisão não se apresentam apenas como emissores de informação, mas como corpos investidos de sentidos, de modo que a presença atua como um elemento estruturante do texto audiovisual. A forma como esses corpos se manifestam, por meio da voz, do ritmo da fala, dos gestos e do olhar, orienta a interpretação do espectador e funciona como um marcador de performance. Essas performances não são percebidas de maneira neutra, mas reconstruídas pelo público a partir de códigos compartilhados, que permitem reconhecer intenções, emoções e graus de autoridade ou proximidade em relação ao acontecimento narrado.

Dessa forma, o acesso do espectador aos eventos não ocorre de modo direto, mas mediado por dispositivos que organizam e performatizam o relato. Os posicionamentos de câmera, os enquadramentos e os movimentos visuais, articulados às expressões corporais e vocais, constituem camadas de mediação que moldam a experiência do acontecimento. Esses dispositivos não apenas tornam o evento visível, mas produzem sentidos específicos sobre ele, definindo o que pode ser visto, ouvido e interpretado. Assim, a televisão constrói o real como uma experiência performatizada, na qual a mediação é parte constitutiva da própria narrativa.

3.1 Dos elementos de análise no audiovisual

A transmissão televisiva se constrói a partir de um conjunto articulado de elementos que extrapolam a dimensão estritamente visual da imagem. A oralidade, os gestos, a entonação da fala, o figurino e o cenário operam como componentes performáticos que estruturam a relação

entre os sujeitos em cena e o espectador (Gutmann, 2014). Esses elementos não atuam de forma isolada, mas em combinação, produzindo efeitos de sentido que orientam a leitura do conteúdo apresentado. É através do texto, por meio dessa performance, que o discurso televisivo se organiza, criando familiaridade, credibilidade e reconhecimento, fundamentais para a eficácia comunicacional do meio.

A partir dessa orientação teórica, esta pesquisa utilizou-se da observação e identificação dos seguintes elementos nos desfiles selecionados: a) imagem, que se refere a movimentos e enquadramentos de câmera; tipos de imagens (se apenas profissionais, uso de câmeras especiais); b) texto, que se caracteriza por uma linguagem subjetiva, que aproxima o espectador do evento; c) repórter, elemento que está na arquibancada com o público e também na avenida; d) comentarista, que tem como intuito principal analisar e ser especialista no diz respeito a todos os elementos ligados ao carnaval carioca; e) apresentador, que se refere a figura que faz a mediação com público; f) narrador, que relata os fatos em tempo real; e por fim, g) som, que nesse contexto carnavalesco é fundamental para entendermos pausa/ silêncio/ ruído. A partir dessas definições, que chamaremos de matriz analítica, o *corpus* foi observado e descrito, conforme veremos a seguir.

A presença do repórter torna-se fundamental na dinâmica da transmissão de um desfile carnavalesco, uma vez que ele ocupa o papel de mediador entre o evento, o público presente no Sambódromo e o telespectador. Sua atuação contribui de maneira significativa para aproximar o espectador da experiência do desfile, ao estabelecer uma ponte entre o que acontece na avenida. Isso se dá tanto pela descrição do ambiente e do clima do evento quanto pela captação das reações do público, dos sons e das emoções que atravessam o espetáculo. Além disso, o repórter desempenha a função de traduzir sensações e vivências que extrapolam aquilo que é mostrado pelas imagens gerais, enriquecendo a narrativa televisiva e oferecendo ao espectador uma percepção mais imersiva e sensível do desfile.

O comentarista exerce a função de ampliar a compreensão do evento ao acrescentar informações que não são imediatamente perceptíveis aos olhos do público. Trata-se de um mediador especializado, cuja atuação não se limita à análise estética do desfile, mas abrange também a interpretação de seus significados sociais, políticos e culturais. Nesse sentido, o comentarista contextualiza a apresentação das escolas de samba, destacando a importância da comunidade, o papel de seus representantes e os elementos simbólicos que estruturam cada agremiação, contribuindo para uma leitura mais aprofundada e qualificada do espetáculo.

Por se tratar de um evento constituído por múltiplas manifestações culturais, o som configura-se como um elemento fundamental para a compreensão do espetáculo carnavalesco.

Embora, em contextos fora do jornalismo, o ruído possa ser interpretado como um “barulho” desprovido de significado, no âmbito da transmissão televisiva ele adquire relevância semântica e narrativa. Com o avanço das tecnologias audiovisuais, especialmente no que se refere aos sistemas de captação e à qualidade técnica dos equipamentos, torna-se possível apreender sons antes imperceptíveis, como diálogos e interações entre os integrantes das agremiações. Assim, a escuta de falas proferidas, por exemplo, pelo presidente da escola a um mestre-sala durante o desfile, contribui para enriquecer a leitura do evento, ampliando a dimensão sensorial e aproximando o espectador da dinâmica interna da apresentação.

Desse modo, a captação dos ruídos contribui diretamente para a construção da conjuntura da cobertura televisiva, uma vez que esses sons passam a integrar o tecido narrativo da transmissão. Ao serem incorporados ao discurso audiovisual, os ruídos permitem que os atores da comunicação os utilizem como recursos interpretativos, capazes de enriquecer o contexto apresentado e de ampliar a compreensão do espetáculo, atribuindo sentido às interações, às emoções e às dinâmicas que se desenvolvem no interior do desfile. No entanto, os silêncios e as pausas também se configuram como recursos expressivos relevantes, uma vez que possibilitam a assimilação das informações transmitidas e abrem espaço para que o espectador elabore sua própria interpretação sobre o evento.

A presença do repórter no telejornalismo opera como um dispositivo central de legitimação do relato, uma vez que sua voz, seu corpo em cena e os enquadramentos produzidos no local do acontecimento funcionam como marcas de autenticidade e de simultaneidade. Como afirma Gutmann (2014), “a figura do repórter se impõe como um importante elemento de autenticação dos relatos telejornalísticos”, pois sua atuação representa simbolicamente a presença da própria televisão no espaço e no tempo do evento.

No entanto, essa presença é construída a partir de uma lógica paradoxal em que o repórter se insere no contexto da cena, mas sustenta discursivamente a ideia de não pertencimento a ela, apresentando-se como um mediador autorizado que observa, relata e organiza o acontecimento sem interferir nele. Dessa forma, o repórter é posicionado como um instrumento do jornalismo que, ao acessar o local e narrar o fato, contribui para a edificação do evento midiático e para o reforço de sua credibilidade, ao mesmo tempo em que preserva o ideal de objetividade e distanciamento que sustenta o discurso jornalístico. Essa posição reforça o ideal jornalístico de objetividade e distanciamento, ao mesmo tempo em que confere maior credibilidade ao relato, já que o acesso privilegiado do repórter ao local do fato contribui para a construção do acontecimento como algo verificável, legítimo e digno de confiança.

O apresentador, ao ocupar a posição de condutor central da enunciação nos formatos jornalísticos televisivos, desempenha um papel fundamental na organização do discurso e na mediação entre os diferentes elementos que compõem o programa (Gutmann, 2014). Sua presença recorrente e reconhecível contribui para a estabilização do formato, funcionando como um eixo de continuidade que orienta a leitura do telespectador. Nesse sentido, o apresentador não apenas introduz ou encerra conteúdos, mas articula falas, imagens e intervenções de repórteres, comentaristas e convidados, conferindo unidade narrativa ao telejornal. Ao representar a “cara” do programa, ele se torna um marcador identitário capaz de gerar familiaridade, confiança e reconhecimento, aspectos centrais para a consolidação do produto jornalístico televisivo.

Além disso, a relação estabelecida entre o apresentador e o telespectador ultrapassa a simples transmissão de informações, configurando-se como um vínculo simbólico mediado por estratégias discursivas e performáticas. O modo de falar, a postura corporal, o olhar direcionado à câmera e inclusive, as vestimentas, por se tratar de um evento carnavalesco atuam como recursos de interpelação do público, reforçando a sensação de proximidade e de diálogo. Ao mesmo tempo, o apresentador opera como mediador entre o telespectador e os demais agentes do discurso jornalístico, legitimando falas alheias e hierarquizando informações. Dessa forma, sua atuação contribui para a construção de sentidos, para a circulação da autoridade jornalística e para o fortalecimento do pacto comunicativo que sustenta os formatos jornalísticos na televisão, mesmo diante de um evento de entreterimento.

Já o comentarista atua como um especialista sobre determinada área e ocupa um espaço privilegiado de fala e de performance dentro do telejornalismo, o que contribui diretamente para a legitimação do conteúdo apresentado. Ao comentar acontecimentos, dados ou decisões, ele não apenas interpreta os fatos, mas também orienta a leitura do público, oferecendo pontos-chaves de compreensão que reforçam determinados enquadramentos. Nesse sentido, sua presença se diferencia da do repórter, já que está menos vinculada à narração do acontecimento e mais à análise e à opinião qualificada, sustentadas por um estudo qualificado construído ao longo de sua trajetória.

É nesse contexto que se compreende a afirmação de Gutmann (2014) de que “As performances da figura do comentarista também são entendidas enquanto estratégias de certificação do dito, uma vez que se pautam numa construção de autoridade”. A entonação da voz, o domínio do vocabulário técnico, a segurança na argumentação e até mesmo a postura corporal funcionam como marcas dessa autoridade, produzindo efeitos de credibilidade sobre o discurso. Assim, a performance do comentarista não é neutra, mas parte de uma estratégia

comunicacional que busca validar interpretações e conferir peso institucional ao que é dito, fortalecendo a confiança do público nas análises apresentadas.

Ao mesmo tempo, se, por um lado, esse som *in* (cuja fonte normalmente é visualizada na tela) credencia a qualidade do registro, forjando sentido de autenticidade para o que nos é apresentado, o som *ff*, aquele inserido posteriormente, funciona como um poderoso marcador de sentido para as imagens (Gutmann, 2014, p. 84)

O narrador, nesse contexto, assume a função de relatar os acontecimentos que se desenrolam ao vivo, organizando-os em um fluxo discursivo contínuo e dinâmico. Sua fala tende a apresentar ritmo acelerado, em consonância com a própria natureza efêmera, de modo a assegurar que o espectador acompanhe, em tempo real, os principais acontecimentos do evento, sem perder elementos considerados relevantes para a compreensão do que está sendo transmitido.

Diante de todos esses componentes citados, os elementos como som *in* e som *off*, são instrumentos fundamentais para compor um programa televisivo. Nesse sentido, o áudio ambiente, entendido como os diversos sons captados conjuntamente à imagem (como ruídos do local, vozes, aplausos ou sons urbanos), no caso dos desfiles assume um papel expressivo fundamental na narrativa telejornalística. Ao preservar esses sons, o evento não apenas informa, mas também cria uma atmosfera sensorial que aproxima o público do evento retratado, conferindo maior densidade narrativa ao relato. Assim, o som deixa de ser um elemento meramente complementar à imagem para atuar como recurso estruturante do discurso televisivo, capaz de intensificar a credibilidade, a emoção e a compreensão dos acontecimentos apresentados.

3.2 Do local dos desfiles

A inauguração do Sambódromo da Marquês de Sapucaí, em 1984, gerou repercussões entre os sambistas, que manifestaram insatisfação por não terem sido consultados durante o processo de concepção e construção do espaço. Embora o equipamento urbano apresentasse relevância estratégica para o município do Rio de Janeiro, sua implantação não parece ter considerado de forma central as demandas do público carnavalesco nem as necessidades técnicas e operacionais dos agentes responsáveis pela organização e pela realização do espetáculo. Nesse contexto, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, conhecido como Boni, à época diretor da TV Globo, afirma que a emissora também não foi consultada no planejamento

do Sambódromo. Tal ausência de diálogo se revelou significativa, especialmente no que se refere às exigências da transmissão televisiva, como o posicionamento das câmeras e a adequação do espaço às dinâmicas próprias da cobertura ao vivo, elementos fundamentais para a mediação do evento junto ao público telespectador.

Por essa razão, torna-se fundamental o conhecimento aprofundado do local que compõe o *corpus* da pesquisa, a fim de possibilitar uma análise mais precisa de cada desfile, em especial o da Imperatriz Leopoldinense em 1989, cuja transmissão foi estruturada a partir do que se convencionou chamar de “falso vivo”. A narração do desfile ocorria em tempo real, integrando-se, portanto, à transmissão direta anteriormente mencionada, no entanto, essa dinâmica era intercalada por entrevistas realizadas nos camarins, nos camarotes e também com sujeitos que não mantinham relação direta com a escola que se apresentava naquele momento. Essa configuração produz no telespectador a impressão de uma cobertura jornalística de evento, com repórteres posicionados *in loco*, ainda que inserida em uma lógica de transmissão ao vivo mediada e fragmentada. Assim, o “falso vivo” se constrói não pela ausência do tempo presente, mas pela articulação entre a narração simultânea do desfile e conteúdos paralelos, que deslocam momentaneamente o foco da apresentação, sem romper, contudo, com a sensação de acompanhamento em tempo real.

Para a análise da conjuntura das imagens, é imprescindível considerar tanto as limitações tecnológicas do período quanto as especificidades da composição televisiva vigente. Nesse contexto, o apresentador, o narrador e os comentaristas não figuravam visualmente na tela, o que inviabiliza a observação de aspectos como expressões corporais e faciais, vestimentas e, sobretudo, as estratégias de enquadramento, restringindo a análise a elementos sonoros e à organização discursiva da transmissão. Dessa forma, a análise imagética propriamente dita se limita aos repórteres, únicos agentes visualmente presentes, bem como às modalidades de cobertura por eles desempenhadas.

A transmissão do desfile da Estação Primeira de Mangueira em 2019 também seguiu o padrão televisivo no qual apresentadores e comentaristas não apareciam visualmente ao longo do desfile, uma vez que o foco central da cobertura estava direcionado à apresentação da escola na avenida. No entanto, ao término do desfile, observa-se a utilização de um estúdio televisivo no qual os apresentadores Alex Escobar e Fátima Bernardes passam a figurar em cena, recebendo alguns integrantes da agremiação — como a rainha de bateria, musas e outros componentes — para a realização de entrevistas breves, configurando um momento distinto da narrativa televisiva, voltado à mediação e à repercussão imediata do espetáculo apresentado. Dessa forma, o desfile da Estação Primeira de Mangueira apresenta um conjunto mais amplo

de elementos visuais passíveis de análise, o que contribui para o fortalecimento do percurso analítico proposto.

A maior incidência de imagens, seja pela diversidade de enquadramentos, pela presença dos repórteres em cena ou pela inserção de momentos de mediação no estúdio, amplia as possibilidades de observação dos modos de representação, da construção narrativa televisiva e das estratégias de visibilidade adotadas pela transmissão. Consequentemente, esse acréscimo de material imagético favorece uma análise mais consistente e aprofundada, ao permitir a articulação entre aspectos visuais, discursivos e contextuais do desfile.

As câmeras são distribuídas ao longo dos setores que compreendem do 01 ao 13, correspondentes, respectivamente, ao início e ao término do desfile. Observa-se, ainda, que nos setores onde se encontram as cabines dos jurados há uma maior concentração de equipamentos de captação, uma vez que os componentes das escolas tendem a intensificar o cuidado e o esmero na apresentação nesses trechos, em função de sua relevância para a avaliação oficial.

Figura 06: Mapa do Sambódromo da Marquês de Sapucaí com a representação dos setores



Fonte: Infográfico do G1 (2022).

Com a incorporação do uso de drones a partir de 2015, o desfile da Mangueira passa a contar com uma ampliação significativa das possibilidades imagéticas. Essa tecnologia permite a captação de planos mais abertos e panorâmicos, nos quais se tornam visíveis a arquibancada, a divisão dos setores e os camarotes, ampliando a compreensão espacial do evento. Desse modo, a transmissão televisiva se torna mais completa e informativa, especialmente para o público externo, seja ele de outras regiões do Brasil ou de outros países, que passa a ter uma percepção mais abrangente da dimensão e da organização do desfile.

A composição dos elementos visuais também apresenta diferenças significativas. Em 2019, um dos apresentadores desempenhava a função de contextualizar a entrada da escola na avenida, exibindo, por meio de recursos gráficos, informações institucionais e artísticas, como o nome do presidente, do carnavalesco, do diretor de carnaval, do diretor de harmonia e do intérprete, além do enredo, do número de alas, de alegorias, de tripés, dos elementos alegóricos, da quantidade de componentes e das cores oficiais da agremiação. Esse conjunto de dados contribui para uma leitura mais sistematizada e informativa do desfile pelo telespectador.

Figuras 07 e 08: Ilustração da composição de informações sobre a agremiação





Fonte: Reprodução da Rede Globo (2019).

O telejornalismo estrutura-se, de modo geral, a partir de um texto previamente elaborado, que orienta a condução da narrativa, a organização das informações e a atuação dos apresentadores. Essa lógica textual também se estende a diversos programas de entretenimento, sobretudo os de auditório, nos quais há roteiros e falas planejadas, ainda que exista espaço para improvisações pontuais. No entanto, a transmissão televisiva de um desfile carnavalesco não se enquadra plenamente nesse modelo. Trata-se de um evento marcado pela dinamicidade do ao vivo, pela imprevisibilidade das imagens e pela necessidade de acompanhar o fluxo contínuo da apresentação na avenida. Nesse contexto, o texto perde sua rigidez e assume um caráter mais flexível, dando lugar a comentários espontâneos e interpretações imediatas dos apresentadores, comentaristas e repórteres, que reagem em tempo real aos acontecimentos visuais e sonoros do desfile.

Essa maior espontaneidade discursiva implica, contudo, uma subjetivação do texto, mesmo quando são transmitidas informações consideradas essenciais para a compreensão do enredo e da proposta estética da escola. No caso dos sambas-enredo escolhidos, com forte teor político e social, as falas dos comunicadores adquirem um peso interpretativo ainda mais significativo. O modo como determinadas mensagens são explicadas, enfatizadas ou relativizadas pode induzir o espectador a construir sentidos específicos sobre o desfile, por vezes distintos daqueles originalmente propostos pela escola. Assim, os comunicadores não atuam apenas como mediadores neutros da transmissão, mas como agentes que orientam a leitura do espetáculo, guiando a recepção do público e influenciando diretamente a interpretação simbólica e discursiva do evento.

3.3 Descrição analítica

Com base na descrição dos desfiles apresentada no capítulo anterior, avançaremos para uma análise mais aprofundada. Por se tratar de um intervalo de 30 anos, muita coisa mudou na comunicação, consequentemente, no meio televisivo também. Com as redes sociais o Carnaval carioca passou a ser uma representação do Brasil para o mundo, o que antes os estrangeiros só ouviam falar, agora eles tinham acesso a tudo em tempo real pelo smartphone. Isso tem um impacto na transmissão que deixa de ser um evento feito para brasileiros e amantes da folia, e passa a descrever algo que representa a cultura brasileira. Mesmo diante de um cenário carioca, os sambas-enredos traduzem os Brasis que existem dentro desse Brasil caricato — samba, futebol, caipirinha e praia — contando histórias que durante muito tempo foram silenciadas.

Observa-se uma distinção significativa entre as transmissões analisadas no que se refere à denominação e à configuração das funções desempenhadas pelos profissionais à frente da cobertura. Em 1989, Léo Batista e Fernando Vannucci eram identificados como narradores do evento, ao passo que, em 2019, Fátima Bernardes e Alex Escobar assumem oficialmente a designação de apresentadores. Embora ambas as duplas exerçam, em termos práticos, funções semelhantes — como introduzir o desfile, acionar os repórteres e descrever os acontecimentos na avenida — a mudança terminológica sugere transformações no enquadramento discursivo da transmissão, indicando possíveis reconfigurações na mediação do espetáculo carnavalesco ao longo do tempo.

3.3.1 *Imperatriz Leopoldinense (1989)*

Em 1989, o contexto social brasileiro era marcado pelo período pós-ditadura militar. Ao final daquele ano, ocorreria a primeira eleição presidencial direta em quase 40 anos, representando um marco na retomada da democracia do país. Além disso, em 13 de maio do ano anterior, haviam sido celebrados os 100 anos da abolição da escravidão. Tratava-se, de um momento de valorização da democracia e da liberdade de expressão, o que fez com que o samba-enredo campeão da Imperatriz se configurasse não apenas como a tradução simbólica desse período histórico, mas também como uma resposta crítica ao cenário político da época.

Nesse contexto, a transmissão televisiva do evento assume papel central na amplificação desses sentidos. Ao levar o desfile das escolas de samba para todo o território nacional, a televisão não apenas expandiu o alcance do simbólico samba-enredo campeão, como também

contribuiu para a construção de uma memória coletiva sobre aquele momento histórico. A mediação televisiva potencializou o caráter político e social do espetáculo, transformando-o em um espaço público de debate, no qual temas como democracia, liberdade de expressão e crítica aos agentes políticos puderam circular de forma massiva. Assim, a TV atuou como agente fundamental na legitimação do desfile enquanto acontecimento cultural e comunicacional, capaz de dialogar diretamente com as tensões e expectativas da sociedade brasileira daquele período.

No entanto, é de se questionar a configuração dos comunicadores que compunham a transmissão televisiva, marcada pelo silêncio em determinados momentos e por um modo de fala contido e por vezes frio. Essa postura discursiva contrasta o simbolismo político expressado no desfile, sugerindo uma mediação que, ao invés de potencializar plenamente os sentidos do espetáculo, operou de forma cautelosa e distanciada. Tal escolha enunciativa pode ser compreendida como reflexo das tensões ainda presentes no período pós-ditadura, em que a liberdade de expressão, embora em processo de consolidação, permanecia atravessada por resquícios de autocensura e por estratégias de neutralização do discurso.

A cobertura exibida pela TV Globo, do desfile da Imperatriz Leopoldinense teve duração total de 1 hora e 21 minutos, enquanto o tempo efetivamente do desfile foi de 1 hora e 09 minutos. O material encontra-se disponível no canal *TaNToS CarNAVaIS*, hospedado na plataforma YouTube. É importante destacar que esse acervo completo não consta no streaming oficial da emissora, a *Globoplay*, apenas em canais amadores. Na plataforma do Grupo Globo foi localizado um vídeo com apenas cinco minutos de transmissão¹. Dessa forma, a partir deste ponto, proponho uma análise que contempla o produto em sua integralidade para, em seguida, delimitar o recorte metodológico a um trecho específico, o qual será apresentado e sistematizado (Tabela 01). No desfile de 1989, foram observados quatro trechos que evidenciam conteúdos de caráter misógino, homofóbico e marcadamente preconceituoso. Tais manifestações discursivas não apenas se distanciam da proposta estética e narrativa do samba-enredo, como também nada contribuem para a compreensão do que se desenvolvia na avenida, revelando-se elementos alheios à contextualização do espetáculo carnavalesco.

A saber: 1) Do minuto 4:39 a 5:33, Léo Batista, na condição de narrador, estabelece interlocução com Fausto Silva, repórter da transmissão, que dirige uma pergunta ao então jogador de voleibol Bernard Rajzman acerca das possíveis relações entre o carnaval e o esporte de quadra, especialmente no que se refere à preparação física. Nesse momento o jogo de câmera

¹ Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9267895/editorial/f0e7b4db-5fa4-4668-8542-aae38947d2e9/>.

foca no uso de closes, já que a entrevista acontece em um camarote destinado à Rede Globo. Na sequência, antes de devolver a palavra ao narrador, o repórter profere um comentário em tom de piada, envolvendo a temática da AIDS, ao relatar a presença de um indivíduo “com uma camisinha na orelha” e associar o fato ao “cansaço” em relação às discussões sobre a doença. Tal intervenção, deslocada do contexto do desfile, introduz um elemento humorístico que mobiliza uma questão de saúde pública sensível, sem qualquer vínculo com o desenvolvimento do enredo ou com a dinâmica apresentada na avenida.

2) No trecho de 7:53 a 8:33, Léo Batista estabelece nova conexão com Fausto Silva, que passa a descrever o ambiente do desfile, mencionando o camarote e a arquibancada. Agora, as imagens acompanham a descrição do repórter, em função de seu texto narrando o espaço. Contudo, antes de devolver a palavra ao narrador, o repórter profere o comentário: “Aqui, Léo, um carnaval do tempo em que ‘metida’ era só uma pessoa desagradável”. A observação, marcada por duplo sentido, desloca o foco da cobertura e introduz uma insinuação de caráter sexual, dissociada do enredo e do desenvolvimento do espetáculo. Tal intervenção contribui para o esvaziamento informativo da transmissão, ao privilegiar um recurso humorístico pouco fundamentado, que não agrega elementos relevantes à compreensão do desfile.

3) No intervalo entre 1:16:00 a 1:16:59, o outro narrador, Fernando Vannucci aciona Fausto Silva para a realização de uma entrevista com o ator Stepan Nercessian. Na ocasião, o repórter formula a seguinte pergunta: “Em termos de mulher, está melhorando ou piorando o carnaval?”. O questionamento, destituído de contextualização e de pertinência temática, não estabelece qualquer relação com o desenvolvimento do desfile ou com os elementos narrativos apresentados pela agremiação. Ao contrário, reafirma uma estratégia discursiva recorrente na transmissão, pautada por insinuações e por um humor de duplo sentido, que pouco contribui para informar o público telespectador acerca do espetáculo em questão.

4) O trecho de 1:17:50 a 1:18:52, em sua última entrada ao vivo durante o desfile, Fernando Vannucci aciona Fausto Silva, que, por sua vez, conduz uma entrevista com o apresentador João Kleber. No momento da interação, a câmera realiza um movimento de aproximação, enquadrando em close fechado a camisa listrada do repórter. Enquanto o enquadramento enfatiza esse detalhe visual, o comunicador faz comentários incorporando o elemento estético da vestimenta como mote para a construção de humor na transmissão. Pela primeira vez ao longo de toda a transmissão, o repórter formula uma pergunta diretamente relacionada ao evento, ao indagar sobre a avaliação do entrevistado a respeito do carnaval. Entretanto, ao encerrar sua participação, Fausto Silva recorre novamente a uma intervenção de caráter cômico, “Aqui o carnaval no tempo de esconder a cobra era somente sequestrar o

ofício”, retomando o uso de insinuações e de humor de duplo sentido. Tal recurso, reiterado ao longo da cobertura, reforça o desvio de foco em relação ao espetáculo apresentado na avenida e evidencia a oscilação entre informação e entretenimento que marca sua atuação na transmissão.

Diante desse quadro de opções analíticas, destacamos o trecho 3 como o mais representativo para as discussões empreendidas nesta pesquisa: o modo como as mulheres são descritas e discursivamente construídas na transmissão carnavalesca da TV Globo. Parte-se da hipótese de que determinadas escolhas linguísticas, enquadramentos narrativos e intervenções dos comunicadores não apenas refletem concepções socialmente acerca do feminino, mas também contribuem para o entendimento do espaço midiático. Assim, busca-se compreender em que medida tais abordagens reforçam estereótipos, objetificações ou hierarquizações de gênero, bem como avaliar seus impactos na mediação do espetáculo carnavalesco para o público telespectador.

Quadro 01 - Análise televisual do desfile da Imperatriz Leopoldinense (1989)

Imagem	Texto	Repórter	Comentarista	Apresentador /Narrador	Som (in/off)
Foca no uso de closes; enquadramento fechado.	Perguntas subjetivas ao entrevistado; teor sexista.	Presença de repórter entrevistando.	Não há presença de comentarista.	Narrador fica em silêncio durante nove segundos.	Ruído do som da escola de samba; silêncio do entrevistado e silêncio do narrador.

Fonte: Elaborado pela autora (2026).

A transmissão é intercalada com o uso de VTs e de material “frio”, que aparenta ter sido gravado anteriormente ao desfile. Esse recurso, de certa forma, distancia o espectador do ritmo acelerado e da atmosfera imediata que caracteriza o carnaval da Sapucaí. No entanto, ao interromper momentaneamente o fluxo da transmissão direta da avenida, esse recurso também pode gerar uma quebra no ritmo da narrativa televisiva.

Figura 09: Faustão entrevista o ator Stepan Nercessian no desfile da Imperatriz (1989)



Fonte: Canal do Youtube (Tantos Carnavais).

Em razão do enquadramento fechado, o repórter dispõe de espaço reduzido para conduzir a entrevista com o ator, posicionando-se lateralmente no quadro. Tal composição visual compromete a clareza da interação entre entrevistador e entrevistado, dificultando ao público a identificação da dinâmica comunicacional estabelecida entre ambos. Nesse trecho específico, o repórter é acionado pelo narrador Fernando Vannucci para conduzir uma entrevista com o ator Stepan Nercessian durante a transmissão do desfile. A indagação inaugural formulada por Fausto Silva foi: “Em termos de mulher, está melhorando ou piorando o carnaval?”, que se revela deslocada do contexto do espetáculo. Trata-se de um questionamento que não estabelece qualquer relação com o enredo, com a performance das escolas de samba ou com aspectos da cultura carnavalesca carioca, configurando-se como uma intervenção antagônica à dinâmica do desfile e pouco contributiva para a compreensão do evento pelo público telespectador.

Em resposta, o ator Stepan Nercessian não apenas deixa de problematizar o teor da pergunta formulada por Fausto Silva, como também a amplia a partir de uma perspectiva igualmente dissociada do contexto carnavalesco. Ao afirmar que “Está melhorando, não é? Porque as mulheres estão aparecendo. Está piorando um pouco em termos de sambista, de mulher que diz do pé, mas que diz do peito pra cima, está melhorando”, o entrevistado desloca o foco da discussão para a visibilidade e a avaliação dos corpos femininos. Sua fala, ao enfatizar

partes específicas do corpo, evidencia uma lógica de apreciação marcada pela fragmentação e pela hierarquização corporal, na qual o corpo feminino é analisado por recortes e critérios implícitos de valor. Em vez de tensionar a abordagem proposta, o comentário acaba por reiterar uma perspectiva que naturaliza a objetificação, reforçando padrões de julgamento que se sobrepõem às dimensões culturais, artísticas e performáticas do desfile.

Tal enunciação evidencia a naturalização de discursos machistas e misóginos na década de 1980, sobretudo em espaços midiáticos de ampla audiência. Mesmo diante das câmeras e no âmbito de uma transmissão ao vivo, observa-se a liberdade conferida aos interlocutores masculinos para pautar o corpo feminino como objeto de julgamento e espetáculo, dissociando-o de sua dimensão artística, cultural e performática no carnaval. Desse modo, a mulher é reduzida a um elemento visual passível de avaliação estética, o que reforça práticas de objetificação e consolida padrões discursivos que contribuem para a manutenção de desigualdades de gênero no campo midiático.

Nesse caso, o repórter, ao questionar o corpo das mulheres, desloca a discussão do contexto carnavalesco do desfile e passa a enfatizar exclusivamente a exposição do corpo feminino no evento. A abordagem não considera os aspectos culturais, estéticos e simbólicos que estruturam a apresentação na avenida, concentrando-se, em vez disso, na visibilidade corporal como objeto de julgamento público. Diante desse cenário, é fundamental destacar que a objetificação e a violação simbólica dos corpos femininos não se restringem ao espaço do carnaval, elas atravessam diferentes ambientes sociais. Contudo, no contexto carnavalesco, especialmente ao longo do século XX, essa dinâmica era amplificada pela mediação televisiva, na medida em que homens ocupavam majoritariamente os lugares de fala e legitimavam, em rede aberta, discursos que comentavam, avaliavam e regulavam os corpos das mulheres, naturalizando práticas de exposição e julgamento público.

Fausto Silva prossegue, de forma ininterrupta, na formulação de questionamentos de teor sexista, sem que haja qualquer intervenção por parte do narrador Fernando Vannucci. Em nenhum momento é observado uma tentativa de contenção, mediação ou problematização das falas do repórter, o que contribui para a naturalização desse tipo de abordagem no contexto da transmissão. Cabe ressaltar que o apresentador e o narrador ocupam posições centrais na condução do evento televisivo: são eles que detêm o controle do fluxo discursivo, definem prioridades e administram o tempo de fala. Assim, mesmo diante de acontecimentos considerados relevantes junto aos repórteres, esses profissionais possuem prerrogativa técnica e editorial para interromper, redirecionar ou encerrar intervenções que destroem a proposta da

cobertura. A ausência dessa mediação, portanto, não é apenas circunstancial, mas também reveladora das escolhas discursivas que estruturam a transmissão.

Outro questionamento formulado pelo repórter é: “Você que, além de ator, é um grande atleta, o que é mais difícil quando ela diz ‘já’ ou quando ela diz ‘ainda não’”? Mais uma vez, evidencia-se o conforto do entrevistador em permanecer na mesma linha discursiva, reiterando uma abordagem completamente dissociada do contexto carnavalesco e orientada por insinuações de cunho sexual. Entretanto, desta vez, observa-se o primeiro ruído marcado pelo silêncio, elemento que, como mencionado anteriormente, integra a própria dinâmica da transmissão ao vivo. O silêncio, nesse tipo de cobertura, não é mero vazio sonoro, mas um índice significativo da reação dos sujeitos diante da situação comunicativa em que estão inseridos. No caso em questão, ele sinaliza o desconforto do entrevistado, que parece perceber o aprofundamento progressivo do repórter em um teor cada vez mais sexista e misógino, rompendo, ainda que de maneira sutil, a fluidez esperada da interação televisiva.

Antes de devolver a transmissão ao narrador do evento, Fausto Silva faz mais uma piada ofensiva, reiterando a postura adotada em todas as suas entradas ao longo da cobertura. Ao afirmar: “Pra ele, carnaval do tempo em que comer o brotinho era somente devorar uma pizza pequena”, o apresentador recorre ao duplo sentido como estratégia de humor, reforçando a conotação sexual que atravessou sua participação na transmissão. A declaração escancara a lógica que orientou seus comentários anteriores, a sexualização das mulheres, a ênfase reiterada em seus corpos e a redução de suas trajetórias no carnaval a insinuações de caráter erótico. Ao encerrar sua fala com esse tipo de associação, intensifica-se o processo de objetificação já observado. O termo “brotinho”, historicamente utilizado para se referir a jovens — frequentemente meninas e mulheres —, carrega uma carga simbólica que, nesse contexto, reforça a erotização e a assimetria de gênero presentes no discurso.

No momento de retorno ao estúdio, a transmissão permanece em silêncio por cerca de nove segundos e, em seguida, retoma o roteiro previsto, ao passar a palavra para a repórter Ângela Lindenberg. Logo depois, o narrador Fernando Vannucci comenta: “Esse Fausto Silva”, em tom de surpresa e com a risada presa. A breve reação verbal, somada ao silêncio que a antecede, sugere um estado de choque ou constrangimento diante das perguntas, das respostas e, sobretudo, da última piada proferida por Fausto Silva. Entretanto, é importante ressaltar que, na condição de narrador e condutor da transmissão, Vannucci detinha os recursos técnicos e editoriais para intervir ou mesmo interromper a sequência de comentários que vinham gerando desconforto. A ausência de uma mediação mais incisiva não apenas permitiu a continuidade do tom inadequado, como também pode ter ampliado o constrangimento para o público que

acompanhava a cobertura em casa. É plausível supor que muitos espectadores tenham se sentido envergonhados com o teor das falas, especialmente as mulheres, diretamente atingidas pela sexualização e pela objetificação reiteradas ao longo da transmissão.

3.3.2 *Estação Primeira de Mangueira (2019)*

O segundo desfile analisado foi o da Mangueira (2019), que propõe uma representação contundente não apenas do Brasil enquanto nação, mas, sobretudo, das pessoas que constroem cotidianamente a identidade do país. Logo após o encerramento dos festejos carnavalescos de 2018, o Rio de Janeiro foi marcado pelo assassinato da vereadora Marielle Franco, ocorrido em 14 de março. Marielle era ativista dos direitos humanos, feminista e uma das principais vozes que criticava à intervenção federal no estado. Inserido nesse contexto de profunda comoção social, o crime gerou uma onda de revolta que rapidamente ultrapassou os limites da cidade e ganhou projeção nacional, materializando-se em manifestações populares e no surgimento de movimentos que ecoavam pelas ruas a pergunta “Quem matou Marielle?”.

Foi ao citar a vereadora Marielle Franco no último verso do samba-enredo que a Mangueira condensou e explicitou o sentido central de toda a narrativa construída ao longo do desfile. O trecho “Brasil, chegou a vez / de ouvir as Marias, Mahins, Marielles, malês” opera como um chamado coletivo à escuta de vozes historicamente silenciadas, articulando passado e presente em uma mesma chave política e simbólica. Ao evocar figuras femininas, negras e populares, o enredo desloca o protagonismo da história oficial e reescreve no imaginário nacional sujeitos que foram sistematicamente marginalizados pelos processos de apagamento promovidos pelos discursos hegemônicos.

Nesse sentido, o verso final não funciona apenas como encerramento poético, mas como crítica de um projeto narrativo que reivindica a revisão da memória nacional. A escola propõe reconhecer as raízes do Brasil a partir daqueles que tiveram suas trajetórias invisibilizadas, suas histórias distorcidas ou manchadas nos registros oficiais, especialmente nos livros didáticos e nos relatos institucionais. Ao trazer Marielle como símbolo contemporâneo dessa continuidade histórica de violência e silenciamento, o samba-enredo atualiza o debate sobre identidade, resistência e justiça social, reafirmando o carnaval como espaço legítimo de disputa de sentidos e de construção política da memória coletiva.

Durante a transmissão televisiva do desfile, a presença de Milton Cunha e Pretinho da Serrinha como comentaristas contribuiu para evidenciar o reconhecimento da potência simbólica e política do samba-enredo da Mangueira. A alegria expressa por ambos não se configurava como mero entusiasmo festivo, mas como uma reação consciente diante da

densidade histórica e afetiva da obra apresentada na avenida. Os comentários revelavam um entendimento prévio da importância daquele samba, destacando não apenas seus aspectos estéticos, mas também o impacto discursivo de um enredo que propunha recontar a história do Brasil a partir das margens.

Além disso, essa postura comunicacional reforça o papel dos comentaristas como mediadores de leitura do evento carnavalesco. Ao demonstrarem alegria, admiração e envolvimento, os comunicadores sinalizavam ao espectador que aquele samba carregava um valor excepcional, capaz de ultrapassar o entretenimento e alcançar o campo da memória, da identidade e da crítica social. Dessa forma, a transmissão não apenas exibiu o desfile, mas também construiu um enquadramento interpretativo que orientava a recepção do público, evidenciando que os comunicadores compreendiam a relevância histórica e simbólica do enredo e assumiram, ainda que implicitamente, uma posição de reconhecimento e validação de sua importância no contexto sociopolítico brasileiro.

Seguindo a mesma orientação metodológica adotada na análise do desfile anterior, busca-se, neste momento, exemplificar as questões aqui discutidas a partir do material veiculado em 2019. O registro audiovisual da pesquisa, com duração de 1 hora e cinco minutos, encontra-se disponível na plataforma YouTube, no canal Escolas de Samba de São Paulo e Rio de Janeiro, no entanto também está presente na plataforma de streaming do Grupo Globo, a *Globoplay*. Para fins analíticos, foram selecionados três trechos que apresentam descrições diretas acerca do enredo. A partir da escolha específica de um desses trechos, tomado como recorte central, inicia-se a sistematização da análise no quadro subsequente, com o objetivo de evidenciar os elementos discursivos, visuais e narrativos mobilizados na construção da transmissão.

A saber: 1) Do minuto 30:28 a 31:52, os apresentadores Fátima Bernardes e Alex Escobar, juntamente com o comentarista Milton Cunha, dedicam-se à contextualização histórica da Ala de Passistas denominada Tereza de Benguela e José Piolho. Em suas intervenções, os comunicadores apresentam informações acerca da trajetória e da relevância simbólica da personagem homenageada no referido segmento do desfile, articulando dados históricos e elementos narrativos que contribuem para a compreensão do enredo. Tal abordagem evidencia uma preocupação em situar o espectador no contexto sociocultural evocado pela escola de samba, ampliando a dimensão interpretativa da transmissão ao estabelecer conexões entre a performance cênica na avenida e os processos históricos que fundamentam a construção temática da ala.

2) No trecho entre 43:20 e 44:10 desfila pela avenida Mônica Benício, viúva da vereadora Marielle Franco, uma das homenageadas no samba-enredo. Durante a transmissão, a

apresentadora Fátima Bernardes contextualiza a trajetória política de Marielle, destacando sua atuação em defesa dos direitos humanos e das populações historicamente marginalizadas. Ao explicitar que a vereadora foi assassinada, a comunicadora não apenas informa um dado factual, mas reafirma a dimensão histórica e política de sua memória. Tal menção sintetiza o respeito à figura que ela representa e ao legado que deixou não restrito à agremiação que a homenageia ou ao universo do carnaval carioca, mas escrito de maneira mais ampla na história política brasileira contemporânea.

3) No intervalo de 45:32 a 47:21 Fátima Bernardes e Alex Escobar, na condição de apresentadores, juntamente com os comentaristas Milton Cunha e Pedro Serrinha, discorrem sobre a representação da bandeira do Brasil ressignificada nas cores da Estação Primeira de Mangueira — verde e rosa — evidenciando tanto os aspectos simbólicos quanto a dimensão estética da composição visual apresentada na avenida. Durante a análise, os comunicadores também deixam transparecer suas emoções diante da cena. Considerando se tratar de um evento anual, marcado pela expectativa e pelo ineditismo de cada desfile, é compreensível que os profissionais da transmissão manifestem envolvimento afetivo com o que estão assistindo, uma vez que também têm seu primeiro contato com aquela narrativa visual e performática. Nesse contexto, observa-se que a cobertura se aproxima do público por meio de uma abordagem mais sensível e carnavalesca, na qual a emoção compartilhada contribui para estreitar os vínculos entre a mediação televisiva e a experiência do espectador.

Entre as possibilidades analíticas delineadas, opta-se por evidenciar o **trecho 1**, por compreender que ele concentra, de maneira mais expressiva, o aspecto central que esta pesquisa se propõe a examinar. Trata-se de um recorte que sintetiza, com maior nitidez, a evidência da representação feminina que buscamos problematizar ao longo do estudo. Além disso, o trecho permite observar as transformações ocorridas ao longo desses 30 anos na forma de realizar a transmissão dos desfiles. Nota-se uma reconfiguração no papel dos apresentadores e comentaristas, cuja presença passa a endossar e aprofundar a compreensão do enredo, ampliando as possibilidades interpretativas do público. Tal mediação contribui para a formação social do espectador, ao reforçar a necessidade de compreender os desfiles não apenas como manifestações festivas, mas como atos atravessados por dimensões históricas, culturais e, sobretudo, políticas.

Quadro 02 - Análise televisual do desfile da Estação Primeira de Mangueira (2019)

Imagem	Texto	Repórter	Comentarista	Narrador/ Apresentador	Som (in/off)
--------	-------	----------	--------------	---------------------------	--------------

Foca no uso de closes; câmeras de drone; takes que priorizam a rainha de bateria.	Narrações em off; texto em primeira pessoa; tem detalhes fundamentados.	Não há presença.	Especialista no assunto; comenta com propriedade; expõe opinião	Detalha o contexto histórico; expõe opinião e demonstra emoção.	Ruído do som da escola de samba
---	---	------------------	---	---	---------------------------------

Fonte: Elaborado pela autora (2026).

O apresentador Alex Escobar introduz a ala de passistas intitulada Tereza de Benguela e José Piolho, destacando-os como heróis da resistência, uma vez que ambos foram, respectivamente, rainha e rei do Quilombo do Quariterê. Ao contextualizar historicamente a homenagem, sua narração é acompanhada por imagens aéreas captadas por drones que percorrem a avenida, compondo um enquadramento panorâmico do desfile e reforçando a grandiosidade cênica do momento.

Em seguida, o comentarista Milton Cunha destaca: “A importância da Tereza de Benguela é que ela era uma líder de grande qualidade política”. A fala do comentarista assume relevância por deslocar a homenagem do campo meramente festivo para o campo histórico e político, enfatizando a dimensão estratégica da liderança de Tereza de Benguela e reconhecendo sua atuação como articuladora de resistência no Quilombo do Quariterê. Ao sublinhar sua “qualidade política”, Milton Cunha contribui para enquadrar a personagem como sujeito histórico ativo, reforçando a potência pedagógica da transmissão ao evidenciar o protagonismo negro na formação social brasileira. Nesse trecho, as imagens são captadas por cinegrafistas posicionados no próprio solo da avenida, que circulam entre as alas e se aproximam fisicamente dos componentes. Essa escolha de enquadramento, mais próximo e imersivo, rompe com a distância dos planos gerais e favorece a valorização das expressões, gestos e detalhes das fantasias, intensificando a sensação de proximidade e inserindo o telespectador no fluxo vivo do desfile.

Figura 10: Demonstração de cinegrafista acompanhando o desfile dentro da avenida



Fonte: Reprodução da Rede Globo (2018)

E depois, Fátima Bernardes, na posição de apresentadora, expõe uma fala subjetiva: “E nós, mulheres, crescemos sem saber a força dessa mulher. Imagina para as crianças negras que crescem sem saber da força de uma mulher como essa, né?”. Nesse momento, a apresentadora estabelece uma conexão afetiva entre passado e presente, ampliando o alcance simbólico da homenagem. Ao mencionar “nós, mulheres” e “as crianças negras”, ela introduz a dimensão da representatividade e da memória silenciada, evidenciando como a ausência dessas narrativas impacta processos de identificação e construção de autoestima. Sua intervenção reforça o caráter formativo da transmissão, ao sugerir que a visibilidade de figuras históricas como Tereza de Benguela pode operar como instrumento de reconhecimento, pertencimento e valorização identitária.

Ainda com Fátima Bernardes, a apresentadora explica a representação da rainha de bateria Evelyn Bastos, explicitando que ela homenageia Esperança Garcia, mulher que, aos 19 anos, denunciou por escrito as violências que sofreu e presenciou no Piauí, dirigindo uma carta ao governador da província. Com isso, a Comissão da Verdade da Escravidão Negra da OAB (Ordem dos Advogados do Brasil), considerou 247 anos depois, a carta como uma petição e assim, Esperança Garcia se tornou a primeira mulher advogada no Brasil. Ao contextualizar essa referência histórica, a transmissão amplia o sentido da performance da rainha de bateria, deslocando-a de uma leitura meramente estética para uma dimensão política e memorial. Nessa ocasião, observa-se uma alternância de enquadramentos: a transmissão passa a exibir imagens aéreas, captadas de cima da bateria, oferecendo uma visão panorâmica dos componentes e da coreografia coletiva, e em seguida,

retorna às câmeras posicionadas no solo da avenida. Essa oscilação entre o plano superior e o enquadramento ao nível da pista dinamiza a narrativa visual, articulando a grandiosidade do conjunto com a proximidade dos detalhes individuais.

Em seguida, Fátima afirma: “São muitas histórias que a gente desconhece, né”, sublinhando a lacuna existente na memória coletiva brasileira. Sua fala reforça a importância do desfile como espaço de visibilidade e reescrita simbólica da história, contribuindo para o fortalecimento da compreensão sobre os múltiplos Brasis que compõem o país. Ao reconhecer o desconhecimento acerca dessas trajetórias e de nossos verdadeiros heróis, a apresentadora evidencia o papel do carnaval — e de sua transmissão televisiva — como dispositivo pedagógico e cultural, capaz de tensionar narrativas oficiais e promover o reconhecimento de protagonismos historicamente silenciados.

3.4 Principais diferenças identificadas

De maneira geral, em 1989, observa-se que a figura do repórter estava mais associada à função de apresentar e contextualizar o espaço do Sambódromo, descrevendo o clima, a movimentação e os aspectos gerais do espetáculo, funcionando como uma espécie de guia informativo do ambiente e não necessariamente, envolvendo o samba-enredo. Já em 2019, essa atuação se transforma significativamente, na medida em que o repórter passa a se inserir fisicamente no meio da arquibancada, interagindo com o público e compartilhando suas reações, o que reforça uma estratégia discursiva de proximidade, identificação e transmissão direta.

Esse deslocamento simbólico e espacial sugere a construção de uma imagem institucional da emissora — no caso, a TV Globo — alinhada à ideia de pertencimento popular, ao se apresentar como parte do público e não apenas como uma instância externa de observação e narração do evento. No desfile da Imperatriz, os repórteres usam de artifícios humorísticos e cômicos com a intenção de estar próximo ao espectador, e na transmissão da Mangueira a ambientação para os repórteres naturalmente faz essa aproximação acontecer.

Ao analisar ambas as transmissões, é possível identificar diferenças significativas quanto aos momentos de aparição dos comentaristas. No desfile da Imperatriz, sua presença em cena ocorre apenas quando acionados pelo narrador, o que evidencia uma participação pontual e subordinada à condução principal da transmissão. Em contraste, na cobertura de 2019, os comentaristas encontram-se integrados de forma contínua ao fluxo narrativo, intervindo sempre que identificam elementos relevantes a serem analisados. Dessa maneira, sua atuação não se

configura como entradas e saídas pontuais da transmissão, mas como uma presença constante, que acompanha e interpreta o desfile ao longo de todo o evento.

Outra diferença relevante refere-se à postura adotada no uso de adjetivos. Na transmissão de 1989, a atuação dos comentaristas caracteriza-se predominantemente por uma abordagem descritiva e por apontamentos de caráter técnico, com reduzida incidência de elogios, intensificações valorativas ou interpretações de viés político. Em contrapartida, nas transmissões mais recentes, observa-se a ampliação do discurso avaliativo, com maior presença de juízos de valor e leituras interpretativas que estabelecem um diálogo direto com questões sociais e políticas evocadas pelo desfile, como o racismo, a abolição da escravidão, relevância das figuras femininas homegeadas e outras temáticas estruturantes da memória e da identidade da história brasileira.

Em relação ao som, observa-se ainda uma diferença marcante entre ambos os desfiles no que se refere à duração e ao uso do silêncio. No desfile da Imperatriz, é recorrente que os comunicadores permaneçam em silêncio por períodos superiores a um minuto, sem que isso comprometa a fluidez da transmissão. Em contrapartida, no desfile da Mangueira, a manutenção de longos intervalos silenciosos torna-se praticamente inviável, sendo percebida como uma quebra do ritmo narrativo e, potencialmente, como um fator de desinteresse do público, capaz inclusive de motivar a mudança de canal.

As imagens de 1989 apresentam um caráter mais estático, com menor variação de enquadramentos e movimentos de câmera, o que resulta em uma narrativa visual menos dinâmica. No caso do trecho 03 analisado, a câmera mantém-se relativamente fixa, sem explorar recursos que potencializem a sensação de imersão ou mobilidade, mesmo diante de um evento como o carnaval. Em contraste, no desfile da Estação Primeira de Mangueira, observa-se uma construção imagética mais fluida, enquanto os comunicadores contextualizam historicamente a ala, a transmissão articula imagens aéreas, planos captados no interior do desfile e enquadramentos próximos aos componentes, intensificando a dinamicidade da cena.

Embora se trate de contextos televisuais distintos — em um caso, uma entrevista e no outro, a apresentação de uma ala —, percebe-se que essas características estéticas e narrativas se mantêm de forma consistente ao longo de cada transmissão. Assim, as escolhas técnicas e de linguagem audiovisual evidenciam modos diferentes de construir a mediação do espetáculo carnavalesco em cada período. Em 1989, a dinâmica da transmissão previa a presença inicial do narrador do desfile que, em seguida, saía de cena, deixando a condução majoritariamente sob responsabilidade de repórteres. Essa configuração aproximava a cobertura de um modelo semelhante ao da narração esportiva, especialmente a do futebol, caracterizada por um tom mais

técnico e objetivo. Já no desfile da Mangueira, nota-se uma mudança significativa nesse formato: os apresentadores, em conjunto com os comentaristas, assumem de forma integrada o comando da transmissão, estabelecendo uma condução mais dialogada, interpretativa e contínua ao longo do evento, e também mais subjetiva, podendo ter emoções explícitas no texto.

Se do lado de dentro do pedaço elas, as passistas, são respeitadas por seus pares, do lado de fora desses espaços há o que elas chamam de “abuso” por parte de figuras masculinas. O assédio como parte integrante da objetificação dos corpos das dançarinas do samba opera sem nenhum constrangimento por parte dos assediadores (Pereira, 2018, p.9).

No entanto, o foco desta pesquisa não se restringe a evidenciar transformações de ordem técnica na cobertura de um evento anual como o carnaval, mas sobretudo, a analisar as mudanças no modo como os comunicadores abordaram pautas relacionadas às mulheres e como essas abordagens impactam diretamente a compreensão e a percepção do público, não apenas sobre o enredo, mas também em uma análise social. Trata-se, portanto, de observar deslocamentos discursivos, enquadramentos narrativos e posicionamentos éticos que atravessam a mediação televisiva ao longo do tempo.

Em 1989, o repórter Fausto Silva teve espaço e autorização para conduzir sua fala sem interrupções, mesmo ao explicitar comentários de teor misógino e sexista, especialmente ao posicionar mulheres em uma lógica de objetificação, como se estivessem dispostas em uma “prateleira” de avaliação estética, tendo seus corpos expostos em uma fala que foi destinada a uma mulher específica — que de toda forma seria indefensável — mas, atingiu todas, inclusive aquelas que acompanhavam a transmissão. A ausência de contestação ou mediação crítica naquele contexto evidencia não apenas uma prática individual, mas um ambiente comunicacional que naturalizava esse tipo de discurso, contribuindo para a reprodução de estereótipos e para a consolidação de determinadas percepções sociais sobre o corpo feminino.

Em contrapartida, no desfile de 2019, as falas dos comunicadores evidenciam um compromisso mais explícito com a mediação qualificada do espetáculo, buscando não apenas manter índices elevados de audiência, mas sobretudo contextualizar o que estava sendo apresentado e reforçar a relevância histórica, social e política da mulher homenageada — Esperança Garcia — na transmissão. A narrativa televisiva passa a assumir um caráter mais explicativo e pedagógico, orientando o espectador na compreensão dos sentidos do enredo e das homenagens encenadas na avenida.

No caso da TV Globo, a transmissão não se sustenta exclusivamente por alinhamento às pautas abordadas pelas escolas de samba ou por apoio ao evento em si, mas também por uma

adequação às transformações socioculturais observadas ao longo de três décadas. À medida que a sociedade brasileira passou a demandar maior sensibilidade às questões de gênero, raça e memória histórica, tornou-se necessário que a própria emissora reformulasse seus enquadramentos discursivos e estratégias de mediação. Assim, para manter os direitos de transmissão e a legitimidade junto ao público, a cobertura precisou acompanhar essas mudanças, ajustando sua linguagem e seu posicionamento às novas expectativas sociais.

Em relação às continuidades percebidas, notamos que a transmissão jornalística da Rede Globo se manteve alinhada a uma linha editorial que privilegia a experiência do espectador, buscando envolvê-lo por meio do humor, da mobilização das emoções e da emissão de opiniões. Observa-se, nos dois períodos analisados, a presença de um modelo comunicacional que confere aos profissionais a significativa liberdade de expressão, assegurando-lhes autonomia e espaço para manifestações pessoais durante a condução da cobertura. Outro aspecto que permaneceu constante foi a inserção de contextualizações históricas acerca do samba-enredo, recurso utilizado para situar o telespectador na dimensão simbólica, cultural e temática do desfile, ampliando sua compreensão sobre as narrativas apresentadas nos desfiles. Isso enriquece a transmissão no quesito não somente de compreensão do que se vê na avenida, mas também, no contexto político e social que está em volta de cada trecho dos sambas e como eles estão representados no desfile.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O intervalo de 30 anos entre as duas transmissões analisadas nos leva a pensar nas muitas transformações não apenas no próprio espetáculo carnavalesco, mas também na forma como ele é mediado pela televisão. O trabalho tentou estudar o modo que se fala sobre a mulher e seu corpo no contexto do samba, e como a estrutura escravocrata e sexualizada enraizada no Brasil impulsionou isso. A televisão apenas deu seguimento a esse contexto.

A análise comparativa dos dois desfiles, mostra que ao longo das três décadas que separam ambos os sambas-enredos e desfiles, cada um portador de narrativas centrais para a compreensão do cenário social e cultural brasileiro, torna-se perceptível uma transformação significativa na forma de mediação televisiva. No contexto da hipersexualização dos corpos televisionados, é importante destacar que a TV Globo precisou reformular a forma como as mulheres eram retratadas em suas transmissões, como estratégia para manter os direitos de exibição e se adequar às novas demandas sociais e institucionais.

Observa-se a passagem de um modelo marcado pela frieza descritiva, voltado sobretudo à exposição linear do enredo, para uma abordagem que privilegia a emoção, o envolvimento sensorial e a sensação de presença no espaço carnavalesco, construída a partir da atuação dos agentes da comunicação. Essa mudança está diretamente relacionada ao processo de amadurecimento da linguagem televisiva, que gradualmente se afasta do paradigma radiofônico, no qual narrar — relatar o que se vê — constitui a função central. No modelo mais contemporâneo, a transmissão passa a valorizar a análise, a contextualização e a interpretação, incorporando elementos discursivos que buscam inserir o espectador no interior do desfile, promovendo uma experiência mais imersiva e participativa.

As limitações da pesquisa decorreram do fato de que analisar quase uma hora de transmissão de cada desfile se tornaria inviável diante do tempo destinado ao Trabalho de Conclusão de Curso. Assim, para garantir uma análise mais aprofundada, criteriosa e consistente, optou-se pela seleção de trechos específicos, capazes de oferecer um panorama representativo e, ao mesmo tempo, permitir uma análise mais detalhada do objeto de estudo.

Outro desafio relevante da pesquisa consiste em investigar as razões pelas quais a TV Globo disponibiliza, em sua plataforma de streaming, o desfile completo da Mangueira, enquanto mantém apenas cerca de cinco minutos da transmissão da Imperatriz Leopoldinense. Essa assimetria no acervo levanta questionamentos sobre critérios de curadoria, preservação e disponibilização de conteúdo histórico, além de suscitar reflexões sobre memória midiática, disputas simbólicas e hierarquizações no registro dos desfiles. Compreender essas escolhas

institucionais também implicaria analisar fatores como direitos autorais, estratégias comerciais, políticas internas de arquivo e interesses narrativos que podem influenciar o que é mantido acessível ao público e o que permanece restrito.

Como sugestões para futuros estudos, indicamos: a análise completa dos desfiles; ampliar a comparação entre décadas, considerando que o primeiro desfile carnavalesco televisionado foi em 1989, e estamos atravessando o ano de 2026. Seria necessário estudar, ao longo dessas três décadas, de que maneira essa transformação na forma de televisionar as mulheres ocorreu de modo gradual, considerando não apenas as mudanças sociais e culturais, mas também os avanços tecnológicos que atravessaram esse período. Além disso, torna-se fundamental analisar como a incorporação de novas tecnologias — especialmente o surgimento e a consolidação das redes sociais — passou a exercer impacto direto sobre as transmissões, seja pela ampliação da vigilância do público, pela circulação instantânea de críticas ou pela reconfiguração das dinâmicas de produção e enquadramento das imagens femininas na televisão.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Marialva. **As Cerimônias Festivas da Televisão Brasileira**: em cena o carnaval. Revista Comunicação Midiática, Bauru, n. 4, ano 5, p. 95-113, dez. 2005. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5044/504450754007.pdf>
- BECKER, Beatriz. **Análise televisual: desafios teórico-metodológicos**. E-Compós, Brasília, v. 12, n. 3, p. 1-15, set./dez. 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/VRfXJsPFN8F7G45zgY5XRLH/?format=pdf&lang=pt>
- BORELLI, S. H. S. & PRIOLLI, G. (Coord.). **A deusa ferida**: porque a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência. São Paulo: Summus, 2000.
- CAVALCANTI, Maria Clara Martins. A cor e o corpo: uma história feminista do samba e do carnaval no Rio de Janeiro. **Dissertação 2021** (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1166858>
- DINIZ, André. Almanaque do carnaval: a história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. Disponível em: <https://andredinizcultura.com.br/wp-content/uploads/2022/04/AlmanaqueDoCarnaval-1.pdf>
- Escolas de Samba do RJ e SP. **Desfile completo da Estação Primeira de Mangueira 2019**. YouTube, Março, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=p_iBEtFQcQk. Acesso em: 4 mar. 2026.
- FECHINE, Yvana. Gêneros televisuais: a dinâmica dos formatos. **Revista Symposium**, Recife, v. 5, n. 1, p. 14-26, jan./jun. 2001. Disponível em: <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/3195/3195.PDF>.
- BARROS FILHO, Clovis de. Agenda Setting e Educação. **Comunicação e Educação**, 1996. Disponível em: https://revistas.usp.br/comueduc/pt_BR/article/view/36219
- GUARESCHI, Pedrinho. Comunicação e Controle Social. Petrópolis: Vozes, 1991. Pedrinho; BIZ, Osvaldo. Mídia e Democracia.
- GUTMANN, Juliana. **Formas do Telejornal**: Linguagem televisiva, jornalismo e mediações culturais. 2014, Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/16836>
- HOHLFELDT, Antonio. Os Estudos Sobre a Hipótese de Agendamento. **Famecos**. Porto Alegre, n.7, nov. 1997. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/2983/2265>
- JAMBEIRO, Othon. **A TV no Brasil do século XX**. Salvador: 2002, EDUFBA. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/bitstream/ufba/149/4/A%20TV%20no%20Brasil%20do%20seculo%20XX.pdf_7
- LEAL, Plínio Marcos Volponi. **Um olhar histórico na formação e sedimentação da TV no Brasil**. VII Encontro Nacional de História da Mídia. Fortaleza, 2009. Disponível em: https://www.academia.edu/36580255/Um_olhar_hist%C3%B3rico_na_forma%C3%A7%C3%A3o_e_sedimenta%C3%A7%C3%A3o_da_TV_no_Brasil
- MATTOS, Sérgio. História da Televisão Brasileira: uma visão econômica, social e política. **2. ed. Petrópolis**: Vozes, 2002. Disponível em: https://www.google.com.br/books/edition/Hist%C3%B3ria_da_televis%C3%A3o_brasileira/EfluAAAYAAJ?hl=pt-BR&gbpv=0&bsq=inauthor:%22S%C3%A9rgio%20Mattos%22
- MELO, José Marques. **Estudos de Jornalismo Comparado**. São Paulo: Pioneira, 1972.

OLIOZI, Ana Carolina Cometti. O carnaval na TV: análise da transmissão dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro nas telas das TVs Brasil e Globo. 2019. **Dissertação** (Mestrado em Mídia e Cotidiano) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019. Disponível em:

<https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/9668/ana%20carolina%20oliozi%20-%20Disserta%c3%a7%c3%a3o%20final.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. 6 ed. Campinas: Pontes, 2005. Disponível em: <https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/ORLANDI-Eni-P-Analise-Do-Discurso-Principios-e-Procedimentos.pdf>

PEREIRA, Maira Miguel. **Protesto na Sapucaí: análise dos sentidos da cobertura da Globo dos desfiles com crítica política no carnaval do Rio de Janeiro em 2018**. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Jornalismo) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/200353>

PEREIRA, Bárbara Regina. Mulheres passistas de escolas de samba do Rio de Janeiro: entre a (des)objetificação e o direito à feminilidade. Minha dança, meu corpo, minhas regras, meu prazer. In 31ª **Reunião Brasileira de Antropologia**, dezembro de 2018, Brasília/DF. Disponível em: https://www.abant.org.br/files/1541457192_ARQUIVO_BARBARAREGINAPEREIRA.pdf

REMAK, Henry H. H. Literatura comparada: definição e função. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco. Literatura comparada. Textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 175-190. Disponível em: <https://canal.cecierj.edu.br/062020/905395917a73f07710d172ef581d57f6.pdf>

RIBEIRO, Stephanie; RIBEIRO, Djamila. A mulata Globeleza: um manifesto. *Agora É Que São Elas, Blog da Folha*, 29 jan. 2016. Disponível em: <http://agoraquesaoelas.blogfolha.uol.com.br/2016/01/29/a-mulata-globeleza-um-manifesto/>. Acesso em: 4 mar. 2026.

SOUZA, Lídia Sacramento de; PINHEIRO, Lidiane Santos de Lima. Por que a Globo matou a Globeleza? O silenciamento da Globo em relação às polêmicas sobre racismo e nudez nas suas vinhetas de carnaval. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 46., 2023, Belo Horizonte. **Anais [...]** Belo Horizonte: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2023. p. 1-15.

TaNToS CarNAVaiS. **IMPERATRIZ 1989 (Globo - Completo)**. YouTube, Julho, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kpRLVDGaIXY>. Acesso em: 4 mar. 2026.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis: Vozes, 1998. Disponível em: https://paineira.usp.br/celacc/sites/default/files/images/john_b._thompson_-_a_midia_e_a_modernidade_uma_teor%C3%ADa_social_da_m%C3%ADdia-vozes_1998.pdf

WILLIAMS, Raymond. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. São Paulo: Boitempo, 2016.

Waszak, Schunck e Gomes Comunicação comparada: um estudo a partir da análise In: **CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL**, 8., 2009, Blumenau. Anais [..] Blumenau: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2009. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2009/resumos/R16-1143-1.pdf>

ANEXO DECLARAÇÃO

Declaro para os devidos fins que este Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia/Tese/Dissertação), escrito sob minha orientação, está em versão final, de acordo com as solicitações realizadas pela banca examinadora.

Informo também que procedi à revisão final do texto, constatando que atende às especificações das normas da ABNT para apresentação de trabalhos acadêmicos da UFCA, no que diz respeito ao conteúdo e à formatação.

Data e local da assinatura eletrônica

Documento assinado digitalmente
 **LIGIA COELI SILVA RODRIGUES**
Data: 02/04/2026 08:07:53-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>